

**Nicolae COANDE****Odă gunoiului****(Discurs la primirea Premiul No/Bel pentru PoErezie)***Majestet**Dine kongelige Høyhet**Mine Damer og Herrer**Oameni buni*

Sînt desigur copleșit de onoare ce mi se făcu  
(Folosesc anume perfectul simplu pentru a preciza zona de unde provin)  
Acest premiu este nemeritat avînd în vedere cîți poeți români  
îl pot ridica  
Țin să mulțumesc alor mei pentru răbdarea de a avea un pietroi în casă  
an după an  
Unul care citește scrie și desigur este capabil să facă mușchi pe partea  
dinspre nord  
Preocupat să înainteze mascat decît să-și arate adevărata față  
Familiei care m-a susținut în toți acești ani cînd gunoiul trebuia evacuat  
Poate gunoiul eram eu.  
Provin dintr-o țară unde se produce foarte mult gunoi  
O țară unde gunoiul crește pe zi ce trece  
La nivel înalt mediu și minim iar de gunoiul subteran nu mai vorbesc.  
Mulțumesc țării mele pentru capacitatea de a produce gunoi nelimitat  
Strălucirea acestei zile mă face să uit pentru o clipă de gunoiul ei profund  
Vreau să ridic paharul și să toastez pentru gunoiul lumii  
Pentru cota sa tot mai înaltă care m-a ținut în poezia mea la baza lui  
În așteptarea unui vers ce nu mai vine a inspirației care a întîrziat  
Blocată poate de gunoiul țării mele al lumii sau poate de vreun  
neștiut obstacol.  
Gunoiul chiar dacă nu mă veți crede produce poezie este roditor  
Pe mine m-a ajutat în lupta cu sterilitatea o lume fără gunoi  
e chiar așa sterilă  
Ineficientă aseptică nu produce decît satisfacție iar noi poeții  
trebuie să fim mereu nemulțumiți  
Nu de puține ori în conflict cu gunoierii care vin să îl ridice dar astăzi  
mă împac cu ei  
Și le mulțumesc pentru opoziția organizată de a scrie poezie.  
Asta face bine poeziei cum nu veți ști vreodată.  
Ridic acest pahar de gunoi în sănătatea noastră a tuturor!

## Gabriela ADAMEȘTEANU



### Atac de gută în luna februarie

Vocea baritonă și inflexiunile ademenitoare care le cufundau, altădată, în visare pe studentele nepasionate de la matematică se aud încă limpede când repetă: „Alooo! Alooo! Alooo, Mansi! Iartă-mă, draga mea, că te-am deranjat! Îmi scriu memoriile, daaa, asta fac! De-asta te deranjez! Și-mi trebuie un nume... dacă-ți-amintești, unchiul tău Alexandru povestea mereu despre un fost coleg care îl necăjea pretinzând că este mai bătrân decât el, ha-ha!”

O șiretenie glumeață în glasul moale, clipește complice și ochii îi pâlpăie, vii, pe obrazul fildeșiu. Sub nasul acvilin, mustața deasă, albă și sub ea, buzele încă pline. Cu fața prelungă, îngustă sub tichia neagră de pe cap, cu umerii ușor aduși sub jacheta de catifea cu revere lungi și mâinile puse pe mânerul sculptat ale jilțului voievodal, căptușit cu o blană roșcată – de lup? de vulpe? –, bătrânul Profesor este încă un domn bine pentru vârsta lui. Ori cel puțin așa i se pare ei.

„Ei, da, numele acestui coleg îmi trebuie, dragă Mansi! Nu ți-l mai aduci aminte? Bine, dă-mi numărul fiului... Cât spui? 123? Cum? 12379? Stai să-l mai spun o dată, 122690? Mersi, dragă Mansi!”

„Bieții de ei, sunt amândoi bolnavi”, se întoarce spre ea.

Sub mustața albă, surprinzător de deasă, zâmbetul blând îi luminează fața. Scăderea testosteronului i-a erodat agresivitatea masculină și a gonit animalul de pradă din el, sau asta a fost firea lui? Deși i-a cercetat albumele, căutând o fotografie pentru coperta cărții la care lucrează de luni de zile, nu i-a descoperit niciuna în care să arate tânăr-tânăr. Eleganța formală din anii '30 le dădea până și adolescenților, puși la costum cu revere late și pantaloni largi cu manșetă, un aer de adult așezat. Cu părul lins și lipit de cap cu briantină, puteai să-i confunzi cu tații lor. Păreau mai maturi decât tinerii de azi, poate chiar erau? se întreabă.

\*

„...uite că între timp mi-am amintit numele: Disescu! Da, acum patruzeci de ani... sau mai mulți?... acest Disescu pretindea că guta îl apuca la începutul lui februarie. Ce haz

se făcea totdeauna pe seama lui! Și abia a început anul ăsta nou... cât e... 1985... pardon? A, da, '86! Formidabil! Încă puțin și intrăm în alt mileniu! Eu sigur nu, dar dumneata, da! Dumneata ai să vezi umanitatea de-atunci... cine știe cum va mai fi...”

Un râs ascuns îi destinde ridurile ordonat încrețite – colțurile ochilor, colțurile gurii, fruntea. Uite că mai există pe lume un asemenea om – deloc trist, deloc neliniștit ori melancolic... Sau resemnat. Doar atâteaștiutor... și blând... Atât de senin și distant...

„...ce vorbeam? Aaa, da, guta... Cum a început februarie, a venit și atacul de gută... știi ce teribil doare? Nu mi-am imaginat niciodată asemenea dureri atroce, nici măcar două ore nu m-am putut odihni! După noaptea asta teribilă, am fost sigur că lucrul nostru nu va mai fi cu putință, dar se vede că mă îngrijorasem degeaba. Dimineață, durerea de genunchi m-a lăsat și am lucrat destul de bine, nu, draga mea? Sper că-mi permiți să-ți spun așa, mi-ai putea fi nepoată! Chiar strănepoată!”

Pata cald-maronie a irisului joacă pe albul învechit al ochilor, iar degetele uscate și reci, cu unghii încovoiate netezesc tremurând ușor teancul de pagini din fața lui. În marginea lor, pipăie creioanele pregătite, cu vârf ascuțit, și mica gumă Hardtmuth, rotundă, roasă, supraviețuind, ca și el, lumii lui dispărute.

„Un singur lucru te-am rugat de la început... Să nu uiți cât sunt de grăbit! Uneori probabil sunt plictisitor, săcâitor, iartă-mă, ce pot să fac? Simt, din păcate simt că nu mai am decât puțină vreme”, îi repetă.

\*

„Trebuia să vă fi grăbit până acum! De ce-ați amânat atât?”, îl repede ea în gând, ferindu-și privirea: din copilărie se teme că tot ce are-n minte i-ar putea fi descifrat de ochii străini.

În aceste luni de lucru împreună, apa uitării i-a mai înghițit Profesorului niște amintiri: dintr-un continent întreg, supraviețuiesc câteva insule care se scufundă de la o săptămână la alta. Și până și pe acestea, puține, care mai sclipesc vii pe ecranul deteriorat al minții lui ezită să le scoată la iveală. Nu-i spune: „Dacă ești bună, adaugă dumneata ce ți-am povestit mai devreme, cu cuvintele mele, dacă ți le mai amintești!” Autocontrolul care îl va însoți până în ultima clipă conștientă îl împinge să șteargă cu scrisul lui tremurat paragraful, șoptindu-i conspirativ: „Asta nici acum nu se poate scrie! N-are niciun rost s-o mai păstrăm!” Ea, reprezentanta sistemului, n-ajunge să-i șoptească, precaută: „Știți, domnule Profesor, poate e cazul să renunțăm la asta... Cenzura tot ar tăia-o, de ce să ne mai creăm singuri probleme?”, că el deja și-a ridicat spre ea ochii lăcrămoși și o întreabă cu vocea lui catifelată: „Ce crezi, putem lăsa așa? Cenzura ce-o să zică?” Vigilența lui stă la pândă mai abitir decât a ei: „Ești sigură că asta se poate spune acum? Mai demult nu se putea...”, o întreabă la tot pasul.

De parcă Cenzura ar fi o făptură uriașă cât Casa Scânteii, care știe la fel de bine ca o viitoare IA ce cuvânt, ce frază, ce paragraf, ce pagină trebuie să nu ajungă din rotativa tipografiei sub ochii oamenilor încremeniți la cozile pentru lapte și carne. Când ei îi este tot mai clar că în birourile spațioase, cu ferestre mari, sediul

însăpământătoarei Cenzuri, stau oameni mai fricoși și mai lacomi decât ea, care nu mai au habar *ce trebuie tăiat* în afară de orice insinuare răutăcioasă la adresa *Lui* sau a *Ei*. Sătui de urletele, anchetele, demiterile, ședințele publice de *înfiere* puse la cale, cu frică și furie, tot de ei, pentru *lipsa de vigilență*, se gândesc tot mai des să nu mai dea avize de publicare decât pentru Omagiile *Lor*! Oamenii înghețați la cozi n-au nevoie de toată maculatura asta autointitulată pompos Literatură!

De altfel, *Ea* a dedus-o înaintea lor, pentru că, uitându-se prin geamul limuzinei prezidențiale la gloatele din fața alimentarelor și aprozarelor, i-a și spus-o ofițerului de Securitate care o însoțește peste tot: „Viermii ăștia sunt doar cu gândul la mâncare!”

Iar acesta a transmis-o Șefilor Supremi din sediul Cenzurii, care s-au îngrozit că joburile lor sunt pe ducă.

\*

Deși n-a călcat vreodată în acele camere spațioase unde *se iau Deciziile*, ea simte de la distanță cum gândesc *Mai-Marii* sistemului implacabil din care face parte. Și fiindcă vede și ea sfârșitul, care-o fi el, cum se apropie, îi vine mereu să-l întrebe pe bătrânul autor: „De ce-ați amânat atât?” Și-și întoarce repede fața, ca să nu-i vadă micul dispreț, aroganța tinerească. Târziu, prea târziu s-a apucat de memoriile astea, l-a ajuns vârsta, se gândește, neiertătoare. Nu mai poate citi decât cu lupa, și doar literele de tipar, iar când scrie, rândurile strâmbe o iau razna. Ea le descifrează cu destulă aplicație și răbdare, în timp ce el începe să picotească, capul i se lasă, bărbia se sprijină în piept, și când nu-i mai răspunde, știe că a adormit. Stă în „fotelul” confortabil, cu catifeaua verde decolorată și roasă, din fața biroului lui și se uită pe geam, dorindu-și să fie oriunde altundeva, afară. Nu poate însă decât să soarbă cu înghițituri mici cafeaua naturală cu caimac, din ceșcuța de porțelan de Sèvres pe care Eliza, cumnata mai tânără, abia trecută de 70 de ani, a Profesorului, a adus-o ceremonios pe tava de alamă cu arabescuri colorate. Așteaptă așa, cu un sentiment amestecat de bucurie răutăcioasă și nerăbdare abia stăpânită, până când Profesorul o să-și deschidă cu greu pleoapele umflate, tivite cu roșu, încercând să-și dea seama în ce lume se află. Sperând că ea nu i-a observat micul *intermezzo* (așa își denumeste momentele de absență), se străduiește să-și amintească unde rămăsese când a ațipit. Ochii împăienjeniți de cataractă îi cer, în tăcere, ajutor, în timp ce caută cu disperare în albul minții lui întrebarea pe care ea i-o va sufla cu delicatețe.

\*

Numai că delicatețea ei s-a erodat, și acum îl somează, cu un glas încă nesigur, că termenul de predare la editură este deja depășit. Da, trebuie să se grăbească, corectura așteaptă manuscrisul, Șeful așteaptă să mai taie din el și să-l împingă spre viză, tipografia e grăbită, s-au încălcat toate planificările! La orice aniversare pe ea o zorește Șeful, mai ales dacă are ghinionul să se afle în preajma lui, în instituție sunt multe aniversări, el, ca orice alcoolic, se ametește repede, devine volubil și autoritar, o caută din ochi, ceilalți își fac semne, ha-ha, a pus gheara pe ea, ei au scăpat, acu să vezi distracție! Deja clătînându-se cu paharul în mână, Șeful o urmărește ca s-o avertizeze că el o vede cum trage de timp cu memoriile Profesorului, dar

aceste zile de huzur n-au să mai țină mult, vine evaluarea, vine reorganizarea, vin consecințele!

Și în timp ce băguie niște termene, ea înțelege că își va pierde curând șansa vizitei săptămânale în casa lătită peste o grădină păraginită, în care timpul se scurge în ritmul încetinit de acum o sută sau două de ani. Că n-o să mai ajungă dimineața, la o oră confortabilă, undeva lângă cheiul Dâmboviței, pe strada pavată cu piatră cubică și cu trotuare scâlciate, păzite de sălcii și tei bătrâni, cu trunchiuri enorme – poate din vremurile fanariote, poate din cele pașoptiste. Va pierde și iritarea din momentele când Profesorul ațipește, iar ea, care are pe cap atâtea și atâtea, clocotește de furie înăbușită că trebuie să asiste la eforturile disperate ale unui om prea bătrân ca să mai scrie despre o viață deja trăită și uitată, o carte care se va scoroji, fără ca cineva să dorească s-o deschidă. Câte n-ar face ea scăpată din biroul cu drumuri cu sens unic la toaletă și la bufetul instituției, unde o pâdesc ochi la fel de plictisiți ca și ai ei! Dar și mai rău decât să-și piardă vremea, așteptând ca un bătrân centenar să se trezească din ațipelile lui frecvente, este că destul de curând nu va mai avea de ce să sune la soneria acestei case bătrânești plină de mobile stil cu furnirul plesnit, în care timpul s-a oprit într-un februarie îndepărtat, cu aer cețos și bucăți de zăpadă înghețată acoperind lăstarii florilor sălbătice.

\*

Înainte ca ea să ridice din umeri sau să băguie un „știu și eu ce-o să zică Cenzura?!”, el, care a văzut ceea ce ea n-are cum să-și imagineze, adică acele fapte numai piele și os, îmbrăcate în haine prea largi, mirosind a muced, și cu privirile rătăcite, care încep să tremure doar când el întreabă „Și cum a fost *acolo*?” poate dintr-o indiscretă curiozitate jenată, sau ca să se mai bucure o dată că el a scăpat, printr-o minune, la limită, de iadul de unde tocmai a ieșit fostul său prieten, fosta rudă apropiată, ajunsă un biet rest uman, incapabil să deschidă gura fără să-și amintească *jurământul tăcerii* făcut la eliberare (că tot coșmarul trăit *acolo* pentru o vorbă scăpată, un răs cu subînțeles, o carte împrumutată va rămâne încuiat pe veci în mintea lui terorizată de stres posttraumatic), el îi șoptește, cu o voce mică: „Asta te rog să ștergi, era doar pentru dumneata!” Și în timp ce teama unui pericol știut-neștiut pâlpâie în ochii lui împăienjeniți de albeață, cu vinișoare, ici-colo, sângerii, ea trasează un pătrat mare peste paragraful incriminat, îl încercuiește și-l hașurează, apăsând pixul cu pasta decolorată, uscată, până când străpunge hârtia poroasă, stăpânindu-și zâmbetul de ușurare și de mic dispreț. În clipa asta, când se vede scăpată de posibilele reproșuri ale Șefului că a fost cu mintea aiurea și nu și-a cenzurat autorul, regretă, plină de suficiență, că bătrânul Profesor a renunțat singur și de bunăvoie la ce ar fi avut mai interesant de povestit în cartea de memorii pe care, în timp ce o lucrează împreună cu el, ea a decretat-o, deja, în gând, inutilă.

\*

„...Spui c-a sunat? Daaa? S-a auzit soneria? Adineaori?”

Sonerie s-a auzit slab, împinsă numai de trei ori de o mână grijulie să nu deranjeze.

„Să mă duc să văd cine e?”, se oferă, cu veșnica ei dorință să se miște, să plece, să o ia la goană de oriunde.

Dar și fiindcă la ora asta este cea mai tânără din casă, iar biroul Profesorului este prima cameră de la parter, chiar lângă ușa de la intrare. Altminteri ar fi un gest deplasat să facă ea omagiile casei unui musafir, fie și neanunțat: este doar o vizitatoare ocazională, care în curând nu va mai avea de ce să le calce pragul.

„Du-te dumneata, dacă nu te superi! Deși eu sunt cel care s-ar fi cuvenit să se ducă”, încuviințează bătrânul Profesor.

Fără atacul de gută, el, bărbatul, chiar și centenar, ar fi străbătut acum holul rece și s-ar fi luptat cu ușa grea din afară, înghețată, deși, atunci când merge cu pași șovăitori, vârsta i se vede mai bine. Să-l scuze, o roagă, zâmbind, că trebuie să se ridice din „fotel” și să-i țină locul! „Și, vezi, draga mea, că ieși dintr-o cameră *șofată* în hallul neîncălzit!”, o avertizează, grijuliu, iar ea, repezită cum e, după două minute se întoarce, zgribulită, să-și ia șalul.

„E cineva cu barbă, da?”, îi strigă atunci când a ajuns iar lângă ușa de sticlă de la intrare și cântărește silueta musafirului. „N-are barbă, nu!”, strigă ea, și mai tare. „Ei, lasă atunci... Nu toată lumea care vine în casa asta vine pentru mine”, mormăie el, dezamăgit. Nu i s-ar potrivea barba celui care intră, tot scuzându-se. Înalt și slab, cu fruntea joasă și părul tras neglijent pe o parte, părând și mai neglijent pentru că este încărunțit, picioare mari, ca și mâinile fără verighetă, costum de gata, prea subțire pentru frigul de-afară și nițel șifonat. Înainte să intre în biroul Profesorului, ca un bun cunosător al spațiului domestic, se grăbise să dispară în cotloanele casei patriarhale cu multe acareturi *ca să salute doamnele*. Fiindcă dintr-acolo se aude un ciocănit de sticle, tânăra deduce că musafirul a venit cu un peșceș de undeva de la țară, dar nu, el vine de la Timișoara. I-o spune chiar Profesorul când i-l prezintă.

„Matematician... și nu orice matematician!”, îl elogiază, cu râsul lui scârțâit și blând, mișcându-se, prizonier, în scaunul tapetat cu blană.

\*

Nou-venitul a fost instalat în „fotelul” din fața Profesorului. Râde stânjenit, cu mâinile mari cuviincios așezate una peste alta, și trece rapid cu privirea peste biroul masiv, încărcat de felicitări cu sănii și zurgălăi pentru anul 1986, pagini îngălbenite scrise în franțuzește, hârtii cu calcule și dactilograma memoriilor care tronează în colțul dinspre fereastră. Ea nu le ascultă șoaptele dintr-o discreție învățată de mică, dar și fiindcă n-o interesează ce-și spun. Cuibărită pe canapeaua de lângă bibliotecă, răsfoiește albumul *VENEZIA* prin care s-a mai uitat cu jind. Pe copertă, un mozaic încărcat de aur, apoi prima pagină unde se spune că *Venezia este un rest al potopului*, apoi gravuri, o doamnă cu parură și toaletă *fin de siècle* înaintează spre gondolierul proptit în vâsle...

„Și de atunci nu se mai știe nimic despre el? Nimic?”, se înalță deodată glasul alarmat al Profesorului.

Derutată, ea ridică privirea spre cei doi, întrebându-se dacă se cade sau nu să răsfoiască albume în timp ce ei comunică lucruri grave.

„Nimic... nimic... De trei ani, nimic!” Mâna mare, cu palma lată, bărbătească, a matematicianului timișorean taie aerul, confirmându-și afirmația. „Sigur că și părinții,

și soția mea, familia toată, sunt îngrijorați”, încheie, cu o intonație nepăsătoare care îi contrazice vorbele. Dă să mai adauge ceva, dar cumnata Eliza intră vioaie cu tava pe care aduce medicamentele Profesorului și trei mere coapte, presărate cu zahăr pudră, în castronele dantelate de porțelan.

„Vin și cornurile, imediat!”, îi anunță din prag. „Azi, spre deosebire de alte dată, arată cât se poate de bine!”

Și chiar vine imediat cu ele și cu trei cești de ceai care fumegă, fierbinți. Tânăra mănâncă repede mărlul pufos cu înghițituri lacome și pe urmă mestecă lent, cu înghițituri mici, cornul: îi era de mult foame.

În holul înghețat, pendula își picură sunetele, ca niște clopote depărtate de la mănăstirea Agapia.

\*

„Ei, dumneavoastră, în Capitală, altă viață”, spune, cu o invidie ironică și cu gura plină, matematicianul provincial. „La noi, dacă intri la Pâine să ceri cornuri, nu îți se dau decât două, da, atât! Tot drumul, până la Timișoara, pâinea e pe cartelă, nu primești decât dacă dai bonul! Ori dacă dai adeverința că ești în deplasare. Acum și cu laptele este tot așa, ai voie un kil de lapte pe săptămână.”

„Cum?”, întreabă Profesorul, ducând mâna făcută pâlnie la ureche.

„Un kil de lapte pe săptămână, da, așa cum am spus!”, strigă celălalt. „Noi suntem acasă trei, numai dacă mergem toți, pe rând, rezolvăm... Și dacă vine destul lapte, fiindcă luna asta, jumătate din timp au adus prea puțin. Stai la coadă și iei dacă ai bon și dacă apuci! Dacă ajunge până la tine! Dar un timp n-au dat nici bonuri pentru că n-au avut nici hârtie.”

„Păi să te duci tu cu hârtie!”, râde, bonom și uscat, Profesorul.

„Da, n-au avut hârtie, așa că n-au dat nici bonuri, ha-ha!”, repetă matematicianul provincial, care are impresia că Profesorul n-a auzit și vrea să-i facă plăcere.

Râde și Profesorul, râde și ea, râd toți trei. Un timp se face liniște. Musafirul își soarbe conștiincios ceaiul, uitându-se la desenele și caricaturile înrămate de pe pereți. Cumnata Eliza intră să ia ceștile goale.

„Nu te-ai atins de corn, ți-l mai las?”, îl întreabă pe Profesor, și cum el face semn că nu, destul!, ea adaugă, ironic: „Domnul ține la siluetă!”

„Este rău”, spune matematicianul provincial, mișcându-și mâinile mari. „Și o să fie încă și mai rău cu mâncarea, o să vedeți! Dacă ieșit vorba să meargă să ia din hambarele țăranelui ce-i prisoșește?”

„Și dacă iau de la țăran anul ăsta, de la cine au să mai ia la anul?”, întreabă Profesorul, clătînând din capul împodobit cu tichia neagră.

„Păi țărani n-au să mai iasă să facă nimic”, crede celălalt. „Care-s tineri fac naveta la oraș! Care-au mai rămas la țară sunt pensionari, ăștia tot mai ieșeau să muncească, că așa e țăranul învățat! Și e mai sănătos să muncești, e bine pentru sănătate. Dar așa, au să se uite la ceilalți pensionari ai statului și-au să-și zică, de ce eu?! ”

\*

S-a făcut tăcere din nou. Matematicianul provincial își frământă mâinile mari, stă stângaci în „fotelul” verde, în această casă cu mobile și ritualuri din alte vremuri. Un timp

tihnit pe care îl evocă, zâmbind visător, bătrânul Profesor, înțepenit în hăinuța lui de catifea, pe scaunul căptușit cu blană de lup.

„...Și după ce a ajuns ministru, l-am întrebat: «Cum îți alegi subalternii? Cum îi alegi pe cei cu care ai să lucrezi?». «Îi iau pe cei care au păreri opuse mie», a zis. Asta mi s-a părut o idee foarte bună, ca subalternii să aibă de la început ceva în minte. Mai târziu, vedem noi cum ne înțelegem, cum cădem de acord ce să facem. Dar ca principiu, este sănătos, eu tot așa lucrăm cu...»

„Da, aveți dreptate, numai că asta se întâmplă foarte rar. Foarte puțini își asumă așa ceva... Cine, de fapt?”, întreabă sceptic matematicianul provincial, foindu-se sub veioza cu picior de bronz și abajur cu desen japonez.

Ceaiul s-a băut, conversația s-a rupt. Adâncurile casei sunt pline de zgomote, bătaile pendulei, pianul, Elizei i-a venit copilul la oră, un răs ascuțit, al femeii de menaj din odăița ei de la demisol, scârțâitul neconținut al parchetului vechi, voci bătrâne de femei. În cameră e cald și plăcut, am fi putut înainta cu lucrul, se gândește resentimentară reprezentanta sistemului editorial, uitându-se pe furiș la ceasul de la încheietura mâinii: o nervează tăcerea care se prelungește.

Poate nou-venitul tace fiindcă se ferește de ea și o tot așteaptă să iasă din cameră? Ea a vrut de la început să-i lase singuri, dar Profesorul a oprit-o: „Stai și dumneata cu noi, n-avem secrete.”

Dar dacă că totuși au? Sau dacă are doar musafirul?

\*

„Pot să-ți fiu cu ceva de ajutor, domnule Constantinescu?”, rupe tăcerea bătrânul Profesor, ca și când i-a citit gândurile.

„Ei, știu eu cine m-ar putea ajuta?!”, ezită celălalt, râzând strident. „O singură persoană! Doar sus...”

Ridică mâna spre tavan, cu gestul bine cunoscut care-l indică pe *El*, și se mișcă în „fotelul” prea mic, în care de la început s-a așezat doar în margine, cu jumătate de fese.

„Tot în problema aceea... tot?...”, încearcă, cu delicatețe, Profesorul.

„Toot... toot... Toot cu soția...”

„Nu s-a rezolvat?”, întreabă Profesorul, cu ochii atenți.

„Nuuuu”, se foiește celălalt pe marginea de fotoliu. „Nu...”

„Ministrea asta este... hm... ireductibilă”, își exprimă Profesorul, cu delicatețe, rezerva.

„Da, așa e”, se grăbește celălalt. „Doar că avizul Ministerului l-am căpătat...”

„Cum așa?”, se miră Profesorul.

„Am fost eu la Minister și am lămurit problema... Avizul de la Minister e favorabil.”

Are un gest al lui, cu amândouă mâinile, cu care duce fraza oprită la capătul ei firesc.

„Aaa, da? A aprobat ministrea?”, se miră Profesorul. „Atunci... dacă a avizat... mai este vreo problemă cu postul?”

„Tochmai asta e... Ea a explicat și chiar i s-a dat dreptate, este just ce ai scris în memoriu, i s-a spus. Cum adică? Adică tot tu, adică tot ea, care a ales să rămână în

țară, tot ea să sufere? Adică tot ea?... După ce... Când nici relații n-au, nici scrisori nu, nici nu știm unde e, ce face acel frate ale ei.”

„Asta a spus ministrea?”, întreabă derutat bătrânul Profesor.

„Nu, asta spun eu. Adică și ea a spus asta, în memoriul pe care l-a făcut la ministrea, la care i s-a dat dreptate...”

„Și-au numit-o unde dorește?”

„Ei, asta-i! Nu! N-au numit-o. De-asta am și îndrăznit să vin azi...”

„N-au numit-o pe ea? Dar pe cine au numit?”

„N-au numit pe nimeni! Tot nimeni de atunci, nimeni. Soția doar girează... e doar interimară... Adică cum vine asta: ești bun ca să girezi, dar ca să primești numirea, nu?! Ce să faci atunci? Să alergi tot tu? Când nici nu-l vede pe frati-su, nici nu se interesează unde e, nici nu primește scrisori, pachete sau mai știu eu ce, nici nu trimite...”

\*

„Păi atunci... dacă girează...”, conchide, brusc relaxat, bătrânul Profesor.

Mâna băjbăie pe farfurioara adusă mai devreme de cumnata Eliza după pastile, pe urmă face un semn complice tinerei colaboratoare.

„Am uitat cum trebuie să le iau”, se scuză. „Dumneata, dacă ești bună, și cheam-o pe Eliza să-mi spună”, o roagă.

Cumnata Eliza vine vijelios din camera de unde mai devreme s-a auzit pianul, îl ceartă pe Profesor că e neglijent cu medicamentele și, spre exasperarea celorlalți doi, se întinde la vorbă.

„...Și fetița de azi s-a întors la fel, după bomboană!”, povestește. „Le-o dau și ca premiu, și ca încurajare, nu fac diferență între ei! Cântă bine, cântă prost, eu le dau bomboana la toți... Și, cum se termină lecția, știți cum o așteaptă? Chiar copiii de care nu poți să spui că n-au ce le trebuie acasă! Ieri, fetița ambasadorului se îmbrăca încet și tot nu se dădea dusă. «Ei, ce-i cu tine?», o întreb. «Bomboana... mie nu mi-ai dat bomboana», spune.”

Matematicianul provincial se îmbracă repede, ferindu-și ochii nemulțumiți. Știe deja cum o să-l primească acasă nevasta, directoare interimară: „Ți-am spus să nu bați degeaba drumul până acolo! Ce putere, ce relații să mai aibă un boșorog?! Dar tu, nu, cu tine nu poate omul nimic!”

Asta își închipuie tânăra care se uită, cu speranță, din nou la ceasul de la încheietura mâinii, ziua ei de lucru pare terminată, Slavă Domnului! Poate Profesorul o să fie mai în formă săptămâna viitoare când ea va avea ziua ei de lucru acasă și va trece iar pe sub teiul desfrunzit, cu trunchiul enorm, de pe vremea fanarioților. N-are cum să-i treacă prin minte că este ultima oară când mai vede coperțile lucioase ale cărților nemțești și franțuzești de pe rafturi, cele două fotolii adânci, cu arcurile rupte sub husele tocite, măsura fragilă, clătînându-se pe picioarele lungi sub teancurile de reviste de matematică englezești, zâmbetul îngăduitor al bătrânului Profesor, înconjurat de cercul gâlbui și franjurile veiozei, și lumina ștersă de februarie care dă o opacitate cenușie perdelelor de dantelă. Nici n-o că mai aibă cum să calce pe piatra cubică denivelată a acestei străzi de București vechi în care buldozerele au să intre, simplă coincidență, la primul parastas al Profesorului.

## Dorin TUDORAN



### Mașina de cusut, mașina de scris și narațiunile naționale

„S-au născut în ultimul deceniu al veacului al XIX-lea în zona evreiască de rezidență din Imperiul Rus, în centrul unui teritoriu pe care românii și rușii și-l smulge de patru ori unii altora între sfârșiturile celor două războaie. Ea se numește Sprința Ciobricer, el Isidor Berman. Sunt evrei de limbă rusă, proveniți din rândul negustorimii, nepracticanți. Ea crește în Basarabia, pe malul Mării Negre, la Cetatea Albă (Akkerman pentru turci, în prezent Bilhorod-Dnistrovskii, în Ucraina). Studiază la Odessa și la Viena, lucrează la Chișinău. El este din Odessa. Rănit în timpul pogromului din 1905, condamnat la moarte de bolșevici la începutul anilor 1920, apoi grațiat, se refugiază în România, la Galați. Acolo se căsătoresc în 1926 și, în anul următor, o aduc pe lume pe Valentina, singurul lor copil. Din 1928 până în 1934, își încearcă norocul la Paris, de unde Isidor este expulzat. Se întorc la București. În toamna anului 1940, în momentul în care creșterea violențelor fasciste spulberă toate iluziile, pleacă în Basarabia, chiar atunci luată înapoi de la sovietici de români. Petrec nouă luni la Chișinău. Invazia trupelor germane și române, în iulie 1942, îi zorește spre Odessa. Sosesc acolo odată cu războiul, trăiesc cele două luni de asediu al orașului și sunt, la sfârșitul lui octombrie, destinați măcelului în masă de pe malurile Bugului. Se află acum în Transnistria, acel loc inventat în timpul războiului ca să slujească României drept laborator de exterminare etnică, fâșie de pământ de sinistră amintire între Nistru și Bug, având drept capitală Odessa. În primăvara anului 1942, Isidor este împușcat pe marginea unei gropi. Valentina și Sprința supraviețuiesc, salvate de doi ofițeri români, se ascund sub o identitate falsă în satul Berezovka, placă turnantă a deportării evreilor din sudul Transnistriei. În primăvara lui 1944, fug în direcția opusă retragerii germanilor și a valului Armatei Roșii. În august, România se gândește în mod rațional să schimbe tabăra: trecutul fascist i se șterge din memoria oficială. Ele se întorc la București în toamna lui 1944. Experiența lor este contradictorie în toate privințele.

Valentina va aștepta 40 de ani și un nou exil, către Vestul fantasmagoric, ca să-și spună povestea.”

Textul de mai sus, intitulat *Povestea, în câteva rânduri*, constituie preambulul-rezumat ce deschide volumul *Transnistria – Istoria unei familii între Est și Vest, 1941-1981* publicat anul trecut la Polirom, la recomandarea lui Radu Ioanid, în traducerea lui Nicolae Constantinescu. Cartea Martei Caraion apăruse cu un an mai devreme la Paris sub titlul *Géographie des ténèbres: Bucarest-Transnistrie-Odessa, 1941-1981, Librairie Arthème Fayard*.

\*

Când în 1981 pleacă împreună cu părinții ei, Valentina și Ion, spre Parisul unde copilărise pentru câțiva ani mama sa, Marta are 14 ani (adolescență mijlocie). Nu bănuiește că nu se va întoarce din această călătorie. Are cu ea doar volumul al doilea din *Pe aripile vântului*. N-are cum să știe ce înseamnă „genocid”, „holocaust”, „pogrom”, „când eram în Transnistria”, „în deportare”, „în timpul bombardamentelor”, „la Berezovka”, „la Odessa”, „la Chișinău”, „Bug”, „Belzec”. Anii de școală într-o Românie a național-comunismului ceaușist controla tot „ce ar fi putut să tulbure coerența narațiunilor naționale.”

Povestea pe care o depliază Marta Caraion este cea constituită de mărturisirile făcute lui Ion, Solacolu (editorul revistei *Dialog* din Germania) în anii 1986-87 de Valentina Caraion, aflată de cinci ani în exil, în Elveția. Dacă pentru Ion Solacolu, „povestea trebuie să servească la zdruncinarea istoriografiei naționaliste, comuniste și postcomuniste, Valentina, încurajată să se povestească pe sine, după o viață de gândire constrânsă, o face pentru ea însăși, în numele celor pe care i-a pierdut; privirea de ansamblu nu o interesează. Relatarea n-are exterioritate; fără destinatar; fără revendicare; e reticentă în a răspunde mizelor militantismului testimonial, se desfășoară ca într-o stare de autosuficiență, fără ca tăcerea de atâta amar de vreme să devină subiectului unei analize reflexive.”

Pe fiică o șochează „impersonalitatea adolescentină” cu care povestește mama ei un parcurs marcat de tragedii, retragerea în amintiri senine: „Dorul de Paris cu care va rămâne Valentina, certitudinea ei că acolo ar fi dus o viață la adăpost de ură se lovesc de acest detaliu – locuia la câteva zeci de metri de Vel’d’Hiv. Pe drumul pe care se plimba ea, velodromul va sluji ca anticameră a morții pentru 8.000 de persoane. Ea n-a făcut niciodată legătura între strada magică a copilăriei sale și clădirea în care locuia, plină de străini, și Vel’d’Hiv.”

Cum ar fi putut fi altfel pentru cea care copilărise lângă Champs de Mars, se jucase la poalele Turnului Eiffel, „vorbea franțuzește și se credea pariziancă” sau, la 5 ani, scăpată de sub supravegherea bunicului Isidor, ieșise pe balcon unde „dansează veselă și goală, făcându-i pe trecători să rădă, până la sosirea jandarmilor alertați de ofensa publică adusă pudorii pe Rue des Usines, nr. 3.” Poate că tocmai această compartimentare (memorie selectivă) o ajută pe Valentina să reziste până la capăt.

În vocea mamei, fiica descifrează un „mecanism de disociere între ceea ce a trăit și ceea ce a știut, al unei priviri mioape care împiedică vederea panoramică, dar reconstituie textura sensibilă a vieții materiale”. Ce reconstituie Marta Caraion este exact contextul, vederea panoramică, redând astfel o identitate completă tragediilor personale și oferind un fel de a treia dimensiune destinelor aplatizate de greutatea frescei atât de încărcate de suferințe reprimite și complicități istorice.

\*

Marta Caraion dezghiocă „povestea” căutând să găsească o coerență care include și individul, și colectivitatea, iar pentru asta, așa cum mărturisește, are nevoie să obțină convergența a „trei registre de memorie – relatarea Valentinei, cât se poate de apropiată de fapte; firul evenimentelor reconstituite cu ajutorul multor documente și lecturi, texte descoperite de arheologia sertarelor și a arhivelor, cu partea de speculație inerentă acestui timp de recompunere a unei istorii în Istorie și, ceea ce-mi aparține personal, propria amintire despre toate acestea, așa cum au întipărit-o în mine cele două protagoniste, aceste două femei, Sprința și Valentina, pe care le confund în bătrânețea și moartea lor și care erau bunica mea și mama mea, amintiri împrăștiate, relatări fulgurante, frânturi de informații și de interpretări, ocazii ratate și tăceri? Am dorit să înțeleg faptele în detaliile lor individuale și colective: este vorba despre o sarcină de istoric și de biograf prins în luptă cu memoria intimă a unui itinerar care este în parte al meu.”

Marta Caraion caută și un răspuns la întrebări care transcend fapticul: „Oare cum se declanșează mecanismul mental care inițiază hotărârea de a părăsi totul, locurile, oamenii și lucrurile, această alegere radicală a abandonării, a rupturii? De ce se activează această alarmă de urgență la indivizi izolați sau în anumite familii, conferindu-le energia, nebunia migratoare, pe când la alții aceeași alarmă încremenește în inerție și stupeoare?”

Titlul capitoului respectiv este „Alegerea de a se înșela”. Cu alte cuvinte – vinovăția alegerii. Să fie oare vinovați Isidor și Sprința că în loc să meargă spre est, spre Moscova, au luat-o spre sud, întorcându-se la Odessa, unde ajung în Iad? Vinovați de „o fugă pe jumătate” sau vinovați că nu au rămas, căci „evreii din București nu au fost exterminați”?

Din păcate, când tragedia e pe urmele tale, nu contează ce alegi. Deși „se comportă după dorința și logica” psihoterapeutului american evreu Bruno Bettelheim, respingând „inerția, negarea care i-ar fi putut împiedica pe o parte dintre evrei să aibă o gândire rațională și să vadă că fuga rapidă oferea singura posibilitate de a rămâne în viață”, soții Berman ajung totuși în Iad.

\*

Nespusul, implicitul, precauția obsesivă fac parte din viața copilei Marta: „Nu pot să pretind că lucrurile

mi-au fost ascunse, dar cu siguranță nici nu mi-au fost spuse. Multă vreme au plutit undeva, accesibile faptic (și declarativ), insesizabile. Am trăit în implicit. Cred că am știut întotdeauna că mama era evreică, dar informația capătă formă conștientă și directă prin 1975 sau 1976, fără să se lămurească totuși.” /.../ „Ca să fie siguri, din precauție, ei au făcut în așa fel încât să fiu botezată catolică, de o nașă, un naș și un preot care știu că tata e creștin ortodox, dar nu și că mama este evreică.”

Cartea este scrisă și cu mână de cercetător, și cu mână de prozator. Cele două tonalități nu intră în coliziune – există un respect mutual între cele două condeie, proprietatea domeniilor nu este pusă în pericol. Talentul narativ al autoarei ajută la întocmirea hărții din frânturi. Asemenea cărți sunt pândite de pericolul patetismului, o capcană pe care autoarea o evită. Procesul de obiectivare este vizibil – Marta Caraion se referă rareori la Sprința Ciobricer și Valentina Berman (Caraion) cu termenii de „bunica mea” și „mama mea”. Pentru cercetătoare, personajele sunt, de cele mai multe ori, „Sprința” și „Valentina”.

Dacă Valentina a supraviețuit reprimându-și nu doar suferința, ci și dreptul de a mărturisi, Sprința a fost forța care a ținut la suprafață barca speranței, soțul Isidor fiind doar un pierde-vară, neinspirat în toate activitățile comerciale inițiate. Grație talentului ei de croitoreasă Sprința a asigurat celor alor ei o minimă supraviețuire materială – la Paris, la Chișinău, la București, la Berezovka, la Odessa. Indiferent de atrocitățile ce o înconjoară, Sprința are un singur obiectiv: să-și salveze fika. Plecând în 1981 într-o călătorie din care nu se va mai întoarce, Valentina își abandonează mama într-un București necruțător cu familiile „fugarilor”. Bolnavă, hăituită, Sprința rezistă mai puțin de un an până să se prăpădească, îndurând noi nefericiri. Important pentru ea este că și-a văzut fata scăpată încă o dată. La rândul ei, Valentina este fericită că și-a salvat fiica, pe Marta. Cum s-ar spune – *Mission accomplished!*

\*

După ani grei de temniță petrecuți la Canal, Poarta Albă, Gherla, Aiud, minele de plumb de la Căvnic și Baia Sprie, deținutul politic Stelian Diaconescu este eliberat. Cântărește 40 de kilograme. O întâlnește pe Valentina. Se îndrăgostesc. Îi mărturisește dezamăgirea pentru a fi avut convingeri comuniste în timpul războiului. Are cu el, puse cu creionul pe hârtie, poeme purtate în cap în anii detenției. Nicio problemă – Valentina are o mașină de scris *Remington* și începe să dactilografieze poemele. Printre cele dintâi – *Noi, execuția*. Într-o zi a anului 1958, poetul dispare. Valentina află că fusese arestat. Peste câteva luni, într-o noapte de iulie, este arestată și ea. Stelian Diaconescu, adică poetul Ion Caraion, este condamnat încă o dată la muncă silnică pe viață. Valentina „numai” la 15 ani de închisoare. Intrată într-o campanie de îmbunătățire a imaginii în ochii Occidentului, conducerea României începe să emită decrete de grațiere a unor „deținuți vinovați de

infrațiuni împotriva siguranței statului”. Valentina este eliberată în 1963, Ion în 1964. Se căsătoresc în 1966. „În toți acești ani, Sprința a continuat să coasă.”, scrie Marta Caraion.

Mașina de cusut *Singer* își împletea astfel destinul cu mașina de scris *Remington*.

\*

În momentul în care la București încep procese împotriva unora dintre cei implicați în calvarul asigurat evreilor, Sprința și Valentina refuză să depună mărturie împotriva acuzațiilor. A fost felul lor de a mulțumi celor doi ofițeri români – maiorul Nicoară și locotenentul Cristescu – care le-au ajutat să scape cu viață. Totuși, cum îi cântărim pe acești ofițeri? Să nu fi avut ei „o viziune foarte clară asupra planurilor de exterminare a evreilor în Transnistria?”, se întreabă Marta Caraion. Și continuă: „Poate se îndoiesc de ele, nevenindu-le să creadă, sau – ceea ce pare plauzibil – aleg în cunoștință de cauză să le salveze pe cele două femei, să le ofere toate șansele de supraviețuire și să-l sacrifice pe bărbat, lăsând familia să creadă că întoarcerea la Odessa n-ar fi o condamnare la moarte?”

Contează sau nu pentru supraviețuitor dacă a fost salvat de un ofițer corupt, care îi ia totul în schimbul unei țidule miraculoase sau dacă a fost salvat de un ofițer cumsecade și de un soldat care-i dă copilei Valentina o felie de pâine unsă cu unt și-i spune: „Am și eu acasă o fetiță de vârsta ta. Ia și mănâncă.”? Contează sau nu dacă locotenentul Constantin Cristescu, pe care copila Valentina îl consideră ca pe un Făt-Frumos care o scapă de balaur, le ajutase pe mamă și fiică să scape, pentru că se îndrăgostise de Sprința? Oricum, denunțat de jandarmi, Cristescu a fost pedepsit prin trimiterea în prima linie a frontului.

Peste patruzeci de ani, Cristescu, care locuiește în Caransebeș, îi trimite o scrisoare Sprinței. Epistola este considerată de Marta Caraion „și o declarație de intenție a salvatorului către cea salvată, text stângaci, încărcat de emoție, lucid și senin.” Fostul locotenent chiar fusese îndrăgostit de Sprința. Ginerile acesteia începe să creadă că, pentru a-și fi salvat viața, soacra sa ar fi avut relații intime cu locotenentul. Mai mult, bănuiește că și „Valentina, soția lui, avusese pentru acel bărbat un sentiment de iubire.”

Iată cum cântărește Marta Caraion acest conflict de familie: „Dacă nimic nu pare să alimenteze ipoteza vulgară emisă de tatăl meu, trebuie ca eu, în loc să cedez reflexului de a dovedi nevinovăția lor – ceea ce Valentina a făcut întotdeauna –, să mă revolt contra dictatului moral în materie de supraviețuire: chiar dacă s-ar fi culcat cu locotenentul și cu alți o sută ca să se salveze și să-și salveze fiica sau chiar din plăcere, în asta constă oare răul? Lăsând deoparte rezolvarea personală a acestui conflict, episodul dezvăluie dificultatea imensă de a înțelege în mod concret și obiectiv uman Holocaustul, în complexitatea interacțiunilor, de a evalua realitatea unei situații de exterminare în detaliile faptelor și gesturilor sale.”

Ce și-au spus Sprința și Cristescu reîntâlnindu-se o singură dată, în 1971, nu se știe. În schimb, aflăm ce s-a întâmplat cu scrisoarea lui Cristescu: „În 1982, Sprința, în pragul morții, i-o trimite – pentru că socotește important să lase asta ca moștenire – în Elveția fiicei sale, pe care n-o va mai revedea. Mama, după ce a mai lăsat să treacă un sfert de secol, mi-a dat-o mie în momentul în care universul ei mental începea să se înețeșeze, înainte să cadă în uitarea de sine, înțelegând că era timpul să predea ștafeta și să transmită mărturia bărbatului căruia îi datora viața pe care a trăit-o și, implicit, pe a mea.”

Omenescul – cât mai putea să existe printre cei cărora li se dăduse ordin să-i „termine” pe evrei – și neomenescul se împletesc într-o țesătură teribilă. Între militari și jandarmi există o tensiune continuă. Pentru cei din urmă a se juca cu viața celor aflați în captivitate dovedindu-se uneori un soi de amuzament sinistru: „Într-o dimineață” – povestește Valentina –, „când tocmai ne pregăteam să ne continuăm drumul, jandarmii au găsit de cuviință să se distreze jucându-ne o farsă – au anunțat printr-un soi de megafon improvizat că au primit ordin să ne lase să ne întoarcem acasă, că suntem liberi... Bineînțeles că au izbucnit urlete de bucurie și mulți s-au și repezit să facă calea întoarsă. În aceștia, soldații au început să tragă. Pentru amuzament. Fusese numai o glumă...”

Marta Caraion comentează: „Jandarmii – *oameni obișnuiți* – se distrează cu materia umană care li s-a dat spre distrugere pentru că, de fapt, n-au cu ce altceva să se distreze pe o câmpie norioasă și rece plină de condamnați. Ei se situează dincolo de ordinele primite și de doctrinele inculcate, de spiritul de corp propriu armatei și cad în delirul creator al terorii.” Nota traducătorului lămurește folosirea aceluia *oameni obișnuiți*: „Referire la cartea din 1992 a lui Christopher R. Browning, *Ordinary Men* [*Oameni obișnuiți*, trad. Mihnea Gafița, Polirom, Iași, în pregătire], în care acesta arată că majoritatea celor ce au comis atrocitățile din lagărele de concentrare nu erau naziști fanatici, ci oameni obișnuiți care au cedat presiunii de a se conforma.”

\*

În 2016, aflată în apartamentul unei verișoare din Buzău, Marta redescoperă, după 35 de ani de la plecarea ei din România, mașina de cusut *Singer* pe care bunica sa Sprința a cărat-o peste tot: „Mașina funcționează, este folosită, cele două sertărașe laterale sunt pline de ață și ace.” Recuperată, mașina de cusut a Sprinței se află azi în casa Martei: „Nu mai are vocația de a servi, și-a pierdut sarcina utilitară, intensitatea vitală, ca să devină un obiect afectiv incomod pe care îl am și care se află la mine în Elveția, unde invitații o consideră capriciul unei colecționare de vechituri. Ea devine un monument patrimonial, o posibilitate de rezistență la distrugere.”

Spre deosebire de obiecte, oamenii, chiar și cei care au rezistat în chip miraculos, pierd până la urmă posibilitatea rezistenței la distrugere:

„Valentina moare în luna noiembrie a aceleiași an 2016, memoria îi dispare, nu recunoaște nici oamenii, nici lucrurile. Înainte să se prăbușească, vegetează câțiva ani într-o zonă de indistinție între straturile realității. Îmi telefonează aproape în fiecare noapte, îi răspund și-i vorbește mamei ei în rusește, atât de fericită că îi vorbește, sfâșietoare. Îi spun că se înșală, distrug mirajul, o readuc în prezent. Iar ea revine la română sau la franceză, dezamăgită că sunt doar eu la capătul celălalt al firului, atât de puțin în stare să o consolez. În acea vară a anului 2016, la sfârșitului zilei, la asfințitul soarelui din grădină, își rostește distinct ultimele cuvinte inteligibile: «Hitler a intrat în Craiova.»”

\*

Deseori, narațiunile naționale continuă să se refere foarte „timid” la atrocități. „Distilează” și „contextualizează” adevăruri irefutabile până când aproape că reușesc să facă din victime vinovați, chiar dacă pentru asta au nevoie să nege vocea documentelor. Maeștrilor acestor narațiuni nu le spun nimic: „numerus clausus, în realitate numerus nullus”; „Române! Nu cumpăra nici un ac de la jidani!”; „Române! Trezește-te din amorțeala în care jidanii te țin încătușat!”. Nu le pasă că un poet important, ajuns premier, anunță că România va expulza „500.000 de evrei vagabonzi”, oameni pe care-i numește „deșeuuri”, și că, la 6 ianuarie 1938, când este întrebat de un ziarist de la *Daily Herald* dacă aceste măsuri antievreiești sunt bazate pe fascism și nazism, răspunde că nu: „Sunt idei pur locale, cu toate că eu le consider o evoluție necesară pentru dezvoltarea umană”.

Nesemnificativ pare și sfatul dat majorității etnice de ministrul de externe: „Când pantofii te jenează, cel mai urgent este să-i scoți, să nu cauți unde să-i pui.” sau că, în 1933, un mare istoric publică în *Neamul Românesc* un ciclu intitulat *Iudaica*, texte de un antisemitism furibund, pentru ca mai apoi – tristă ironie a sorții – să fie asasinat de alți „purificatori ai neamului”.

România, spune Mareșalul, are nevoie de „o tragică, dar măreață purificare națională”. În Odessa, după ce este aruncată în aer „clădirea Statului-Major român, instalat în mod imprudent în fostele birouri ale NKVD-ulți minate de sovietici”, vina pentru uciderea sau rănirea a 130 de militari români și germani este pusă pe seama evreilor.

O stenogramă a Consiliului de Miniștri din 13 noiembrie 1941 păstrează un dialog revelator. Mareșalul întreabă: „Represiunea a fost destul de severă?” [...] „Am cerut să se împuște câte 200 de evrei pentru fiecare mort și 100 de evrei pentru fiecare rănit. S-a făcut așa?” Guvernatorul Transnistriei răspunde: „Au fost împușcați și spânzurați pe străzile Odesei.” În decurs de două zile, au fost uciși circa 25.000 - 30.000 de evrei. 22.000 au fost duși în Dalnic, lângă Odessa, închiși în magazine, „mitraliați și incendiați”. Ziarul *Țara* anunță „triumful”: „În Odessa se face curățenie mare” [...] „Era singura soluție pentru pacificarea

acestui cuib de vipere. Căci Odessa – și lucrul acesta nu trebuie uitat – fusese un adevărat sân al lui Avraam pentru jidovul fără țară și fără nume” [...] „Acum s-a isprăvit cu prezența invizibilă a lui Iuda. Ostașul român l-a scos afară din bârlog.”

La 8 iulie 1941, Mareșalul declară: „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari. Imperiul Roman a făcut o serie de acte de barbarie față de orizontul contemporan și a fost totuși cel mai vast și cel mai măreț așezământ politic.”

De la declarația Mareșalului și până azi, cei cărora actele de barbarie li se par nesemnificative, așteaptă ca țara să le fie declarată dacă nu un al doilea Imperiu Roman, măcar „un măreț așezământ politic”.

Ce caracterizează, în opinia Martei Caraion, acțiunile acelei Români care deține al doilea loc (primul loc revenind Germaniei) în acțiunile de exterminare a evreilor? Iată: „Opera de exterminare realizată de români este *eclectică*, în sensul pe care Baudelaire – care era interesat de arta pură, nu de arta de a ucide – îl dădea termenului: nu avea «nici stea, nici busolă». «Opera unui eclectic nu lasă nicio amintire», spunea poetul; Holocaustul comis de români n-a lăsat nici el.” [...] „Statisticile fluctuează. Simpla însumare a evreilor deportați din România, din Basarabia, din Bucovina și din alte câteva teritorii românești și a evreilor născuți în regiunile ocupate, precum și scăderea numărului de morți și de vii pun o problemă. Istorisirea se consumă în frânturi de evenimente și epuizează memoria.”; „Transnistria n-a intrat în memoria comună, dar o bântuie. Destinată să funcționeze ca filtru de purificare națională. Ea, ca proiect politic, și-a îndeplinit perfect funcția: și-a șters urmele.”

\*

„Coerența” narațiunilor naționale continuă să se lase tulburată cu greu. Cartea Martei Caraion nu este doar tulburătoare, scrisă cu mare talent, ci și un manifest care ne spune că anumite „coerențe” trebuie „tulburate”, demistificate. „*Am depliat o povestire din secolul XX, i-am desfăcut fiecare pliu de la est la vest: în momentul în care Ucraina explodează, redeschizând larg rănile vechi, și când locurile unor tragedii redevin incandescente, mi s-a părut necesar să fac asta.*” , mărturisește autoarea. Un efort dus la capăt cu migală și precizie, cu discernământ, fără patimă, într-o vreme în care narațiunile naționale își astupă din nou urechile pentru că nu doresc să audă și „*un alt adevăr*”.

De ce tot acest efort? Marta Caraion răspunde și prin cuvintele lui Rithy Panh, realizatorul cambodgian al unor pelicule despre genocidul săvârșit de Khmerii Roșii: „Ce cer morții? Să ne gândim la ei? Să-i eliberăm judecându-i pe vinovați? Sau vor să înțelegem *ce s-a petrecut*?” [...] „Desigur, munca asta nu dezgroapă cadavrele. Nu caută în pământul arid sau în cenușă. Desigur, munca asta nu ne odihnește. Nu ne îmbunează. Ci ne înapoiază omenia, inteligența, istoria.”

## Ion POP



### Însemnări „diplomatice” pariziene (2)

Paris, 6 august 90

Răsfoind suplimentul Radio-Télévision al ziarului „Le Monde”, dau peste o cronică semnată Thomas Ferenczi, *Le monde comme théâtre*, care, până să ajungă la câteva aprecieri superlative pe marginea filmului *Dom Juan*, reluat de curând (cu Michel Piccoli în rolul principal), vorbește despre nenumăratele violențe ce se petrec în toată lumea și pe care televiziunea le scoate cu exces în evidență, neglijând, poate, esențialul din viața unei țări și a unui popor. Autorul e de acord că israelienii, de pildă, sau algerienii pot fi indignați de simplificarea și parțialitatea imaginilor oferite de mass-media despre țările lor: felul cum înfățișează televiziunea unele evenimente denotă, crede el, niște „vederi parțiale, chiar schematice”; lucru valabil și în ce privește imaginea prăbușirii comunismului în țările din Est. Și adaugă acest capăt de argument: „După «Revoluția românească» și manipulările mediatice la care a dat loc, am devenit neîncredători”.

A trebuit să văd, iată, încă și încă o dată, chiar și în ziua asta a Schimbării la Față, teribilele, jalnicele ghilimele între care au fost puse atâtea dintre momentele mari ale istoriei noastre. A spune că mă simt jignit ar fi prea puțin. Starea mea de suflet e de revoltă îndurerată, dacă pot spune așa, de neputincioasă disperare. Nu mi-o atenuază nici gândul, cine știe cât de nedrept, că intră în joc, în cazul de față, niște resentimente „ereditare”, ca să zic așa, ale „cronicarului”. Căci pentru prea mulți, din nenorocire, sângele din Decembrie a devenit un citat ironic, derizoriu, iar din tragedie și grandoarea ei a rămas presupusa farsă și nimicul deriziunii.

Însă eu am văzut, în ziua de 22 decembrie 1989, un creier aproape întreg pe o margine de trotuar din Piața Libertății din Cluj, am privit cu ochii măriți resturile de creieri și sângele împrăștiat pe vitrinele Librăriei Universității și pe stâlpii din jur, m-am apropiat, cu o jumătate de pas, ce-i drept, de cei ce strigau transfigurați „Veniți cu noi!” și „Jos dictatorul!”, am strigat Libertate!” și „Victorie!”, am alergat înnebunit de bucurie și speranță spre întâia ușă deschisă

când i-am auzit strigând pe oamenii ieșiți în fața caselor (ah! era în Piața 14 iulie!) că a fugit Ceaușescu, ca să-i văd și revăd pe Dinescu, Caramitru și ceilalți intrând în studioul Televiziunii și aducând vestea uriașă a libertății. - Uluitoare amiază, ai existat doar în gândul meu? Și săptămânile de după aceea, cu nopțile fără somn, când nu mai conta nimic, nimic, decât nemaipomenita noastră comuniune, exaltarea ca o febră pe care o credeam purificatoare pentru totdeauna. Săptămânile în care am fost absolut siguri că am *învins* cu adevărat, că nimic nu mai poate fi ca *înainte*, că piciorul lui Dumnezeu se afla în chiar norul de deasupra capului nostru, lăsându-ne să-l prindem și să-l tragem spre noi! Am crezut că, din acele zile și nopți, vom fi mai buni pentru totdeauna, mai generoși, deveniți mai înțelepți prin suferință, prin revolta mută de atâția ani, prin umilințele îndurate.

Ca să ajungem acum, și atât de curând, la ticăloasele ghilimele, pe care oricine își îngăduie – și chiar noi înșine – se le așeze, ca pe niște demoni deveniți paznici ai neprihănirii, de-o parte și de alta a cuvântului *Revoluție!*

Dacă am fi fost de la început mai lucizi, - dar nu aveam cum să fim în euforia și zguduirea evenimentelor – ne-am fi dat seama că transfigurarea nu putea avea loc peste noapte, că au fost prea multe și prea adânci desfigurările chipului nostru ideal, în aceste decenii de cruntă înjosire a tuturor. Am fi înțeles că teribila presiune deformatoare a bieteii istoriei pe care am trăit-o n-a dispărut fără urme și răni, că tot ce s-a întâmplat până în Decembrie ne-a îmbolnăvit pe toți într-un fel sau altul, făcându-ne, pe unii, să ne alterăm demnitatea, degradată în jalnice compromisuri, obsedați să ne „descurcăm” în orice împrejurare, să evităm șocurile cele mai dure cu realitatea „*rugueuse à êtreindre*”<sup>1</sup>; că îndelungata tăcere la care am fost obligați nu exprima tocmai cea mai senină față a acestei demnități, că era lucrul cel mai la îndemână ce se putea face pentru a nu cădea în vârtejul ucigaș al sloganurilor zilei, dar că nu putea echivala cu o reală, profundă și limpede opoziție sau revoltă; că ne-a îmbolnăvit mai ales suspiciunea, neîncrederea în semenii noștri, făcându-ne să vedem în fiecare, chiar și în prietenii cei mai apropiați, un posibil delator, un „agent”, un trădător. Și nu am realizat nici adevăratele dimensiuni ale ravagiilor provocate în mulțimea celor „de jos” de sistemul totalitar, care a închis mai toate porțile către realitatea vie, a izolat spiritul, a încurajat mediocritatea și suficiența, a compromis marile exigențe morale, a îndemnat la supunere oarbă, la ură și invidie, la prostie și îndobitocire – sub aparența lozincilor colectivist-egalitariste. O psihologie de turmă, dragă tuturor dictatorilor, s-a format, din nefericire, într-un grad mult mai mare și cu mult mai grave urmări, în aceste crunte decenii, întemeiată, pe suprafețe sociale diverse, pe raportul, ca și arhetipal, dintre stăpân și slugă; psihologie a fricii și a terorii, a bănuielii și neîncrederii abil întreținute, conjugată cu opera de depozitare a omului de tot ceea ce însemna reper existențial statornic, punct de sprijin depășind efemerul clipei de față: religie și cod etic elementar, privind deopotrivă raporturile cu ceilalți și propria „ținută” launtrică.

25 februarie 91

M-am mutat astăzi, în sfârșit, cel puțin pentru orele de seară și noapte ale singurătății necesare scrisului, în „camera de serviciu” de la etajul șapte (și jumătate!) al casei de pe avenue de Suffren 159, unde locuim din preajma Crăciunului 1990. Ceva mai jos, la al șaselea cat, e apartamentul descoperit într-un târziu în pagina imobiliară a ziarului *Le Figaro*: patru încăperi împărțite în așa fel încât să respecte aproximativ rotunjimea unui soi de turn, caracteristic clădirilor de pe la începutul secolului (1910-1911). Nu sunt odăi foarte mari, însă e multă lumină în ele, sporită de pereții albi, cu ferestre largi și tavane înalte, ornamentate cu bun gust, în stucatură. Am amenajat, cu mobilierul pe care l-am putut primi de la București, nu tocmai cel dorit, un salon, o sufragerie, un dormitor (de pe fereastra căruia se vede linia metroului aerian, cu alunecarea vagoanelor lui albastre, și o parte din avenue de Suffren) și o cameră pentru fete. Micile șemineuri de marmură dau o oarecare eleganță acestui spațiu, iar parchetul frumos lustruit are doar defectul că scârțâie cam tare, la fiecare pas. La biroul simplu, instalat în dormitor, am crezut că voi avea suficientă liniște pentru a mai citi și scrie câte ceva; televizorul din salon, de care copiii se desprind prea greu, mă împiedică – izolarea în calmul bibliotecii de la Cluj m-a obișnuit cu o atmosferă de nerecuperat aici.

Am așteptat, de aceea, cu mare nerăbdare, ziua când va putea fi amenajată chilia de sus: am reușit să așez aici o mică masă găsită prin subsolul Ambasadei, un scaun și un reșou. Fiind sub acoperișul „turnului”, are aspectul unei felii de cupolă ca de observator astronomic, pereții urmează niște arcuri de cerc, ca și tavanul. Pe fereastra îngustă, de celulă monahală, se vede, dacă ridic capul aplecat peste hârtii, turnul Eiffel, luminat, auriu pe fundalul de întuneric. Iar dacă mă înalț la fereastră, mai către dreapta, lucește cupola Domului Invalizilor, ca o coroană pe un cap regal.

Aici, sub lumina veiozei, pe o masă cu câteva volume și dosare, cu doi ghiociei într-un pahar, puși de draga mea Ștefana, cu un minuscul aparat de radio (de ascultat muzică clasică) și o ceașcă de cafea, voi căuta să-mi pun la încercare cerneala, învingând amănările și comoditățile, oboseala și plictisul, pentru a însemna câte ceva din noul meu stagiul francez și parizian. Va trebui să mă oblig la a nota în fiecare (sau aproape în fiecare) zi un rând și un gând. Știu că supunerea la o asemenea disciplină nu va fi ușoară. Nu, nu numai din cauza stresului cotidian, ci și a unui soi de scepticism cât privește rostul unor atare confesiuni și „băgări de seamă”. Cu toate că, din experiența altor ani, îmi dau seama ce gol de nerecuperat a lăsat în viața mea absența „însemnărilor zilnice”. Memoria nu mă ajută suficient în refacerea atâtor momente pe care nu le-aș fi dorit pierdute, – încât se cade să-mi impun de acum înainte „birul” scrisului de fiecare zi, chiar riscând alunecarea în banal a condeiului. Poate cândva, reluate, aceste semne îmi vor îngădui o reconstituire mai vie a orelor de acum.

Măine, observam, se vor împlini șapte luni de când am ajuns iar la Paris, sub un soare torid. Nu e deloc puțin – am trecut prin atâtea situații, și noi și vechi pentru mine, într-o lume pe care altădată n-o cunoscusem prea bine (mă gândesc la „clanul” diplomatic) într-un timp atât de frământat precum cel „post-revoluționar”. Trag nădejde că măcar unele din aceste evenimente și stări să poată reveni în paginile ce se vor scrie de acum încolo.

Să-mi spun, așadar, mie și îngerului celui de pază din văzduhul acestei clipe: Doamne- ajută! Să fie într-un ceas bun!

### 1 martie

Am și dovedit că nu mă pot ține de cuvânt: n-am mai notat nimic de trei zile. Au fost cele în care au plecat spre țară ultimii „delegați” ai editurilor bucureștene prezente la Salonul Internațional al Cărții, din 14-17 II: Sorin Mărculescu, Mircea Martin, împreună cu Doru Vartic, în calitate de ministru adjunct al Culturii.

În 18 februarie organizasem o întâlnire cu toți scriitorii sosiți la Paris cu acel prilej. Am făcut pe „moderatorul” în fața unei săli pline de lume, mai ales scriitoricească (Țepeneag, D. Flămând, Matei Vișniec, Maria Banuș, M. Tarangul, Edgar Reichmann și – pentru prima oară la Centrul Cultural – Mircea Iorgulescu și Al. Papilian). La masa invitaților – S. Mărculescu, Eugen Negrici, Daniela Crăsnaru, I. Vartic, Vasile Igna; a preferat să stea în sală M. Martin. Discuții despre situația editurilor, a cărții, a scrisului, în România de acum: lipsa hârtiei, a imprimăriilor, privatizarea sălbatică (ar fi vreo 600 de edituri particulare, alături de cele 24, de stat), – cu trimiteri la cauzele politice etc. Mai „dur”, S. Mărculescu; gata de replică, deputata FSN-istă Daniela Căsnaru; echilibrați, I. Vartic, M. Martin. Foarte vorbăreț, dar nu fără rost, D. Țepeneag; mai „oficial”, Dan Hăulică, ambasador, acum, la UNESCO. Dialoguri prelungite, ca de obicei, la un „vin d'honneur”, în sala „clubului”.

Martți la amiază (26 febr.), Doru și Mariana Vartic, la masă la noi. Evocări clujene, momente din haosul și delăsarea din ministerele bucureștene.

Seara, îi scriu lui Marian [Papahagi] – un rezumat al mezaventurilor mele directoriale la „Centrul Cultural”. Răspund unei scrisori a lui, trimise prin I.V. Îmi spunea că, după demisia de la Ministerul Învățământului, i s-a propus postul de ambasador la Roma; a refuzat. Lasă de înțeles că mi s-ar propune ceva similar pentru Paris (de s-ar întâmpla, hotărârea mea e luată: aș refuza imediat, nu mă vreau cu mâinile și mai legate, într-o vreme de ambiguități politice suspecte, când fațada neoliberală disimulează depozite întregi de prăfuite obiceiuri pre-decembriste. Un argument rapid la îndemână: fiecare lectură a ziarului *Azi*, scris de jurnaliști submediocri și de o brutală necizelare a verbului – îmi face un rău fizic, sporindu-l și pe cel moral; nicio nuanță, numai durități triviale, plăcerea de a pângări pe cei care, în Decembrie și mai înainte, au făcut proba demnității. Întrebare incuietoare: cum poate un prim-ministru ce se vrea inteligent și luminat, să lase

mână liberă în jurnalul partidului pe care-l conduce, unor indivizi și unor poziții atât de joase?).

Tot marți, după-amiază, la Editura Seuil, cu Mircea Martin: probleme de drepturi de traducere (Petru Dumitriu, Kristeva, Genette etc.). Sugerez o angajare a mea la o versiune românească din ultima carte a lui Genette, *Fiction et diction*.

În 27, la amiază, despărțirea de I. Vartic și M. Martin, la Bibliotecă. Abia plecați, telefon de la S. Pop, însărcinată cu afaceri, nemulțumit că I. V. nu l-a vizitat, cum promisese: neglijențe inadmisibile pentru un ministru; ton iritat, promisiune de „raport” la București; orgolii rănite...

La ora 18, obișnuita conferință săptămânală: astăzi, *Oedipe*-ul lui Enescu, prezentat de muzicologul Alain Paris: figură fină, paloare de intelectual, blândețe a vocii, dezinvoltură a discursului, foarte bine stăpânit. Din păcate, lume mai puțină ca de obicei – și a fost o frumoasă expunere, întretăiată de fragmente enesciene de excelentă calitate. Înregistrarea franceză pe disc compact, cu José Van Damme în primă poziție, sună superb – dar limba îndulcește cumva dramatismul operei, o trage spre Debussy și Fauré. Uneori ar fi fost bine să se introducă și ceva din versiunea românească cu Ohanesian, Cernei și „Sfinxa” teribilă a Zenaidei Pally.

Ieri după-amiază, primiți, cu V. Grecu, la S. Pop, la cererea mea: încercare de dezamorsare a unor mai vechi tensiuni, din cauza administrației îngâmfate și cu pretenții, ce ne șicanează mereu. Discuție echilibrată, pe teme curente ale preocupărilor noastre. Senzație că am reușit o calmare a spiritelor.

Seara, în chilia mea, lecturi pe sărite de presă românească și câteva pagini din mereu tulburătorul *Jurnal al fericirii* de N. Steinhardt. Îmi trece prin față figura lui ciudată de monah întâlnit la Rohia într-o toamnă, în urmă cu câțiva ani. I-am oferit atunci o carte, apoi i-am trimis *Jocul poeziei* și mi-a răspuns, mulțumindu-mi, pe o carte poștală. Mă impresionase franchețea mărturisirii lui în legătură cu convertirea la ortodoxie. Cu câteva ore mai târziu, m-a șocat totuși, oarecum, văzându-l cum face, după tipic, mătânii prelungite pe la icoanele din mica biserică...

Ziua de astăzi a fost mai lejeră. Am apărut pe la ora 9, cu niște ghivece de primule în mână, de oferit doamnelor de la Centru, în chip de mărtișoare. Satisfacție evidentă, însoțită de o gustare comună la prânz, în sala de club. Între ele, am fugit la Gallimard, de unde am luat în Service de Presse câteva volume: note de călătorie de M. Yourcenar, un *Paris bohème*, de un american, Jerrold Seigel, *Misérable miracle* a lui Michaux, un roman de Mishima, o Kristeva (*Etrangers à nous-mêmes*). Ieșind pe rue des Saints-Pères, rapidă trecere pe la Grasset, unde mi s-a promis trimiterea ultimului roman al lui D. Fernandez (*L'école du Sud*), *Les aventures de la liberté* de B.H. Lévy; și un nou Todorov: *Morales de l'Histoire*. Alături, la Fayard, am întâlnit, în chip de controlor al documentelor de identitate, la poartă, un român din Ploiești cu care am schimbat câteva vorbe.

Seara, la televizor, printre comentariile post-războinice despre Golf, un interviu luat unei femei care

s-a căsătorit cu un deținut politic marocan, numai pentru a-l putea vizita și a-i susține moralul. Zicea despre el – întemnițat de mulți ani – că e un „prisonnier poétique” scrisese, nenorocitul, un poem în care s-a citit un inadmisibil atac la sacra persoană a regelui Hassan al II-lea... Și noi, românii, care am cunoscut atâtea soiuri de prizonierat... poetic!

E miezul nopții. Plouă. În locul unde ar trebui să se zărească Turnul, e o pată cețos-aurie. Jos, din când, în când, zgomot de mașini pe străzile ude.

## 2 martie

E trecut de ora 11 noaptea, când îmi reiau însemnările. Paralel cu aceste rânduri, curge, în meandre jucăușe, un quartet mozartian, dedicat lui Haydn. Neputând să scriu, în continuarea paginilor de dimineață la studiul introductiv la *Antologia avangardei* (promisă de mult lui Nadeau și tot neîncheiată), – din pricina zgomotului făcut de un zugrav ce renova încăperea de alături –, am citit câte ceva: un prim capitol din cartea despre Parisul boem, ce se anunță foarte interesantă (de notat, deocamdată, statutul oscilant al boemei, anti-burgheză și atrasă totodată de condiția burgheză, alături de alte trăsături, mai cunoscute, ce pot fi puse în legătură cu *avangarda*: marginalizare, excentricitate, refuz al oricărei discipline, atracție spre extremismul politic; „teatralizarea tensiunilor” și „dramatizarea ambivalenței” situației unor burghezi în raport cu identitatea și destinul lor social; „punerea la încercare și explorarea frontierelor vieții burgheze, refuzând deopotrivă să le considere drept dobândite și să încerce să le înlăture” (p. 21). „Ea (boema) era în același timp un fel de viață și o interpretare teatrală, și a ei însăși, și a societății împotriva căreia reacționa” (22).

Citit, apoi, o conferință a Margueritei Yourcenar despre călătorie, din 1982, în finalul volumului luat ieri de la Gallimard: *Le tour de la prison*.

Un „tur” făcusem și eu după-amiază, după niște cumpărături prin zona Odéon, librăria Gibert Jeune de pe St. Michel. În drum spre magazinul Conforama (căutam o veioză), am luat-o pe malul Senei, pe lângă lăzile buchiniștilor, apoi pe Pont Neuf. Scurt popas în Place Dauphine, cu un gând pentru Pallady, privind liniile arborilor negri printre care alergau câțiva copii și un câine de culoarea nisipului presărat pictural sub ochi, ca să contrasteze blând cu acele linii întunecate. În ceață ușoară, apoi, Henri IV și calul său verziu peste Sena. Întoarcere pe rue Dauphine, cu răsfoiri de albume în câteva librării, apoi culorile din rue de Buci, încărcată de flori și fructe de pe pământ și din mare.

E din nou miez de noapte. Se aude, la radio. Concertul 23 de Mozart, cu Gieseking și Karajan. E cel pe care îl descoperisem pe discul cu A. Brendel, găsit la Londra, acum vreo 15 ani și ascultat la Cluj, cu mari și senine melancolii, pentru partea a doua. S-a și făcut *măine*.

<sup>1</sup> „Realitatea aspră la îmbrățișare” (Rimbaud).

**Ion MUREȘAN**

**Poem de dragoste**



În acest poem pe care ți-l dedic  
tu nu apari deloc.  
Apare doar numele tău.  
Numele tău ia în acest poem forma unui avion  
care zboară la o altitudine de treisprezece mii de metri  
peste Grădina Botanică din Cluj.  
Este un avion mic și argintiu,  
dar la o astfel de înălțime toate avioanele  
sunt mici și argintii.  
Și tocmai deasupra Grădinii Botanice din Cluj  
fereastra, adică hubloul din dreptul meu  
țândări se face și  
numele tău se depresurizează.  
Iar eu sunt smuls din scaun și sorbit în atmosferă.  
Vai mic, eu în spărtura din numele tău  
Abia mă mai țin cu mâinile de marginile ferestrei,  
cu mâna stângă de o vocală,  
cu mâna dreaptă de o vocală.  
Acum cad.  
Iar în spatele meu aud cum toate hublourile numelui tău  
țândări se fac și zeci de iubiți ai tăi se văicăresc  
și de abia se mai țin  
de marginile ferestrei,  
cu mâna stângă de o vocală,  
cu mâna dreaptă de o vocală.  
Acum, sorbiți în atmosferă, cad și ei.  
Și plutim legați de parașutele noastre albastre,  
galbene, violete, portocalii, roșii...  
ca un roi de fluturi uriași și în toate culorile  
peste verdele copacilor  
din Grădina Botanică din Cluj.  
Acum, dacă te uiți mai atentă în poemul meu,  
vezi cum parașuta mea roșie alunecă pe lângă  
turnul de apă din Grădina Botanică și cum cad eu  
pe acoperișul de sticlă al unei sere și auzi  
cum acoperișul de sticlă se face țândări  
iar eu ca un future mare încep să polenizez florile de lotus  
ce cresc în lacul mic și verde din seră și poți auzi  
cum gem florile din zeci de rondouri din Grădina Botanică.  
Căci zecile de iubiți ai tăi  
ca niște fluturi mari și colorați  
le polenizează.  
Iar numele tău, fără călători în el,  
Zboară mai departe până se lasă lin  
pe spatele unei ciocârlii  
(căci în zbor un avion e atât de ușor încât un copil  
Îl poate ridica cu un deget, darmite o ciocârlie)  
și ciocârlia coboară și îl lasă într-o poieniță  
din pădurea Făget,  
cu toate hublourile dintre litere sparte,  
îl lasă să se umple de furnici  
și de singurătate.

## Floarea ȚUȚUIANU



### Blue Monday

Au trecut sărbătorile, ghirlandele, artificiiile, petardele...

Suntem în ianuarie așteptăm iarna și vine primăvara & cea mai nefericită zi a anului – Blue Monday.

Apoi încep veștile cu cei care mor: cei mai mulți în ianuarie dar și în luna îndrăgostiților.

Eu trăiesc în bula mea de aer /unde respir like-uri și înghit inimioare precum săbiile – zonă de confort.

Dacă ies din zona de confort cineva mi-a promis eternitatea. Lasă, îi spun. Cu Lilith și Chiron pe cerul astral în ziua nașterii nu prea ai ce să faci.

Că nu fac binele pe care îl voiesc, ci răul. Pe care nu îl voiesc.

Renunță la interpretare renunță la sugestii renunță la a-ți mai răspunde la întrebări.

Doar stai cu nimicul prezentului.

NIMICUL prezentului. Prezentul nimicului.

### Puterea cuvintelor

Dacă aș fi știut puterea cuvântului nu aș fi scris. Niciodată.

Poate așa Dumnezeu și-ar fi întors fața către mine. Și brusc aș fi devenit. Smerită.

Aș fi plecat fruntea până la picioarele tale. Doar cuvintele să nu se întoarcă împotriva Să învăț să spun DA -

facă-se voia ta. Niciodată Nu.

M-aș fi rugat ca nu cumva preocupată de mine să uit de Tine. Și atunci nu aș fi îmbătrânit brusc. Nu aș fi înțelepțit brusc.

Cuvintele

nu s-ar fi întors împotriva mea.

Rănindu-mă atât de tare.

Așteptând ca rănilor să înflorească în.

Așteptare. Trezvie.

La semafoare. Să văd verde și să pot trece de partea cealaltă de mână cu Tine.

Și-n ochiul tău să fiu tânără și frumoasă.

Iar carnea uscată și slabă

să devină fragedă și parfumată. Duhoare

De ce atâta anxietate, frică și teamă, când în orice acatist se spune:

Bucură-te crin alb răsărit în grădina cea de sus

Bucură-te trandafir prea frumos mirositor

Bucură-te, Floare - tu care ești floare între flori

De ce atâta anxietate, frică, teamă când trauma nu ți-o amintești.

Poate fi o traumă intrauterină când cineva te tot gâdila cu un obiect răsucit doar, doar vei fi o pată de sânge dar tu nu și nu...

Și cu acest Nu cu care

ți-ai pecetluit corpul, lipsit de plăcere, de bucurie, biciuit ca să CE ?

Să arăți că se poate ce nu se poate?

Că se poate ce e împotriva firii?

De ce să transformi atâta sensibilitate, frumusețe în duritate și forță!

Când tu ești cea mai rănită și aștepti ca rana să înflorească.

### Cea mai bună versiune a mea

În timpul pandemiei am îmbrățișat mai mulți copaci decât bărbați.

S-a murit pe capete doar natura a înviat a început să respire, apele să fie cristaline, de se vedeau pești colorați cum pluteau prin copaci

M-am așezat sub formă de cruce pe pământ ca axa lui schimbându-se să treacă prin mine.

M-am învățat odată cu pământul și nici nu știu când a trecut viața pe lângă mine și am ajuns la cea mai bună versiune a mea: la 75 ca la 57

Îl văd pe Isus frumos coborând pe nori -  
sunteți o minune a lui Dumnezeu  
pentru sufletul meu -  
și nu știu dacă eu am spus sau mi  
s-a spus -  
însă a fost cel mai prețios DAR.

### Reels

Mă înfășor în mai multe cearșafuri pixelate/asortate  
și mă întind în pat pe cel mai lung nerv – nervul vag și  
dorm de la 4a.m. - 4p.m. când iau micul dejun la pat pe  
post de lunch –  
fulgi de ovăz fără gluten, semințe de chia, semințe de  
quinoa, semințe de in amestecate cu kefir-  
nutrienți  
apoi dau scroll pe telefon: prietenii mei morți sunt  
chiar mai vii pe FB mulți au migrat pe  
Instagram – lume mai bună  
Reels pline de îngerii AI care doresc like-uri și promit  
o minune în cea de-a șaptea zi  
totul este să o recunosc iar ea să mă știe pe de rost  
asaltul pisicilor a fost demult detronat de asaltul  
psihologilor  
omul e suma traumelor sale  
unii au făcut din traume bani  
unii chiar s-au vindecat  
alții au făcut din traumă artă

Aud o voce din spate:

Ia-ți patul și umblă –

Nu am bărbat care să-l care –

Vindecătorule

Fie numele lui lăudat

### Sunflower

Eram la pământ. De jur împrejur nimeni și nimic  
am început să mă adun să strâng țărâna în jurul meu  
să-mi fac tălpile amestecând țărâna cu salivă  
a început să se lege să se închege (tălpile nu sunt ușor  
de sculptat nici de desenat)  
aici mi-a fost mai greu.

Apoi am ajuns la genunchi  
după ce îngenunchezi te poți ridica  
coapsele, pântecul cu sămânța în el și Plexul Solar- sau  
legătura cu Tatăl. Sinele.

Apoi cei doi umeri prinși de clavicule și mâinile care  
fac totul cu ajutorul privirii  
și cel de-al treilea ochi din mijlocul frunții. Frunte  
căzută pe gânduri. Subconștientul care ne controlează  
viața.

Acum sunt întreagă. Dar caut cu privirea lumina. E o  
lumină orbitoare dar care nu mă arde.

Îl privesc - uite sunt asemenea ție: un cerc cu mii de  
flori mici hermafrodite și  
de jur împrejur raze de petale precum razele tale  
știu sunt din țărână dar vreau să fiu ca tine  
vreau lumină. Știu care-i prețul.  
Privirea ta trebuie să mă aibă în față să se oglindească  
în mine.  
de dimineața până seara.

Atunci m-am deschis și o lumină a pătruns cu totul în  
mine

și fiecare celulă din corpul meu a devenit vie.  
și primind lumină am început să strălucesc.  
You will shine! Am devenit iubire.



Dana Catona

## Valentina SANDU-DEDIU



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

#### Doamne ale scenei pianistice (3)

Cele două celebre profesoare de pian din București despre care am povestit în episodul precedent, deși niciodată prietene, au împărtășit aceeași afinitate pentru o metodă ce a impulsionat modernizarea școlii pianistice românești. Atât Constanța Erbiceanu, cât și Florica Musicescu au urmat cu statornicie metoda lui Rudolf Maria Breithaupt (autor al celor trei volume intitulate *Die natürliche Klaviertechnik*, publicate la Leipzig între 1906-1912 și retipărite în numeroase ediții până în prezent), îndeosebi în ceea ce privește libertatea brațelor, și au propagat-o – prin intermediul generațiilor de elevi – în numeroase școli românești. Deși au găsit numeroși susținători, nu au lipsit ironiile la adresa „căderile de braț” sau „intrările în pian” asupra cărora cele două pedagoge insistau cu atâta fervoare.

#### Metode și lucrul la clasă cu Florica Musicescu și Constanța Erbiceanu

Constanța Erbiceanu combina această școală a brațelor grele, care cad liber din umăr, cu o agilitate a degetelor menită să sporească viteza. Ea recurgea la o listă bogată de studii construite în jurul acestei tehnici, la care se adăugau *Invențiuni* de J.S. Bach și *Album pentru tineret* de Robert Schumann. Dacă Bach fusese introdus în repertoriul pianistic prin strădaniile Aureliei Cionca, a mai trecut ceva vreme până când ceilalți profesori și elevi s-au familiarizat cu complexitatea muzicii sale – o vreme, se interpretau doar Preludiile din *Clavecinul bine temperat*, deoarece Fugile erau socotite „plictisitoare”. De altfel, Erbiceanu lucra cu elevii – acordând o atenție deosebită edițiilor de partituri – la un corpus de piese preponderent romantice, dar și moderne, inclusiv ale unor contemporani români.

Preocuparea constantă a Floricăi Musicescu pentru tehnica pianistică – ancorată în anatomie, fiziologie și psihologie – și pledoaria sa pentru libertatea aparatului pianistic își aveau, cu certitudine, originea în suferința neuromusculară din tinerețe; niciunul dintre elevii săi nu s-a plâns vreodată de crampe. A continuat să studieze diverse metode de pian (alături de Breithaupt – scrierile lui Walter Giesecking, Carl Adolf Martienssen, Heinrich Neuhaus), cu toate că accesul la informații era limitat, mai ales în România postbelică, așezată de cealaltă parte a Cortinei de Fier. Era întotdeauna dispusă să ofere sfaturi și îndrumări elevilor din clasele colegilor, tratându-i cu mult mai mult tact și răbdare decât pe propriii săi discipoli, față de care devenea „din ce în ce mai tiranică, din ce în ce mai nerăbdătoare, ceea ce explică plecările frecvente din clasa ei” (scrie Marta Paladi în monografia dedicată profesoarei). Nu lipsesc anecdotele despre agresiuni verbale și chiar fizice față de elevi; totuși, dacă luăm pilda strălucită a lui Dinu Lipatti, acesta nu a avut decât cuvinte de caldă laudă și recunoștință pentru profesoara sa. O metodă Musicescu propriu-zisă nu este consemnată nicăieri, însă anumite principii pot fi deduse din interviurile și declarațiile publicate ale elevilor săi (în primul rând cele consemnate de Theodor Bălan). Profesoara recomanda abordarea pianului cu mușchii relaxați (într-o dialectică a contractării-relaxării); fiecare mișcare a degetelor, brațului și încheieturilor „nu trebuie întreruptă de fluxul neuromuscular, al cărui centru se află în zona omoplatului” (Marta Paladi). Ea cultiva un sunet de pian colorat, cantabil, nuanțat pe cât posibil în privința intensității și timbrului, cu o precizie asemănătoare dicției teatrale, și prefera repertoriul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Cerând concentrare maximă și capacitatea de a plăsmui imagini artistice, lupta totodată împotriva sentimentalismului facil și a exagerărilor expresive – prefera un Chopin auster, de pildă –, trăsătură pe care o reflectă, cu fidelitate, și interpretările lui Lipatti.



Erbiceanu era, la rândul ei, autoritară și intransigentă, practicând un fel de „dictatură luminată” ce nu îngăduia dreptul la replică al elevului, pe care îl călăuzea prin vastă cultură – umanistă și muzicală deopotrivă – și prin principiul unei redări „matematice” a textului muzical, într-un stil „curat”, cu „onestitate” (în cuvintele lui Theodor Bălan).

Un astfel de raport cu elevii nu ar mai fi, desigur, posibil astăzi. Privite din perspectiva timpului, cele două se revelează drept personalități puternice, muziciene de vocație care s-au dedicat exclusiv pedagogiei, întemeind cu adevărat o școală. S-au adaptat cu demnitate presiunilor unui mediu politic ce le-a marcat în repetate rânduri destinul – două războaie mondiale, dictaturile din România din preajma anului 1940, iar mai târziu instaurarea brutală a regimului comunist. Un exemplu grăitor al caracterului lor îl constituie faptul că amândouă au continuat, în particular și fără nicio pretenție materială, să predea elevilor de origine evreiască în anii 1940, când aceștia erau excluși din instituțiile de învățământ. La fel de revelatoare este generozitatea cu care s-au implicat în înființarea și dezvoltarea liceelor de muzică din București (primul a luat ființă în 1949), îndrumând cu dăruire fostele eleve devenite între timp profesoare. Una dintre ele mărturisea fără ezitare că Erbiceanu și Musicescu „au adus rigoare în predare, în locul amatorismului care predominase înainte” (Ana Pitiș). O alta lămură felul în care cele două „domnișoare” au modernizat pedagogia pianistică românească, prin seriozitate profesională și căutarea neabătută a perfecțiunii, „formând o mare familie de elevi în locul familiilor proprii, pentru care nu au găsit niciodată timp” (Marta Paladi).

Ideile și principiile lor, transmise uneori cu obiectivitate, alteori învăluite într-o aură mitologizantă, sunt invocate și astăzi în orele de pian ori în documentația ce însoțește biografiile marilor pianiști români, între care Dinu Lipatti. Dintre ceilalți elevi de seamă ai Floricăi Musicescu se cuvin amintiți pianistul Măndru Katz, emigrat în Israel; compozitorul și dirijorul Marius Constant, stabilit la Paris; compozitorul, pianistul și dirijorul Constantin Silvestri, instalat în Anglia în ultimii ani ai vieții; precum și pianistele Maria Fotino și Aurora Ienei, cu o discografie remarcabilă lăsată moștenire. Tot astfel, Silvia Șerbescu și Valentin Gheorghiu, doi dintre cei mai importanți soliști români cu carieră internațională, s-au format în clasa Constanței Erbiceanu. Toți au cultivat o prietenie caldă cu fostele lor profesoare, lucru care reiese limpede din corespondența purtată și din mărturiile publice despre formația lor artistică.



### În loc de concluzii

Rețeaua de muzicieni-discipoli țesută de cele cinci pianiste-profesoare – Muza Ghermani, Aurelia Cionca, Cella Delavrancea, Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu – se întinde cu mult dincolo de numele menționate mai sus și ar merita, prin sine însăși, un volum separat. Este neîndoielnic că, cel puțin în București, pedagogia pianistică era preponderent feminină, după cum atestă alcătuirea departamentului de pian al Conservatorului până în 1970. Scena concertistică a fost, și ea, dominată de pianiste, cel puțin în prima jumătate a secolului XX. Stilul lor interpretativ ar putea fi cercetat – ținând seama de rarele înregistrări păstrate și de calitatea sonoră adesea precară a acestora – dintr-o perspectivă mai amplă a interpretării muzicale: o astfel de întreprindere, pe care nimeni nu a cutedat-o încă, ar putea trasa, de pildă, o hartă europeană a pianistelor ce au activat cu succes în diverse centre și destinele lor, poate, întrețesute. Dat fiind că istoria se rescrie neconținut, ultimele decenii au adus la lumină, din arhive, noi documente privind biografiile acestor pianiste-pedagoge, a căror integrare într-un cadru mai cuprinzător ar deschide perspective neașteptate. În definitiv, toate fuseseră formate în spiritul școlilor și gândirii intelectuale vest-europene și – în afara perioadei în care regimul comunist a izolat drastic România de restul lumii – au rămas organic conectate la curente artistice internaționale.

## Sorin ANTOHI



### Navetiști în Castalia

#### „Școala” lui Noica: cultură și putere în România comunistă (Partea a II-a)

##### O Castalie românească

În centrul celor mai multe programe politice și proiecte utopice găsim (implicit sau explicit) educația, de vreme ce construirea unei societăți bune (sau perfecte) necesită în primul rând o revoluție antropologică\*. De la *Republica* lui Platon până la planurile din ziua de azi de a construi sau reconstrui societăți deschise, de la *paideia* elinilor până la idealista *Bildung* a germanilor și la declarațiile-program ale celor mai puțin filozofice proiecte educative contemporane, școala și cetatea, educația și puterea sunt inseparabile.

În România, unde prima universitate modernă a fost înființată abia în 1860, planurile cuprinzătoare de a educa națiunea au reprezentat întotdeauna o constantă a discursului intelectual, ele fiind adesea contrare instituțiilor, filozofiilor și sistemelor educative existente. „Scurtul secol douăzeci” (Eric Hobsbawm) este saturat de astfel de viziuni etnopedagogice ambițioase ce se întind de la amendamente mai mult pragmatice aduse reformelor școlare din România sfârșitului de veac nouăsprezece de matematicianul și ministrul educației Spiru Haret (1851-1912), un Jules Ferry al României, până la transformările radicale ale educației naționale promovate de Dreapta (în perioada interbelică) și de Stânga (1948-1989). După 1989, idei și proiecte pedagogice precomuniste au fost reînviolate de cei ce vedeau epoca postcomunistă ca pe o reîntrupare a „epocii de aur” interbelice. Cu toate acestea, cu excepția câtorva ajustări paseiste cum ar fi reintroducerea studiului religiei în școală, dinamica sistemului de învățământ a urmat în linii mari cursul de dinainte de 1989 și presiunile ce au rezultat din tot mai numeroasele interacțiuni internaționale, în special cele legate de agențiile de finanțare „pastorală” și de acreditare, inclusiv Banca Mondială și Uniunea Europeană.

Ceea ce este deopotrivă atrăgător și neliniștitor în legătură cu cele mai sofisticate proiecte etnopedagogice este încercarea lor de a construi o școală cu totul nouă care să plămădească o ființă omenească nemaivăzută, fie ea oximoronicul vechi om nou al Dreptei (pentru

care înnoirea înseamnă restaurarea fidelă a trecutului Națiunii), fie omul nou al Stângii (modelat de și pentru viitorul comunist). În ciuda unor enorme diferențe între sistemele de învățământ și doctrinele pedagogice din România în decursul secolului douăzeci, există o similaritate izbitoră: mulți intelectuali de elită împărtășesc un *hybris* anti-instituțional, fiind în favoarea grupurilor mici, chiar de unu-la-unu, pe care le consideră a fi soluția ideală pentru sarcina diseminării cunoștințelor. Cu alte cuvinte, pentru ceea ce Pierre Bourdieu și alții denumesc „reproducere”. Astfel de soluții alternative au fost propuse atât în vremuri când sistemul național de învățământ funcționa cu mult succes, cât și în condițiile dure ale comunismului de stat, când organizarea unui mecanism conspirativ de transmitere a culturii era perfect justificată ca modalitate de a salva prețioasele tradiții umaniste ale studiului și cercetării libere, însă constituia înaltă trădare.

Intelectualii autodidacți alcătuiau o specie destul de rară și excentrică în România interbelică, deși accesul la educație nu era cu adevărat și întotdeauna universal, dat fiind că sistemul relativ răspândit și corect al burselor particulare ori de stat era contrabalansat de politici restrictive, culminând cu politicile *numerus clausus* sau *numerus nullus* vizând în special minoritatea evreiască.<sup>5</sup> Dimpotrivă, a fi autodidact în România comunistă era practic inevitabil pentru cei ce căutau cunoașterea adevărată, mutilată sau reprimată de partidul-stat. După 1989, cu puține excepții, intelectualii de mare calibru, formatori de opinie, nu au manifestat un interes susținut pentru instituțiile oficiale ale învățământului, chiar atunci când au devenit profesori universitari (de îndată ce restricțiile politice privind accesul la aceste slujbe au fost desființate) sau au lucrat în medii de informare și edituri. Carierele de pedagogi și didacticieni sau de manageri ai sistemului de învățământ sunt în mod tipic urmate de universitari de nivel modest; proiectele etnopedagogice par să-și fi pierdut elanul și prestigiul. Până și demagogii politici abordează rareori astfel de probleme.

Sub comunism, majoritatea personalităților care dezvoltaseră programe de educație națională au fost strivite. Unii au murit în Gulagul românesc, alții au reușit să-i supraviețuiască, dar nu au mai izbutit să-și reia activitatea lor temeinică, alții au emigrat ori au practicat forme diferite de *ketman*, în vreme ce pedagogii și-au revenit foarte încet și cu mare greutate din instituționalizarea pedagogiei staliniste avându-l pe A.S. Makarenko (1888-1939) drept figură centrală.<sup>6</sup> Cel mai remarcabil caz este cel al lui Onisifor Ghibu (1883-1972), unul dintre arhitecții sistemului de învățământ al României Mari, care a trăit destul de mult pentru a continua să scrie memorii adresate conducătorilor comuniști (inclusiv lui Stalin însuși), în speranța complet lipsită de realism că va reuși să-i determine pe aceștia să-i îmbrățișeze ideile.

Constantin Noica (1909-1987), personajul principal din *Jurnalul* lui Gabriel Liiceanu, reprezintă cealaltă reacție majoră la sovietizarea învățământului și culturii românești: reproducerea subversivă a culturii înalte, așa-numita „rezistență prin cultură”. Noica a ajuns

la maturitate în anii 1930 sub influența charismaticului Nae Ionescu (1890-1940), într-un grup de elită, „Criterion”, ce reunea oameni străluciți ca Mircea Eliade (1907-1986), Emil Cioran (1911-1995), Mircea Vulcănescu (1904-1952), Eugen Ionescu (1909-1994), chiar și unii mai excentrici, precum Petre Tușea (1901-1991) și alții.<sup>7</sup>

Tânăra Generație, cum i se spunea de obicei, era prima ce ajunsese la vârsta maturității imediat după Primul Război Mondial, și reprezentanții ei împărtășeau convingerea, din moment ce proiectul politic și național al României Mari fusese realizat, că românii trebuiau să se concentreze asupra dezvoltării culturii și împlinirii destinului istoric al nației lor, înțeles în tradiția germană a lui *Schicksal*. Toate acestea cereau ca noua comunitate națională să fie ridicată la nivelul unei *Kulturnation* sau, mai tehnic, al unui *Kulturstaat*. Cultura înaltă, educația, societatea și statul urmau să fie topite împreună într-o entitate organică fără precedent, fidelă esenței națiunii, „românitatea”. Dezbaterile asupra caracterului național al românilor (*specificul național*) au constituit discursul hegemonic al vieții noastre publice în perioada interbelică, dominată de încercările de a „descoperi” eul colectiv „autentic” cu ajutorul, pe de o parte, al gândirii speculative ce combina filozofia, teologia, misticismul și poezia și, pe de altă parte, al reconstrucției psihologice, etnografice, istorice „obiective”, bazată pe munca de teren, date „tari”, metodologie științifică. Cel mai adesea, aceste exerciții de geografie simbolică, etnopsihologie și ceea ce eu numesc *ontologie etnică* s-au dovedit a fi inseparabile, în vreme ce instrumentalizările lor ideologice și politice, cărora intelectualii le-au rezistat arareori (adesea chiar le-au inițiat), au fost generatoare de evenimente istorice sângeroase.<sup>8</sup> Îndepărtându-se de o tradiție deja înrădăcinată a urmăririi modelelor occidentale până la imitarea lor sistematică, astfel de curente autohtoniste imitau trecutul colectiv idealizat, conferindu-i statutul de icoană atemporală (și, pentru mințile lucide, anacronică) și investindu-l cu un imaginar temei divin.<sup>9</sup>

Generațiile mai în vârstă susțineau idei etnonaționale similare, mergând de la viziunea naționalistă și populistă promovată de Nicolae Iorga (1871-1940) sau modelul ascetic și meritocratic al lui Vasile Pârvan (1882-1927) până la propuneri mai apropiate de fervoarea Tinerei Generații prin pretențiile lor asemănătoare de „autenticitate”, cum ar fi cele formulate de Nichifor Crainic (1889-1972), Simion Mehedinți (1869-1962), Constantin Rădulescu-Motru (1868-1957) și alții.

În vreme ce aceste preocupări pentru educarea națiunii erau destul de frecvente în Europa interbelică, atât în Vest, cât și în Est, experiența românească a fost cea mai apropiată de spiritul operei lui Fichte *Reden an die deutsche Nation* din 1807-1808, care la rândul ei urma ideile lui Pestalozzi despre *Volksbildung*, precum și programul politic și educativ al lui Rousseau, se făcea eoul reprezentării idealizante a lui Goethe despre Germania ca „provincie pedagogică” și fusese materializată în Prusia sub ministeriatul lui Wilhelm von Humboldt.<sup>10</sup> Ca o ironie a sorții, ambițiosul *Nationalerziehungsplan*

al lui Fichte venea după victoria lui Napoleon asupra Austriei și Prusiei, în timp ce proiectele similare din România interbelică veneau după o victorie – e drept, o victorie nesperată și știrbită de faptul că fusese precedată de trauma unui război devastator care împinsese armata română și statul însuși până la marginea prăpastiei. Se poate argumenta că tocmai amintirea acelei traume, ce s-a adăugat tăcutei nesiguranțe inspirate de realizarea unui vis fantast (România Mare), bine ascunsă de o retorică eroică și triumfătoare, a alimentat naționalismul românesc interbelic. Oricum ar fi, impulsul de a crea un *Kulturstaat* este același în Germania post-napoleoniană și în România postbelică; de asemenea evident în ambele cazuri este impulsul de a înlocui modelele educative și culturale din Europa Occidentală de după Epoca Luminilor cu modele clasice utopice, în rest totul fiind însă diferit.

Destul de timpuriu în îndelungata sa carieră, Constantin Noica visa la o școală ideală. Poate ca o reacție la discuțiile din jurul său despre educația de masă, și în mod evident în acord cu îndepărtarea sa de politică după ce mai devreme ideologia de dreapta îi sucise mințile, probabil nu fără legătură cu adevăratul cult al Tinerei Generații pentru Nae Ionescu, Noica vorbea în 1944 în *Jurnal filozofic* despre o școală situată la periferia orașului, unde să se strângă o mână de tineri care fugeau de „tirania profesorilor”. Era aceasta o reacție la „violența simbolică” a lui Nae, sau era o respingere a profesorului standard în favoarea unui „guru”? Nimeni n-ar fi predat, nimeni n-ar fi făcut teme, nu ar fi fost oferite nici sfaturi, nici învățături, nici întrebări; mai degrabă s-ar fi împărtășit experiențe spirituale, iar principalul țel ar fi fost să se recunoască faptul că totul poate fi cuprins, subsumat de cultură.<sup>11</sup>

\* Partea I a apărut în *Vatra*, nr. 1-2, 2026, pp. 26-28. Acolo explic geneza și circulația anterioară a textului în originalul său englez și în traducerea românească dată de Dan Mateescu, revăzută și adăugită de mine.

#### Note:

<sup>5</sup> Vezi Irina Livezeanu, *Cultural Politics in Greater Romania: Regionalism, Nation Building, and Ethnic Struggle, 1918-1930*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995; trad. rom. de Vlad Russo, *Cultură și naționalism în România Mare, 1918-1930*, București, Humanitas, 1998.

<sup>6</sup> S-a scris mult despre duplicitatea intelectualilor sub sistemele totalitare, sau chiar în regimurile mai puțin dure. *Gândirea captivă* (1953), clasică operă a lui Czesław Miłosz, a introdus noțiunea crucială de *ketman*, întâlnită inițial în culturile islamice de către Gobineau, și definită de Miłosz ca fiind o strategie complexă prin care intelectualii trăitori în regimul comunist, rămânând în mod ostentativ fideli retoricii oficiale, o subminau totuși, printr-un „joc pe care îl jucau pentru a-și apăra gândurile și simțămintele”. În acest fel, intelectualii își păstrau (sau cel puțin așa credeau ei) libertatea spirituală interioară chiar atunci când articula (mimau) discursul puterii. Vezi masa rotundă despre *Gândirea captivă* moderată de Robert Faggen, cu contribuții ale lui Andrzej Walicki, Irena Grudzińska-Gross, Adam Michnik, Edith Kurzweil, *Partisan Review*, I, 1999, pp. 49-69. Walicki observa cu acuitate că singurul *ketman* ce lipsește din *Gândirea captivă* e cel al lui Miłosz însuși: *ketman*-ul hegelian sau istoriozofic. Se poate să fi fost o omisiune „tactică” (v. trad. rom. de Constantin Geambașu, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, București, Humanitas, 1999). Despre disimulare sub comunism, vezi Ken Jowitt, *New World Disorder. The Leninist Extinction*,

Berkeley, University of California Press, 1992 (capitolele despre cultura politică, neotraditionalism, moștenirea leninistă). Pentru cazul particular al *ketman*-ului în România, în contextul unei dure analize a natalismului ceaușist, vezi Gail Kligman, *The Politics of Duplicity. Controlling Reproduction in Ceausescu's Romania*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998, mai cu seamă pp. 13-16, 35-41, 116-118 (v. trad. rom. de Marilena Dumitrescu, *Politica duplicității. Controlul reproducerii în România lui Ceaușescu*, București, Humanitas, 2000). Despre intelectualii sub comunism, vezi György Konrád, Iván Szelényi, *The Intellectuals on the Road to Class Power*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1979.

<sup>7</sup> „Criterion” a fost un grup eterogen de intelectuali care a avut o existență scurtă și a publicat o revistă cu același nume (au fost, de fapt, tipărite doar patru numere, între octombrie 1934 și februarie 1935, când grupul s-a dizolvat). Conferințele „Criterion”, inițiate în 1932, abordau subiecte extrem de diverse, cum ar fi Lenin, jazzul și cultura americană, Chaplin, arta modernă, Gandhi, perspective europene asupra Asiei, Proust, Gide, Picasso, Stravinski. În vreme ce majoritatea membrilor grupului aveau să îmbrățișeze, chiar și pentru scurtă vreme, ideile Gărzii de Fier, din grup făceau parte și scriitori cu vederi de stânga cum ar fi dramaturgul și romancierul Mihail Sebastian, care era evreu (dar nu mai puțin fascinat de Nae Ionescu). Grupuri de intelectuali-ideologi au jucat un rol important în viața politică și culturală a României, cel puțin de când „Junimea”, înființată în 1863, a dominat viața publică a țării (de la critica literară și estetică la politică), până în anii de început ai secolului nostru. Cea mai bună analiză a „Junimii” ca grup de presiune se găsește în articolul lui Sorin Alexandrescu, „Junimea: discours politique et discours culturel”, în Ioan Petru Culianu (ed.), *Libra. Festschrift voor W. Noomen*, Groningen, 1983, tradusă acum în Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Univers, 1999.

<sup>8</sup> Pentru o vedere de ansamblu a acestor date, vezi Leon Volovici, *National Ideology and Antisemitism. The Case of the Romanian Intellectuals in the 1930s*, Oxford, Pergamon Press, 1991 (versiune rom. revăzută, *Ideologia naționalistă și problema evreiască în România anilor '30*, București, Humanitas, 1995); pentru o sinteză bogat documentată, dar insuficient argumentată, vezi Zigu Ornea, *Anii '30. Extrema dreaptă românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995. Ontologia etnică este un termen pe care îl folosesc pentru a descrie discursul ce autohtonizează categorii fundamentale cum ar fi timpul și spațiul, îndeobște considerate universale. Inventarea (de către poeți, filozofi, etnografi etc. a) unui „specific național” este echivalentul radical, pe verticală, al geografiei simbolice, o spațializare orizontală a identității naționale. Pentru o aplicație a acestui model teoretic, v. studiul meu „Romania and the Balkans. From Geocultural Bivarism to Ethnic Ontology”, *Transit* (versiune online), februarie 2002, tipărit în Alexandru Zub, Adrian Cioflâncă, coord., *Globalism și dileme identitare. Perspective românești*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2002, pp. 79-118.

<sup>9</sup> Imitația și autenticitatea sunt teme centrale în culturile neoccidentale. Folosind paradigma Autohtoniști contra Occidenaliști, aș sugera că ambele tabere sfârșesc prin a imita ceva. Occidenaliștii imită Occidentul într-un mod sau altul, oscilând între imitația senină și ceea ce René Girard numește „competiție mimetică”. Autohtoniștii se angajează în ceea ce eu consider a fi o autoimitație cvasimimetică pentru care aș sugera termenul *imitatio nationis* (pentru a surprinde dimensiunea mistică). În România, în vreme ce grupul „Junimea” avea păreri împărțite despre imitație, uneori respingând-o ca o sursă a unor inautentice „forme fără fond” (ca să folosesc sintagma proverbială a lui Titu Maiorescu), alții susțineau imitația sistematică, invocând legile imitației formulate de sociologul francez Jean-Gabriel (de) Tarde (1883-1904); în fruntea susținătorilor imitației se află E. Lovinescu (1881-1943), avocatul unei „imitații complete” ca modalitate de a sincroniza dezvoltarea României cu cea a Occidentului. Pentru o bună introducere în această problemă esențială, vezi Kenneth Jowitt (ed.), *Social Change in Romania, 1860-1940: A Debate on Development in a European Nation*, Berkeley, Institute of International Studies, University of California, 1978.

<sup>10</sup> Vezi H.J. Hahn, *German Thought and Culture from the Holy Roman Empire to the Present Day*, Manchester and New

York, Manchester University Press, 1995. Capitolul 5, „Germany's «pedagogical provinces»”, este cea mai bună introducere în această complexă problemă. Ironia face ca una dintre ideile lui Fichte (inspirată de asemenea de Pestalozzi și Rousseau) să fie de a crea niște „colonii educaționale” (*Erziehungskolonien*). Spre deosebire de Pestalozzi, care sublinia rolul familiei, Fichte propunea soluția utopică tradițională, prin care familia era înlocuită de stat. A.S. Makarenko a mers exact pe acest drum, întemeind sistemul de educație comunist pe modelul coloniei (penitenciare). Deloc surprinzător, paradigma educațională a „instituiției totale” (Erving Goffman) a lui Makarenko avea să devină doctrina pedagogică oficială a stalinismului (exceptând ultimii ani ai lui Stalin) și avea să fie exportată pretutindeni unde s-a instalat comunismul de stat.

<sup>11</sup> Constantin Noica, *Jurnal filozofic*, București, Editura Publicom, 1944. Referințele mele sunt la pp. 7-8, 88. După 1990 cartea a fost reeditată de Editura Humanitas. Într-un dialog cu Dan Petrescu care a fost inclus inițial în manuscrisul *Epistolarului*, dar a fost ulterior cenzurat, am remarcat această continuitate pedagogică în gândirea lui Noica; dialogul, extrem de critic la adresa lui Noica pentru faptul că se lăsa (în ciuda voinței lui?) manipulat de către național-comunism, a fost totuși apreciat de filozof într-o frumoasă scrisoare particulară. Publicat inițial în străinătate („Noica, «Denker in dürftiger Zeit»”, Agora, Philadelphia, vol. 2, nr. 2, iulie 1989, pp. 36-73), dialogul se află acum inclus în cartea mea *Civitas imaginis. Istorie și utopie în cultura română*, București, Litera, 1994, a doua ediție, Iași, Polirom, 1999. Textul, scris alternativ de cei doi autori la mașina de scris a lui Dan Petrescu, la întoarcerea dintr-o călătorie comună la București în care își cumpăraseră câte un exemplar din *Jurnalul* proaspăt apărut, a fost trimis lui Constantin Noica (de la care am primit o scrisoare memorabilă – nu numai pentru noi) și Gabriel Liiceanu, care a decis, în ciuda caracterului evident idiosincronic, includerea în *Epistolar*. Meritul dublului al dialogului și al scrisorilor (a lui Dan, a lui Noica) este documentarea unei reacții critice „la cald”. În acea fază, Dan Petrescu (sistematic) și cu mine (rar) trimiteam periodicelor și editurilor din România unele din producțiile noastre evident nepublicabile, după care le expediam clandestin în străinătate pentru a fi difuzate prin mijloacele tipărite și radiofonice ale exilului românesc. Dan, care adăuga scrierilor literare și istorico-politice scrisori-manifest deschis anticomuniste și anticeaușiste, le asuma prin semnătura în clar. Eu, lipsit de curajul lui, nu. De aceea, autorii din versiunea publicată de Dorin Tudoran erau numiți X (Dan) și Y (eu). Am scris despre asta în Cuvântul înainte la *Civitas imaginis*. Faptul remarcabil că Noica se gândea la o școală filozofică alternativă în 1944, când România era o democrație cu universități credibile (în ciuda devastărilor pricinuite de război), indică respingerea sinceră de către filozof a educației instituționalizate. Cristian Bădiliță, unul dintre emulii de după 1990 ai „modelului Păltiniș”, vede în școala lui Noica un echivalent contemporan (dar superior, pentru că evita greșelile trecutului, din vremuri imemorabile până la Kant și Heidegger) al grupurilor formative din Antichitate, cum ar fi școlile lui Platon, Aristotel sau Plotin; prezentarea hagiografică făcută de Bădiliță „Școlii de la Păltiniș” amplifică transfigurarea operată de Liiceanu a experienței de la Păltiniș într-un scenariu atemporal ce nu poate fi maculat de politică sau de interpretări politice. Vezi Cristian Bădiliță, „Gânduri despre Școala de la Păltiniș”, *Aldine*, supliment al *României libere*, 12 decembrie 1998, pp. I-III. Ideea salvării prin cultură este în mod evident o soteriologie seculară. În *Jocul cu mărgelă de sticlă*, părintele Jakobus, un călugăr creștin erudit, crede la început că cercul interior al Castaliei, Ordinul Castalian, este o „imitație blasfematoare” a ordinelor monastice creștine (p. 154). Bădiliță crede că Noica și discipolii săi au fost lăsați în pace de către Partid tocmai pentru că nu erau creștini și urmau modele „păgâne”. E adevărat că un grup anterior de intelectuali format în jurul mănăstirii Antim din București, care căuta mântuirea prin intermediul credinței creștine ortodoxe, a fost reprimat cu cruzime (v. André Scrima, *Timpul Rugului Aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, București, Humanitas, 1996). Dar cheia surprinzătoare a îngăduinței a Partidului față de acest grup se afla altundeva, așa cum voi arăta mai târziu. O prezentare mai puțin distorsionată a ideilor și practicii pedagogice ale lui Noica se găsește în Ion Dur, *Noica, între dandyism și mitul școlii*, București, Editura Eminescu, 1994.

## Ștefan BORBÉLY



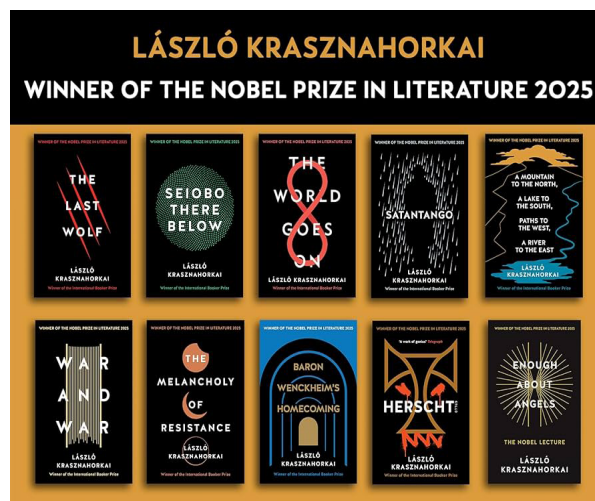
### Krasznahorkai (II)

Încheiam prima parte a eseului nostru dedicat prozei lui Krasznahorkai László cu sugestia că dacă se dorește cu tot dinadinsul să se descopere izvorul prim, originar al artei sale poetice, el trebuie căutat în contextul existențial mai amplu al problematicii *entropiei*, ilustrat de către Thomas Pynchon printr-o foarte cunoscută povestire de tinerețe intitulată *Entropy*, publicată inițial în *Kenyon Review* (nr. 22. Noiembrie 1960) și reluată în mai multe antologii, înainte de a intra în sumarul volumului recuperativ *Slow Learner. Early Stories* (Little, Brown and Co., Boston-Toronto, 1984, pp. 80-98), care dispune și de o *Introducere* semnată de către autor, esențială atât pentru contextul prozelor de tinerețe, cât și pentru distanța critică pe care scriitorul a luat-o față de ele în perspectiva anilor care s-au scurs de la prima lor publicare. Concoctat în 1865 de către fizicianul german Rudolf Clausius, ca alternativă la cuvântul *Verwandlungsinhalt*, mai greu de reținut, termenul *entropie* desemnează, în accepțiunea sa termodinamică inițială, implacabila degradare și epuizare a unui sistem energetic pe parcursul funcționării sale. Într-un mod paradoxal, care este și „cheia” ecuației, destructurarea sistemului nu se produce prin pauperizare, adică prin consumarea energiei libere, disponibile de către sistem („*free, available energy*” sunt termeni acreditați de către fizicianul american Josiah Willard Gibbs, citat de către unul dintre personajele lui Pynchon), ci prin tendința sistemului de a intra în echilibru, pentru a minimaliza consumul energetic.

Calea prin care un sistem realizează cu de la sine putere echilibrul energetic o reprezintă lăsarea sistemului în degradare, adică ruina. Esențial, în contextul revelației intelectuale pe care entropia a generat-o, este că nu eficiența, ci degenerescența reprezintă „cheia” internă a oricărui sistem. Un sistem creează, sau funcționează eficient – arăta Gibbs (1839-1903) – atâta vreme cât asupra lui se exercită o forță din afară. În absența acestui impuls, tendința lui este aceea de a „se lăsa pe tânjală”, de a neutraliza dinamica părților

sale componente, fiindcă în acest fel necesarul de efort se micșorează. Al doilea paradox, de asemenea cercetat de către Gibbs, este că, în mod logic, fiecare realitate tinde către o intensitate energetică amplitudinară, întrucât plenitudinea reprezintă o consecință directă a plasticității bagajului energetic, în urma căreia energia se extinde peste tot, tinzând să umple toate locurile disponibile. În consecință, atunci când sistemul „decide” să-și reducă eficiența cu scopul de a intra în echilibru, el eliberează o serie de „energii flotante”, excedentare, care „plutesc” nefolosite, dar pot fi captate pentru a structura subsisteme.

Aceasta e partea care i-a fascinat pe filosofi și pe teoreticienii culturii atunci când au făcut joncțiunea dintre teoria de bază a entropiei și sociologie, respectiv morfosintaxa sistemelor culturale. De pildă, într-o lucrare fundamentală, intitulată *Social Entropy Theory*, din 1990, Kenneth D. Baily a observat că atunci când un sistem cultural major de valori decade, el eliberează o serie de frânturi energetice flotante, care fie că se pierd (cu posibilitatea de a fi rețezite ulterior), fie că sunt captate imediat, acționând ca subsisteme de putere. Există și lucrări care interpretează pluralitatea



epistemică și ideologică actuală prin prisma acestei dinamici: „murind” și ruinându-se cu de la sine putere, *modernitatea înaltă* s-a destructurat într-o serie de subsisteme alternative, uneori concurente (studii de gen, feminism etc.), postmodernismul fiind, de fapt, umbrela, premeditat plurală și incongruentă, sub care ele se adună pentru a dobândi identitate.

Dinamizați în mare măsură de climatul eschatologic întreținut de *Beat Generation* și de *Contracultură*, căruia i s-a adăugat, într-o măsură covârșitoare, psihoza extincției planetare și civilizaționale pe care au declanșat-o bombele de la Hiroshima și Nagasaki sau cercetările ulterioare dedicate fabricării bombei atomice, scriitorii s-au raliat la ideile

entropice fiindcă le ofereau suportul contextual necesar pentru acreditarea ideii că lumea în care trăim se află deja angajată pe panta unei degenescențe civilizaționale inevitabile, tot ceea ce ne mai rămâne de aflat este *când* și *cum* se va produce stingerea de pe urmă, apocalipsa. Pynchon însuși, în prefața la *Slow Learner*, precizează că el a făcut joncțiunea cu ecuațiile entropiei mai degrabă intuitiv decât avizat, deși Donald Barthelme și alți admiratori nu s-au sfiit să suspecteze că el ar fi fost un soi de depozitar privilegiat al științei entropice supreme, iluzia aceasta – onorantă pentru un om de litere, orice s-ar zice – fiind întreținută și de referințele din *Entropy* la termodinamică, asociate obsesiei unuia dintre personaje pentru menținerea unui echilibru de temperatură de 37 de grade Fahrenheit, în ciuda faptului că și această glazură de științificitate „ezoterică” a fost determinată, preponderent, de motivații aleatorii. Pynchon a mărturisit, în *Introducerea* deja citată, că alegerea cifrei 37 a fost dictată de un cod secret special: dacă calculăm în grade Fahrenheit, 37 înseamnă 3,5 în Celsius ( $37-30:2=3,5$ ), povestirea nefăcând decât să ateste frigul de afară, numai că e un „declin” subtil aici, întrucât, calculată în Celsius, temperatura de 37 este aceea a vieții, a organismului uman aflat în echilibru biologic.

Importul masiv de terminologie științifică, prezent în literatura entropică a timpului, are cel puțin două explicații esențiale, complementare, cărora li se adaugă derivatele, pe care nu le vom discuta aici. Pe de o parte, el le-a permis scriitorilor să surmonteze eschatologia nietzscheană clasică, adică să treacă de ceea ce este doar uman în definirea ca atare a extincției universale. Restrângând apocalipsa la om, anunțând doar extincția civilizației umane, cu toate valorile pe care ea le-a generat, înseamnă, totodată, să scapi din vedere că universul va continua să funcționeze, indiferența față de om a lumii fiind deja enunțată de către Sartre și existențialiști. Dimpotrivă, concepând universul ca pe un sistem energetic care-l include pe om, poți generaliza galactic extincția de tip apocaliptic, sugerând totodată, îndeajuns de grandios, că moartea civilizației umane e o directă consecință a epuizării resurselor energetice ale cosmosului.

Revelația personală s-a produs, în cazul lui Pynchon, atunci când el a descoperit că subconștientul ființei umane e predeterminat, „ținut captiv” de darwinism și de doctrina de sorginte biblică a evoluției, potrivit căreia tot ceea ce se întâmplă în lume e făcut pentru a-l sluji pe om și pentru a-l flata că este „coroana Creației”, că *totul se întâmplă pentru el*. Pe această logică, exacerbată, desigur, atunci când omul se va sfârși, se va termina totul, care este o concluzie falsă, întrucât există o mulțime de indicii că extincția ființei umane nu va însemna în mod necesar și extincția ca atare a universului. Ceea ce rezultă de aici este

îndeajuns de terifiant pentru om și reprezintă una dintre pârgurile fundamentale ale modernității crepusculare: universul funcționează separat de om, el și omul nu sunt decât două sisteme paralele, complementare, reunite accidental și tot ceea ce poate spera omul nu este să „controleze” Creația, să se comporte ca și cum ar fi reușita sa supremă, ci doar să se adapteze modest la ea, căutându-și un confort cât de cât plauzibil.

Lucrurile pot fi prezentate și altfel, istoric. Al doilea motiv al importul masiv de terminologie științifică, prezent în literatura entropică a deceniilor de după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial derivă dintr-o revelație de tip concurențial, de mrejele căreia nu am reușit să ne desprindem nici azi, în anii apropierea anxioasă a secretelor Inteligenței Artificiale. Ca o continuare firească a unei stări de spirit ale cărei rădăcini se duc adânc înspre transformările tehnologice ale secolului al XIX-lea, supraviețuitorii celui de-al Doilea Război Mondial ajung rapid la recunoașterea faptului că omul a încetat să mai reprezinte cea mai importantă miză a evoluției, orgoliul lui de primogenitură rațională și răsfățată fiind concurat de tehnologia de calcul, și ulterior de cea a computerelor, cu cel puțin două caracteristici bulversante: tendința de a evolua mult mai rapid decât omul și aceea de a-l învălui pe acesta cu o magie a incomprehensibilului, pe care el se vede nevoit să o accepte. Până în ziua de azi, puțini dintre noi suntem conștienți „de tot ceea ce știe” computerul pe care-l folosim cotidian sau tableta cu ajutorul căreia descifrăm lumea. Conștientizăm miracolul ca atare și ne bucurăm că el ne slujește, dar o facem acceptându-ne tacit inferioritatea. Pe această ecuație difuză se bazează atât temerea că, la un moment dat, vom fi înlocuiți de către Inteligența Artificială, cât și aceea că sistemele virtuale se vor dezvolta atât de incontrollabil, încât vor distruge lumea, punându-ne în situația de a nu putea preîntâmpina această extincție.

Dacă legea fundamentală a entropiei este dată de coeficientul degradării inevitabile a unui sistem energetic și-n cele din urmă de extincția sa, dispunem, pe plan literar, de două tipuri de reprezentări referitoare la acest ireversibil proces de ruinare. În logica celui dintâi, ilustrată de *Ultima întrebare* (*The Last Question*), celebra povestire a lui Isaac Asimov, degradarea energetică a sistemului nu poate fi preîntâmpinată și, în consecință, nimeni nu-și asumă tentativa de a opri procesul sau de a i se opune. Al doilea tip de reprezentare este acela al lui Pynchon, din *Entropy*, unde există un „conservator entropic” (un „stabilizator”), chiar dacă funcția lui se va dovedi a fi, în cele din urmă, donquijotescă. Deși este conștient de ireversibilitatea procesului de degenescență, el încearcă, într-o anumită măsură, să i se opună, să întrețină și să mențină în viață un anti-sistem personal, enclavizat, în care, chipurile, degradarea este suspendată.

Ca fundal epistemic și existențial, între cele două reprezentări se interpune gândirea *Generației Beat* (prelungită ulterior în *Contracultură*), potrivit căreia există atâta vreme cât te opui, cât timp crezi și cultivi un subsistem protestatar și alternativ la Marele Sistem discreționar care exercită controlul și aspiră – vorba lui Herbert Marcuse – să te „unidimensionalizeze”. Le vom lua pe rând, însă nu înainte de a preciza că Krasznahorkai se află în prelungirea tradiției entropice a lui Pynchon, nu în aceea a lui Asimov. Așa cum vom vedea, romanele sale dispun fiecare, într-o ipostază sau alta, de un stabilizator entropic, aflat, simultan, atât în interiorul sistemului ruinat, „terminal” descris în carte, cât și în afara acestuia, ca un soi de *raisonneur* ambiguu, înzestrat cu funcții chiar demiurgice.

Pentru a nu-l lăsa pe cititor oarecum în suspensie cu aceste afirmații abstracte, peremptorii, vă propun să ne limităm pe moment, cu titlu de ilustrare, la romanul de debut *Sátántangó* (1985), deja abordat în prima secțiune a eseului nostru. Există, aici, o lume ruinită, degradată, marginală, situată undeva la limita extremă, cea mai umilă a civilizației funcționale (modelul pustiei unde nimic nu crește îl reprezintă *The Waste Land* al lui T.S. Eliot), locuită larvar de resturile umane ale unei foste colonii de muncă, lăsate de izbeliște inerțial după ce majoritatea foștilor muncitori au decis să-și ia calabalâcul și să plece spre zone cu un superior potențial de subzistență. Printre cei rămași se află și un doctor, poziționat ambiguu în raport cu ceilalți, pe motivul că, deși le aparține, el trăiește complet izolat, enclavizat, într-o casă marginală, protejată de bălării înalte, devenind atât de „absent” în economia de gândire a celorlalți, întrucât atunci când ei se decid să accepte „exodul” inițiat de „profetul” Irimiás și să plece înspre himera „gospodăriei-model” pe care acesta le-o propune, doctorul e „uitat” și lăsat în urmă, ca și cum n-ar fi fost decât un cadavru. Surpriza se conturează spre sfârșitul textului, atunci când aflăm că, de fapt, întreg romanul pe care l-am citit a fost scris de către doctor, prin expandarea fișelor clinice ale fiecărui membru al comunității, atent caligrafiate în niște caiete, pedant marcate cu etichete personalizate. În concluzie, degradarea terminală a coloniei s-ar fi desăvârșit de la sine, cu puterea unei extincții organice, dacă n-ar fi existat doctorul care să stabilizeze prin scris cele întâmplare. Un asemenea „conservator entropic” își va face prezența în mai toate cărțile lui Krasznahorkai, el fiind, în cele din urmă, o proiecție personală a scriitorului însuși, definind și rostul pe care trebuie să și-l asume un om de litere.

*Ultima întrebare* (*The Last Question*) a prodigiosului Isaac Asimov, unul dintre cei mai interesați oameni ai secolului XX, a apărut în numărul din Noiembrie 1956 al revistei *Science Fiction Quarterly*, accesibil integral prin intermediul *Internet Archive*. Textul, nu foarte lung, se compune din 7

secvențe narative aproape similare ca derulare epică, ce redau 7 stadii cosmice din evoluția multimilenară a unui computer capabil de autocorecție și de autoperfecționare, pus în slujba omului și a civilizației galactice în care acesta trăiește. În *Secvența I*, care se petrece în anul 2061 (nu mai e mult până atunci..., data precisă din text fiind 21 Mai 2026, aviz amatorilor), computerul *Multivac* se bucură de recunoașterea unanimă a utilizatorilor pe motivul că a ajutat omenirea să depășească granițele Terrei și să călătorească în spațiul interstelar cu ajutorul captării energiei solare. În cursul unei mici agape prietenești, consultanții computerului, tehnicienii Alexander Adell și Bertram Lupov (care se limitează la inerente lucrări de mentenanță, fiindcă *Multivac* e, cum spuneam, autonom) ajung să se întrebe cât va mai subzista energia solară în condițiile inevitabilității entropiei și decid să afle răspunsul de la computer. Acesta afișează pe ecran faimosul răspuns neconcludent: *Insufficient data for meaningful answer* (*Date insuficiente pentru un răspuns semnificativ*).

*Secvența II* se petrece la bordul unei nave interstelare, cu ajutorul căreia familia Jerrodd (Jerrodd, soția Jerrodine și cele două fete, Jerodette I și II) se îndreaptă spre noua lor reședință, Steaua X-23, unde li s-a repartizat o locuință. Ei dispun de un *Microvac* omniscient și-n cursul călătoriei una dintre fete, Jerodette II, își întreabă tatăl ce înseamnă cuvântul *entropie*, despre care ea a tot auzit. Jerrodd răspunde că el cuantifică gradul de degradare și de degenerescență ale universului, fiindcă „totul se consumă”, se epuizează („*everything runs down*”) și-n momentul în care angoasa isterică a fetei, provocată de revelația că lumea ei este, de fapt finită, atinge paroxismul, adulții decid să interogheze *Microvac*-ul în speranța unei soluții liniștitoare. Computerul afișează însă răspunsul deja știut: *Insufficient data for meaningful answer*.

*Secvența III* se desfășoară în contextul unei umanități populate de indivizi matusalemici, întrucât, pe parcurs, computerul *Galactic AC* a izbutit să neutralizeze dilema biologică a senectuții și a morții, oferindu-le noilor „beneficiari” șansa de a ieși din viață doar dacă doresc acest lucru sau dacă au obosit de ea. Noii tehnicieni ai computerului se bucură de vârste considerabile, VJ-23X are 223 de ani și colegul său mai tânăr, MQ-17J, cu puțin sub 200, angoasa majoră a noii civilizații galactice fiind generată, în mod malthusian, de suprapopulare, întrucât statisticile au demonstrat că la fiecare zece ani numărul populației se dublează, dispersarea ei pe sute de corpuri cerești presupunând nu numai sporirea energiei de subzistență, cât și a aceleia necesare transporturilor interstelare. Așadar, umanitatea consumă în exces Soarele și energia pe care el o eliberează, cei doi tehnicieni interogând computerul în privința rezilienței entropice a cosmosului. Răspunsul e, evident, același: *Insufficient data for meaningful answer*.

Cu excepția ultimului moment, următoarele *Secvențe* repetă, în esență, același scenariu de tip interogativ, dar în condițiile unor civilizații galactice din ce în ce mai evolute, la care se manifestă deja, sau chiar se împlinesc, tendința fuzionării hibride a elementului uman cu cel artificial. În *Secvența a IV-a*, umanitatea a depășit stadiul diversificărilor corporale individualizate, ea devenind o entitate mentală colectivă, populată de „vrejuri” conștiente (*tendrils* – în *Slow Learner* Pynchon va spune că a fost pur și simplu obsedat de acest cuvânt pe vremea respectivă), supercomputerul *Universal AC*, atunci când este întrebat, adaugând doar un *deocamdată* meditativ la răspunsul pe care-l cunoaștem: *There is as yet insufficient data for a meaningful answer*. În *Secvența a V-a*, trilioane și trilioane de corpuri fără vârstă (*ageless bodies*) sunt topite într-o entitate mentală unică; există mai mulți sori, fiindcă necesarul supradimensionat de energie a impus crearea mai multor astre de lumină care să i se adauge celui existent și atunci când supercomputerul *Cosmic AC* primește întrebarea legată de inevitabilitatea consumării întregului rezervor galactic de energie, el furnizează răspunsul deja știut, dar fără *deocamdată*. În următoarele două *Secvențe*, *VI* și *VII*, lucrurile se petrec la fel, cu excepția ultimului moment, când computerul *AC* a evoluat atât de mult, încât a ajuns să știe răspunsul, dar nu mai are cui să-l formuleze, fiindcă umanitatea este de mult de domeniul trecutului. În consecință, în loc de răspunsul cunoscut, el afișează *Let There Be Light! (Să fie lumină!)* și decide să recreeze lumea.

Așa cum se observă, la Asimov procesul de degradare entropică e prezentat ca fiind universal și implacabil și el e acceptat ca fatalitate de toți cei pe care degenerescența îi implică, fără că vreunul dintre membrii noilor civilizații să sugereze că epuizarea ar putea fi oprită sau că procesul ar putea fi reversibil. Diferența, în cazul lui Pynchon – și, mai târziu, în acela al lui Krasznahorkai – e dată de apariția unui conservator (stabilizator) entropic, care funcționează întrucâtva antisistemic, deși acțiunea lui individuală va fi sortită în cele din urmă eșecului. Specifică, pentru acest stabilizator antiapocaliptic, este singurătatea lui exemplară, voluntară, nu victimară (ca la Kafka), neînțeleasă sau desconsiderată de către cei din jur, ea indicând și o mică diferență față de ecuația contraculturală clasică, unde există, de regulă, o comunitate mărunță de *hippies* care construiesc, într-un spațiu enclavizat, un soi de utopie organică, antisistemică, dar sublimă. Stabilizatorul lui Pynchon este relativ solitar, întrucât are și o iubită aproape „vegetală”, spectrală, cu care își construiește utopia enclavizării exemplare, cu precizarea că fata, Aubade, e aparent depersonalizată, cu un comportament mimetic, ea funcționând ca o „copie” docilă a lui Callisto, sugestia reipostazierii perechii primordiale, din Grădina Edenului, neputând fi, nici ea, exclusă.

(E aproape inutil de precizat, probabil, că numele protagoniștilor combină mitologia antichității grecești cu marele complex erotic al medievalității franceze.) La Krasznahorkai, solitudinea stabilizatorului entropic se radicalizează și pe fondul unui comportament de tip paranoid, pe care-l vom analiza după ce trecem în revistă povestirea canonică a lui Pynchon și câteva dintre scrierile romancierului maghiar.

Textul „iconic” al lui Pynchon, *Entropy* (1960) prezintă o acțiune de tip contrapunctic. La etajul al treilea al unui imobil rezidențial din Washington DC bubuie, de 40 de ore, o petrecere găzduită de către Meatball Mulligan în beneficiul faunei cu care de obicei el se înconjoară: băieți de toate felurile, nu neapărat *low class*, fete corporatiste sau unele care lucrează pentru instituțiile federale, muzicieni, consumatori de droguri și venetici întâmplători, cum este maghiarul Sandor Rojas (Rózsás Sándor, probabil, la origine), anarhist interjecțional foarte colorat la limbă și luptător înflăcărat pe toate baricadele posibile, cu condiția ca ele să se fi ridicat împotriva opresiunii. În apartament este dezmaț, toți la grămadă, în diferite stadii de euforie bahică, instrumente muzicale vraiste, *cannabis sativa*, pereții bubuie. Excesul exprimă dreptul fundamental uman, elementar și anarhic, la libertate, adică dezordinea ca expresie spontană a vieții – filosofează amfitrionul cu unul dintre prietenii săi, Saul – și, dacă luăm în considerare teoriile lui Josiah Willard Gibbs (citat de Meatball) și pe cele ale termodinamicii, pe care el le cunoaște adaptativ și existențial, ajungem ușor la concluzia că un dezmaț de genul celui din apartament reprezintă o *semantizare* paradoxală a entropiei de ansamblu, colorată cu un plus de vitalitate energetică de sorginte nietzscheană. Dacă tot e să te stingi, s-o faci memorabil și zgomotos, întrucât entropia tăcută nu e remarcată de către nimeni, fiind doar o versiune complezentă de anonimizare. Dimpotrivă, o petrecere-trăznet e ca o petardă sau ca o explozie: îi exasperează pe ceilalți, pereții blocului bubuie de exces vital, eventual vine Poliția sau chiar Salvarea, ceea ce înseamnă că virtualitatea de a se transforma oricând într-un spectacol e la ordinea zilei. Ziarele adoră doar scandalul, adică entropia explozivă: pe nimeni nu interesează dacă cineva suferă în liniște. Moartea este aceea care mai scoate lumea în stradă, dar pentru asta ea trebuie să fie spectaculară, multicoloră, altminteri devine plictisitoare.

Deasupra apartamentului lui Meatball Mulligan, la etajul al patrulea, e o cu totul altă lume. O oază vegetală de o frumusețe limpidă, cristalină, pitagoreică le oferă locatarilor, delicatul Callisto și iubita sa Aubade, „o mică enclavă de regularitate într-un oraș dominat de haos”. O seră de plante izolată ermetic, cu orhidee multicolore și păsările fragile, construită de Callisto timp de șapte ani, adăpostește o enclavă

aproape ireală, transmندانă, lucrată pe principiul unui perfect echilibru ecologic, în care armonia e reglată de ritualistica gesturilor reprimate, catifelate din interior și de echilibrul mereu controlat al balanței dintre temperatura de afară și cea ambientală, din interior. Gesturile reciproce ale celor doi sunt tandre, catifelate: consensul conviețuirii neoplatonice i-a convins că o iubire delicată, disciplinată e de preferat celei pătimase, chiar și-n scurtele ei faze carnale. Callisto a făcut serioase studii de termodinamică, cu accent pe entropie, ajungând la concluzia că zgomotoasa destrămarea a lumii din jur poate fi suspendată printr-o „*puritate arhitecturală*” de uz personal, enclavizată. La rândul ei, Aubade e femeia transformată în balerină și câteodată, pentru Callisto, în bibelou gracil, gata oricând să se spargă: pași ușori, suspendați în eter, voaluri mulate caritidic pe corp, o fizionomie abulică, aproape somnoroasă, hieratism cristalizat, diamantin.

Pe moment, însă, în apartamentul lui Callisto și al lui Aubade liniștea nu e cea pe care cei doi o cultivă atent, și asta nu din cauza faptului că podeaua duduie ca reflex al dezvălului sălbatic de dedesubt, sau fiindcă zgomotele acesteia și cele ale străzii pătrund insidios prin toate crăpăturile. În mod normal, ele n-ar avea cum să deranjeze, fiindcă cei doi au învățat să le neutralizeze studiindu-i cu devotament pe Stoici. În plus, perfectă izolare fonică a serei le asigură calmul vătuit de care au nevoie, însă, de data aceasta, neliniștea se insinuează în suflutele lor din cauza unei păsări bolnave (*The Bird*), pe care Callisto o ține la piept cu speranța că-i va transfera suficientă energie vitală pentru a putea supraviețui. *The Bird*, care până nu demult ciripise fericită, alături de suratele ei, pe ramurile din interiorul serei, reprezintă micul indiciu că entropia își face prezența chiar și-n enclavele crezute ca fiind cele mai sigure. Callisto o pune pe Aubade să verifice mereu temperatura, din convingerea că echilibrul termodinamic e cel mai bun leac din câte există, numai că *The Bird* pare să capteze în mod funest maleficele zgomote din jur și-n cele din urmă moare, ipoteza că ea ar fi fost ucisă de sălbatica dezlănțuire bahică de dedesubt nefiind întru totul exclusă de către scriitor. Lăsând la o parte detaliile de decor și patetismul filtrat de sublim al scenei, sensul mesajului e limpede: simpla existență a lumii este moartea. Atunci când trăiești, trăiești în moarte – eventual întru, cum ar spune Noica. Substanța a tot ceea ce există e thanatică; ai putea să i te opui, să și construiești ceva împotriva ei, ar fi chiar grandios c-o faci, fiindcă aceasta e singura existență care merită să fie trăită, însă, în cele din urmă, vei claca și vei fi învins, fiindcă viața e doar o mască vremelnică a întinericului în interiorul căreia ea se zămislește.

Atunci când combinăm sensul entropic al lui Asimov cu cel al lui Pynchon, un cuvânt ni se impune mai pregnant decât toate celelalte: *ultimul*. Povestirea

lui Asimov se intitulează *Ultima întrebare*; Callisto și Aubade sunt „ultimii” Adam și Eva, viețuind într-o Grădina a Edenului construită la etajul IV al unui imobil de locuit. Bunul cititor își amintește probabil că regizorul Tarr Béla spunea despre personajele lui Krasznahorkai că sunt „ființe terminale” (*végkéntek*), de tip eschatologic, prin care se înțelege nu numai localizarea lor geospațială, undeva la marginea extremă, umilă a lumii, ci și faptul că ele sunt ultimele ființe care au mai rămas pentru a pune întrebările pe care ceilalți au încetat să și le mai pună. Ilustrările din opera romancierului maghiar pornesc de aici. Medicul din *Sátántangó*, pe care l-am amintit deja, este cel rămas mereu în urmă, ultimul locuitor al unei colonii reziduale. În *Zsömle odavan* (*Zsömle s-a dus* s-a tradus la noi, romanul a apărut în 2024, *Zsömle* fiind numele unui câine), bătrânul Kada Józsi bácsi, de 91 de ani, fost electrician, locuitor, și el, undeva la marginea quasi-uitată a lumii, susține despre sine, fără să revendice nimic, că el este ultimul descendent al marelui rege maghiar Béla al IV-lea (1235 – 1270) și al liniei genealogice a casei regale mongole a lui Genghis Khan, după ce joncțiunea matrimonială, prilejuită de invazia tătarilor prin regiunile panonice, s-a realizat prin intermediul fiicei mezine a regelui, Jolán (Jolánta). Aspectul colateral cel mai interesant al acestei genealogii apocrife este că scriitorul s-a inspirat întrucâtva din realitate, întrucât corespondentul lui Kada Józsi bácsi a existat în carne și oase, era și el tot electrician, dar se numea Daka József, revendicarea lui succesorală fiind similară celei prezumate din roman, ea fiind întreținută cu fastul monarhic de rigoare (temperat, totuși, fiindcă ne aflăm într-un mediu socio-cultural burghez) până la moartea stirpei regale, care a survenit relativ anonim în data de 17 Iunie 2016.

Romanul lui Krasznahorkai demonstrează și un alt lucru pe care scriitorul avea să-l mai repete: cum se poate construi un „text terminal” din existența crepusculară a unei ființe terminale. În cazul romanului *Zsömle odavan*, câțiva vizitatori monarhiști ai bătrânului Kada József construiesc în jurul amfitrionului o întreagă mitologie a restituției monarhice, imposibil de conceput în condițiile socio-politice a Ungariei de azi, dar nu verosimilitatea îl interesează pe autor într-un caz ca acesta, ci posibilitatea de a grefa pe realitatea existentă un „codicil” paranormal, paralogic, a cărui consistență ontologică e suspendată. Într-o alocuțiune rostită la Szentendre, în data de 14 Iunie 2025, cu ocazia vernisajului unei expoziții dedicate lui Krasznahorkai (care avea și o frumoasă balenă de mucava la intrare...), Selyem Zuzsa de la Literalele clujene, una dintre cele mai avizate exegeze ale autorului maghiar, vorbea de existența, în prozele sale, a câte unui „idiot sfânt” („*szent örlt*”), a cărui menire este aceea de a proiecta paranoid realitatea în sfere inaccesibile omului normal. Dintre cele existente, această dimensiune este, poate,

cea mai pregnantă, ca mesaj, la Krasznahorkai: dacă realitatea entropizată nu poate fi „salvată” prin mijloacele proprii ale realului, în existența ei intervine de fiecare dată câte un „Mășkinizat” sublim, astuțios, care scoate realul din sintaxa sa obișnuită, lesne interpretabilă, și îl fixează într-un registru transcendent, de tip paranoid. Ceea ce caută Krasznahorkai este această coeziune transcendentă, paranoidă a existenței, motiv pentru care cei care au încercat să-i înțeleagă opera recurgând la mijloacele hermeneuticii clasice, – decriptare de simboluri, de parabole, de metafore sibilinice, eventual cu iz politic etc. – au greșit profund, întrucât în opera lui Krasznahorkai nu logica imediată, primă este cea care contează, ci sintaxa secundă, protectată a acesteia, care aparține paranoicului.

Un asemenea paranoid sublim este arhivarul Dr. Korim (Korin) György, protagonistul masivului roman *Háború és háború* (*Război și război*, 1999), al cărui titlu reprezintă o antifrază la celebrul titlu al lui Tolstoi, *Război și pace*. Dacă transpunem logica entropiei la titlul tolstoian, înțelegem cu ușurință că jumătatea a doua, referitoare la *pace*, este oarecum menită să suspende entropia distructivă a primei jumătăți, sugerând totodată și o soluție. În romanul lui Krasznahorkai, această dezlegare de entropie nu se produce: scotocind prin arhivă cu scopul de a face ordine, Dr. Korim György descoperă din întâmplare un manuscris bizar, cu patru protagoniști, numiți Falke, Kasser, Bengazza și Toót, care au trăit independent, în diferite părți ale Europei și-n epoci istorice diferite (Creta arhaică, limesul roman de la Zidul lui Hadrian, Veneția perioadei medievale, respectiv Kölnul secolului al XIX-lea), dar care au ajuns să experimenteze o dinamică existențială similară, caracterizată prin eșecul găsirii unei vieți liniștite, pacificate. Cei patru antieroi sunt, fiecare în felul său, supraviețuitorii continui ai unor catastrofe: ei s-au străduit, de-a lungul întregii lor vieți, să fugă din calea războiului și a suferinței și să caute un liman al păcii, însă, ca un făcut, oriunde le era dat să ajungă, se declanșa imediat o nouă beligeranță, punându-i din nou pe picior de plecare. Ca și în romanul *Mindig Homérosznak* (*Mereu pentru Homer*, 2019), al cărui erou este un Odysseus grefat pe motivul „Jidovului Rătăcitor”, hăituit perpetuu, pus mereu pe fugă de circumstanțe ostile, despre a căror identitate concretă cititorul va afla foarte puțin, cei patru frustrați din *Háború és háború* sunt, și ei, refugiați permanenți, textul care le consemnează deambulările exprimând, în mod repetitiv, aceeași angoasă de hăituire, decantată din dorința autorului de a stipula, ca pe o constantă a istoriei, omniprezența entropiei beligerante și imposibilitatea găsirii unui liman de pace. Prin neliniștea propriilor sale călătorii (Berlin, New York, Orient etc.) Krasznahorkai se va identifica cu o asemenea formă de viață, câteva dintre capitolele cele mai substanțiale ale biografiei sale consumându-se la New York (megalopolis transformat în obsesie), ca oaspete al lui Allen Ginsberg.



Dr. Korim György, din *Háború és háború*, resimte un soi de solidaritate paranoică, de tip identitar, cu eroii ale căror peripeții le citește, și el ajunge la concluzia că manuscrisul îl reprezintă, întrucât și el a tins dintotdeauna înspre un similar calm lăuntric, fără să-l fi putut afla vreodată. În consecință, el se decide să-și pună existența ce i-a mai rămas în slujba eroilor săi, pentru a-și demonstra sieși și lumii că, în pofida mesajului entropic fără echivoc transmis de manuscris, liniștea se poate atinge, cu condiția să-i construiești condițiile de existență. Sper din toată inima că bunul cititor a înțeles sensul: sub aspect existențial și narativ, dorința lui Korim nu se poate îndeplini decât dacă el *intră în roman*, devenind un al cincilea protagonist ficțional al lui. Aceste incizii ficționale reprezintă o mecanism foarte subtil al operei lui Krasznahorkai, menirea lor fiind aceea de a sugera că ficționalul e o prelungire a realului și invers.

Dacă, până în acest punct, romanul *Háború és háború* evolua, destul de interesant, pe combinația, îndeajuns de bine cunoscută în istoria literaturii, a motivului „manuscrisului găsit” și cel al diabolicului mefistofelic cu deschidere funestă (întrucât fiecare ocurență a celor patru personaje este dublată, în mod misterios, de apariția unei entități distructive numite Mastemann), din clipa în care Korim hotărăște să-și sacrifice serviciul și toate rezervele financiare de care dispune cu scopul de a-i „salva” pe cei patru, textul glisează într-un mod foarte sofisticat sub aspect ficțional într-o dimensiune paranoidă (criticul Radnóti Sándor scrisese la un moment dat că Krasznahorkai creează, magistral, „cosmosuri raționalizate” alternative), întrucât rătăcirea perpetuă cu care se confruntă personajele ajunge să fie dublată, narativ, de rătăcirile lui Korim

printr-un New York transrațional, monstruos, unde el ajunge pentru a „fixa în eternitate” manuscrisul, încărcându-l pe Internet.

Au existat și exegeți circumspecți, cum a fost Károlyi Csaba (în *Élet és Irodalom*, nr. 42/1999) care s-a întrebat ce rost are să-l transpui pe Korim în Lumea Nouă, când încărcarea pe Internet a textului se putea face la fel de ușor și de acasă, mai ales că era un text redactat în limba maghiară (!), dar motivul – din nou, repetitiv sub aspect epic – este acela al conceperii New Yorkului ca „Turn Babel” abstruz și haotic, un motiv pe care-l vom regăsi și-n microromanul de mai târziu *Aprómunka egy palotáért* (*Munci mărunte pentru palat*, 2018), al cărui subtitlu este, îndeajuns de interesant, *Introducere în paranoia celorlalți* (*Bejárás mások örületébe*).

De altfel, jocul motto-urilor alese de către Krasznahorkai pentru romanele sale reprezintă un bun operator intențional în vederea abordării adecvate a lecturii. În *Sátántangó* el este din Kafka și sugerează suspendarea în așteptare din *Castelul*. Cel din *Az ellenállás melankóliája*, sibilinic, vorbește despre expandarea cantitativă a unui timp a cărui curgere a fost oprită. Revenind însă la tema salvatorului entropic, să ne oprim pentru moment la romanul deja amintit *Aprómunka egy palotáért* (*Munci mărunte pentru palat*, 2018), a cărui acțiune se desfășoară tot la New York, la limita dintre rațional și paranoic. Eroul este un bibliotecar care lucrează la New York Public Library din Bryant Park, se numește *melvill* (nu corecțai ortografia!), locuiește, ca și autorul lui *Moby Dick*, tot pe East 26th Street și beneficiază de revelația vieții sale mărunte și cenușii atunci când descoperă la MOMA lucrările unui arhitect abstruz și genial, Lebbeus Woods (1940-2012), care a demonstrat că principala „alienare cognitivă” de care suferă pământeni se datorează percepției spațiului înconjurător ca unitate subordonată unui centru ordonator și ideii de ierarhie. Dimpotrivă, New Yorkul – a susținut Lebbeus Woods inclusiv cu prilejul prelegerilor sale universitare – s-a dezvoltat descentrat și neierarhizat, printr-o expandare de tip monstificat, care explică, în profunzime, și dezvoltarea multidirecțională a speței umane, istoria acestei evoluții putând fi rezumată la „războiul” dintre impulsul oamenilor de a fi liberi și cel al conducătorilor care se străduiesc să limiteze această anarhie. Mai mult decât atât, trecând chiar dincolo de granițele speței umane, dezvoltarea monstificată se dovedește a fi și apanajul naturii, așa cum demonstrează istoria unor complexe umane celebre (Machu Picchu, Teotihuacan, Angkor Wat etc.), a căror geometrie s-a dovedit a fi foarte fragilă atunci când s-a produs invazia naturii luxuriante. Dintre toate romanele lui Krasznahorkai, acesta e și cel care conține cele mai multe elemente de geologie, pe considerentul că ea, ca fundament al naturii, nu poate fi decât tot destructurată, monstificată.

*Heterarhia* este un termen „revoluționar” propus de Warren McCulloch în 1945 și el definește legea de bază a multiplicității, potrivit căreia tendința de creștere profundă a diferitelor organisme (inclusiv cibernetice, așa cum e recent Inteligența Artificială) se supune regulii de a se dezvolta ca evoluție a unor părți neierarhizate între ele, adică prin heterarhii. *Heteros* a fost, în limbajul lui Einstein, cel care diferă de toți ceilalți din grup: decelasatul, excomunicatul, paria, numai că celebrul fizician a susținut și faptul că potențialul de inventivitate atipică este de regulă, la acești indivizi marginalizați, superior potențialului de inventivitate din interiorul grupului, unde spontaneitatea este cenzurată de reguli consensuale și de conformism. Aceasta e revelația pe care melvill o are vizionând expoziția-bilanț de la MOMA, fiindcă aici el descoperă o majoritate de expozanți de tip conformist, care nu doresc decât să corespundă expectanței generale și modei artistice a timpului, cu excepția unuia singur, Lebbeus Woods, a cărui exprimare plastică e radical diferită, ceea ce nu înseamnă cătuși de puțin că el e și apreciat pentru această excentricitate, evaluatorii și criticii considerându-l mai degrabă bizar și incomprehensibil.

Studiindu-i cărțile lui Woods și schițele de lucru rămase (motiv pentru care o contactează inclusiv pe văduva arhitectului), bibliotecarul nostru descoperă și o altă mistificare cu care se amăgesc oamenii: aceea de a se mulțumi cu studiul și taxonomia elementelor *particulare*, în detrimentul *universalului*. Cele dintâi pot fi etichetate, pot fi sistematizate, pe când *universalul* exprimă o putere care se manifestă ca ruptură brutală în ordinea comprehensibilului, ca atunci – de pildă – când planeta ar dori „să-ți spună ceva” prăbușind subit un munte sau deschizând în cel mai neverosimil loc o prăpastie, sau ca atunci când, pe cerul pe care-l urmărești cu încântare, un astru explodează subit sau se deschide o gaură neagră. Urmărind această estetică a existențelor pe cale de a se aneantiza, Lebbeus Woods a conceput o serie de arhitecturi catastrofiste, eternizând clădiri în clipa de dinaintea prăbușirii lor. El a fost fascinat de entropie, pe care a înțeles-o ca pe un mecanism de tip universal: civilizația umană investeste secole la rândul un efort sublim în articularea de *frumuseți particulare* (clădiri, picturi, sculpturi, opere muzicale etc.), ea elaborează și o teorie estetică adecvată (a sublimului atemporal) pentru a le putea eticheta și analiza, însă, dacă privești aceste opere de artă din perspectiva dinamicii dominante a destrucției universale, descoperi cu angoasă că ele nu sunt decât accidente de parcurs, fiindcă, mai devreme sau mai târziu, marmura sublimă a statuiilor antice se va crăpa și se va scoroji și ele se vor ruina, aceeași incapacitate de a rezista destrucției entropice demonstrând-o și celelalte produse ale voinței artistice sau ale spiritului.

Regăsim aici paradigma destrucției inevitabile din *Sátántangó*: catastrofa și ruina dispun de o semantică procesuală proprie, implacabilă, puterea lor fiind superioară celei demiurgice. Legea *universalului* e dată de inevitabilitatea cosmică a dispersiei: ceea ce poate să întreprindă, cel mult, un Creator de genul celui din Vechiul Testament este să genereze particularizări formale efemere, dar dacă el nu e conștient de faptul că îl concurează o putere mai mare decât a lui, și anume ruina, el nu face decât să se amăgească. Urmărind această logică duală (dualitatea reprezintă, așa cum vom vedea, doar „religia” de pornire a romanelor lui Krasznahorkai...), Lebbeus Woods îi demonstrează lui melvill că există două tipuri de creatori de artă: cei mai mulți migălesc la arabescuri efemere personale, fiind și foarte mândri că numele lor va fi eternizat prin intermediul lor, pe când cei puțini, cu adevărat excepționali, intră în jocul entropiei universale și îl exprimă. La fel se întâmplă și cu scriitorii, unde există tot două categorii de condeiieri: entropici și neentropici. Din prima categorie face parte geniul tutelar al lui Krasznahorkai, Franz Kafka, singurul om de dragul căruia, dacă îl citești în profunzime, merită să devii scriitor...

Poziția lui melvill la Public Library e similară celei lui Lebbeus Woods de la expoziție: șeful îl suspectează că nu lucrează destul în beneficiul instituției și îi trimite e-mailuri de atenționare, suspiciunea infidelității fiind întrucâtva întemeiată, deoarece, din clipa în care l-a descoperit pe Lebbeus Woods, melvill a început să umble și pe alte căi decât cele strict profesionale. Mai mult decât atât, el a cam început să-și neglijeze atribuțiile, dedicându-și majoritatea timpului reconstituirii traseelor newyorkeze ale lui Herman Melville, tizul său, de care-l leagă, printr-un joc aproape inexplicabil al destinului, inclusiv unele reiterări anatomice, cum e defectul de picior. Identificării paranoice cu Melville i se adaugă și aceea a discipolului său de *Sub vulcan*, Malcolm Lowry, care, de cum a pus piciorul în metropola americană, a tot urmat drumurile parcurse de predecesorul său, sfârșind în cele din urmă într-un azil psihiatric (la care ajunge și melvill).

*Munci mărunte pentru palat* este și romanul în care Krasznahorkai pare să fi cedat tentației de a-i da nume, în cele din urmă, marelui agent entropic universal, identificându-l cu o dinamică de tip satanic. „Întreaga funcționare a universalului înseamnă aneantizare și extincție, destrucție și ruinare”, conchid personajele, pe o linie de gândire de tipul celei din teoriile *singularității*, care pornește din iraționalul lui Melville, trece prin fascinația pentru catastrofic iminent a lui Lebbeus Woods și sfârșește cu obsesia lui melvill de a construi o bibliotecă ideală, fără cititori, în care cărțile să nu fie supuse inerentului proces de entropizare care se realizează atunci când cărțile circulă, degradându-se

pe drumul de la un cititor la celălalt, dar concluzia la care personajele ajung e, spre surpriza mea, destul de dogmatic-previzibilă, cu atât mai mult cu cât ea fusese sugerată și de volumele anterioare: „plutea în aer”, cum s-ar putea spune. Sinteza este rezumată spre sfârșitul romanului în felul următor: în cazul în care „catastrofa continuă” („*folyamatos katasztrófa*”) și „apocalipsa neîncetată” („*szüntelen apokalipszis*”), pe care noi le trăim, reprezintă *unica* manifestare de putere și de voință a universului, oamenii împărțindu-se între cei puțini, care conștientizează procesul de eroziune destructivă, și cei mulți, care optează să-l ignore, înseamnă că dualitățile categoriale structurante ale lumii se suspendă de la sine, inclusiv antagonismul paradigmatic, definitoriu pentru civilizația umană, dintre *Bine* și *Rău*.

Concluzia „cumplită” („*kegyetlen*”) este că „nu există nicăieri Dumnezeu” („*nincs Isten sehol*”), însă „există, în locul lui, de unul singur, Satan” („*van viszont helyette és egyes-egyedül a Sátán*”). Revenim la cuvântul arhetipal din titlul romanului de debut? Se închide cercul? Chiar dacă *Aprómunka egy palotáért* confirmă prezența salvatorului entropic prin obsesia lui melvill de a edifica o bibliotecă ideală, fără cititori, care să adăpostească, intangibilă, întreaga înțelepciune a universului, recunosc că nu mă așteptam ca nodul gordian al unei arte poetice de-o viață să fie tăiat, de către Krasznahorkai, atât de simplu... Prefer un Krasznahorkai mai tulburător, mai angoasant, mai kafkian, mai puțin previzibil.



Dana Catona

## Ovidiu PECICAN



### În penumbra istoriei

În vara lui 1923, istoricul și arheologul Vasile Pârvan publica în revista orădeană *Cele Trei Crișuri* (IV, nr. 8 (august) 1923, p. 119) textul intitulat „Țara de Apus” (retipărit în *Opere. Scrieri*, ed. de Dorina N. Rusu, București, Academia Română & Fundația Națională pentru Știință și Artă & Muzeul Național al Literaturii Române, 2018, p. 794-795). În el spunea că „În munții patriei mele crește un neam de oameni deosebit de toate cele care umplu șesurile dimprejur... [...] Și trupul și sufletul lui e altfel. Căci cum îi este trupul de vânjos și ușor așa îi e și mintea, iute la înțeles lucrurile grele și gata la hotărâri viteze. Stăpân s-a deprins să nu aibă. Căci fiecare e împărat în vâlceaua lui dintre două dealuri. Și chiar de-o fi piatra pleșuvă, locul unde s-a trezit pe lume, el nu-l dă jos pe cel mai mănos ogor de la șes. Acolo, în câmpia fără margini, el nu se coboară decât iarna, când viscolul curăță aerul și-l face aspru ca în munte. Se coboară cu oile, ori se coboară cu oștile, ca să facă nutreț vitelor și pradă pentru cei de-acasă”. Pârvan își vedea națiunea ca fiind una de munteni, de oameni ai înălțimilor, îndrăgostiți de libertate. Felul de a fi al acesteia era o moștenire strămoșească. „Așa au făcut sute de ani dacii. Apoi i-au supus romanii și i-au silit să locuiască și câmpiile. Dar n-au răbdad mult. S-au întors iar sus, și-au făcut țările lor de sine stătătoare în munte și de acolo, de sus, au stăpânit și câmpiile”. Pentru Pârvan lucrurile sunt clare: să nu fi fost romanii, dacii nu ar fi coborât să locuiască și teritoriile de șes, ci ar fi rămas în zonele de relief înalte. Retragerea romană survenită în 275 i-ar fi făcut pe daco-romani să se replezie în vechile teritorii alpine, lăsând câmpiile pe seama noilor veniți, a migratorilor de felurite neamuri. Istoricul avea

și o teorie în legătură cu asta: „Cum curg apele de la deal la vale, dar nu înapoi, așa curge și stăpânirea peste oameni: de sus din cetate către poalele dealurilor.// Și dacă neamul meu nu s-a rupt în mai multe bucăți, ca alte neamuri, pricina e că s-a născut, a crescut și a stăpânit într-o singură cetate.// Și țara de azi e Cetatea cea veche a lui Decebal, cu câmpia roditoare dimprejur, supusă celor de sus de pe munți, ca turma păstorului”. Unitatea evocată de Vasile Pârvan și continuitatea ei fără fisură era o metaforă istorică și un program. Teoria existenței unui centru de putere unic ar fi trebuit demonstrată cu probe, dar deocamdată ele nu s-au impus atenției. Nu se știe sigur nici măcar dacă reședința lui Burebista și cea a lui Decebal este aceeași Sarmisegetusa. Ceea ce se cunoaște cu certitudine însă este că aceasta nu este totuna cu Ulpia Traiana Sarmisegetusa, chiar dacă în reședința Daciei romane nord-dunărene vechiul nume al cetății regale era împrumutat și adăugat celui preluat de la cuceritorul roman pentru a sublinia semnificația importanței noii așezări. Această „osmoză” între un nume roman – imperial! – și unul dacic (alreședinței ultimului rege dac) – a semnalat o intenție de apropiere între cuceritori și cuceriiți. În ce măsură, când și cum a devenit ea o realitate istorică este însă cu totul altceva...

Una dintre problemele cărora nu li s-a dat încă un răspuns concludent este în ce măsură au izbutit coloniștii romani din Dacia să intre în legătură cu autohtonii și să mențină aceste legături în mod constant, asigurând un climat de conviețuire și, eventual, și de colaborare în chestiunile de interes comun (ca, de exemplu, invaziile externe cu efecte devastatoare atât asupra romanilor, cât și asupra autohtonilor).

Se cunosc unități militare în care soldați purtând nume dacice sau etalând într-un fel sau altul originea lor dacică au existat. Datorită acestui fapt este de respins cu un argument de ordinul evidenței teza că dacii ar fi fost extirpați cu totul în timpul războaielor dacice și, eventual, al represaliilor imediate. Recenta mare sinteză despre *Civilizația Daciei romane* scrisă de Mihai Bărbulescu invocă existența unei populații dacice mai cu seamă în zona rurală, văzând în activitatea economică a acesteia o parte a economiei Daciei romane și atribuind romanilor legături de schimb și de altă natură cu dacii.

Rămâne deci nu întrebarea dacă, ci în ce măsură dacii au fost romanizați, participând la noul univers de valori roman, în timpul secolului și jumătate cât au trăit în Dacia romană. Chestiunea referitoare la mecanismele statului și ale circuitelor economic și cultural prin care puteau fi atrași la o viață comună locuitorii satelor nu este una iscată doar în legătură cu Dacia romană; dar i se aplică și acesteia.

Ce anume putea determina un dac din prima, a doua, a treia, a patra sau a cincea generație care locuia

Dacia romană să participe la viața pe care administrația și armata cuceritoare au adus-o, schimbând radical paradigma spirituală, administrativă, politică, militară și de civilizație (trecerea de la „barbarie” la standardele de viață romane)? Pare rezonabil să se creadă că numai nevoile presante și eventualele condiții favorizante în raport cu cele moștenite aveau potențialul necesar trecerii respective la „altceva”. Altminteri, reticența – de nu cumva de-a dreptul ura, formele cele mai înalte de frustrare, nevoia de revanșă, de răzbunare – este plauzibil de crezut că s-ar fi făcut observate. (Firește, nu trebuie simPLICATE excesiv lucrurile: dacă regatul lui Decebal a fost o reunire circumstanțială a mai micilor „regate” dacice și getice dinainte, așadar dacă avea, în forma lui consacrată de domnia vestitului rege, doar o existență recentă, ura se putea îndrepta și către regele dac care, nu-i așa, adusese blestemul cuceririi romane, prilejuind morți numeroase, descompunând familii și, cel mai important, aducându-i pe dacii supraviețuitori într-o condiție ancilară.) Crearea întâmplătoare, ori voită și persuasivă, de avantaje materiale și de altă natură putea determina un dac să accepte noile reguli, căutându-le avantajele, materiale sau imateriale.

La un prim nivel au contat cu siguranță noul circuit economic presupus de intrarea în viața romană a noii provincii: posibilitățile de procurare a unor obiecte de import ajunse pe piața din Dacia și poate și posibilitatea de a exporta, de a trimite în altă parte bunuri de producție proprie. Agricole sau de altă natură, aceste mărfuri puteau fi un stimulent important pentru daci de a-și crea necesarele legături cu negustorii și cu oficialii romani din orașe (și nu numai). Nu trebuie subestimate însă nici nevoile ținând de magia model: obiecte de podoabă, coafuri, veșminte, toate puteau interesa și stârni nevoi care anterior nu se manifestaseră ori o făcuseră într-un spirit oarecum stoic, clasic, sobru.

Existau însă și alte avantaje care să facă dorită noua condiție, în pofida umilinței de a fi un popor – sau o grupare de uniuni de triburi – învinse în luptă de noii stăpâni. Unul s-a făcut simțit odată cu acordarea cetățeniei tuturor oamenilor liberi din provincie, alături de aplicarea aceluiași edict și în celelalte provincii imperiale. Faptul s-a petrecut însă, cum se știe, relativ târziu în raport cu „anul zero”, primul an de înstăpânire romană asupra Daciei. El nu a fost, de altfel, un privilegiu acordat provinciei Dacia, ci o măsură relevantă pentru întregul imperiu. Până atunci vor fi fost și alte măsuri prin care statul roman și funcționarii săi să îi atragă pe autohtoni în universul propriu, determinându-i să creeze și întrețină legături cu coloniștii și, desigur, să comunice cu ei în *lingua franca*: latina.

În orice caz, în secolul și jumătate de dominație romană, dacii păstrează un profil discret, subordonat,

lipsit parcă de relief. Ei fac impresia unei umanități „castrate” moral și, mai ales, religios, urme ale continuării vechilor culte dacice – temple, altare izolate etc. – lipsind din inventarul perioadei și locului. Lipsiți de libertatea asigurată de statul dac, ei își vor fi păstrat credințele, cel puțin în prima perioadă a subordonării față de Roma, la un nivel domestic, lipsit de fastul ceremonial al marilor sărbători, poate și de prezența activă a preoților lui Zamolxes și Gebeleizis ori Bendis. Columna lui Traian este destul de explicită în a afirma lichidarea de către romani a elitelor dace din jurul lui Decebal. Aristocrații laici au fost uciși în luptă ori s-au sinucis eroic (toți sau unii? Un răspuns relativizant pare mai realist...), iar despre sacerdoți nu se prea știe nimic. Noul context obliga, datorită aversiunii drastice a romanilor față de sacrificiile umane, la o reconfigurare a ritualurilor și credințelor dacice, inclusiv a celor vizând afirmarea în chip specific a spiritului războinic (dacă Mircea Eliade are dreptate, atunci raportarea la animalul totemic, lupul, și imitarea lui în luptă se va fi estompat acum până la posibila dispariție). Tot ce se mai putea face sub raport religios era ceea ce zona de viață casnică permitea: în principal, transmiterea învățăturilor strămoșești în familie, rolul decisiv în această privință revenind femeilor.

Ruralul și femininul par deci să fie principalele elemente dominante din noua etapă, cea romană, a dacilor, fie ei supraviețuitori puțini sau mulți. Și, desigur, subordonarea, necesitatea de a-și organiza traiul mereu în raport cu exigențele noilor stăpâni, romanii. În măsura în care se intersectau cu aceștia – lucru greu de evitat consecvent sau continuu – dacii trebuiau să se conformeze, fie și numai formal, exigențelor impuse.

Din acest punct de vedere se discută prea puțin – de nu cumva deloc – despre situația socială a dacilor după cucerirea traiană. Câți dintre ei vor fi ajuns sclavi și câți vor fi fost lăsați să trăiască pe mai departe cu statutul de oameni liberi? După războiul crâncen, când dacii s-au opus cu înverșunare, cât au putut, nu este de crezut că romanii îi vor fi scutit de repercusiuni. Să fi fost una dintre transformările rezultate de pe urma acestui eșec grandios – îl numesc așa pentru că a condus, practic, la dispariția universului dacic de valori, panteonul dac căzând în uitare, iar vechea organizare socială intrând definitiv în criză – preschimbarea condiției unora dintre bărbații daci în sclavi? Dacă da, vor fi fost duși departe de provincia de baștină sau lăsați, măcar unii, în țara lor? Mărturiile ajunse până la noi nu permit lămurirea chestiunii.

## Gheorghe CHIRIAC

### La capătul coridorului (fragment)

Știu... Sunt întâmplări din viața oricărui muritor pe care, oricât s-ar strădui să le îngroape în cenușa uitării, i le readuce memoria cu o claritate nefirească, mai cu seamă atunci când nu e pregătit suflătește să le întâmpine... Nu stă pe o bancă în parc, bunăoară, tăifăsuind cu vreun amic despre vremurile de altădată, ci pur și simplu merge pe stradă, e grăbit, caută un restaurant anume (paharele cu țuică, băute în pripă după orele de serviciu, i-au deschis apetitul) și se gândește deja, cu o poftă crescândă, la felurile de mâncare ce, negreșit, aveau să-i fie servite de picolița minijupistă cu gesturi aproape familiare, când, brusc, constată cum îl cuprinde neliniștea. Ca o presimțire...

Nu! Nu e nicidecum vorba de portofelul care imită pielea de crocodil, chiar dacă a pierdut considerabil în greutate. Alta e pricina...

Dar la toate acestea m-am gândit abia după ce am zărit în mulțime, pe stradă, silueta unei femei. Mergea în fața mea pe trotuar, pășind energic, cu acel balans ușor al umerilor care trăda o eleganță firească. O eșarfă roșie îi flutura discret, strânsă neglijent în jurul gâtului, și preț de o clipă mi s-a părut că am mai văzut acea culoare undeva, într-un vis sau într-o amintire ratată. Ceva a tresărit în sufletul meu. Mă așteptam să fie ea... Ea! Preț de o clipă, cât a durat confuzia, am zâmbit, m-am bucurat chiar, eram nerăbdător să stăm de vorbă, să ne reamintim împreună o mulțime de lucruri... Însă confuzia s-a destrămat, la fel de ușor cum s-a ivit, ca un mic vârtej de praf în mijlocul străzii... Totuși, a rămas în mine o vibrație stranie, ca și cum umbra acelei femei purta mai mult decât un chip necunoscut.

Cerul coboară aproape de turla bisericii, cu nori fumurii și răsfirați. Miroase a toamnă. În curând au să cadă peste oraș ploile cernute fără sfârșit, monoton, monoton... Păsările s-au cuibărit deja, zgribulite, sub streșinile calde. Iar trecătorii, altminteri optimiști, s-au mai rărit. Amenințarea nopții dense, ca de păsle, ce se ivește ca niște duhuri vrăjmașe, îi gonește de pe străzi.

Mă urc în tren abulic, fără busolă, fără nicio adresă. În compartiment, o beznă groasă, absurdă ca un salt în prăpastie, mă împresoară. Pe cer, nicio constelație. Nici Steaua Polară. Mă așez fără să atentez la integritatea fizică a celorlalți călători. E de mirare și parcă e de teamă...

Femeia blondă, cu sâinii proeminenți, din colțul compartimentului, lângă fereastră, își închide poșeta, după ce a orânduit cu mare atenție conținutul. După felul în care a trecut în revistă puținele farduri și accesorii, pare terorizată de veșnicul spectru al economiei. Altfel, are șarm. Alături, un bărbat distins, cu ziarul despăturit pe genunchi, oare cum de reușea să citească, când singura fâșie de lumină mijea ca o geană fosforică din biroul impiegatului de mișcare? Surâde șăgalnic, fapt care-i descrețește figura osoasă dar fină, cu profil de magistrat.

— Mare e grădina Ta, Doamne!

O spune apăsător, din toată inima, fără urmă de tăgadă. Cu toate că nu se îndoia nimeni. Doar tânărul roșcovan cu trăsături de copil, vecin de banchetă cu mine, ce ațipise cu tâmpla rezemată în speteaza de pluș vișiniu, a bolborosit ceva ca prin vis:

— Cum, domn' judecător...

— Nu sunt judecător. Sunt un simplu dascăl de istorie și mă doare sufletul că lumea s-a abrutizat teribil. Atâta lăcomie, corupție, invidie și minciună s-au adunat în sânul nostru, că nu mai e chip de trăit...

Vorbește cumva plictisit, fără nerv, cu gesturi care trădează disimularea. În realitate, paharul e plin. Mai trebuie o picătură să-și iasă din fire. Însă rațiunea îl constrânge.

— E trist că țara s-a depopulat, că am ajuns să ne căutăm mijloacele de trai pe alte meleaguri, că ne-am înstrăinat glia strămoșească pentru care s-a vărsat sânge. E trist că tot ce-au construit generațiile anterioare am dărâmat cu nonșalanță. Că suntem dezbinați. Că nu ne mai interesează aproapele... Of! Dacă aș avea cu douăzeci de ani mai puțin!...

Bătrânul, fără să fie un orator prin excelență, are darul elocvenței. Cu siguranță, suma anilor petrecuți în spatele catedrei îi conferă o anume lejeritate în exprimare. Una peste alta, patriotismul său, care nu este deloc fals, ba dimpotrivă, m-a cucerit. Totuși, gândurile îmi fug în altă parte. De câteva secunde bune locomotiva a suierat glorios plecarea și eu

încă nu m-am dezmeticit. Care e noima acestei călătorii apărute din neant? Cumpărasem de la ghișeul stației un bilet până la Brașov, ca și cum aș fi dat cu zarul, ori aș fi așezat la întâmplare degetul pe hartă. Ce urma să fac acolo? Mda... orașul are ispitele sale și un potențial turistic, dar chiar și așa... Am să trag la un hotel și am să văd pe urmă ce și cum.

— Și dacă erai mai tânăr cu douăzeci de ani, ce ai fi putut face? Te pomenești că schimbai dumneata lumea...

Zâmbesc. Nu mai e demult un secret. Știm precis din sociologie că orice grup de oameni aflați fie și temporar sub același acoperiș au în mijlocul lor un „exemplar” care întotdeauna face opinie separată. În cupeul nostru, Gică Contra este un ins la vreo patruzeci de ani, neras și cu un semn specific, creștătură de cuțit întinsă pe toată lățimea gâtului, o rană veche. Se vede că în tinerețile sale nu fusese chiar ușă de biserică. În orice caz, înfățișarea sa intimidează.

Profesorul are o tresărire ușoară. Nu se aștepta să fie întrerupt, apoi continuă, dregându-și înainte vocea:

— Nu știi... M-aș fi implicat mai mult în viața cetății, aș fi încurajat și pe alții să ia atitudine. La o adică, aș fi împiedicat abuzurile chiar și cu prețul...

— Domnule, te văd un om cu școală multă, nu mai înșira lozinci. Viața are și-așa cusurul ei, n-o mai complica inutil. Dacă nu știi ce vrei și te uiți mereu în gura ăstora de la putere, pierzi vremea cu nimicuri și în loc să trăiești simplu, te enervezi, te lamentezi... Politica e gargară. Iar chestia asta cu bunul samaritean e și mai rea. Dacă te gândești un pic, pe cine nu-l lași să moară, nu te lasă să trăiești. Și, în altă ordine de idei, despre ce preț vorbești?

— Cu orice preț!

— Aș! Nu! Nu... Dumneata ai vrut să insinuezi: cu prețul vieții. Domnule, ai haz! Mă faci să râd cu gura până la urechi. Și, ia uimește-ne, cum ai fi vrut să te jertfești? Străpuns de gloanțe în '89, când jocurile erau deja făcute? Sau zdrobit de bătele minerilor ceva mai târziu, în Piața Universității?!... Nu... Nu ești un om curajos, ci doar unul care își imaginează despre sine că este. Și oricât, genul ăsta de bravură e bun în literatură, acolo eroismul are locul său. Pe stradă însă, nu e destul. Să te lași ucis e una, să mori cu ei de gât e altceva! Pe urmă, lupta asta ridicolă, între a fi sau a nu fi

moral, e păguboasă, câtă vreme ceilalți sfidează onestitatea mijloacelor și își ating scopul. În război, când se trage cu tunul, degeaba scoți baioneta. N-ai făcut nimic. Îți trebuie o armă de foc! Uite, îți fac o mărturisire... De când m-am născut și până azi, am făcut multe ticăloșii, dar niciuna din plăcerea de a face rău. Când mi-a fost foame și în buzunare nu aveam niciun chior, ca să supraviețuiesc, ei bine, da!, am furat. Și nu o dată, de mai multe ori. Ca să înțelegi, o să-ți povestesc o întâmplare de-acum mai bine de un sfert de veac...

Era prin decembrie '91, o iarnă grea, cu un ger năprasnic și cu nămeți care-ți ajungeau până la piept. Abia îți croiai drum. Eu și prietenul meu, Antoniu, ieșisem din casă după ceva de mâncare. În portofel, cum spuneam, niciun ban. Eram șomeri. Aveam optsprezece ani amândoi, terminaserăm liceul cu profil energetic, dar cum industria începuse să fie un „morman de fiare vechi”, locurile de muncă întârziău să apară. Mama și tata muriseră cu doi ani mai devreme, tot în decembrie, uciși, nu se știe de cine, armată sau securitate, care executa orbește ordinele Ceaușeștilor. Au fost mitraliați de pe o clădire înaltă din Piața Victoriei. Nici azi nu știu pe unde au fost îngropați.

Părinții amicului meu se prăpădiseră și mai tragic, într-un accident de mașină, cu multă vreme înainte. Avea atunci cam șase-șapte anișori. Pe urmă a fost înfiat de un cuplu oarecare, ce nu puteau să aibă copii, dar care nu se prea purtau omenește cu el. Când s-a făcut mai mare și a înțeles cum stau lucrurile, a fugit de acasă. Și nu s-a mai întors. Bunici, sau alte rude de care să știe, nu avea. A crescut pe străzi, pe unde apuca. Așa l-am cunoscut.

Așadar, ne plimbam la întâmplare prin centrul Bucureștiului, respirând greu aerul rece, mai aspru ca niciodată. Iluzia unui codru de pâine răcit prin containerele restaurantelor făcea din noi două stafii cenușii, umblătoare. Frigul ne intrase adânc în oase. Ne subțiasse și mai tare. De-a lungul străzilor înzăpezite se iveau tot felul de alimentare și buticuri, care mai de care cu firme mai sonore și mai luminoase. Când se căscau să primească înăuntru vreun client vânat de ger, prin ușa băcăniilor, din belșug îndopate cu toate bunătățile mapamondului, năvăleau arome de pește și de cafea, de șuncă și de măsline, de costiță afumată și de portocale. Însă nimic nu ne ațâța atât de intens nările și privirile flămânde ca

mirosul de pâine caldă, ce venea să ne ispitească dintr-o brutărie mică și cocheta.

Intrarăm în prăvălie și, după tejea, un băiat cu șorț alb frângea în două o franzelă rumenă, proaspăt scoasă din cuptor. Există oare un parfum mai amețitor?! De îndată se înălțase un abur copt și bun, cum n-a urzit încă divinitatea nicăieri un fruct mai dulce. Măcar doi lei dacă am fi găsit, uitați într-un fund de buzunar. O bancnotă ruptă, ceva. Se adunaseră vreo cincizeci de ore de când înghițiserăm ultimul duminic. Eram atât de ușori, că aproape levitam. Și dacă până adineauri mulțumiserăm cerului că stomacul, descurajat de atâta așteptare, se hotărâse să intre în hibernare, acum, deșteptat de această olfacție pofticioasă, ne stârnise iarăși lihnala ațipită.

Suntoameni căroranoroculsau întâmplarea le scoate în cale o pungă cu bani ori o borsetă cu valută forte; pe alții îi caută telegramele cu vreo moștenire importantă. Există și cei care au deprins curajul să ceară. Noi nu eram în niciuna dintre aceste situații. Ne simțeam singuri. Cei mai năpăstuiți din tot orașul. Atât de singuri și atât de flămânzi cum, azi, nici cerșetorii în zdrențe nu sunt.

Ne-am luat inima în dinți și l-am întrebat pe tânărul vânzător, care-și făcea de lucru pe acolo, dacă putem primi firimiturile căzute pe masă. Răspunsul a fost unul dur și zeflemitor:

— Bă, puturoșilor! Bă, păduchioșilor! Toată ziua, cât e de lungă, stați cu mâna întinsă. La muncă, taică! O pâine se câștigă cu sudoarea frunții! Hai, faceți stânga-împrejur și valea! Că poate aveți treabă, și eu vă rețin...

Cu toate că am fost insultați, l-am implorat pentru a doua oară să facă un gest de omenie. Resturile acelea urmau să fie aruncate, sau, în cel mai bun caz, să hrănească porumbeii de pe caldarâm. La schimb, noi puteam să măturăm dușumelele ori să facem curat în debaraua din spate. Am fost refuzați și ridiculizați din nou. Cuvintele au fost și mai tăioase, motiv pentru care n-o să le citez acum și aici.

La finalul injuriilor, ca și cum nu ar fi fost de-ajuns, a pus mâna pe-o bătă de baseball, o ținea ascunsă pe undeva negustorul, era pregătit, care va să zică, și ne-a amenințat cu bătaia. Dar nu cu una oarecare, ci una serioasă, s-o ținem minte toată viața. Deh, omul practica artele marțiale.

Asta m-a cam înfuriat. Jupânul întrecuse gluma. M-am gândit să i-o plătesc. Cu o mână l-am dat la o parte ca pe un fulg, deși, sleit de puteri fiind, ar fi trebuit să întâmpin mai multă rezistență, iar cu cealaltă am șterpelit o jimblă mare. Atât de mare, că ne-ar fi ajuns două zile. Până s-a ridicat karatistul, am rupt-o la fugă amândoi. Goneam sălbatici pe bulevard, ca doi gheparzi tineri. Sau așa credeam, până să auzim în spatele nostru:

— Hoții! Prindeți hoții! Mama voastră de bandiți! Stați să punem mâna pe voi, vă rupem capul!

Erau vreo cinci-șase inși care se luaseră după noi cu chef de scandal. Privind peste umăr, am observat că slujbașii brutăriei alergau destul de iute. Ba, încă atât de iute, că până să cotim noi pe Știrbei Vodă, îl înghățaseră pe Antoniu. Prietenul meu, epuizat, rămăsese în urmă.

Acum, nu știu cum sunt făcuți unii, dar eu sunt un om dintr-o bucată. Nu mă interesează instinctul de conservare sau alte teorii dintr-astea. Nu las pe nimeni la greu...

În clipa în care l-am văzut pe Antoniu doborât la pământ, am înțeles ce aveam de făcut. Viața lui depindea de mine. Bine, o să ziceți că exagerez. Cine mai pedepsește, în zilele noastre, cu moartea pe ăl' de fură o pâine? Că așa și pe dincolo... Poate aveți și voi dreptate. Dar să vedeți ce s-a întâmplat.

Antoniu zăcea întins pe asfalt. Era vânat la față și gema de durere. Justițiarii, ca în vestul sălbatic, îl loviseră cu atâta furie și atâta ură, că atunci când m-am apropiat de ei, respirau greu, istoviseră. Dar odihna a ținut cât i-am rugat să-mi lase în pace camaradul. În timpul asta le dădusem și pâinea înapoi. Nimic. Nu a fost destul. Se credeau stăpânii lumii. Și, fără nicio undă de regret, au dezlănțuit iadul.

Un pumn dintr-un șir nesfârșit care mă căuta și-a atins destinația. Mi-a spart nasul și era la rând un pomete, dacă nu mă feream. Atunci mi s-a urcat sângele la cap și-am simțit cum îmi bate inima să-mi iasă din piept. Și-n vârtoarea aia, urmându-mi instinctul de fiară, am scos un pumnal, un șiș vechi, cu lama lungă și îngustă, pe care odinioară îl țineam ascuns într-un baston, și-am țipat ca din gură de șarpe:

— Lăsați-ne în pace! V-am dat jimbla! Ce mai vreți? Pe Dumnezeu meu, că vă ucid! Nu las pe nimeni în viață! Aveți zece secunde să faceți cale-ntoarsă, altfel vă curăț pe toți, până la unul!

O namilă, de două ori cât mine, cu nasul borcănat, exagerat de mare, urât din cale-afară, dar cu umerii lași, ca de bivol, mi-a pus mâna-n gât cu o viteză care m-a surprins:

— Pe cine omori tu?! Bă, jigodie! Băi, sărăcie!

Și a dat să mă lovească cu capul în plină figură. Am evitat procedeul ăsta stupid făcând un pas înapoi. L-am lăsat să se împiedice și să cadă la pământ. S-a răsucit și a rămas lat.

Apoi, m-am trezit împresurat. Eram în cerc.

— Puneți mâna pe el, să nu scape!

Doi erau înarmați cu securi, ceilalți cu leviere groase. S-au înțelese din priviri și au început asaltul. N-am stat pe gânduri. Cu o mână am parat o rangă care venea să-mi spargă țeasta, cu cealaltă am aplicat, celui ce părea să conducă ostilitățile, o lovitură de cuțit, bine ținută, în șold. A căzut ca prosopul pe ringul de box. Îl scosesem din joc. Văzând asta, tovarășii săi, dezorientați, au bătut în retragere, până când s-au făcut nevăzuți.

Iar în urma lor au rămas doar cuvintele:

— E nebun! Cu nebunii nu te pui! E nebun, dom'le!...

S-a făcut liniște. Una de cavou. Numai tăcănitul uniform al roților în noapte se mai auzea și vuietul vagoanelor peste podurile sonore de fier. La ferestre, un șir de lumini se prelingea ireal de extravagant. Cam la fel de excentric mi se părea și naratorul acestei aventuri. Părea desprins dintr-o altă lume. Una uitată.

Hm! Ciudată poveste! Oare cât din ea era ficțiune pură? Și cât adevăr?... Cine să mai știe! Dar mai curând înclin să cred că făcea parte din tagma celor care nascocesc câte-n lună și-n stele. Unde mai pui că, în tren, de cum ai pășit, ți se dezleagă limba, instantaneu. Te simți mai colocvial, mai dezinhibat. Ce nu face omul ca să treacă timpul mai ușor?

Ca și cum mi-ar fi citit gândurile, blonda cu sânni cât doi uriași cantalupi caută să intre în vorbă cu mine:

— Dar dumneata, domnule, nu ai nimic de istorisit? Mai sunt cinci ore până la Brașov. Poate depănați ceva romantic. Aveți un profil, ca să spun așa, de mare curtezan... Dar unul inofensiv. Ceva în genul lui Don Quijote.

Sunt uluit de această comparație lipsită de haz. Totuși, îi răspund cu mai multă politețe decât aș fi vrut:

— Vă înșelați, doamnă...

— Domnișoară!

— Mă rog, domnișoară...

— Cristina.

— În fine, Cristina, nu sunt deloc așa cum îți imaginezi. Ba chiar dimpotrivă.

— Eu mă pricep la oameni și văd în dumneata multă pasiune. Sunteți îndrăgostit până peste cap!

— Ei, aș!

— Ați întâlnit, după multă așteptare, sufletul pereche!

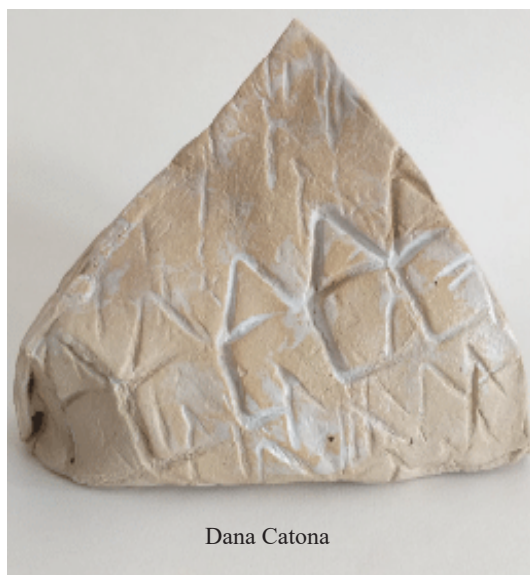
— Da de unde!

— Ia, arătați-mi palma!

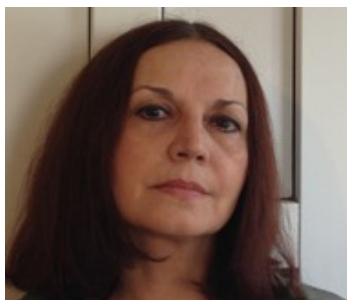
Nu i-o întind. E prea banal jocul. Și fata, prea lipsită de subtilitate. Postez un surâs bizar și, fără să vreau, mai mult din reflex, îi iau peste picior talentul pentru chiromantie:

— În bobi știi să dai? Mi-ar plăcea să-mi ghicești în bobi...

Și nu mai aștept răspunsul. Scot din geantă o carte și o deschid la întâmplare, prefăcându-mă absorbit de lectură. Mai mult, subliniez în orb, cu creionul roșu, niște pasaje care ar fi trebuit să mă tulbure. Și culmea: tomul pe care-l siluiesc cu o neobișnuită seninătate e fix „Don Quijote de la Mancha”! Asta zic și eu coincidență. De ce naiba îl plimb după mine de atâta amar de vreme? Habar n-am! Cervantes nu știu să-mi fi plăcut vreodată. Nici măcar în epoca în care citeam de toate, fără nicio rânduială, și-l descoperisem pe rafturile prăfuite ale unei biblioteci din provincie. Cum s-a pripășit el în servieta mea de călătorie?! N-o să-mi amintesc niciodată.



Dana Catona

**Magda CÂRNECI****Anul 2001: încă un an aparte (15)  
(dintr-un caiet vechi)****27 martie, București**

Sâmbătă după-amiază am fost în parcul Herăstrău. Erau o minunată zi de primăvară, într-o luxurianță de flori fragede și miresme de reavăn, într-o înfiorare de muguri și frunzulițe aburind ușor în verzuliu crengile pe care răsăreau, era o picturalitate splendidă pe cer, erau țipetele copiilor și alergarea câinilor lăsați liberi din lesă, era bucuria și plăcerea tuturor din jur, era cald, era pur, era magnific. Am trăit o oră și jumătate de aproape extaz, eram într-o stare de bucurie nespusă, de exaltare fericită în fața panoramei superbe a parcului, stăteam nemișcată și absorbeam frumusețea. Și tot restul vieții, cu grijile și tensiunile sale, mi se părea pură prostie, pură orbire, egoism și vanitate, și m-am uimit cum am putut să fiu înrobitorilor clișee, unor oameni și imaginii mele de mine însămi atâta vreme. Înțelegeam cumva profund că grijile pe care singură mi le luasem față de alți oameni erau într-un anume sens păcatul și înrobirea mea – ce iluzie, ce idioție! Sau alte responsabilități la care mă înhămasem singură, când de fapt adevărata noastră grijă ar trebui să fie pacea, liniștea, degustarea frumuseții lumii, contemplarea universului și amintirea Divinului. Pentru câteva clipe, toată lumea din parc părea să aibă acces inconștient la această pură bucurie, la această formă de însănătoșire spirituală, cum se plimbau toți cu fețe luminoase, copilărești, prin aerul verde și auriu, pur și primăvăratec.

Starea asta îndelungată din parc m-a curățat, m-a purificat. Am avut senzația că mă dilat pe dinăuntru, că aproape nu mai am corp, ci doar o coajă fină, ușoară care mă desparte de restul realității, cu care sunt UNA, SUNT UNA. Și că pe dinăuntru devin mai adâncă, sunt ca un

fel de recipient gol și sensibil, un hău emoțional adânc, la capătul căruia este ceva concentrat și intens, din care iradiază ceva, e un fel de... mic soare! Un soare umbros, doar intensitate și caldă iradiere lăuntrică. Și că toată frumusețea și bucuria asta se transforma în mine într-un fel de energie fină, subtilă, care mă umplea și mă elibera și mă împingea în sus, încât aproape aș fi fost în stare să zbor!

Iar când am ieșit din parc ca să mă duc la o întâlnire a Școlii gurdjieviene, mi-a venit gândul acesta puternic, eliberator: Vreau să fiu asemeni Divinului! Doresc cu toată ființa mea să fiu ca Divinul! Să fiu în Divin! Acesta e adevăratul scop al vieții mele! Îmi venea să mor de bucurie. Și chiar m-am gândit cu plăcere la ea. La moarte. La dispariție.

**28 martie**

Citind *Mistici din Carpați* de Vasile Andru, la un moment dat m-am oprit să gândesc mai mult asupra „arhetipului mântuirii înăscut în noi”. Și nu știu cum, am simțit că pentru două-trei secunde mintea mea s-a dilatată, ca și cum ar fi fost un fel de aluat gazos care a dat peste marginile craniului și am înțeles profund ce vrea să zică asta. A fost ceva simplu și nedureros, dar împiedicase ca senzație. După care, trecându-mi starea, n-am mai fost în stare să gândesc despre „arhetipul mântuirii din noi”, deși e ceva capital. Mi-am adus aminte apoi că Vasile mi-a spus la un moment dat, în trecere, că eu sunt „deja mântuită”, dar nu știu ce a vrut să spună.

După o vreme – adică spre dimineață – m-am culcat. Nu știu cum am alunecat în somn și m-am aflat în apartamentul meu, acesta în care trăiesc și scriu, care arăta puțin altfel. Întâi, parcă am văzut-o pe mama în patul meu, pat care se afla de data asta în prima cameră, nu în a doua ca în realitate. Mama zăcea în patul meu, ceea ce m-a uluit căci asta nu s-a întâmplat niciodată, și mă bombănea, nimic nu-i plăcea. Sub pat mi s-a părut că văd mizerie și am adus o măturică și un fâraș ca să curăț. Nu știu de ce asta a iritat-o pe mama care s-a plâns de praful pe care-l ridic. Când să mătur totuși, am constatat cu uimire că era vorba de pământ, de țărână, care parcă curgea din pat... Apoi urmează ceva pe care nu mi-l mai amintesc. Ajung în vestibul, ca și cum aș vrea să plec, și văd că acesta e plin de haine și bagaje pe jos, care-mi blochează trecerea. Observ că oglinda din vestibul e acoperită cu o cârpă sau

o haină largă și acest lucru mă uimește. Încep să mă gândesc că probabil visez. Ca să mă asigur, privesc cu multă atenție în jur. Totul mi se pare de o limpezime halucinantă. Fac exerciții de self-remembering, sunt prezentă la mine, totul mi se pare extrem de real, și în același timp mă bate gândul că de fapt visez. Apare și Horia din stânga, care-mi spune, privindu-mă cum mă chinuiesc să aflu pe ce lume sunt, dacă nu cumva am murit. Și parcă înțeleg că despre asta e vorba, de aici apare incongruența pe care o simt între mine și realitatea din jur. Horia se mută spre dreapta mea și în față și-mi repetă blând, încetișor, că am murit. Dar adaugă că totuși spatele meu miroase a viață. Atunci accept că am murit și o bucurie năvalnică mă cuprinde. Încep să repet pentru mine „Am murit! Am murit!”. Apoi încep să fac tumb prin aer, sunt imponderabilă, plutesc la înălțime, am o fericire nebună în mine și repet la nesfârșit „O, Doamne! O, Doamne!”.

Aud acest „O, Doamne” foarte tare, ca din afara mea, și brusc mă trezesc din cauza propriului meu glas care repeta aceste cuvinte cu voce tare în somn. Sunt în pat și un regret enorm mă apucă pentru că m-am trezit. Înțeleg că a fost vorba și de puțină frică, legată de moarte și de plutirea prin aer, de tumb, din care am executat numai două complete și ar fi trebuit să fac trei – după cum simt cumva intuitiv. Dar ce e mai ciudat e că am niște apăsări straniu de puternice pe cap, în interiorul craniului. Se petrece ceva sub țeastă în partea de sus, e o ameteală, o mișcare învăltoșată, o presiune pulsatilă aproape dureroasă, de parcă un proces aflat în derulare a fost brusc întrerupt și el nu poate să se oprească imediat – ca la computere – și asta creează o mare derută. Îmi doresc să mă întorc înapoi în vis, cer asta în gând, mă rog pentru asta, încerc să-mi imaginez din nou scena întreruptă, dar nu merge, nu pot. Asist neputincioasă la „programul” dat peste cap în țeastă, în partea de sus.

Apoi, am niște apăsări mari pe dinafara creștetului, de o parte și de alta a mijlocului capului, de-a dreapta și de-a stânga, care sunt neobișnuit de puternice. Ca niște menghine, producând o presiune de formă curbă pe capul meu, pe care parcă l-ar trage de o parte și de alta, ca să forțeze ceva la mijloc. Ca să determine o fisură, o ruptură, un mic spațiu la mijloc!, așa mi se pare. Apăsarea asta și tragerea în lateral durează mult și sunt foarte puternice, totuși, bizar, nu sunt cu adevărat dureroase, sunt numai puternice. Ca să ajut cumva acest proces pe care-l suport fără

să mă mișc - deși aud scârțâitul parchetului de la apartamentul de deasupra căci deja e lumină de zi afară, iar mâinile mi-au amorțit în aceeași poziție – încerc să-mi imaginez că se întâmplă o mică fisură sau o găurică în mijlocul creștetului. Și parcă ceva chiar se întâmplă, dar vag, sau foarte mic, minuscul, mărunț, acolo sus, în creștet. Stau nemișcată, deși sună telefonul. Îndur și observ. Observ cum apăsarea tinde să se diminueze și să se miște spre partea din față a craniului, ca și cum menghinele nevăzute s-ar mișca încetișor mai în față. Apoi încet-încet, toată apăsarea scade, dispare. Îmi schimb poziția ca să pot dormi. Văd înaintea ochilor închiși un fel de ciudată tremurare, ca o apă a imaginii lăuntrice care vrea să se dea la o parte, cu niște zig-zaguri anume, speciale, pe care nu le pot descrie în cuvinte, despre care am învățat din întâmplări anterioare că anunță ceva, ceva special. Îmi aduc brusc aminte că le văzusem și înainte de a adormi și de a avea visul - și că odată cu ele văzusem și altceva, în unghiul din dreapta jos al imaginii interioare: văzusem chipul unei mici femei blonde, mature ca vârstă, tunsă scurt, cu cârlioniți, cu pomeți accentuați și cu nasul cârn, de tip jovial în termenii Școlii, deci un tip de femeie cu care mă înțeleg bine. Femeia zâmbea și mi-a trecut prin minte că e vorba de un fel de „înger păzitor”, că e Cineva care mă are cumva în grijă.

Mă culcasem la șase dimineața. Acum era ora opt treizeci. Apoi am dormit greu până la unsprezece. Și acum când scriu, la ora 12, mai simt vag apăsările de pe creștet, din părțile laterale, pe care le vizualizez ca pe niște umflături înalte, ca pe niște coarne groase și boante ieșindu-mi din cap. Gândul îmi fuge la Moise al lui Michelangelo. În legătură cu toate astea, mă tem numai de vanitate, amor propriu și închipuire de sine. Îmi amintesc că mă temeam de astea și în timp ce sufeream tot procesul de mai sus, căci am început să mă cunosc și să știu pericolele care mă pândesc din mine însămi. Finalmente, mă gândesc că s-ar putea într-adevăr să mor anul acesta, în august, cum am visat.

Îmi amintesc cu întârziere că în timpul somnului m-am trezit la un moment dat, din cauza unui uriaș zgomot care părea că vine de la o... bombă ce trecea pe deasupra acoperișului cu un vuiet sau un tunet enorm și exploda nu departe de blocul meu ! Am rămas uluită, parcă am fi fost în război, și mi-a trecut prin cap dacă nu cumva anticipez ceva din viitor. Sau pur și simplu transpun într-o stare de semi-vis

impresia puternică pe care mi-a făcut-o munca de traducere și redactare la cartea lui Christopher Merrill, *Only the Nails Remain*, despre războaiele din Ex-Iugoslavia. Apoi am adormit la loc. De dimineață, amintindu-mi cu ce precizie am auzit bubuitul, m-am gândit să întreb pe vecini dacă au auzit ceva. Apoi m-am rușinat de gândul prostesc, mi-am spus că dacă ar fi fost ceva aș fi auzit la radio, tv, e-mail etc. Mi-am amintit după aceea de zgomotele teribile, niște bubuituri ca de carnaval, ca de focuri de artificii, pe care le-am auzit într-o noapte de vară la Paris în 1997, într-un mod la fel de ciudat și de gratuit. Și de ceea ce am citit despre „cristalizarea” lui Robert, maestrul Școlii, care s-a petrecut tot cu niște zgomote teribile auzite numai de el. În fine, nu știu...

## 2 aprilie

Săptămâna 26 martie – 1 aprilie a fost neobișnuit de fastă pentru mine. Au apărut trei cronici elogioase la adresa *Poemelor politice* în trei reviste diferite – parcă s-ar fi vorbit între ele. Dintre acestea trei, Ștefan Borbély a scris chiar un text mai mare, și despre *Poeme politice* și despre *Artele plastice în România...* în Revista 22, cu aprecieri de genul „una dintre cele mai strălucite minți din România de azi” etc. De data asta aceste laude m-au lăsat calmă, le-am primit ca pe ceva obișnuit. Tata a fost excitat de aceste cronici și cumva mândru. Pentru mine însă acest calm detașat e foarte important. Am observat că și în relația cu părinții sunt mult mai calmă, îi accept mai ușor, las lucrurile să curgă de la sine, nu mă mai opun. Am un fel de seninătate lăuntrică care e mai prețioasă decât orice. Dar săptămâna a fost fastă mai ales dpdv spiritual, așa cum am povestit mai înainte. Ca un detaliu, în luna acestei săptămâni mi-am făcut o poză de pașaport în care am ieșit nesperat de bine, cu un fel de lumină pe chip – lumină pe care sora mea, Carmen, a sesizat-o uimită în seara aceleiași zile. Am mărit poza ca să i-o dau mamei, căci îmi cere de multă vreme așa ceva, și acea lumină lăuntrică s-a păstrat și în varianta mărită. Toată săptămâna am fost bine dispusă, mai atentă ca de obicei și capabilă să gândesc mai adânc. Mă întreb dacă e ceva legat de poziția astrelor.

## 4 aprilie

Îmi amintesc cu oarecare întârziere că în ultima vreme, în timpul liturghiei de duminică,

am avut de fiecare dată câte un moment aparte de luciditate. De fapt în ultimele trei duminici, căci mă duc la biserică în fiecare duminică. S-a întâmplat ca în două dintre ele să fiu foarte obosită, o dată pentru că nu dormisem noaptea din cauza unei insomnii cauzate de luna plină, a doua oară recent, din cauza drumului de noapte cu trenul, de la Cluj la București. Cu toate acestea, în timpul slujbei, luptându-mă cu căscatul și cu tendința de a ațipi, mi s-a întâmplat să observ la un moment dat că din senin oboseala îmi trece, devin clară la minte și văd cu o limpezime ciudată obiectele din biserică. Uimită de această stare categoric diferită de restul de până atunci, am observat-o încercând să fiu prezentă la ea și am constatat că nu a durat decât câteva minute, puține, în care eu eram la „pânda mea”, într-un fel de așteptare, neștiind ce mi se întâmplă. Nu mi s-a întâmplat nimic, decât această bruscă eliberare de oboseală și această luciditate.

Azi citesc în Maurice Nicoll că asemenea momente neașteptate de energie suplimentară venite în stări de mare oboseală, stress sau pericol, s-ar putea să fie urme ale prezenței Sinelui adevărat din noi, clipe ale activării lui. În cazul de față, probabil că prezența la liturghie a dus la această scurtă trezire. Ea s-ar putea explica și prin teoria lui Gurdjieff despre acumulatorul energetic central din trupul nostru care, la o epuizare mare a altor centri energetici din ființa noastră, intră uneori în funcțiune.

Aseară, pe când încercam să fac self-remembering, am avut la un moment dat senzația că mă aflu doar în vârful capului, ca și cum aș fi fost pe un munte, reprezentat de restul uriaș al corpului, pe care doar un fel de cerc de pe creștet, de vreo 5 cm diametru, era cu adevărat conștient, eram Eu, care priveam în jos la imensitatea muntelui, sau cam așa ceva. Amuzant e că gândul m-a dus spre ideea de Ierusalim ca orașul de pe vârful muntelui Sion spre care trebuie să tindă orice om să ajungă. Și mi-am adus aminte și de o altă viziune asemănătoare de la Londra din 1997 și o alta de la Paris tot din 1997. Nu e întâmplător că creierul e atât de sus pus în cadrul trupului și e atât de bine protejat și păzit.

În ultima vreme observ tot mai des scurte, fulgerătoare stări de „elevare interioară”, sau nu știu cum să numesc un fel de mișcare în interiorul corpului meu în care am impresia că o energie mai fină freamătă și se ridică din josul trupului

unde mai sus, către creștet. În așa fel încât uneori am impresia că pentru o fulgerare de secundă mi se ridică și trupul, levitează – ceea ce desigur e o iluzie. Dar e destul de intensă.

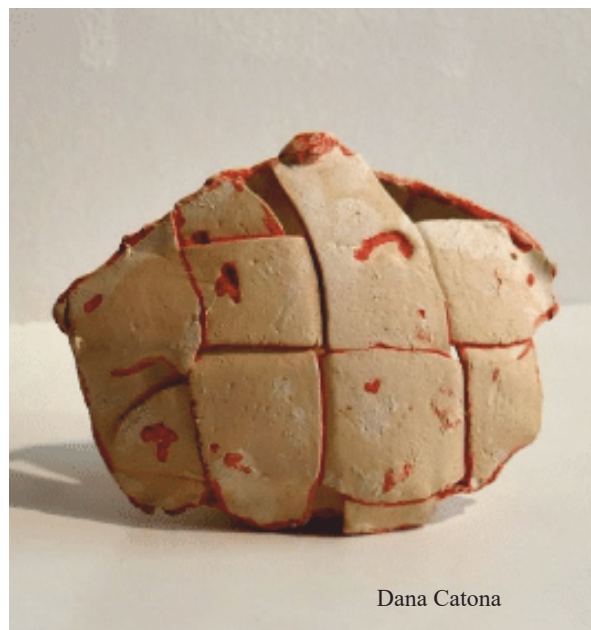
### 5 aprilie

Azi dimineată, pe când citeam în Maurice Nicoll, vol.III, despre nota FA în octava ascendentă de lucru-cu-tine-însuși, mi s-a întâmplat iar ceva. Era explicat acolo cum se întâmplă că unii muzicieni își manifestă de foarte devreme geniul, datorită atingerii notei FA într-o existență anterioară... Și, gândindu-mă de ce mai ales muzicienii au asta, am ajuns la concluzia că acest fapt se datorează muzicii care ajunge direct la esența din om și care-i poate trezi acesteia amintirea despre ceva câștigat anterior printr-un supra-efort, adică prin atingerea notei FA. Și mi-am amintit de exercițiile mele de pian din copilărie, și de alte dotări de-ale mele în mai multe direcții, iar nu canalizate, și de exemplul poetului M.C. care cred că și-a amintit ceva dintr-o existență anterioară etc. Apoi mi-am amintit de nota muzicală profundă pe care am auzit-o în mine la Năieni prin 1996 și mi-a venit dintr-odată să cânt și m-am apucat să cânt gama do de câteva ori cu voce tare și cu atenție pe fiecare notă și vibrație a coardelor mele vocale. Și în acel moment s-a petrecut ceva în mine: Ceva din mine și-a amintit Ceva pentru câteva secunde care m-au frisonat îngrozitor. A fost ca și cum s-ar fi stârnit în adâncul meu un fel de curent, o învârtire energetică care a urcat până sus, în cap, dându-mi un frison mai lung și foarte puternic, dar și perfect conștient - care venea, care venea, Care venea din atingerea a CEVA REAL, profund, adevărat din mine. Nu pot să explic, era o înțelegere, o amintire, o trezire, era o atingere cu CINEVA din mine. Ca și cum mi-aș fi amintit vag și brusc, și prea scurt, că în viețile anterioare eu nu am câștigat puncte doar într-un singur domeniu, de unde faptul că nu am geniu într-o unică direcție, dar că mi-aș fi dezvoltat până la nota FA, sau aproape, mai multe putințe din mine – de unde acum, în această existență, miza nu este geniul sau faima ca poet ori ca altceva, ci este nota FA în ființă, în ceva mai profund, mai esențial decât excelența într-o profesie. Uimită de acest frison puternic, cum numai rareori mi se întâmplă, mai adesea după rugăciuni intense, am observat că pot gândi mai bine decât de obicei și am și gândit despre asta pentru niște bune

minute. Apoi frisonul s-a repetat, aproape la fel de puternic ! Cu același conținut de înțelegere ca și prima dată. Ceea ce e o confirmare rară.

În acel moment a sunat cineva la ușă, m-am dus, am vorbit cu vecina, m-am întors, m-am așezat calmă din nou la masă, și nu știu cum, am avut senzația că în mine E UN STĂPÂN! Că în sfârșit, după atâta timp de când observ groaznicul haos din capul meu, lipsa de gândire reală, cursivă, coerentă, comportamentul meu repezit, activismul meu în toate direcțiile, lipsa de contact emoțional cu oamenii, reacțiile mele negative bruște, inexplicabile, dar și foarte scurte etc. – în sfârșit simt pentru prima dată în mine un Stăpân care observă toate astea ca un gospodar în curtea lui și controlează cumva ceea ce se întâmplă, slugile care aleargă de colo-colo și-l bat la cap cu tot felul de probleme, orăntăniile și animalele, membrii familiei lui și vecinii etc. Am avut pentru câteva bune secunde senzația că în mine e cu adevărat ordine, că cineva controlează acolo în interior situația. A fost un sentiment de mulțumire, ușurare și bucurie. Am încercat să-l susțin, dar am reușit doar foarte relativ, apoi l-am pierdut. Totuși L-AM AVUT! Acum nu pot decât să încerc să mi-l amintesc și să mă raportez imaginar la el.

Sentimentul de STĂPÂN INTERIOR s-a repetat și peste două zile, dar mai șters.



Dana Catona

**Ruxandra CESEREANU****Ceasornicăria (VI)**

Ce m-a captivat mereu motivațional în ceea ce privește istoria recentă a României a fost următoarea chestiune: ce tip de memorie ar fi adecvată și strategică pentru a-i sensibiliza pe cei tineri (liceeni, studenți etc.) să recupereze istoria țării lor? E evident că o memorie strictă a suferinței, o **memorie emoțională**, nu mai interesează neapărat astăzi și nu mai poate fi un fel de cârlig pentru ca tinerii să fie interesați de recuperarea istoriei țării lor. Cea care ar putea interesa -dar și pentru aceasta sunt necesare diverse strategii de atragere și adaptare la mentalul tinerilor- ar putea fi o **memorie istorică, informativă**. Aceasta, însă, riscă să fie aridă, uneori. Și atunci, de ce nu am putea avea o memorie care să îmbine emoționalitatea cu informația, o **memorie etică**, o memorie morală, care n-ar trebui să fie justițiară ori revanșardă. Această memorie etică ar putea să fie, de fapt, o **memorie tălmăduitoare**. Cam asta am încercat să fac în romanul *Un singur cer deasupra lor*, o frescă epică despre perioada comunistă din România, prin personajele mele care sunt, unii, victime, alții, opresori, alții intermediari (sau hibrizi) între victime și opresori. Ori pur și simplu oameni obișnuiți.

*Un singur cer deasupra lor* este primul meu roman realist, întrucât până la această carte publicasem, ca prozatoare, doar narațiuni fantastice și autoficțiuni. Tocmai pentru că era vorba de un roman realist și nu mi-a fost la îndemână să-l scriu, am lucrat aproape un deceniu. Știam că trebuie (și voiam) să fie o frescă a perioadei comuniste din România; știam că nu trebuia să mă grăbesc. Totul trebuia scris pe îndelete, după destulă cercetare, căci am lucrat pe multe cazuri reale care, unele, au necesitat documentare amplă. Capitolul intitulat *Lucreția*, de pildă, fusese inspirat de o luptătoare în munți (vreme de patru ani) și o fostă deținută politică (vreme de zece ani), pe numele ei

real Lucreția Jurj, pe care am cunoscut-o și pe care am avut-o adesea invitată în fața studenților mei (între 2002-2004).

Cei care m-au catalizat să încep acest roman despre comunismul românesc au fost studenții mei de la Jurnalism și Litere, cărora le predam un curs intitulat „Literatură și totalitarism”. Cu ei am discutat, la nivel istoric și mentalitar, despre Gulagul românesc, ei au fost cei care mi-au lansat provocarea să scriu o frescă despre istoria României în perioada comunistă. La început am refuzat amuzată, căci proza realistă nu îmi era la îndemână, nu făcea parte din portofoliul meu de scriitoare, dar până la urmă am acceptat provocarea, curioasă dacă avea să îmi iasă un asemenea proiect ambițios. Nu m-am grăbit, nu m-am pripit, nu am impus vreo viteză de lucru pentru scrierea acestei fresce. Totul a decurs pe îndelete (în timp ce lucram și la alte cărți, fie ele de poezie, proză ori eseu). Apoi mai era ceva: nu mă interesa un roman revanșard, justițiar, o carte unde tonurile să fie exagerate și extreme, exclusiv în alb ori negru. Ci cu totul altceva: voiam să construiesc personaje verosimile, veridice, chiar și în cazul opresorilor, unde m-am ferit (cât am putut) să îngroș tușa și să înfățișez caricaturi (deși accentele grotești și absurde nu lipsesc totuși din romanul meu). Toate personajele mele trebuiau să fie credibile, iar cea dintâi care să creadă în realitatea și verosimilitatea lor se cuvenea să fiu chiar eu, autoarea. Ce m-a interesat apoi a fost ca fresca aceasta să li se adreseze tuturor generațiilor (tineri, maturi, bătrâni) și tuturor categoriilor sociale din România, cu o singură condiție desigur – acest public să fie interesat de istoria României. Am structurat capitolele cărții ca pe niște noduri marinărești (am, deși nu le-am numărat cu exactitate, vreo patruzeci de personaje, dacă nu mai mult, în fiecare capitol fiind angrenate atât victime, cât și opresori), mizând pe o frescă narativă. Am stat și am migălit fiecare capitol, ca stilul să fie simplu și limpede, dar m-am folosit și de plăcerea mea de a povesti.

Realismul acestei cărți de proză m-a provocat, m-a pus pe treabă altfel decât de obicei și mi-a impus o disciplină a cuvintelor și a frazelor care mi-a prins bine. Am studiat mulți ani istoria comunismului românesc (în teza mea de doctorat despre memorialistica de detenție), așa încât eram, cel puțin ideatic, pregătită pentru un asemenea roman de tip frescă. Dar mi-a luat mult timp să îl scriu și să îl finalizez, în așa fel încât să fiu mulțumită și să știu că mi-am făcut treaba cum se cuvine, ca prozatoare. Poate că, înconștient, am avut ca model *Povestirile din Kolyma* scrise de Varlam Șalamov, un autor bijutier în proza realistă dură -despre Gulag-, pe care îl prețuiesc în mod special. Dar m-am gândit la acest lucru doar după ce am publicat romanul, un înainte, în timp ce lucram la el.

Toate cărțile mele despre regimul comunist și despre închisorile din România (teza de doctorat, mai ales, dedicată memorialisticii de detenție și romanelor care au tratat tema Gulagului), dar și cartea de istoriografie despre decembrie 1989 sau cea mentalitară despre imaginarul violent al românilor (secvența amplă dedicată fenomenului Piața Universității 1990, de pildă) m-au ajutat enorm. Prin intermediul acestor cercetări care s-au desfășurat pe parcursul a două decenii, am parcurs multe mărturii și amintiri despre România comunistă și postcomunistă. Așa încât am avut controlul asupra informației necesare pentru un roman care miza pe o structură de frescă. Și am avut în minte în mod limpede o panoramă asupra istoriei recente a României. Nu în ultimul rând am cunoscut mulți trecători în carne și oase prin Gulagul românesc (câteva zeci de foști deținuți politici), iar dialogurile cu aceștia au fost esențiale pentru mine, nu doar istoric vorbind, ci și sufletește. Am dorit să îi numesc în cartea mea pe câțiva dintre aceștia, fiindcă au fost niște modele etice.

Nu m-am jucat cu istoria României. Dacă ar fi fost vorba de o anti-utopie ori de un roman burlesc m-aș fi putut juca. Dar fiind interesată de un roman realist (deși nu unul canonic), de o frescă, fiindcă așa am gândit-o și aceasta e formula pe care am dorit-o, nu mi-am îngăduit să mă grăbesc. A fost chiar pe dos: lucrurile trebuiau pritocite, răsucite pe toate părțile, cu mîgală, pe îndelete, cântărite. Mi-au trebuit zece ani ca să fac lucrul acesta, dar nu regret că a durat atât, fiindcă a ieșit ceea ce am dorit să iasă.

Am avut mai întâi în cap o schemă cu foarte multe personaje, clasificate în victime și opresori (nu le spun călăi, fiindcă sună rigid acest termen, deși unele din caracterele din cartea mea exact așa ceva au fost!). Am gândit apoi o biografie concisă a acestor personaje și m-am concentrat pe o scenă din viața lor, care scenă să fie emblematică pentru perioada comunistă din România. Dar, ca întotdeauna, lucrurile nu s-au desfășurat întocmai după schema mea inițială, fiindcă unele personaje au dispărut (nu le-am găsit locul în frescă sau nu le-am putut finaliza o biografie, nu le-am putut încarna adecvat încât să fiu satisfăcută ca autor), au apărut altele la care nu mă gândisem inițial și care m-au stârnit ca viață povestită. Apoi am gândit o cronologie a acestei cărți-frescă, adică biografia concisă a fiecărui personaj să aibă o logică în lanțul istoriei României și a comunismului, să fie o verigă care duce la altă verigă, un pod care se leagă de alt pod, în așa fel încât ritmul romanului-frescă să fie unul crescător cronologic și faptic, de la 1944 până în 1990.

*Un singur cer deasupra lor* este o carte de ficțiune, dar una care respectă regulile realismului (atroce, în anumite cazuri), în paralel cu regulile absurdului și ale grotescului, așa cum s-au manifestat

aceste categorii în comunism. Mi-am creat personajele și le-am pus să funcționeze într-o lume bolnavă și violentă care trebuia explicată clar și nuanțat, atât pentru cititorii cunoscători ai perioadei comuniste, cât și pentru aceia necunoscători. Pentru anumite nuanțe am avut nevoie de lectura unor cărți care au sporit gradul de înțelegere asupra unor stări (dure) de fapt din comunism.



Uneori, un capitol mi-a luat și un an de zile, întrucât personajele erau alambicate psihologic – ca să îmi pricep eu însămi personajele a trebuit să cresc ca autor împreună cu ele și alături de ele. Alteori am izbutit să scriu un capitol într-o singură zi. Cel mai dificil a fost să mă pliez pe un limbaj accesibil, firesc, realist, fără labirinturile din proza mea fantastică sau din autoficțiuni, fără o stilistică barocă, fără dantelărie. Lucrul cu limbajul (mai ales cu dialogurile și cu monologurile interioare) mi-a luat cel mai mult timp. Am fost nevoită să îmi schimb registrul stilistic, să fiu limpede, exactă, chiar seacă, uneori, fără barochisme, fără întortocheri și labirinturi. Am mai folosit tropi, firește, dar rar și cu prudență narativă.

Inițial am scris vreo două-trei povestiri (capitole) și atât, nu am știut că va ieși un roman cu aproape patruzeci de personaje. Dar m-am gândit la o frescă de la început. Am știut că asta vreau să fac. Am avut chiar o listă cu personajele posibile. O revedeam mereu, constant (lista), și mă gândeam cum să combin personajele, cum să le amestec, cum să le fac să interfereze. Numai că nu aveam cum să le fac să interfereze pe toate, era imposibil, riscam să iasă o carte aluvionară. Am vrut să evit așa ceva. Reciteam lista de personaje și încercam să le gândesc etapizat, istoric, psihologic etc. A fost foarte importantă relația cu propriile mele personaje: voiam să fie ale mele, dar în același timp să fie ale tuturor,

tipologic vorbind. Să fie comprehensibile. Rele și/sau bune, dar comprehensibile. Lista de personaje nu a rămas bătută în cuie, ci s-a modificat, parțial, pe parcurs: unele (majoritatea au rămas), altele au dispărut definitiv și în locul lor au apărut altele. Totul a depins de felul în care aceste personaje funcționau valid pentru o frescă, în așa fel încât romanul meu să fie ingurgitabil și limpede în sensul dorit de mine.

Primul capitol pe care l-am scris a fost acela despre Anda (o fată care rămâne însărcinată și care avortează clandestin, într-un cartier de periferie al Bucureștiului - acest capitol se găsește acum pe la mijlocul romanului). Deși am gândit cronologic etapizarea biografiei concise și epice a personajelor din frescă, nu mi-am impus să și scriu aceste capitole, cap-coadă, după înșiruirea respectivă. Ci m-am lăsat în voia inspirației epice legate de un personaj sau altul. Am acționat în scris după cum m-a captivat, fascinat și ademenit un personaj sau altul. Știam că doar la sfârșit voi putea să reorganizez capitolele, în funcție de o cronologie și o arhitectură cu etaje. Mereu am avut în cap această arhitectură, ca o rețea simili-neuronală.

Mi-am impus să scriu un capitol și despre Ceaușescu. Puteam relativ ușor să scriu o povestire despre el într-o ipostază macabră ori fanatico-dictatorială (aceea a tiranului fățiș din decembrie 1989, de pildă). Dar mi-am impus, de la început, niște provocări în această carte: de aceea mi s-a părut mult mai greu să sintetizez grotescul absurd al acestui personaj complicat, care a dominat istoria României atâția ani de zile. În plus, mai era ceva: fie că ne convine sau nu, tiranii, opresorii, dictatorii sunt și au fost și ei oameni, cu tot ce înseamnă acest omenesc. Pentru mine, ca autor, a fost mult mai interesant și chiar ambițios să fac portretul unui Ceaușescu care nu e neapărat Dracula, Caligula sau Nero (așa cum a fost proiectat hiperbolic până în 1989 și imediat după), ci un individ hilar care ține morțiș să le dea lecții de scris și de citit scriitorilor! De fapt, lucrurile chiar așa s-au și petrecut în realitate, căci acest capitol despre Ceaușescu a fost inspirat de lectura pe care am făcut-o din discursurile oficiale ale acestuia către scriitorii români, în perioada 1970-1989.

Am fost o anti-comunistă pasivă în timpul ceaușismului. Nu am agreat comunismul și am încurajat ori chiar susținut ideatic și sufletește gesturile împotriva regimului, dar nu am avut gesturi de curaj fățiș. Au fost destui alții care au fost viteji și au riscat tot sau aproape totul, așa încât povestea lor s-a convenit să o spun în *Un singur cer deasupra lor*. Între alții, am pus în roman povestea bunicului meu patern, Vasile Cesereanu care, în felul lui, a fost un soi de cruciat în bătălia sa de fi misionar greco-catolic în vremuri în care Biserica greco-catolică era interzisă și desființată oficial. A făcut aproape șase de închisoare politică din pricina aceasta. Am inserat de asemenea în roman povestea cunoscutului profesor

și psiholog Nicolae Mărgineanu (care a făcut aproape șaptesprezece ani de pușcărie). Sau povestea Lucreției Jurj (luptătoare în munți și apoi deținută politic). Sau povestea lui Andras Visky (deportat în Bărăgan pe când avea vârsta de un an și nouă luni, împreună cu familia sa). Andras avea să publice în maghiară, la un deceniu după fresca mea, un roman amplu și de succes despre povestea de deportare a familiei sale.

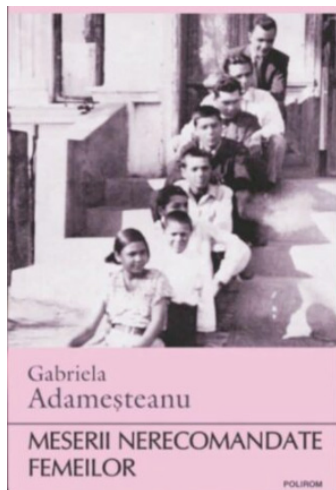
În paralel cu fresca despre perioada comunistă m-am apucat de un alt proiect românesc despre perioada postcomunistă, un roman politic. Acesta era mai dificil de scris decât *Un singur cer deasupra lor*. Structura cărții era mai complicată, personajele, mai greu de definit, subiectul, mai abscons. Dacă pentru *Un singur cer deasupra lor* mi-au trebuit zece ani de scris și șlefuit, am știut că pentru o frescă a postcomunismului vor fi nevoie de și mai mulți ani. Mai ales că era vorba despre un roman politic. Nu mă grăbeam, însă, fiindcă nu aveam de ce: fiecare carte își are timpul ei și destinul ei. Important era că această nouă carte exista ca proiect. Ce urma să fie mai departe aveam să văd ca autor.

Nu m-am săturat niciodată de povești, nici să le ascult, nici să le spun. În *Un singur cer deasupra lor* nu am spus poveștile mele, ci ale altora. Este prima mea carte de proză în care nu mai este vorba despre mine, ci despre ceilalți, despre alții (fie ei cunoscuți sau necunoscuți, adaptați ficțional la acest roman-frescă despre comunismul românesc). Am fost, ca prozatoare, aici, mai degrabă un *raisonneur*. Sau un autor care prelucrează ecouri, umbre, șoapte, reverberații, rezonanțe, reflexii.

În decembrie 1989 am stat angoasată în casă, așa m-a găsit revoluția. La Cluj și apoi la Sibiu. Eram îngrozită de împușcături și credeam, în mod simili-apocaliptic, că se vor petrece masacre (unele s-au și petrecut, de altfel). Activismul meu protestatar a început să se concretizeze în 1990, când am văzut cu ochii mei și am participat la fenomenul Piața Universității 1990, în București, vreme de două zile. Am participat la multe alte lucruri, în perioada 1990-1995, când am manifestat adesea în stradă. Era să o pătesc în Piața Universității, în toamna lui 1990, când încă mai erau altercații între manifestanții care ocupau Piața Universității și polițiștii care o evacua, dar am avut noroc și am scăpat ca prin urechile acului. Din această implicare a mea s-a născut o teză de doctorat și multe volume mentalitare despre România, precum și fresca narativă *Un singur cer deasupra lor*. Dar fără studenții mei, această carte nu ar fi existat. Lor le-o datorez, lor le mulțumesc în primul rând. Ei m-au pus la muncă.

## AI. CISTELECAN

### Transgresiunea imposibilă



Gabriela Adameșteanu e cel mai important prozator român din epoca post-Preda. Cum până la urmă comentatorii au observat, cărțile ei se leagă organic într-o viziune asupra istoriei și condiției umane de-a lungul unui secol și mai bine. Bornele temporale sunt puse, una pe la începutul secolului XX și, alta, în contemporaneitatea imediată. Asta pentru că, deși Gabriela se confruntă direct cu actualitatea și de la ea pornește, aproape în fiecare carte (dar hotărât în romane) ea practică și expedițiile în trecut, scriind în fiecare roman câte o jumătate de „roman istoric”. Actualitatea de la care pornește e una cu trape care ajung până la rădăcina ei. Faptul că personajul protagonist – Letiția – joacă în mai multe dintre ele nu face decât să cimenteze și mai mult organicitatea proiectului și coerența întregii *saga*. Dar, pentru că tot am pomenit de reperul Preda, nici la ea lucrurile nu pot fi încheiate până nu e abordată și rezolvată „tema autorului”. În cel puțin două cărți (*Anii romantici* și recente *Meserii nerecomandate femeilor* – Polirom, 2025) nu doar că survine „tema autorului”, dar autorul însuși e tema. Sunt, ambele, cărți care manevrează în domeniul memorialistic, dar nu fără surprize de aranjamente anamnetice, cu dialectica (poate nu premeditată, dar tocmai!) punerilor în abis și a inversiunilor și golfurilor temporale din romane. Așa cum personajele de ficțiune nici nu-și dau seama când le alunecă un picior în trecut, și Gabriela pornește de la grila prezentului evocativ spre a se trezi imediat că umblă prin negura timpului (social și familial). Ce-i drept, aici, în *Meserii...*, nu folosește metoda *madlenei*, dar memoria e lăsată să flaneze cu destulă îngăduință, fără a-i îngădi spontaneitatea (dar nu până la a pune în primejdie planul evocativ și regia secvențelor). *Meserii*-le sunt cartea în care Gabriela ne spune cum a devenit scriitor. Cum am devenit scriitor e, de regulă, o carte cu mari promisiuni de plictiseală, dacă titlul nu e doar forma modestă a lui *Cum am devenit mare scriitor* (titlu, firește, nepermis, dar sugerat). Și cred că nimeni nu se

va supăra că Gabriela e chiar un mare scriitor (fără să fie nevoie s-o zic eu); ba chiar sunt convins că multă lume e de acord (fie și strângând, unii, din dinți).

Gabriela zice că a devenit scriitor nu fără voia ei, ci chiar împotriva propriei voințe, căci o astfel de ipoteză existențială o speria. Pe bună dreptate, căci orice vocație se semnalează printr-o panică inaugurală (după modelul Iona) înainte de a deveni un destin. Numai că vocațiile sunt destinate și din mâna lor nu e scăpare (cf. același Iona). Când și-a dat seama că e prinsă-n laț (relativ târziu, după eșecul unor tentative de fugă, în lingvistică, în comentarii critice, în căsătorie – care obișnuit rezolvă vocațiile închipuite), i s-a trezit și orgoliul, atât de riguros și exigent încât dădea în pragul *hybris*-ului: nu voia să fie o scriitoare, ci un scriitor (de fapt, *Scriitor*). De bună seamă că o astfel de ambiție are motivații stimulative și cauze eficiente, pe care Gabriela le discută onest. Dar ambiția și voința n-au cine știe ce efecte dacă nu-i destulă putirință. E bine însă dacă toate trei cooperează și niciuna nu lucrează în gol.

Ambiția de a fi „scriitor”, nu „scriitoare”, ar trebui să anime toate condeiele feminine (deși nu-i sigur că pot sări toate deodată peste condiția de „scriitoare”, căci nu-i totuna cu săritul peste coardă). Asta pentru că în tratamentul critic al operelor scrise de femei s-a făcut, tradițional, un abuz, identificând o calificare de gen cu una axiologică. *Scriitoarele* erau, prin cutumă, de nu prin definiție, un fel de scriitori de mâna a doua. Dar ce rost are să fii un scriitor de mâna a doua?! Asta poate mulțumi doar o vanitate, ceva care vânează laude și premii chiar dacă știe că nu le merită, dar în nici un caz un orgoliu autentic – satisfăcut doar de laudele meritate, acoperite de virtuțile etalate. Orgoliul autentic e o drastică exigență cu sine. Gabriela e sigură pe ce are (se vede și din felul în care se revizitează, fără aroganțe și fudulie, fără ifose și aere de excepționalitate, ci ca un clinician al propriei vieți și cariere, cu o detașare ce pare de-a binelea obiectivitate), așa că vrea să scape pe merit de ofensatoarea calificare de *scriitoare* și de condescendența cu care-s privesc scriitoarele. Vrea să-și tranșeze genul prin calitatea și valoarea propriului scris; vrea să fie „bărbătoasă” nu atât prin felul scrisului, cât prin valoarea lui. Dar ca să fie „bărbătoasă” și să scape de complexul „feminin” al scrisului, o scriitoare trebuie să fie mai bărbătoasă decât bărbatul (adică mai bun scriitor decât protagoniștii masculini ai scrisului, să nu se înțeleagă cine știe ce). Nu cred că i se poate contesta Gabrielei succesul acestei transgresiuni „axiologice”, obținute, stilistic, chiar în domeniul cel mai specific „bărbătesc”, al literaturii așa-zicând realiste, de observație, investigație și analiză deopotrivă caracterologică, psihologică și socială. (Un roman de tip textualist-optzecist, la care lucra, a fost abandonat pentru că era simplă sclifoșenie literară, fără impactul problematic pe care Gabriela îl consideră fundamental).

Că *scriitoarele* au fost desconsiderate cu simpatie e o moștenire interbelică (e și mai veche, dar personalitățile interbelice sunt cele care i-au dat la noi prestigiu), dar nu se poate spune că nemotivată, chiar dacă pe nedrept. Multă vreme fetelor le-a fost interzis accesul la învățământul universitar (până la finele secolului XIX), permițându-

li-se să frecventeze doar pensioane (iar mai apoi și școli normale, ca să poată fi și învățătoare, nu doar preotese; dar învățătoarele s-au mobilizat imediat literar). Fapt e că unele – puține, ce-i drept, comparativ vorbind – nu s-au lăsat excluse literar, înfruntând handicapul social. Numai că și cele mai îndrăznețe erau îngrădite în plus și de conveniențele sociale și de stadiul teoriei receptării. Încă nu se inventase „eul liric” (ale cărui disponibilități sentimentale sunt mai libere și care are drept la peripeții afective) și lumea credea că tot ce există într-o poezie e ceva ce poeta trăiește. Până și nostalgia după dragostea în sine era considerată caz de adulter bovaric și tratată drept dorință vinovată. Dar „sinceritatea” unor astfel de tângeli nu era pusă deloc la îndoială. „Sinceritatea” de „simțământ” era ceva deosebit de apreciat chiar și de Maiorescu, iar societatea, cam victoriană în exigențe (deși poate cu același grad de concupiscentă pe care-l relevă Caragiale), sancționa social eventualele aventuri de inimă. Nu era în regulă ca poetele să viseze la altcineva decât la propriul soț (deși doar Maria Flechtenmacher își beatifică soțul), cu toate că tocmai asta nu puteau face. De la bun început, chiar de la Maria Suci-Bosco (o poetă cu ghinion, rea de muscă și pentru care s-a făcut moarte de om, dar ale cărei poezii încă așteaptă să ajungă la editură), poetele au încercat să transgreseze barierele conveniențelor sociale (ar fi fost, cu siguranță, în favoarea iubirii /mai/ libere, niște virtuale *hippies*). Libertatea de a le încălca a obținut-o însă doar Veronica Micle – desigur, cu consimțământul soțului, dar după ea toată lumea a profitat de dreptul la suspin infidel. Destulă vreme a existat o cenzură socială a afectivității – a libertății de sentiment – așa că primele refuzări răscumpărătoare vor veni abia în interbelic (nu atât la poete, cât la prozatoare, cu Hortensia în frunte, autoare și de literatură *lgbt*). Scriind doar de inimă și de alean, e normal că interbelicii le-au închis în țarcul sensibilității, al sentimentalismului și al efuziunilor, vădind misoginie calificată. Nici Lovinescu n-a scăpat de ea (deși de la el era de așteptat), măcar că și-a ascuns-o sub un compliment *sui generis*: „femeia e poezia însăși”, așa că, ce mai tura-vura, nici nu e nevoie să scrie poezii, ajunge să se arate ca să emoționeze (premise e că toți cititorii sunt masculini, o încălcare grosolană a statisticii). Osatura literară a acestei prejudecăți – la care mai fac apel și azi unii talibani disperați – e că nu există nici o Dante, nici o Shakespeare, nici o Cervantes și nici alte câteva (e un fapt – totuși! – pus în serviciul unei prejudecăți). Minoratul artistic feminin era consacrat ca axiomă (cu excepția Hortensiei, la noi, care scria „bărbătește”, „obiectiv”). Prestigiul acestui misoginism, ridicat pe umerii lui Lovinescu și Călinescu, a trecut, în ciuda proclamațiilor oficiale și a dopajului propagandistic, și în postbelic iar Gabriela dă de urmele lui în cronică – altminteri laudativă – pe care Nicolae Manolescu o dedică *Dimineții pierdute* (un comentariu care o șicanează și azi, în *Meserii*...). Descalificarea acestor prejudecăți, începută ofensiv în interbelic, e continuată și-n postbelic (în cel post-proletcultist), unde multe scriitoare (cele mai încrezătoare) se revendică „scriitori”. Și Gabriela combate încă pe acest front, ofensată de calificarea de gen, deși nu cu vigoarea unei feministe (căci nu se consideră).

Nu știu însă dacă tentativa de a elimina din nomenclatorul literar titlul de „scriitoare” pune problema la nivelul la care ar trebui pusă pentru a putea anula distincția de gen (se-nțelege că nu vrem să reluăm aici dezbaterile din liceu, care-i mai care, ci doar să vedem dacă poate fi exorcizată „feminitatea” – sau efeminarea – scrisului; nu de un concurs de puteri literare e vorba, ci de limitele unei tipologii condiționate de cauze profunde și invulnerabile). Dacă arhetipurile dezvoltate de Jung nu sunt pure „invențiuni fictive” și dacă creativitatea e determinată de simpozionul și târguilele dintre *anima* și *animus*, semnele „feminității” scrisului ar trebui să se vadă/întrevadă. Mai ales că tot ce neliniștește omul, și în bine și în rău, e producție de *anima*, iar literatura cu neliniștile, angoasele, misteriozitatea și numinoasele își face de lucru. Problematika abordată, ideologia asumată și prelucrată, structura epică și metamorfoza ei sunt toate decizii raționale, de *animus*. În bună măsură și intensitatea artistică, eventuala culoare stilistică sau masculinizarea tonului sunt și ele opțiuni asumate conștient (deși nu în totul). Toate sunt, firește, lucruri relevante, dar nu atât de relevante – pentru calificarea de gen, cum ar veni – pe cât e imaginația, singurul element sălbatic și cel mai autentic în calitate de martor al profunzimii identitare. Imaginea, a zis Bachelard, e absolut inaugurală și ea relevă adevărata fenomenologie a acestei profunzimii. Nu ideile, nu ideologia, nu trama ori tehnica epică/poetică dau mărturie pentru acest nivel; imaginea unui răsărit de soare, bunăoară, e mai abilitată decât orice altceva pentru a vedea discriminarea de gen creativ; imaginile sunt revelatoare, nu suprastructura. Iar imaginația e sexualizată dinainte de a fi sexul însuși sexualizat. Peste toate, e și dintre primordiale, căci avem imaginație înainte de a avea sex (și altele). E drept că prozatorii nu sunt neapărat mari vânători de imagini, dar nici nu se pot lipsi de ele, căci ele vin și necăutate (așa ar și trebui să vină). Pe de altă parte, spaima Gabrielei în fața propriei vocații și tentativele ei de fugă – i-ar putea demonstra asta orice urmaș de-al lui Freud – nu sunt decât un transfer al angoasei de *prima nox* din domeniul senzual în cel creativ (destinul e, fără îndoială, un abuzator). Prima noapte e, într-adevăr, stresantă, dar a doua e deja plăcută. Tot așa și în privința scrisului. (Mă tem că nici o scriitoare nu poate fi *scriitor*; doar „mai bun scriitor” decât...).

Cât de fascinantă e arheologia biografică și creativă a Gabrielei se vede și din avalanșa de comentarii pe care a stârnit-o. Nu vreau să reiau descrierea cărții făcută în comentariile anterioare (toate convergente) celui de față – în vreo cinci citite, lucrurile mi s-au părut bine puse în lumină – și în privința spațiului anamnetic explorat, și în cea a modalității de valorificare și regie a secvențelor biografice și în ceea ce privește „detașarea” și implicarea sentimentală a evocărilor/rememorărilor și în evidențierea preocupării pentru cifrul genetic misterios care a adus-o pe Gabriela unde a adus-o. Gabriela face un inventar scrupulos al tuturor lucrurilor care (crede că) au influențat-o sau chiar determinat-o (pare adeptă a condiționării genetice a calităților necesare scrisului). Analiza acestor aspecte e deja un lucru bine făcut, iar critica nu e obligată să fie tautologică (ba dimpotrivă). Așa că mai bine le recomand eventualilor cititori să le consulte.

Oana PALER

## Fete bune pe hârtie



Volumul *Fete bune. Fete cuminți* (Humanitas, 2025) al Ramonei Boldizsar adună 38 de *very short stories*, scrise cu atenție la detaliu și nu lipsite de umor. Lectura fiecărei pastile narative ia aproximativ 5-6 minute. Volumul se citește cu plăcere, e coerent și viu, lipsit de tezimă. Chiar dacă subminează subtil structurile patriarhale osificate, autoarea nu o face prin discurs militant. Cotidianul, elementul recognoscibil, micile dureri compun un univers narativ în mare parte convingător. Limbajul, clar ancorat în contemporan, e fără încercări forțate de *coolness* și prinde bine ritmul gândurilor, la fel ca frazele tăiate abrupt care dau senzația de instantanee.

Așadar, în prima parte avem o privire complexă asupra universului feminin, cu slăbiciunile, minunățiile, bizareriile și meschinăriile lui. Partea cu meschinăriile, răzbunările și micile invidii e cea mai atractivă & distractivă. Aici fetele/femeile ies din condiția de panseluțe, unele dintre ele au chiar „două perechi de coaie” și umblă fără sutien, ba se mai lasă și certate de câte un băiat care le acuză că se victimizează/că se exagerează/că se gândesc numai la rele. Autoarea aduce în față femei surprinse în momente mai puțin glorioase, chiar incomode. Nu sunt femei care țin să placă, nu vor să fie cu orice preț simpatice, nu joacă teatru. Sunt firești, uneori ridicole, alteori bete, împiedicate, mâncăcioase, anxioase, răzbunătoare și chiar enervante. E marele plus al volumului.

Iată niște SPOILERE: O fetiță mănâncă ostentativ jumeri în fața surorii ei doar ca să-i facă-n ciudă, fiindcă sora e enervantă cu fițele ei legate de silueta și mâncăruri. O mamă distruge geaca preferată a fiicei și primul reflex e strategia de-a scăpa basma curată. Într-un compartiment de tren o tipesă de 40+, superîngrijită și semidocă, monologhează, etalându-și cunoștințele despre absolut orice și strămbând din nas că e nasol în România, nu ca afară. Un misogin își găsește nașul însurându-se cu o tipă autoritară, păcat că misoginul Geo era prieten bun al naratoarei care acum îi regretă prezența misogină, pentru că Geo cel misogin a cam rărit ieșirile cu gașca veselă. Două femei care împart același bărbat fără să știe ajung să se împrietenească și să pună la cale o răzbunare alcoolizată, unde competența bancară a uneia devine armă financiară. Alte texte duc ironia spre zona fanteziilor compensatorii: o

naratoare își suportă șeful idiot imaginându-și că acesta ar avea un micropenis; o fată grasă, care mănâncă pentru a-și calma anxietatea, în timp ce se gândește la acritura de maicăsa care e impecabilă, mică și frumușică, visează întâlnirea de peste ani cu bărbatul care i-a dat *ghost*, scenariu în care el apare chel, burtos și disperat după atenția ei. Delicios, nu?

Ei bine... a doua jumătate a cărții nu mai e așa *funny*, iar energia începe să scadă. Mai puțin convingătoare sunt micronarațiunile pe fluxul conștiinței, fără *story*, unde stilul indirect-liber e ca un malaxor care învârtă destul de monoton nimicuri plicticoase: fierul ouălor, gătitul, cumpărăturile, statul cu copilul etc. Boldizsar nu prea lucrează cu emoții puternice, treabă pe care am simțit-o de la un punct încolo ca pe-un motiv de (mică) frustrare. Nu avem tulburări majore, doar mici rateuri care se agață de psihicul personajelor o vreme, fără să lase ceva urme semnificative. Sunt și scene de sex, dar fără prea multă pasiune. Câteva povestiri intră în zona de *underclass*, femei abuzate, căsnicii desfigurate de sărăcie și compromisuri. Cum spuneam, în zona de sexualitate nu prea e bucurie, nu prea e nici plăcere, personajele feminine pendulează între sexul ocazional și cam alienant și sexul cu „consecințe”, adică sarcină/avort. De prin unele povestiri scot capul mame vinovate, chinuite, sau mame care se laudă cu copiii lor. Maternitatea traversează aceste texte ca o stare permanentă de uzură emoțională. Boldizsar preferă micile disfuncționalități psihologice, frustrările trecătoare, anxietățile moderate. În acest ansamblu, cea mai puternică secvență este povestirea despre o tipă care se îndrăgostește de colega ei de apartament și își transferă dorința în prietenie, așteptând, cu resemnare și devotament, ca relațiile colegei cu băieți să eșueze, ca ea să poată rămâne factorul consolator și sprijinul constant. Aici ironia dispare aproape complet, fiind înlocuită de o tensiune afectivă care ajunge într-o zonă de profunzime.

All in all, *Fete bune. Fete cuminți* nu e o carte a dramelor mari, nici a revoltelor sociale, ci una a fisurilor mici din viața de zi cu zi. Iar acolo unde fisurile sunt tratate cu ironie și luciditate, în registru epic concentrat, volumul câștigă mult.

Călin CRĂCIUN

## Keep going!

Timpul rememorării este cel care domină covârșitor poeziile cuprinse de Emanuela Ignățoiu-Sora în noul ei volum, intitulat *Și noi dansam în plase de lumină și ace*. Faptul trimite automat la biografism. E o expectanță ce se conturează firesc chiar odată cu lectura poemului de deschidere: „În al patruzecilea an al vieții mele/ am plecat în America./ Deșertul ni se întindea la picioare/ ca o felină de munte/ În drumul nostru trecuserăm pe lângă cartiere arse de soare/ piscine golite, pereți rămași în picioare obiecte răpuse/ ca după o explozie nucleară// tinerețea în urmă, pajiști netede, strălucitoare/ imaculat era cuvântul pe care îl căutam/ fața de masă pe care o întindeam duminica, la prânz./ dar acum eram în America/ mașinile zbârnâiau pe lângă noi:/ Ford Mustang, Chevrolet Corvette, Plymouth Barracuda/ trebuia să tragem aer în piept, să ne facem curaj/ prezentul în față/ deșertul ca o cuvertură”.

Pe de o parte, se regăsește aici contrastul puternic dintre proiecția Americii idealizate livresc, mirajul construit minuțios de era hollywoodiană, care a făcut din America un obiectiv de călătorie esențial, și realitatea întâlnită la fața locului, ce seamănă mai degrabă cu ceea ce rămâne după exploziile nucleare. Pe de alta, putem vorbi și de o discrepanță similară între stările sufletești asociate felului idealist de a vedea lumea în tinerețe și cele asociate vârstei 40+. Tema crizei trecerii în etapa 40+ este recurentă și se asociază în destule poezii reprezentării unei Americi fără noimă, haotice, entropice, uneia parcă postapocaliptice, puse în antiteză cu copilăria bucolică, în care stăruie amintiri cât se poate de pozitive și de duioase: mama, satul, belșugul, optimismul.

Totuși, oricât ar fi deziluzia de profundă, angoasa nu e lăsată să-și facă de cap nici în primele poezii, nici în restul volumului aflat acum în discuție. O undă umoristică ori o reverberație (auto)ironică atenuează șocul. Deviza esențială e *Keep going!* Spre ea bate și faptul că dintre formele trecutului e folosit cu destul de mare insistență cât să atragă atenția imperfectul. Timpul acțiunilor aflate în desfășurare, încă neîncheiate, astfel încât li se simt încă vibrațiile în momentul referirii la ele, e preferat de copii atunci când „își fac filme”, își imaginează scenarii în care ei au fost și par a fi încă puternic implicați. Iar acestea sunt – cum altfel? – mereu pozitive, compensând o realitate care, oricât de bună ar fi, nu e totuși ideală. Similar, biografismul Emanuelei Ignătoiu-Sora este temperat de proiecții ale imaginativului. Una dintre acestea e *Fantezia cu Ferlinghetti*, în care e afirmată aderența față de o poetică a progresismului, termen care include activismul sau angajamentul social, exprimarea cu sinceritate, fără ipocrizia întreținută de conformism, afirmarea spiritului rebel ca formă de investigare critică a regulilor scrise și a cutumelor societății, precum și, în definitiv, a haloului ideologic care le generează și întreține. Mai mereu, poemele lasă să se întrezărească o doză de optimism.

Firește pentru un moment al bilanțului, cum e schimbarea prefixului ce anunță îndreptarea cu pași mari și repezi către a doua tinerețe, momentele meditative nu au cum lipsi. De pildă, *Valentine's Day* constituie un prilej de meditație asupra felului în care se metamorfozează iubirea prin trecerea la o altă vârstă. Pentru tânăr, iubirea înseamnă fluturi în corp, mireasmă și promisiune edenică, pentru

maturul copleșit de urgențe, coabitarea în intimitatea casnică: „ne petrecem ziua în pat/ fiecare cu propriul laptop, fiecare în propria cușcă de muncă și visare/ muncim: rapoarte, fișe de disciplină, ne scoatem capul din peștera de plastic, schimbăm impresii ne plângem de studenții care plagiază, de cum nu mai e nimic cum a fost,/ cum era pe vremea noastră/ Vremea noastră – tărâmul interzis din tinerețe- fără-bătrânețe-și-viață-fără-de-moarte/ până la urmă ce i-am putea spune puștoaicei care a îmbrățișat strâns un băiat, într-o noapte de petrecere/ fluturii din corp, mirosul de salcâm,/ viitorul de aur”.

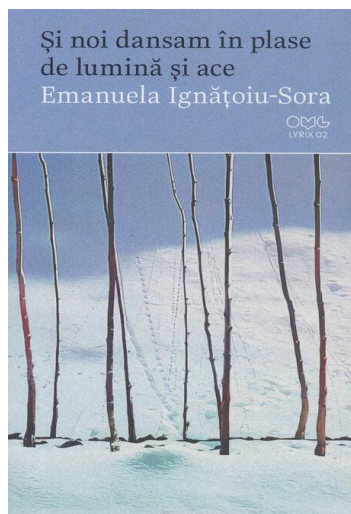
Momentul de trecere face ochiul atent și la mărturia corporală a înaintării în viață. În corp e scrisă istoria personală și, deopotrivă, a lumii în care individul ființează, la fel cum în cercurile unui trunchi de copac sunt scrise anii ființei biologice și trăsături ale perioadei geologice. Corpul e harta traumelor psihice, cum sunt cele declanșate de singurătate sau de suferința ori dispariția celor dragi. Cu cât mai intensă iubirea, pe atât de sfâșietoare pierderea. Urmele somatice ale durerilor emoționale nu pot fi șterse, însă o ameliorare e totuși posibilă tot prin relație, fie prin destăinuire poetică, fie prin împărtășirea reciprocă a iubirii în cadrul cuplului: „te-aș învăța noile puncte de durere/ te-aș duce pe corpul meu ca pe-o hartă/ aici sunt sărbătorile când n-ai pentru cine face/ bradul/ aici primăvara/ ziua când o fică îi dăruiește zambile unei alte mame/ zâmbetul acelei mame/ neputința, furia ta,/ plânsetul, insomnia/ acest nou limbaj al iubirii.”

Relația e așadar un termen cheie al ecuației estetice aflate în interstițiile minivolumului, fapt pe care l-a observat și Sorina Rândașu, în recenzia sa din „Familia” (*Criza declanșează luciditatea*, 9 ianuarie 2026). Însumate, interacțiunile cu cei din jur, fie din cercul restrâns, cel domestic (de exemplu, mama, bunica, tatăl, nepoata, partenerul de viață), fie din cel larg, social, sunt experiențele care construiesc ceea ce este entitatea spirituală care se exprimă liric în *Și noi dansam în plase de lumină și ace*. Vorbind despre sine și, în multe din adresările la persoana a doua, cu sine, vocea lirică din poeme e și o purtătoare de cuvânt a celorlalți. De aici cred că vine și asumarea unei mize sociale, făcută mai vizibilă mai ales în poemele dinspre final.

În fond, piesele lirice din acest volum sunt invite din contemplarea destinului individual și al societății. E o contemplație atentă la suferință, dar fără accentele lamentației, fapt exprimat convingător de versul care a devenit și titlul volumului, preluat din poezia intitulată sugestiv *Cântec la maturitate*. Matura care a traversat limita de 40 de ani e empatică, plină de compasiune, dar și de un optimism pascalian: „o să fie bine/ vom visa în continuare/ la mări îndepărtate/ ne vom lăsa cufundați în/ corpuri marine, mitizate,/ pe tot cuprinsul lumii/ le vom explora: Bora-Bora, Palau, Yamamoto// din ce în ce mai îndepărtate, din ce în ce mai/ exotizate/ le vom pune coordonate geografice/ latitudinea longitudinea în telefoane, agende, hărți laminate/ sau, ca pe vremuri, în clasoare// Ne vom simți mari, adulți, realizați/ și, din când în când, vom fi iar copii/ trupușoare suspendate în aer,/ peste care viața aruncă năvoade/ iar noi vom dansa în plase de lumină & ace/ ne vom strădui o vreme să le străpungem/ să ne desfăcăm de ele”.

În *Și noi dansam în plase de lumină și ace* își cântă destinul o poetă matură.

\* Apărut la Alba Iulia: Editura OMG, 2025.



## Cristina TIMAR

## Spectre



Nu e nimic mai serios decât, suferind fiind, să scrii suferința, să scrii din chiar centrul incandescent al agoniei, dintr-un non-loc și non-timp care e pe cale să te absoarbă, să te aneantizeze. Și totuși, după cum remarcă Al. Cistelean în *Cuvântul-înainte*, Aurel Pantea exact din acest spațiu-timp imposibil își scrie poezia din ultimul volum, *Psaltirea de noapte*<sup>\*</sup>. Oricât de paradoxal ar părea, poezia e singura care se poate apropia de punctul terminus al tuturor angoaselor noastre, pe care limbajul convențional nu-l poate nici măcar aproxima, doar cel poetic dispunând de câteva instrumente care pot sonda insondabilul.

Aurel Pantea a mai coborât în abisurile celui alt târâm cu temeritatea unui super-erou ce se aruncă fără teamă în lupta cu balaurii cei mai fioroși și iese biruitor din ea. A ieșit și din *Negru pe negru*, și din *Nimicitorul* și din *O înserare nepământeană*. Dar *Psaltirea*... are ceva definitiv și exemplar, nu e doar un jurnal liric al unor confruntări teribile cu monștrii propriului abis, nici un tablou al unei vieți ajunse la crepuscul, e ceva mult mai înspăimântător și cu o miză existențială uriașă. Pare a fi un fel de bătălie finală, un Armageddon, în care poetul își joacă ultima carte. Descărnată de orice artificii stilistice, de orice inserție mistificatoare de sentimentalism, lamento, bocet, victimizare, care ar putea-o estetiza și umaniza, ceea ce, în condițiile date, ar fi totuna cu lașitatea, poezia din *Psaltirea*... lui Aurel Pantea alunecă în viziunea de o atrocitate pură, lucidă, a propriei dezintegrări, neîncetând să rămână rugăciune: *trăiesc un timp în care toate vârstele dor: / încă puțin și nimic n-o să mai doară, / pentru că nu va mai fi ce să doară. / Doamne, câtă seninătate în marele triumf mineral (trăiesc un timp în care toate vârstele dor, p. 35)* Acest vuiet al iminentei nimiciri a propriului trup atinge cote paroxistice când, uluit, poetul e silit să accepte, nu fără a se împotrivi, scindarea trup-nume, unul dispărând definitiv, întorcându-se în țărâna din care a fost luat, celălalt rămânând un orfan, care nu-și mai găsește trup, alăturându-se unei mulțimi de nume, ale tuturor celor

care au populat istoria. Viziunea numelor abandonate e sfâșietoare și dă unul din cele mai puternice poeme ale volumului: *în cele din urmă ne despărțim / de numele noastre, / dar ele continuă cutremurate / să caute un trup / și, înspăimântate, găsesc alte nume, / ca niște neîndurători stăpâni (...)* (în *cele din urmă ne despărțim*, p. 23)

Figura ascetică, hieratizată a poetului din ultimele sale apariții se transpune în trupul său poetic. Asemeni marilor asceți ai deșertului, care împrumută ceva din asprimea și uscăciunea mediului în care se nevoiesc, poezia lui Pantea devine o replică a sa, având consistența nisipului, a mineralului. Doar luciditatea teribilă - o *luciditate călâie pârjolește totul în jur* (p.52), care e deopotrivă binecuvântare și blestem, îi permite să privească în ochi atât moartea, cât și pe Dumnezeu. El deja le-a întors spatele semenilor și se adresează realităților ultime, cu un ultim, colosal, efort, care poate fi sisific, ducând existența în absurd, sau, dimpotrivă, poate avea o finalitate cristică, salvifică. Terifiantă rămâne îndoiala aflării pe un drum al condamnării veșnice au al salvării: *rămâne din ce ai fi putut imagina / despre moarte / ceva de neimaginat, // de exemplu, cum ai veni Tu / și la venirea Ta s-ar îngheși / multe să te vadă / și nu toate ar reuși, / și nu ar sta să judece dacă drumul de parcurs / e al lui Sisif / sau e calea spre Golgota (...)* (rămâne din ce ai fi putut imagina, p. 32).

Căutarea iluminării, a expierii, e firul roșu al întregului volum, dar Pantea nu eșuează în disperarea celui care se zbate să obțină mântuirea, să-l convingă pe Dumnezeu să i se comunice, să-i ofere clemența. Mai degrabă, tăcerea divinului e primită ca un dar, o restrângere a atotputerniciei divine, căci îi oferă penitentului șansa de a se comunica, de a se confesa fără a fi strivit: *fier înroșit e păcatul, Doamne Isuse Hristoase, / viață aprinsă / în anticamera morții, iarnă topită / de o mare rușine, sunt neîntreruptă / așteptare a unui glas în care ți se ascunde prezența, / vorbesc în tăcerile Tale (fier înroșit e păcatul, Doamne Isuse Hristoase, p.34)* Densă, poezia devine, din rugăciune, monovers sau capătă precizie de haiku, deci fulgurație, născută din ferveța rugătorului care, inevitabil, ajunge să-și rostogolească toate cuvintele în tăcerea divină, dar fără a ajunge să se dizolve, încă, în această muțenie divină. În ciuda precarității trupului, acesta e locul de intersecție al tuturor vocilor, ecourilor, timpurilor, singurătăților care l-au bântuit de-a lungul vieții, care acum revin, ca trezite dintr-o lungă amorțire, și-l cuprind în dansul lor imponderabil.

Ultimul poem e smuls cu greu din dezagregare, din acel somn în care cade ființa încetul cu încetul. Vocea poetului vine dintr-o altă lume, cea în care morții îi sunt mai aproape decât viii: *nu există ninsoare mai ușoară / decât aceasta: / să fulguie lin cu imagini / din viețile trecute, / privește, Doamne, cum se prefac / valurile zăpezilor în giulgiu / pentru morții de demult (nu există ninsoare mai ușoară, p.65)*. Volum de un mare tragism al unuia din marii noștri poeți neoexpresioniști, *Psaltirea de noapte* e o provocare inclementă a tuturor amăgirilor și imposturii în care se complăce fiecare ființă umană.

<sup>\*</sup>*Psaltirea de noapte*, Editura Tracus Arte, București,

Andreea POP

## Politica extremelor

Daniela Vizireanu  
nu va ajunge aici dispariția



Ca niște mici bile delicate, care stau să se spargă, sunt poemele din debutul Danielei Vizireanu. *nu va ajunge aici dispariția* e o colecție-bijuterie care încapsulează momente personale decupate aparent aleatoriu, pentru a reface o biografie ce stă sub semnul fragilității. Cred că efectul poemelor ei vine tocmai de aici, dintr-o anume melodicitate fado și din finețea elegiacă sub semnul căruia își așază evenimentele biografice din placheta asta, indiferent că vorbește despre prietenie sau episoade din familie în spatele cărora se ghicește mereu un regret, dacă nu chiar trauma.

Există în textele astea o anume subtilitate a viziunii care le acoperă ca o cupolă, sub umbrela căreia Daniela Vizireanu le gestionează foarte eficient, departe de orice stridențe de tonalitate sau formă. Proiectul ăsta de recuperare biografică, central în *nu va ajunge aici dispariția*, se derulează, altfel spus, în singurătate și reflexie, dar fără o finalitate transparentă, în sensul de „reportaj” biografic propriu-zis și cam atât (cu toate că textele îl refac foarte fidel, în detalii esențializate, mai ales primele), ci mai degrabă, așa cum o zice chiar într-un poem de pe la începutul volumului, în căutarea unui ritm doar al ei: „poate că în unele momente/ lumea va fi asimilată/ prin discernământul/ vulcanilor islandezi./ foarte îndepărtați./ când nu există altceva/ decât liniștea cuibului părăsit/ în ninsoare./ visători și murdari pe călcâie./ memoria mea stringentă –/ o armată de scaieți în ploaie./ dacă te supără ceva/ urcă-te în acel aro vernil/ și dă-i bătaie./ acolo ne jucam încercând/ să scoatem buretele scaunelor./ fascinați de mirosul motorinei./ cine rezistă mai mult cu palma/ pe tabla înfierbântată?”, *un ritm doar al meu*. E foarte comun acest transfer dinspre o zonă de reflecție existențială

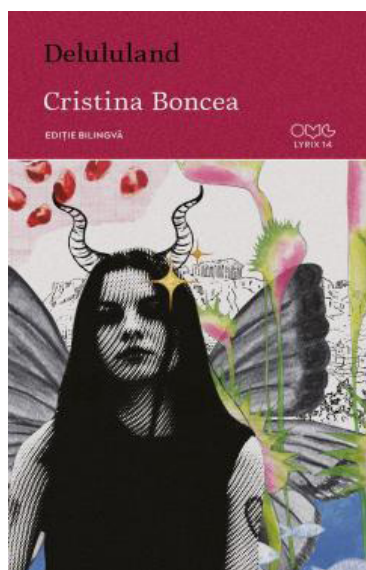
ceva mai universală, cu tușe eco/ vegetale/ umanitare, general vorbind, spre un spațiu de manevră mai concret, al decupajului personal, iar la Daniela Vizireanu el are loc mai mereu printr-un soi de sintaxă a unui dublet de tipul fragil/ puternic.

Memoria, această temă centrală a poemelor ei, e ridicată la rang de mecanism complex, capabil să producă seisme puternice, chiar și-atunci când pare că e descrisă în termeni inofensivi, din spectrul inocenței: „mi se întâmplă să observ că amintirile/ se modifică tot timpul/ parcă-ar avea fragilitatea mugurilor/ de copac primăvara./ ultima suflare și curajul unei mame focă/ de a-și apăra puii născuți prematur/ pe coasta namibiei./ o mișcare de pe o parte pe alta./ pătura în jurul corpului./ o foaie mototolită de un copil furios/ în sala de clasă.”, *derapaj senzorial*. Genul ăsta de reflex al contradicțiilor, felul în care Daniela Vizireanu știe să vorbească despre lucruri grave folosind un limbaj mai degrabă diafan-traumatic individualizează poemele din acest debut, iar odată cu trecerea la al doilea grupaj el devine regula, se insinuează tot mai des la suprafață. Tensiunea declanșată de declicul biografic e redirecționată aici mult mai mult spre o zonă a imaginilor acalmiei, a spațiilor de respiro care vin la pachet pe fond de acumulare aluvionară. Textele capătă accente ceva mai senzoriale în încercarea lor de a vorbi despre blândețe și civilizație (sau absența lor), pentru că pretextul biografic din primul grupaj e îndreptat aici spre o zonă cu bătaie acțiune ceva mai largă. Cumva, de la poemele de început, care descriau foarte practic și recunoscutibil toate avatarele copilăriei rurale (aceste embleme generaționale, de la cultura pop, vezi *poemul adolescența mea în filme*, la gesturi și simboluri fundamental universale pentru anii 2000), poezia Danielei străbate o cale lungă, până în punctul reflecției morale care centralizează experiența biografică și vine ca urmare a procesului ei de „prelucrare” (a se vedea superbul *slavă picioarelor*, o reverie ecologică în tușe postapocaliptice).

Inevitabil, finalul volumului reia exercițiul biografic, într-un lung poem din grupajul III care rezumă frumos cam tot ce face Daniela Vizireanu în volum, dar o face în cheia imaginilor contrastante de care vorbeam mai sus, la capătul acestui proces transformator, de unde iese altfel decât cum a intrat: „au fost dimineți și seri./ apusuri întinse cu dalta./ perfecțiunea prinsă în menghina satului./ zile când nu ne mai încăpeam în piele./ nu va ajunge aici dispariția./ nu cea dintre gherilă și fluturi./ mică cetate de sentimente ratate/ fie soare, fie vânt./ treci tu prin mine./ imaginează-ți că sunt un lăptos tânăr/ în pline descărcări electrice./ câte lumi și câte morți, câtă iubire a fost.”, (*când eram feteiță credeam că fiecare loc*). Cu inteligență și mult instinct artistic are loc această metamorfoză; ambele dau un debut care merită citit fie și doar pentru exercițiul meditației blând-recuperatoare pe care o propune Daniela Vizireanu.

\* Daniela Vizireanu, *nu va ajunge aici dispariția*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2025

\*



*Delululand*, acest rollercoaster vizual cu care debutează Cristina Boncea, e un volum care nu se recomandă printr-o grilă tradițională de lectură. Cumva în apropierea altor debuturi similare apărute în ultimii ani (Tudor Pop, *Softboi Mimosa*, și Elena Boldor, *Traxx*, ambele publicate la aceeași editură în 2019, respectiv 2021, sunt doar două exemple), poemele de aici sunt extrem de alerte, deschid abrupt o plachetă „neortodoxă” inclusiv judecând după titlu & copertă, *catchy* ambele.

Apropo de titlu, îți dai seama rapid, încă de la nivelul ăsta, că *Delululand* va fi o călătorie palpitantă: Cristina Boncea se poziționează astfel, din start, într-o zonă a jocului. Textele ei par interesate, pentru început, de o zonă a superficialității *glam*, a aparențelor și frazelor care sună *cool*, pe deplin racordate la ultimele tendințe digitale. Dublate de o serie de inserții din sfera referințelor culturale, *pop-culture*, a lumii digitale, ele par la prima vedere intimidante, par că vizează locuri abstracte în derularea lor ostentativă de tip *Alice in Wonderland meets punk*: „demoni roz cu cornițe/ în consiliu printre crabi votează/ noi metode de umilire// fetiță mai ai de învățat/ nu ai [...] destul/ în același timp sigur vei reuși/ trebuie doar să mai [...]// welcome to Delululand/ cum de știi unde păstrez otrava/ & cele mai dulci bezele// *alice/ cum de știi care-i care!*” când ridici o mână/ ridic și eu/ oglindă cu touchscreen// am coborât la ultima stație/ în câmpul de lavandă// caut mereu punctul roșu al unui sniper/ tu stai de veghe.”, [*demoni roz cu cornițe*] vs. „bani frumoși pentru picioarele astea/ pe marginea stâncii cu pâraul sub noi// ședință foto cu familia furnicilor/ rude cu acarieni dintre paginile 31 și 32/ ale volumului

meu// poze la degetul mic acum un an/ nu puteam să articulez un vers/ mi-am umplut spatele de sânge/ & sclipici// mâna ta pe umărul stâng unde mi-am tatuat/ Deversarea.”, [*bani frumoși pentru picioarele astea*]. Cum spuneam, e doar un prim cantonament al poeziei ăsteia, pentru că treptat, poemele încep să se suprapună tot mai mult pe niște reflexe vechi.

Dincolo de suprafața lor bine glazurată *glossy*, în culori tari și un discurs de o forță a imaginilor ce rămân în minte multă vreme, memorabile, e loc de multă fragilitate aici, de o rețea afectivă aproape a excesului, aș spune, pe care Cristina Boncea o suprapune mereu fondului luxuriant de care am tot vorbit mai sus. Citite astfel, textele ei sunt, de fapt, rezultatul unui efort personal de a (se) înțelege, pe care îl dirijează cu maxime efecte tot așa cum se întâmplă și la Daniela Vizireanu (cu aplicabilitate practică radical diferită, însă), printr-un joc al extremelor. Vocea poetică din *Delululand* oscilează între o tonalitate ceva mai aprinsă (ascuțită, cum bine o punctează Radu Nițescu pe coperta a IV-a), mai ales în prima jumătate a volumului, care marșează hotărât pe covorul roz-întunecat al viziunilor poetice, la mici locuri de blândețe și inflexiuni ceva mai temperate, fără să uite și de autoironia care îndrumă la tot pasul poemele. Genul ăsta de abordare sensibil-îndrăznească funcționează foarte bine aici, e un paradox de mare efect pentru volum și e susținută și de un minimalism al tăieturii versurilor, a căror putere de sugestie de aici vine, din faptul că-s gestionate de către Cristina Boncea cu mult echilibru aș zice, chiar și-n ciuda proiectului ei „tare”. Nu e niciun surplus aici, ea știe foarte bine cât și cum să dozeze pentru a nu cădea în nicio extremă, reușind, în același timp, să impună un discurs individualizat de o voce radicală. E un debut important pentru că își asumă vulnerabilitatea astfel, evitând soluția pur confesivă în favoarea unui discurs poate mai riscant, pentru că-i mai obscur sau „neășezat” în locuri călduțe pe alocuri, mai greu de prins, dar care împinge în față o poezie extrem de asumată și naturală, cu care poate empatiza un cititor mai tânăr, pentru că-i vorbește limba. Firește și *weirdo*, în același timp, *Delululand* se așază confortabil și sigur în rândul debuturilor remarcabile din ultimii ani.

\* Cristina Boncea, *Delululand*, OMG Publishing, Alba Iulia, 2025

Alex CISTELECAN

## Formula relevanței la periferie



Editura Tact a publicat recent traducerea în română a volumului programatic al colectivului de cercetări literare de la Warwick, *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World Literature*\*. Lucrarea intervine pe scena studiilor de literatură comparată și a analizelor *world literature* articulând o perspectivă marxistă, pe filieră world-system, care aduce un corectiv binevenit celor două paradigme dominante în aceste domenii.

Astfel, paradigma dezvoltată de colectivul de la Warwick, a modernității capitaliste ca dezvoltare combinată și inegală, se opune, pe de o parte, teoriilor literaturii mondiale formulate în siajul perspectivelor liberale asupra globalizării, unde integrarea pașnică în piața liberă mondială se reflectă și traduce literar într-o literatură globală fără denivelări de structură și cu șanse relativ egale, meritocrate, pentru orice literatură națională; după cum, pe de altă parte, lucrarea reprezintă și o provocare la adresa perspectivelor opuse, de pe filieră post-structuralistă și post-colonialistă, în care se insistă în schimb pe intraductibilitatea și unicitatea localului și, implicit, pe imposibilitatea unei literaturi mondiale altfel decât ca o prelungire literară a imperialismului și hegemoniei occidentale din lumea reală. Din această perspectivă, propunerea celor de la Warwick este o sinteză a acestor poziții: preluând ideea de unic sistem-lume de la cei dintâi, dar numindu-l pe acesta explicit drept capitalism modern, nu simplă globalizare fericită a pieței libere; și păstrând ideea relațiilor structuralmente inegale și exploatare dintre centru și periferie de la post-colonialști,

dar refuzând corolarul lor al „modernităților plurale” și al blocurilor geografice eterogene și intraductibile de specific cultural. Literatura-lume ca reflectare a dezvoltării combinate și inegale a sistemului-lume capitalist este, astfel, soluția care ocolește cele două abordări dominante astăzi, croindu-și o cale care printre ele.

Mărturisesc că lectura volumului mi-a produs o reacție ciudat de amestecată – combinată și inegală și ea – și că nu mi-e ușor să identific sursa acestor rezerve și aprecieri. Ca marxist, sunt destul de împăcat cu perspectiva articulată în volum: da, există un unic sistem-lume capitalist – „*a singular modernity*”, apud Jameson – cu o distribuție complexă de dezvoltări inegale și combinate, nu doar între centru și periferie, ci inclusiv în interiorul fiecăreia, și da, literatura reflectă *inevitabil* acest orizont istoric în care se exprimă. Pe de altă parte, ca amator de literatură, sunt oarecum descumpănit de rolul de simplă și automată *reflectare* care i se recunoaște aici literaturii, de ignorarea medierii și refracției literare pe care o presupune acest proces de transpunere a lumii reale în cea literară. Or, n-aș vrea ca aceste rezerve de simplu amator de literatură să se manifeste tocmai în contra și în ciuda așteptărilor marxizante cu care am parcurs volumul: n-aș vrea, altfel spus, să mă trezesc că, reproșându-i volumului caracterul nemediat al concepției sale a literaturii ca reflectare a sistemului-lume capitalist, fac de fapt apologia inefabilului literar, cu tot cortegiul său de misticisme ca „geniu”, „talent”, „stil”, „suflet” și „om”. De aceea, mă grăbesc să precizez, anticipând considerațiile de mai jos: ceea ce mi se pare că lipsește din perspectiva propusă de WReC este nu atât aprecierea acestei dimensiuni inefabile, intime sau intraductibile a literaturii, a naturii ei de „artă” și „spiritualitate”, ci dimensiunea mai materială a poziției sociale – și a auto-asumării ei conștiente – din care această literatură (și această teorie a literaturii) este produsă: mai exact, dacă nu conștiința de clasă, măcar conștiința social-politică asupra capitalismului-lume a autorului de literatură.

Fără problematizarea acestui aspect, teoria literaturii-lume articulată în volum riscă să articuleze o perspectivă a unei reflectări literare imediate și universale, chiar dacă după specificuri – complexe de dezvoltare inegală și combinată – locale, a sistemului-lume în literatură, în care toate operele devin același lucru – imagini și articulări literare ale sistemului-lume. Problema nu e că

n-am mai putea distinge, ierarhiza și canoniza între ele aceste opere după scala „valorii” literare; problema e că nu mai putem distinge între perspective critice asupra capitalismului-lume și apologii sau mistificări ale realității acestuia – în condițiile în care, așa cum vom vedea, orice expresie literară, chiar și cea mai modernistă, mai apolitică și experimentalistă, mai intimistă sau subiectivistă, este declarată a fi tot o reflecție realistă a sistemului-lume, abaterea sa de la principiile realismului critic sau social (expresia totalității social-istorice) fiind tocmai marca imposibilității de a totaliza acest sistem-lume, cu dezvoltarea sa inegală și combinată, și deci însăși expresia ultimului realism.

Riscul acesta – nu unul oarecare: căci pare să ignore natura și funcția socio-politică a literaturii, chiar în gestul în care pare a-i universaliza acest aspect – mi se pare că ține de mai multe decizii programatice ale colectivului englez de cercetători. Mai întâi, chiar detașarea schemei dezvoltării combinate și inegale din instrumentarul materialismului istoric în studiile literare este, ca să spun așa, poate un bonus, o nouă perspectivă neexplorată pentru cele din urmă, dar nu neapărat o contribuție și la cel dintâi. Dimpotrivă, schematizarea acestei formule și aplicarea ei universală, omogenă la câmpul literaturii mondiale este într-adevăr o schematizare, o inevitabilă sărăcire și rigidizare a unei perspective troțkiste materialist-istorice care se remarcă tocmai prin elasticitatea și diversitatea aplicațiilor sale, prin atenția sa la specificul contextului concret, dar din care rămâne aici doar ideea coexistenței aspectelor ultramoderne și premoderne, a non-sincroniei atât în metropolă cât și în periferie – dar mai accentuat în aceasta din urmă – ca expresie a dezvoltării inegale și combinate a sistemului capitalist-lume.

A doua problemă este legată de caracterul automat, universal și nemediat pe care autorii îl identifică în procesul de reflectare literară a capitalismului-lume: „Propunând o definiție a literaturii-lume ca literatură care „înregistrează” sistemul-lume (capitalist modern), noi (...) nu sugerăm că doar acele opere care se definesc conștiente de sine ca fiind în opoziție cu modernitatea capitalistă pot fi considerate parte a literaturii-lume (...). Așa cum o înțelegem noi, „înregistrarea” literară a sistemului-lume nu implică (în mod necesar) o urgență critică sau o disidență. Presupunem mai degrabă că

efectivitatea sistemului-lume va fi în mod necesar discernabilă în orice operă literară modernă, întrucât sistemul-lume există inevitabil ca matrice în care ia ființă și se formează întreaga literatură modernă”. (pp. 40-41)

Dacă așezăm peste acest argument pledoaria pentru relevanța suplimentară a periferiei – în ideea că liniile de tensiune și fractură ale sistemului-lume sunt cele mai vizibile la periferie, acolo unde se întâlnesc articulațiile sistemului – putem înțelege de ce, paradoxal, dar logic pe linia acestei paradigme, cei mai importanți – și deci cei mai buni? mai fideli reflectori ai sistemului-lume? – autori din semi-periferia est-europeană, și deci cei mai relevanți scriitori mondiali sunt niște autori reacționari, sau oricum nicidecum anti-capitaliști precum Cărtărescu, Krasznahorkai sau Kundera – și în general autori a căror mistificare apologetică a capitalismului-lume este reconvertită și revalorizată ca transpunere modernistă, i.e. inegală și combinată, refractată – a sistemului inegal și combinat la rândul său.

În fine, aceleași probleme apar și în intervenția volumului în dezbateră realism vs. modernism (Lukács vs. Adorno): și aici, soluția adoptată e puțin prea convenabilă. Autorii pledează pentru o aparentă sinteză a (falsei) opoziții dintre realism și modernism, dar o sinteză care îi dă toată dreptatea lui Adorno, și doar lipește apoi eticheta de realism pe acest modernism proaspăt reabilitat. Extinzând modernismul la toată literatura ultimelor 200 de ani – perioada modernității capitaliste – și la toate ungherele planetei, autorii declară: „noi înțelegem aceste tehnici și procedee (moderniste) într-un sens mai larg, ca registre formale determinate ale (semi)-periferialității în sistemul-lume literar, identificabile oriunde sunt compuse opere literare care mediază experiența trăită a distrugerii creatoare derutante produse de capitalism...”. (84) Astfel însă, modernismul e afirmat și pozitivat a priori *ca realism*: pentru că șocul modernist este tocmai expresia șocului lumii reale capitaliste (p. 106 ș.urm), implicit și rezistența prin cultură a modernismului – și tot modernismul este o astfel de rezistență prin cultură – este cea mai realistă critică sau măcar cea mai fidelă expresie a sistemului-lume. Ba mai mult, pentru că latura de realism este asigurată *by default* – orice operă reflectă inevitabil sistemul lume și oricât s-ar opune chiar și autorul ei –, latura modernistă – ceea ce pare a fi orice abatere

de la canoanele literaturii convenționale: i.e. „catalog(ul) de efecte sau de motive la nivelul formei narative: întâlniri discrepante, efecte de alienare, încrucișări suprarrealiste, bizare obiecte neidentificate” etc., toate „imagini dialectice ale inegalității combinate” – este cel care ne indică gradul de rafinare și sofisticare, „valoarea literară” a acestui realism, capacitatea de a surprinde particularitățile locale și specificul integrării sale în același atot-cuprinzător capitalism-lume.

Ceea ce ne conduce la un ultim aspect – sau o ultimă consecință a acestei perspective, care privește de această dată chiar modul de funcționare, poziționare și relaționare din câmpul studiilor literare. Tot așa cum schematizarea formulei marxiste a combinării dezvoltate și inegale transformă toată literatura în proză marxistă mai mult sau mai puțin explicită sau conștientă de sine, această paradigmă devine, în mâinile practicanților din dezbaterile și studiile de comparativism și teorie a literaturii, un șablon pe care poate – și probabil merită – să-l aplice oricine, pentru că asigură o sincronizare și integrare în parametrii și coordonatele dezbaterilor internaționale din domeniu, fără însă a cere vreo poziționare politică critică asumată față de realitățile pe care pretinde a le tematiza: i.e. câmpul producției academice de studii literare, dar și orizontul capitalismului-lume pe care-l reflectă și în care se articulează.<sup>1</sup> Tot așa cum această teorie a literaturii-lume riscă să-i valorizeze pe cei mai reacționari scriitori din periferie drept cei mai subtili dezvăluitori ai nedreptăților capitalismului, ea poate să reabiliteze cele mai convenționale și mai non-

marxizante analize ale talentului și expresiei literare, cu tot bagajul lor de mistificare, drept reprezentări literare ale naturii „combinat și inegal”, netotalizabile și nereprezentabile altfel decât ca ireprezentabilitate modernistă, ale acestui orizont socio-istoric. În această postură, paradigma dezvoltării combinate și inegale a sistemului-lume și a literaturii-lume pare să înlocuiască vechea paradigmă postcolonială dominantă în câmpul studiilor românești – păstrându-i însă modul său de funcționare: tot așa cum acea paradigmă postcolonială – cu România socialistă qua colonie a imperialismului sovietic – permitea articularea unei poziții locale specifice – fie un liberalism occidental anticomunist, fie un suveranism naționalist – ca sincronizată cu progresismul și anticolonialismul inerent cercetărilor internaționale, la fel și paradigma dezvoltării combinate și inegale și a reflecției sale literare poate permite integrarea unor abordări periferice fundamental apolitice, evazioniste, de-sociologizante sau chiar apologetice față de sistemul capitalist și expresia sa literară în coordonatele progresiste, marxizante, ale ultimelor dezvoltări de pe scena internațională a studiilor literare.

\* Warwick Research Collective, *Dezvoltare combinată și inegală. Către o nouă teorie a literaturii-lume*, traducere de Carmen Borbély, Alex Ciorogar, Rareș Moldovan, Paul-Mihai Paraschiv, Petronia Petrar, Amelia Precup, Tact, Cluj, 2026 (2015 pentru ediția engleză).

<sup>1</sup> N-aș vrea să supăr sau să nedreptățesc pe cineva observând că din colectivul de traducători ai volumului – și, presupun, implicit promotori ai acestei paradigme – nu prea face parte nici un marxist.



**Hana STROE**

## Aspiratoare spirituale



În *A Useful Ghost*, totul începe și se sfârșește cu praful. Praful plutește peste orașele în curs de gentrificare, ca efect secundar necesar progresului. Depus pe suprafețele lucioase ale clădirilor comerciale sau industriale și pe cele sărăcicioase din locuințe, praful devine o problemă politică presantă. Pe lângă profitul financiar unidirecțional, demolările neconținute produc victime colaterale fără discriminare. Aparent, poluarea e ultima redută a democrației. Particulele pătrund atât în plămâni soțiilor însărcinate ale fiilor de magnați, cât și în ai muncitorilor oprimați în fabricile lor. Aceleași particule de praf care curmă viețile determină revenirea morților prin devenirea lor obiectuală. Fantomele binevoitoare și cele vindicative deopotrivă au motive personale pentru a lua forma unor electrocasnice. Aici intervine însă și imperativul social de a fi pe veci productive. Oricât s-ar multiplica aspiratoarele animate supranatural, praful persistă, ca ultimă urmă materială a violenței structurale împotriva disidenților și inadaptaților. La fel ca praful, amintirile menite să fie șterse din subconștientul național rămân suspendate în atmosferă, în așteptarea clipei în care vor fi reactivate revoluționar ori măcar făcute să pară atractive și vândute ca divertisment.

În universul creat de Ratchapoom Boonbunchachoke, regizor thailandez emergent, revenirea morților la viață nu dă naștere atât crizelor metafizice, cât inconvenientelor birocratice. Dacă nu se mai lasă alungate, fantomele trebuie reintegrate în societate, adică reglementate prin aceleași proceduri rigide aplicate celor cu puls. Încorporarea în aparate de uz casnic le complică suplimentar statutul legal, căci acestea nu par să fi fost luate în considerare când au fost formulate drepturile și îndatoririle cetățenești. Însă

cultul eficienței constante rămâne absolut neafectat de trecerea în neființă. Prin urmare, toate fantomele cu bun simț știu că precondiția esențială pentru a fi tolerate e capacitatea de a se face folositoare. Nat, eroina filmului, e o asemenea fantomă docilă, care încearcă să-și recapete, prin muncă și disciplină, rolul într-o structură familială foarte ostilă. Resurecția ei ca aspirator indică funcția de a curăța tocmai praful care a omorât-o prematur și de a-și apăra soțul, pe March, de o potențială boală fatală. Diferența dintre partenera umană pierdută și electrocasnicul posedat primit în loc pare să se reducă la puterea de sucție. Astfel, nu numai sănătatea lui este garantată, ci și singurătatea alungată. Soacra apatică și clanul cinic al socrului răposat se opun categoric continuării relațiilor maritale dintre March și Nat, pe care le consideră imorale, și iau măsuri drastice ca să-i despartă. Astfel, fantoma trebuie să se compromită, căci riscă să dispară dacă nu le ascultă cuminte doleanțele.

Soția într-atât de atașată de soț încât îi rămâne alături dincolo de propria trecere în neființă e o figură familiară în imaginarul thailandez. Legenda lui *Mae Nak* a generat numeroase adaptări cinematografice, cea mai cunoscută fiind blockbusterul *Pee Mak* din 2013. Distribuția nu e lipsită de ironie: actrița care a jucat fantoma loială în iterația anterioară, Davika Hoorne, reapare acum în același rol, însă reîncarnată în aspirator. Fidelitatea conjugală spectrală, de obicei tratată ca premisă de melodramă romantică sau de dramedie fantastică, este reconfigurată într-o satiră utilitaristă suprarrealistă. Anti-capitalismul și anti-totalitarismul înlocuiesc sentimentalismul siropos. *A Useful Ghost* e un demers mult mai ambițios decât pare. Ambalajul scilpicios, delicios de artificios riscă să distragă atenția de la angajamentele sociale serioase ale filmului. Lecturată politic și refractată prin lentila *queer* a lui Ratchapoom, legenda populară e distorsionată până ce-și pierde mai de tot recognoscibilitatea. Modulația neîncetată a registrului tonal și compilația de influențe formale alcătuiesc un întreg neașteptat de funcțional. Prospețimea și lipsa de precauție sunt semne clare ale unui debut în forță – unul care nu mai știe când să se oprească. Filmul se află în acel punct critic în care densitatea de idei începe să fie sufocantă și abordarea lor e superficială pe alocuri. Nu i-ar fi stricat o aerisire.

Agenda militantă transpare cel mai puternic prin planul fantomelor din fabrică. Mediul irespirabil din halele industriale transformă muncitorii în fantome furioase, întoarse sub formă de electrocasnice, care continuă să facă ore suplimentare pe lumea de dincolo doar ca să-i tulbure liniștea patroanei. Suman, mama lui March, i-a lăsat să tușească până la moarte și acum ei încearcă din răspuțeri să-i bușească afacerea. Poate mai ușor era să le plătească asigurări medicale. În jurul lui Nat prinde contur o întreagă economie supranaturală din clipa în care îi este descoperită abilitatea de a negocia cu proletariatul spectral pentru a proteja interesele

clasei superioare. Mânată de dorința disperată de a intra în grațiile soacrei acre și șantajată cu propria împlinire ca soție și mamă, Nat se arată dispusă să ajute o serie de personaje din ce în ce mai suspecte. Prețul eliberării conducătorilor de conștiința crimelor comise este prăduirea minților altora de amintirile lor. În numele sfintei unități familiale, al stabilității sociale, al eficacității de curățare, Nat șterge cu drag și spor reminiscențele fantomelor inutile. Treptat, ea e transformată în unealta indispensabilă a unui ordini politice antagonice memoriei istorice. Dar stai, asta nu e tot! Pe setarea silențioasă, nici nu strică somnul de după-masă și nici nu sperie animalele de casă.

Reificarea nu este un concept latent în substratul temelor tratate, ci e pusă în scenă, transpusă aproape literal pe ecran. *A Useful Ghost* își traduce ideologia în elemente de cinematografie. Motivul narativ al morților reveniți la viață e inventiv reinterpretat prin convertirea muncitorilor în produsele muncii lor alienate. Fantomele captive în aparate, oricât ar fi de revoltate, rămân în primul rând obiecte pasive de valorificat. Retrospectiv, e incert dacă au avut vreodată statutul de subiect. În același registru, munca afectivă și reproductivă a lui Nat este sugestiv echivalată cu servitudinea trivială a aspiratorului în care s-a acomodat. Erotismul pervers al cuplului marital hibrid, deși absurd și absolut hilar de privit, evocă nevoia ei de a presta constant servicii pentru a-l mulțumi pe March, căruia îi e atât de devotată încât a revenit la viață doar pentru a-l mai putea aservi. Ca favorită a ministrului sinistru în folosul căruia curăță minți – i-a fost înălțată și o statuie! – Nat e mult mai răsfățată ca alte fantome. La aniversarea propriei morți, ea e recompensată cu bebelușul mult visat, episod în care devine evident că ființele umane abia sunt diferite de entitățile lipsite de viață. Fabricat la comandă, împachetat într-o cutie mare de cadouri, predat de un alai de militari, toți clienți de-ai lui Nat, bebelușul pare un biet obiect de schimb. S-ar putea spune că-și moștenește mama, în multe stări de agregare prin care trece ea.

Dincolo de nivelul narativ, ambiguitatea aceasta e susținută vizual, prin plasticitatea și artificialitatea imaginilor. Scenografia și garderoba sunt sofisticate și atent asortate. Electrocasnicele posedate par mult mai carismatice decât majoritatea personajelor. Eroina se remarcă prin complementaritatea contrastantă dintre forma sa umană și cea obiectuală. Identitatea aspiratorului Nat este frapant de clară: curbura carcabei paralelipipedice pare să surprindă chiar momentul unei plecări supuse, plasticul rubiniu strălucitor denotă rafinamentul, tubul cu lumină fluidă reflectă temperamentul și trăirile fantomei, sunetele roțițelor sale în deplasare sunt straniu de înduioșătoare. Costumul femeii Nat nu e cu nimic mai firesc sau mai lumesc. Rochia-sacou albastră safir cu umeri enormi îi face

silueta fragilă să se piardă sub faldurile de stofă groasă și pielea palidă să tindă spre translucid. Croiala rigidă și absurdă pare să trimită la dificultatea de a se conforma rolului social destinat, în timp ce culoarea identică cu a uniformelor de muncitori în fabrică implică simultan o anumită solidaritate trădată și o ruptură radicală de statut. Nici jocul actorilor nu urmărește naturalețea, ci platitudinea deliberată, de parcă personajele ar opera prin circuite electrice, la fel ca aparatele de care sunt înconjurate. Decorul alambicat, foarte studiat, amplifică această impresie de falsitate emfatică, în timp ce cadrajul inert, indiferent, adaugă o notă de alienare. Corpurile organice, cu emoții sacadate și cu mișcări suspendate, par să-și consimtă interșanjabilitatea cu obiectele domestice.

Această abordare estetică nu apare din neant, oricât ar părea ea de originală. Într-o anumită măsură, lumea populată de fantome, unde supranaturalul erupe rutinar din cotidian fără a-l leza sau a-l destabiliza, amintește de cosmologia permeabilă a lui Apichatpong Weerasethakul. În cazul maestrului thailandez, disoluția granițelor între ființele umane și formațiunile materiale non-umane, între percepție și imaginație sau între temporalități distincte, tinde înspre un soi de continuitate animistă. În opoziție, Boonbunchachoke propune o concepție asupra realității ca fiind alcătuită din unități discrete și mereu disponibile pentru reconstrucție în scopul funcționalității optime. *A Useful Ghost* se află sub semnul spiritualității mecanice. Compozițiile sale rigide cu actori blazați, fie izolați pasiv, fie dizolvați în gloate agresive, poziționați pe fundaluri rebarbative, adesea distanți și direcționați spre aparatul de filmat, se cer comparate cu tablourile filmice cvasi-distopice semnate de Roy Andersson. Totuși, ariditatea deprimantă și sobrietatea sinistă caracteristice operei regizorului suedez sunt de negăsit aici, căci atmosfera este dominată de efervescență și ireverență – cacofonie, nu monotonie! Dincolo de paleta cromatică vibrantă sau de gama variată de modele stratificate care revigorează fiecare cadru în parte, absurdul emanent optimist al lui Boonbunchachoke e principalul responsabil pentru registrul tonal. Thailandezul îl citează pe Jacques Rivette ca o influență primară. Cred că pricep de ce: și cele mai febrile fantezii ale regizorului francez sunt seducătoare și realmente convingătoare. Prin teatralitatea pronunțată a universurilor inventate, el renunță la coerența narativă convențională în favoarea aderenței și concordanței interne.

*A Useful Ghost* nu aparține în totalitate domeniului manierist al cinemaului canonic. Tocmai de promiscuitatea formală ține farmecul lui. Boonbunchachoke asimilează fără ezitare formule preluate din zona divertismentului asiatic de duzină și, prin asta, subliniază că nu chibzuiala, ci dezinhibarea primează în viziunea sa. Prin refuzul de a-și cenzura impulsurile creative – fără a scăpa filmul din mână – regizorul debutant subminează dogma purității și abandonează cu bună știință pretențiile de prestigiu. Și

instrumentarul său este virtual inepuizabil: formatele de televiziune rău famate, piesele de varieteu și legende populare, toate contaminatează această versiune a audio-vizualului de festival. Franciza thailandeză *Hor taew tak*, sau *Oh My Ghost*, nemenționată ca referință culturală, se face simțită ca influență centrală. În aventura lor începută în 2007 și încă aflată în desfășurare după toate aparențele, patru *drag queens* îmbătrânite și destrăbălate sunt însărcinate cu administrarea unei pensiuni de băieți infestate cu spirite total scăpate de sub control. *Sketch*-urile sunt ticsite de obiecte posedate: produse de *makeup*, ustensile de bucătărie, chiar electrocasnice. Umorul de tip *slapstick*, stilul kitschos, tonul nereserios și libidinos au ecouri directe în *A Useful Ghost*. Și aici, supranaturalul își pierde aura sub asediul gagurilor lipicioase și pericolul dispare pentru a permite ridicolului și absurdului să treacă în prim plan. În gestionarea fantomelor pernicioase, atât eroinelor seriei comerciale, cât și anti-eroilor operei lui Boonbunchachoke le piere orice poftă de filosofare. Sau nu în totalitate?

Filmul își conține propriul prototip de spectator în persoana lui Academic Ladyboy, a cărui datorie constă în a interpreta povestea și în a manifesta indignarea profundă de rigoare. Toate evenimentele sunt, de fapt, subordonate acestui plan-ramă, unde sunt depanate de un fals reparator de aspiratoare misterios și arătos, pentru a fi ascultate cu sufletul la gură de mai sus numitul. După gustul meu, acest dispozitiv narativ face un deserviciu masiv filmului, prin prisma efectului restrictiv avut asupra spectatorului situat de cealaltă parte a ecranului. Răspunsurile afective ale lui Academic Ladyboy – singurul protagonist interpretat cu vitalitate și care are discursul intern transpus ca *voice over* – limitează libertatea hermeneutică în privința a ceva care oricum ducea lipsă de ambivalență morală. De pildă, statutul lui Nat ar fi putut fi mai intrigant lăsat nerezolvat – victimă lipsită de apărare sau trădătoare? Dacă duo-ul e prost folosit pe post de filtru ideologic, în economia filmului, raportul erotic dintre Academic Ladyboy și reparator are și rolul de a ilumina natura fundamental și multilateral *queer* pe care *A Useful Ghost* o are. La prima vedere heteronormativ, cuplul central Nat-March e de fapt conceput ca o alegorie. Aversiunea clanului cu valori conservatoare vis-a-vis de fantoma-aspirator, nevoia percepută de a o evacua ca pe un dăunător și convertirea la „normalitate” a partenerului ei prin tratament electroconvulsiv trimit la problemele reale cu care se confruntă persoanele *queer*. Se adaugă hibriditatea de gen (*gender*) la cea a genurilor filmice (*genre*), la impuritatea culturală și la instabilitatea statuturilor pe spectrul subiect-obiect, în prelungirea listei de norme ignorate sau transgresate.

Devine evident că unica rezolvare viabilă e o revoltă colectivă a vulnerabililor pentru prăvălirea sistemului opresiv, concluzionează *A Useful Ghost*.

Iar proletariatul insolit imaginat – cameriste, fantome de muncitori și de protestatari, liber-antreprenori sau intelectuali *queer* – dotat cu obiecte casnice pe post de arme, implementează planul. Ultraviolența glorioasă și glamouroasă a acestei multitudini intersecționale e un final cât se poate de satisfăcător, dar îmi pare o mișcare prea predictibilă, confortabilă și necredibilă. Firește că pretențiile de realism n-ar avea nicio noimă aici. Nici nu m-aș putea pronunța asupra posibilelor alternative preferabile devierii spre revizionism stil Tarantino. Totuși, în ceea ce mă privește, ultima scenă adaugă un strat de scepticism în receptarea filmului: e transformarea în spectacol captivant un tratament adecvat pentru traumele istorice? Dacă un hiper-obiect precum capitalismul este mereu luat în derizoriu și trivializat fără vreun rezultat pozitiv sau nociv, nu sunt foarte convinsă că masacrul militar din mai 2010, Bangkok, poate fi utilizat la fel de dezinvolt doar pentru a comunica ideea de totalitarism. În ciuda acestor rezerve, este de apreciat îndrăzneala cu care regizorul desacralizează mai toate temele pe care le abordează.

Dezbateră despre forma pe care ar trebui s-o ia un cinema radical politic rămâne în plină derulare. Ratchapoom Boonbunchachoke vine cu o intervenție semnificativă și foarte stimulativă. Debutul lui energic, eclectic, estetic și ontic *queer*, satiric-magic-melodramatic-romantic-politic-didactic propune deodată atât de multe lucruri aparent incompatibile, încât faptul că n-a implodat sub propria masă este, în sine, aplaudabil. *A Useful Ghost* promite un nou autor care, prin pariurile sale riscante, poate scutura un pic de praf circuitul *arthouse* contemporan.



Dana Catona



Mircea Cărtărescu este, fără îndoială, scriitorul cel mai cunoscut al literaturii române nu doar de azi, ci, probabil, din toate timpurile. Numele lui circulă frecvent pe toate listele scurte la nivel mondial și a fost validat prin premii obținute până acum de autori „clasicizați” ai literaturii ultimului secol, printre care *The International Dublin Literary Award* (2024), *Los Angeles Times Book Prize for Fiction* (2023), *Premiul FIL pentru Literatură în Limbi Romanice* (2022), *Premiul Formentor de las Letras* (2018), *Premiul Thomas Mann* (2018) și multe altele. Cărțile lui nu numai că au fost traduse în numeroase limbi, ci au intrat într-un circuit viu al receptării, întrunind astfel criteriul formulat de comparatistul David Damrosch drept condiție necesară pentru intrarea în patrimoniul literaturii lumii: câștigul de prestigiu simbolic prin traducere. Romanele scriitorului au fost publicate la edituri relevante și au fost recenzate în publicații de top, precum *The New York Times*, *Times Literary Supplement* sau *World Literature Today*.

Cu toate acestea, opera sa a fost puțin studiată sistematic (în critica românească lipsește o radiografie completă), iar conturarea profilului de scriitor al lui Cărtărescu sau explicarea succesului său la critică și la public rămân încă în expectativă. În acest context și cu ocazia aniversării scriitorului la o vârstă rotundă, revista *Vatra* își propune să redeschidă discuția asupra semnificației cărților sale, deopotrivă în context autohton și în mediul internațional, contribuind astfel la elucidarea „cazului Cărtărescu”.

Formulăm mai jos o serie de interogații pe care le considerăm relevante pentru reconsiderarea scriitorului. Ce a făcut ca Mircea Cărtărescu să se impună foarte repede drept un nume de neevitat în viața literară autohtonă? A primit, în această canonizare timpurie, capacitatea de înglobare a tradiției sau, mai degrabă, ruptura față de paradigmele anterioare? Întrebarea este cu atât mai acută cu cât aderarea la programul postmodernist, o formă de „îndrăzneală” cvasi-avangardistă în anii '80, a echivalat cu revizitarea unor paradigme sau stiluri istoricizate ale literaturii române. Postmodern declarat, Cărtărescu poetul (dar și prozatorul, pe alocuri) este și unul dintre autorii cei mai „pașoptiști”, „romantici”, „eminescieni” ai literaturii actuale. S-a modificat poziția lui Cărtărescu în canonul critic românesc sau ea rămâne constantă de la debut până azi? Este această poziție influențată de succesul internațional al scriitorului sau cele două circuite rămân oarecum paralele? E autorul *Orbitorului* mai apreciat în mediul internațional decât în România? Creează formula cărtăresciană emuli printre tinerii scriitori sau ea rămâne, într-un fel, singulară?

Mutând discuția într-un context mai larg, însă din ce în ce mai semnificativ, receptarea internațională a scriitorului – în calitate de prozator, cea mai „exportabilă” – l-a asociat deopotrivă literaturii moderniste canonice, în descendența unor autori precum Proust sau Kafka, suprealismului, prozei central- sau est-europene (de la Bruno Schulz la Bohumil Hrabal), dar și celei sud-americane. Mai mult, *Solenoid* a fost plasat în vecinătatea formulelor autoficționale recente, alături de Annie Ernaux sau Karl Ove Knausgård, ori chiar a construcțiilor hiperliterare, prin transformarea textului într-o rețea de idei și imagini. În același timp, cei care au parcurs jurnalele lui Cărtărescu au putut constata păienjenishul vast de afinități și delimitări, deopotrivă în literatura română și în cea mondială, aflat la baza scrierilor sale. Astfel încât este legitim să ne întrebăm dacă Mircea Cărtărescu este mai degrabă un produs „românesc”, „est- sau central-european”, al „Sudului global” (conform unei categorii mai recente) sau pur și simplu un scriitor al cărui succes poate fi pus pe seama sfidării unor astfel de înregimentări. În ce constă ingredientul scriiturii cărtăresciene care o face să acumuleze capital simbolic prin intermediul traducerilor și cât din această reușită se datorează dialogului intertextual cu alte literaturi? În fine, ne putem întreba dacă succesul internațional al lui Cărtărescu și complexitatea operei sale – care metabolizează vârste și formule foarte diverse – au șanse să stârnească apetitul pentru receptarea literaturii române la nivel internațional, devenind o „fereastră” privilegiată spre ea, sau dacă această operă va rămâne simptomul excepționalității unui autor.

Dosarul cuprinde trei părți: un dialog cu scriitorul pornind de la o serie din problematizările de mai sus, răspunsuri la anchetă sau eseuri pe marginea ei, respectiv o secțiune de exegeză care își propune să analizeze scrierile cărtăresciene din unghiuri noi.

## I. DIALOG

### Mircea CĂRTĂRESCU în dialog cu Radu VANCU „Victoriile mele sunt la masa de scris...”

**R.V.:** *Dragă Mircea, nu vreau să încep prea en fanfare dialogul nostru, dar ce spun e doar consemnarea unei evidențe: ești cel mai cunoscut scriitor care a scris vreodată în limba română. Dar performanța care mi se pare chiar mai uimitoare e, pentru mine, alta: pe orice continent ai merge, sălile se umplu întotdeauna de oameni care îți iubesc literatura. Unii dintre ei îți spun, la autografe sau pe stradă, că scrisul tău le-a schimbat viața. Sau, uneori, chiar că le-a salvat-o. Așa că ți-aș propune să începem discuția noastră chiar de aici: scrisul tău infirmă strălucitor prejudecata că nu poți scrie în limba română și să fii universal. Bănuiesc că nu a fost ceva programatic în asta, dar totuși te întreb: cum a fost posibil lucrul ăsta? Ce anume din literatura ta crezi că a făcut-o eligibilă pentru world literature, pentru circulația printre limbi - și pe deasupra lor? Și, mai ales, la ce din literatura ta se răspunde cu atâta evidentă iubire?*

**M.C.:** *Dragă Radu, o discuție cu tine nu acceptă, din start, nici banalități, nici mistificări, nici ipocrizii, nici false modestii, nici gonflări inutile și ridicole ale ego-ului. Voi încerca să-ți răspund direct și sincer, pe măsura întrebărilor tale, chiar dacă unele dintre ele sunt fie prea complexe pentru un biet interviu, fie oarecum incomode pentru mine. Ce ușor mi-ar fi, chiar din primul răspuns, să accept „evidența” – pârținoare din prietenie și subiectivă – cu care-ai deschis discuția și să spun fără jenă că simpla calitate a scrisului meu a provocat notorietatea de care tu crezi că el se bucură aici și aiurea. Dar ăsta ar fi doar cel mult un sfert de adevăr. Sunt mulți scriitori români de o calitate literară echivalentă sau, evident, superioară (deși nu există unități de măsură pentru talent). Dintre ei, câțiva sunt, oricum ai lua-o, notorii la noi și în lume. E greu să afirmi că biata mea recunoaștere în lume e superioară celei a lui Mircea Eliade, Eugen Ionescu sau Emil Cioran, sau că notorietatea mea națională suportă comparația cu cea a lui Eminescu, Arghezi, Nichita Stănescu, Sadoveanu, Rebreanu sau Marin Preda. Departate de mine aceste comparații.*

*În realitate, discuția noastră a-nceput cu foarte dificila problemă a raportului dintre talent și celebritate. Ca și lumea în general, lumea culturală și literară nu e neapărat un loc al dreptății. Dreptatea, și aici, se face, dacă se face, în timp și cu dificultate. Prezentul nu aparține, vai, întotdeauna celor talentați, ci mai curând fojgăielii rapace de la firul ierbii. E un miracol dacă un om de talent*

*e prețuit în epoca sa. Notorietatea însăși este, apoi, un concept la fel de necuantificabil ca și talentul. De unde începe ea, de la câți cititori, de la câte premii, de la câte recenzii în reviste, de la câte traduceri? Are ea trepte din ce în ce mai înalte? Este celebritatea o treaptă mai înaltă decât notorietatea, dar mai joasă decât gloria, să zicem? Tot ce ține de artă este subiectiv, ambiguu, fluctuant, în continuă modificare și evoluție. Celebritățile de ieri sunt necunoscutii de azi. Obscurii de ieri sunt azi pe toate buzele. Putem lua instantanee ale fiecărui moment literar cu celebritățile momentului. Pe unii îi vedem prezenți în foarte multe fotografii, alții dispar din poză după zece ani sau cincizeci de ani. Unii mai sunt ținuteți în viață de plămânul de oțel al școlii. Alții n-au nevoie de nici un sprijin: se văd de la mare distanță ca un turn pe o câmpie.*

*Pentru un scriitor adevărat, evident, tot ce contează e scrisul. Restul nu e treaba lui. În Bhagavad Gita, zeul Krishna îi spune războinicului Arjuna: ai voie să făptuiești, dar n-ai voie să-ți dorești fructele faptelor tale. M-am ghidat întotdeauna după cuvintele astea. Este minunat să fii recunoscut și iubit de foarte mulți oameni, dar la masa de scris n-ai voie să te gândești la asta. Este nedemn să te-ntrebi: cum și ce să scriu ca să fiu citit de cât mai multă lume, ca să fiu tradus și numele meu să circule pretutindeni? Unii artiști sunt atenți la temele actualității și se străduiesc să fie „pe linie”, artistic și ideologic. Nu există ceva mai greșit și mai sortit eșecului. Scriitorii care se vor impune întotdeauna sunt cei a căror lume e originală, chiar dacă foarte departe de literatura vremii lor. Nu ceea ce prețuiește lumea azi ar trebui să fie un etalon, ci ceea ce-a prețuit dintotdeauna sau (dar aici intrăm în zona minată a geniului) ceea ce n-a prețuit niciodată.*

*Unde mă văd eu în acest moment? Aș răspunde pe două paliere. În privința scrisului meu de acum, el e la fel de ermetic, de inexplicabil pentru mine ca-ntotdeauna. Nu evit programatic minimalismul și sociologismul epocii, dar instinctele mele mă duc în altă parte. Când toate insectele au îmbrăcat culori de camuflaj, eu le-am preferat pe cele de avertizare. Nu a fost alegerea mea. Am fost mereu târât de scrisul meu ca un călăreț căzut, agățat cu un picior de scara șei. Nu pot scrie altfel decât scriu, chiar dacă, evident, alta e scriitura vremii noastre. Poate fiindcă e atât de tautologică și atemporală, literatura mea a ieșit în evidență de la-nceput în țară, în anii optzecismului, iar apoi a-nceput să fie și tradusă.*

*Am treizeci și trei de ani de traduceri în urmă. Totul a mers chinuitor de încet. Kundera spunea că dacă Franz Kafka ar fi scris în cehă, n-am fi auzit despre el niciodată. Fără să mă compar cu marele praghez, știu ce înseamnă asta. Vin dintr-o literatură puțin cunoscută, dintr-o lume privită mai curând negativ. Și Wittgenstein avea dreptate când scria: „Ca să-ți placă un poet, trebuie să-ți fi plăcut cultura din care el face parte”. N-am avut niciodată un agent literar. Timp de cincisprezece ani, traducerele din*



cărțile mele au fost haotice, inconstante, între ele au fost decenii de tăcere. Editori amnezici, cărți nevândute, fără distribuție și reclamă. Totuși, la un moment dat, în unele țări s-a produs o masă critică. Am început să fiu invitat la festivaluri, am avut mai multe cronici în reviste mai prestigioase, am primit primele premii străine. *Orbitor* a fost un prim moment extrem de important în receptarea mea în afară. El a convins lumea literară, în spațiile culturale cele mai importante, că *Nostalgia* (încă volumul meu cel mai tradus) n-a fost un accident. În urma succesului trilogiei, câțiva editori străini au devenit fani entuziaști ai cărților mele. E un moment esențial în cariera oricărui autor: entuziasmul e contagios. Acești oameni nu doar că m-au publicat, dar au și început să vorbească la superlativ despre mine, răspândind știrea că a apărut un nou scriitor interesant, demn de-a fi publicat pretutindeni. Traducătorii mei au împărtășit de la-nceput și ei acest entuziasm.

După momentul *Orbitor* a urmat pasul cel mai important din evoluția mea ca autor „internațional”, publicarea romanului *Solenoid*. El a schimbat totul. A fost acel *breakthrough* care te ridică pe altă treaptă de notorietate. Dincolo de modesta reputație pe care-o aveam în Europa, *Solenoid* m-a adus în Statele Unite și-n Anglia, unde-am început să public la edituri renumite, depășind cu mult obișnuitele câteva mii de exemplare vândute. Am luat și câteva premii mai prestigioase decât înainte. Momentul spaniol și sud-american a fost de asemenea esențial. Tot *Solenoid*, în primul rând, a fost motorul cărților mele în lumea spaniolă. Sunt, acum, cred eu, un nume oarecum consolidat, care are nevoie de încă un miracol ca să ajungă o certitudine. Nu sper și nu am teamă. Nu scriu pentru fructele scrisului meu. Victoriile mele sunt la masa de scris, și tot acolo sunt și dezastrele. Alte „succesuri” vor veni sau nu, după cum bat vânturile karmei.

*Theodoros* a apărut și el, și-a luat porția de cronici și premii, și se traduc mai departe și celelalte cărți mele,

într-un ritm accelerat, la care nici nu visam altădată. Dar mai important decât orice pentru mine este că, după ani de întrerupere, scriu din nou, din toate puterile. Clopotul de sticlă de care vorbea Sylvia Plath pare că s-a ridicat de deasupra mea, și pot de-acum respira și scrie liber, ca altădată.

**R.V.:** *Acum vreo 13 ani, dacă nu greșesc numărătoarea, eram amândoi la Novi Sad, la festivalul de literatură de acolo, al cărui premiu urma să-l primești. Vorbind despre una-alta, mi-ai spus că-ți traduceai Levantul în română - adică îi transcriai versurile în proză, în așa fel încât să poată fi apoi tradus, plecând de la această versiune, și în alte limbi europene. Erai totuși relativ sceptic: intertextualitatea lui română atât de masivă și se părea nedetectabilă de către cititorul occidental; iar fără acest enorm joc de smoke and mirrors intertextuale, Levantul își diminuează considerabil forța hipnotică. Și totuși, în pofida scepticismului tău, Levantul s-a dovedit o carte extraordinar de iubită și în traducere franceză sau spaniolă. Ai fost surprins când s-a întâmplat asta? De ce crezi că Levantul, după ce a călătorit atât de fastuos peste granițele temporale ale literaturii române, a reușit să treacă și peste granițele geografice ale Europei - și să-și exercite hipnoza și asupra cititorilor occidentali?*

**M.C.:** Poezia, chiar și cea epică, nu poate avea, la traducere, impactul prozei. Dar te poate impune, în timp, ca nume important. Eu nu sunt foarte interesat de traducerea poeziilor mele, pentru că, în primul rând, știu că ele nu sunt cu adevărat traducibile. Cine știe bancul cu „o haită de lupi” înțelege de ce poezia tradusă rareori evită ridicolul. În cele mai bune cazuri, în loc de orașul poemului tău, capeți în traducere un ghid turistic. În cele mai rele - un plan al canalizării subterane.

Ca să se poată traduce *Levantul*, am știut întotdeauna, trebuia să-l traduc eu însumi, mai întâi, în românește. Distrugându-i structura prozodică și cea a aluziilor literare românești, incomprehensibile pentru un străin. Transformându-l în proză, poemul a pierdut cam treizeci la sută din valoarea lui. Prin încă o traducere, în spaniolă, franceză, italiană și suedeză (limbile în care există azi), el a pierdut iarăși, chiar și cu traducători extraordinari, cum au fost toți, încă treizeci la sută. După această cură draconică de slăbire a rămas un straniu roman anorexic, lipsit de trimiteri literare și culturale, totuși destul de puternic, sper, ca un cititor neavizat să ignore mutilările astea. O jumătate de prăjitură e, orice s-ar zice, mai bună decât nimic. O fotografie a unui tablou de Soutine nu păstrează nimic din textura originalului; totuși e un document prețios dacă originalul se pierde. Chiar și diminuat, *Levantul* meu în proză a fost foarte bine primit (nu însă „extraordinar”, cum prea generos o spui,

ca de obicei) oriunde s-a publicat. Ca și *Theodoros*, el sfidează literatura europeană contemporană, în esența ei realităș și cam fără personalitate. Exotismul acestor cărți a adus poate puțină culoare într-un peisaj fără prea multe *highlights*.

**R.V.:** *O altă prejudecată pe care literatura ta o infirmă strălucitor e că poezia nu e exportabilă în traducere. Sigur, tu ești iubit mai ales ca prozator – și, statistic vorbind, e adevărat că ți s-a tradus mai ales proza. (Nostalgia cred că tocmai ajuns să fie tradusă în 25 de limbi!) Însă, atunci când ți s-a tradus și poezie, ea a fost primită cu la fel de multă iubire entuziastă – cum s-a întâmplat cu Poesía esencial, tradusă la Impedimenta acum cinci ani de Marian Ochoa de Eribe și Eta Hrubaru. Crezi că cititorul spaniol a recunoscut marile teme ale prozei tale și în poezia ta? Sunt poezia și proza ta coextensive? Sau, dimpotrivă, există în poezia ta ceva ireductibil și netranslatabil în proză – ceva pentru care e obligatoriu să mergi la poeme, fiindcă mecanismele de generare ale prozei nu-l pot produce? Iar dacă e adevărat contrariul, dacă mecanismele de generare a prozei și cele ale poeziei pot produce aceleași efecte, de ce continuăm să menținem totuși separația între genuri?*

**M.C.:** Menținem separația dintre poezie și proză așa cum o menținem pe cea dintre fizică și chimie: deși la un nivel superior de analiză – să zicem la nivel cuantic – ele își revelează identitatea esențială (toate fenomenele chimice implică o fizică subsidiară), totuși, pentru scara umană a lumii, distincția e utilă și productivă. E mai util, fie și din necesități didactice, să vedem cele două arte ale cuvântului, poezia și proza, ca fenomene literare distincte decât să le amestecăm, deși adevărul e mult mai subtil. Am spus întotdeauna că romanele și povestirile mele sunt poeme, pentru că modul lor de generare e într-adevăr cel al poeziei (nu scriu cu un plan prealabil, ci generez fractalic reprezentări ale lumii mele), și fiindcă substanța lor e poetică: arhetipuri, viziuni, peisaje onirice, labirinturi, subterane etc.

Altfel, cum spuneam, traductibilitatea poeziei este iarăși o problemă unde subiectivitatea actului artistic ne încurcă total. Nu poți traduce fără rest, ceva se pierde inevitabil. Iar ce se pierde este uneori mai important decât ce rămâne. Marii poeți pierd la traducere nu trupul poeziei lor, ci sufletul ei. Rămâne un trup cu toate organele lui prezente, dar fără viață. Din acest motiv, Eminescu nu e, pur și simplu, traductibil. Din alte motive, nici Arghezi. Nichita Stănescu poate fi tradus în poemele conceptuale, și e imposibil de tradus în cele extrem subversive lingvistice (cum să traduci „mi se face toamnă”?) E greu să-mi imaginez, și în cazul meu, cum ar traduce cineva „în înflorată iie și totuși deflorată,/logodnică de-a pururi, soție niciodată”, unde primul vers e un joc de cuvinte

și al doilea un citat cultural. În ciuda acestor dificultăți, poemele mele există în multe limbi, și antologii masive vor urma anul acesta în franceză și germană. Sumarul lor l-am gândit totuși eu: am evitat poemele rimate, cu jocuri de cuvinte pe fiecare vers sau cu aluzii literare obscure pentru străini. Marea antologie spaniolă, de peste 500 de pagini, a fost într-adevăr un succes incredibil (cartea de poezie a anului în Spania, cu peste zece mii de exemplare vândute), datorat uimitoarei traducătoare Marian Ochoa, ajutată și de Eta Hrubaru.

**R.V.:** *După ce am citit Theodoros, am scris că e basmul cel mai enorm din literatura noastră. Enormă nu era pentru mine doar amplitudinea lui –, ci și anvergura imaginației: nu cred că există, în toată literatura noastră fabuloasă, imaginație mai fastuos productivă. Dacă există un superlativ al imaginației, atunci Theodoros e cu siguranță acela. Te-a nemulțumit atunci calificativul meu – fiindcă, așa cum ai explicat, basmul e pentru tine legat de fabulos, de ceea ce e situat irevocabil în afara acestei lumi; or, pentru tine răul din Theodoros e oricând posibil, poate irumpe oricând aici. M-am gândit atunci că e ceea ce a căutat dintotdeauna literatura ta, chiar și în formele ei aparent cele mai apropiate de imaginația pură: în Levantul, de exemplu, subliniezi de nenumărate ori că ce avem sub ochi e o lucrătură „în halva”, gratuită ca frumusețea însăși – dar, pe de altă parte, epopeea descrie totuși o încercare de lovitură de stat împotriva unui despot valah, are așadar categoric și o natură politică. Cum poate deveni imaginația politică, până și atunci când pare că vorbește despre cele mai apolitice histoires extraordinaires?*

**M.C.:** Dragul meu, nici vorbă să fi fost nemulțumit: am înțeles foarte bine și am apreciat mult expresia ta, mai ales că a fost prima reacție a cuiva la *Theodoros*. Intenția mea a fost, în cazul lui, într-adevăr, una pur estetică. *Theodoros* e o operă de artă, mai mult decât orice scriere a mea, o frescă pe o cupolă de catedrală, în afara oricărei posibilități de exercițiu critic. Există, cred eu, scrieri despre care nu se poate spune nimic, pentru că nu e nimic de spus: orice nivel pe care l-ai putea analiza critic este atât de strâns împletit cu toate celelalte și, ca în Escher, atât de paradoxal și imposibil, încât critica alunecă pe suprafața lui ca o lamă de cuțit pe o sferă de marmură. Ce să spui despre *Theodoros*? Că e roman istoric? Asta nu duce nicăieri, nici măcar dacă adaugi înainte un „pseudo” care atenuează duritatea judecății. Că e roman de imaginație? Dar orice roman, fiind ficțiune, e de imaginație. Că e basm, chiar și „enorm”? Poate, dacă există basme din care curge sânge, sânge real, cu plasmă, globule roșii și globule albe, cu grupă de sânge și Rh. Cred că ai putea să-l descrii, fără să spui încă nimic despre el, ca pe un orologiu escherian străpuns la mijloc

de un pumnal însângerat. Mi-a fost foarte greu să vorbesc despre cartea asta în străinătate: cititorii străini nu mai sunt atenți la farmecul și aroma limbii pe care am folosit-o aici, pentru că ele s-au evaporat prin traducere, așa că au rămas în brațe cu un fel de ou Fabergé abstrus, închis în enigma sa. Poetul american Archibald MacLeish scria odată: „A poem should not mean, but be”. Cam așa „este” și Theodoros, altfel o carte cu lumi în lumi, încolăcite unele-n altele, și chiar cu un tiran pe postamentul său, ca o statuie în centrul unei piețe. E tot o sfidare, o întoarcere cu spatele la „silita poezie-a vremii noastre,/ într-adevăr prea mult a vremii noastre/ și prea puțin a vremurilor toate”, cum scria Philippide.

**R.V.:** *M-a mirat și m-a iritat întotdeauna (nu știu dacă și pe tine, dar presupun totuși că da) obstinția cu care o parte a criticii susținea că scrii mereu același text. Că literatura ta e o autoscopie infinită, lipsită de alte personaje decât tu însuși, reluând de la o carte la alta aceleași biografeme și aceleași proceduri stilistice. Or, adevărul orbitor (pun intended) e tocmai pe dos: dacă vorbim de poezia ta, nu poate fi diferență mai uriașă decât cea între Totul, pe de o parte, și Nimic sau Nu striga niciodată ajutor, pe de alta. Între liricul hipergravitațional, capabil să coaguleze toată materia pluriversurilor, pe de o parte – și poezia scrisă când universul a intrat în moarte termică și entropia a desfăcut toți atomii, inclusiv cei lirici, pa chiar și pe cei psihici, pe de alta. Iar dacă ne uităm la proza ta, varietatea ei e de asemenea uluitoare: între Nostalgia și Theodoros, să zicem, sunt universuri întregi. Între Travesti și Solenoid, de asemenea. Cum e posibilă o asemenea covârșitoare varietate, câtă vreme literatura ta e (cum repeți adesea) cartografierea unui singur creier? Cum de se pot desface lumi atât de radical diferite din substanța unei singure conștiințe? Și invers: ce rămâne să mai unească lumi atât de eterogene, de diverse, de plurimorfe – încât să rămână totuși limpede că ele sunt, în pofida tuturor diferențelor, produsele unei unice conștiințe?*

**M.C.:** Că scriu mereu același text e unul dintre puținele elogii de care-am avut parte în lumea literară românească, și sunt recunoscător celor care gândesc astfel. Ce definiție mai bună a scriitorului, a artistului adevărat se poate găsi? „Ogni pittore dipinge sé”, scria Da Vinci, care și el a pictat mereu același tablou, cum a făcut-o și Picasso, cum a făcut-o și De Chirico. Și cum ai putea spune că Franz Kafka n-a scris mereu același text, când povestirile și chiar romanele sale erau scrise în aceleași caiete ca și jurnalul? Ar fi fost nevoie oare ca Proust să aibă și alte scrieri, diferite de *În căutarea timpului pierdut*? Toți scriitorii pe care eu îi respect au scris mereu, obsesiv, întreaga lor viață, un singur text, variind la nesfârșit registrul său, schimbând mereu unghiul din care-au privit aceleași obiecte și peisaje ale lumii lor. Nu există copac

care să facă în același timp mai multe feluri de fructe. Cireșul face la nesfârșit aceleași cireșe, nu știe să facă altceva. În centrul operei unui scriitor este trunchiul din care se desprind ramurile. Prin el urcă aceeași sevă ce se răspândește-n ramuri până la frunze și fructe.

Am, din păcate, și adversari care insinuează că scrierile mele sunt de o mare diversitate, ceea ce e o calomnie odioasă. Ai dat tu însuși câteva exemple din modul lor aberant de-a judeca. Vin și cu altele: cică nu există asemănări între *Enciclopedia Zmeilor* și volumul de publicistică *Baroane!*. Numai un orb nu poate să le vadă. Sau între *Visul Chimeric* (cartea mea despre Eminescu) și *Jurnal* – absolut același text scris la nesfârșit. Ce să mai vorbim, nimeni nu e scutit de astfel de neînțelegeri...

**R.V.:** „Suntem computere de carne”, scria acum destulă vreme Marvin Minsky. Știu că și pe tine te interesează asta – modul în care mintea e generată din materie. Și, consecutiv, modul în care cuvintele funcționează ca interfață între software-ul minte și hardware-ul corp. Relația minte-corp e o problemă pe care cybersavanții contemporani o discută cu pasiunea (și, uneori, chiar cu limbajul) teologilor medievali; iar literatura ca software de cuvinte e și ea tot mai prezentă în interesele lor. Anul trecut, în noiembrie, un grup de cercetători de la Sapienza a publicat un articol care arăta că prompt-urile formulate metaforic au avut o eficiență de 62% în depășirea barierelor de securitate ale AI-urilor. Încât poezia a fost declarată, cât se poate de serios, cybersecurity threat. Tu cum vezi lucrurile, ce loc crezi că are literatura în discuția asta despre strong AI, despre construcția de conștiință prin intermediul unor Large Language Models? Nu e asta ce a încercat dintotdeauna literatura - să construiască din cuvinte conștiință? Este AI-ul, prin urmare, un competitor al literaturii, poate chiar nemesisul ei?

**M.C.:** După cum știi, David Chalmers numea relația conștiință – materie (cerebrală și, în definitiv, cum spui, corporală) „the hard problem of consciousness”. Firește că este problema cea mai grea pe care filozofii o cunosc, și poate singura adevărată problemă. De-asta nici nu vreau să intru prea adânc în chestiunea asta care-a frânt destule gâturi până acum. Cred însă că au dreptate cei care înțeleg conștiința ca substrat ultim al ființei, infinit și indestructibil. Creierul, prin configurația sa specială, se poate conecta la acest câmp universal. El nu e producătorul, ci receptorul său, ca antenele unei molii sau ca un radiotelescop. Atman, sufletul omenesc, este un strop din Brahman, sufletul universal, captat prin intermediul creierului nostru. Sau poate e altfel, cine poate ști? Roger Penrose vedea în conștiință produsul colapsului cuantic al microtubulilor din membranele neuronilor. Dar niciunul nu ne spune de ce, la o lungime de undă între 625 și 740

de nanometri a luminii, noi vedem culoarea roșie. Nimeni nu poate explica legătura dintre inputul senzorial obiectiv și qualia – culoare, sunet, miros, gust, pipăit – subiective.

Poezia poate face multe: între altele, după cum știm, poate salva lumea. Depinde cum o înțelegem: ca strofe dintr-o carte de Vasile Militaru sau ca vârful de diamant al piramidei cunoașterii. Sigur că, datorită naturii sale ondulatorii, poezia poate trece deodată prin două fante, asemenea electronului din celebrul experiment. Sau se poate afla într-o suprapunere de poezie bună și poezie proastă ca pisica lui Schrödinger (cam așa sunt mai toate volumele de poezie de azi: indecidabile ca valoare). Așa că nu mă mir că ea poate fi și un risc de securitate.

Dar lăsând speculațiile la o parte, cu atât mai mult cu cât sunt mai seducătoare, eu m-aș întoarce la o definiție simplă și curată a poeziei: poezia este ce-au scris cândva Sapho, Rilke, Eminescu, Sylvia Plath, Allen Ginsberg etc. și ce scriu azi, de asemenea printre foarte mulți alții, Dan Coman, Simona Popescu sau Sorin Gherguț. Așa, nu ne putem înșela prea tare. Cât despre năbădăioasa AI, aș sfătui-o să rămână la partidele ei de șah și de go, la aplicațiile ei militare și financiare, și să stea deoparte de locurile unde nu poate decât să se facă de râs, precum nobila artă a poeziei. Și ca s-o sperii definitiv, o să-i citez din același Eminescu: „Ori de nu, cui ce-i aduce? Poezie – sărăcie”.

**R.V.:** *Aș prefera să întorc întrebarea asta finală înspre literatura română; așa cum ai spus și tu în alte interviuri, traversează o perioadă fastă. Pe de o parte, fiindcă se scrie mai liber și mai divers decât oricând. Pe de alta, fiindcă e mai tradusă și mai prezentă internațional decât oricând. În ianuarie 2026, literatura română a fost invitată de onoare a târgului de carte de la Cairo, cel mai important din toată lumea arabă. În 2028, va fi invitată de onoare a târgului de carte de la Frankfurt, cel mai mare din lume. Cum se vede de la tine literatura română, care ți se par liniile ei de forță? De unde crezi că am putea aștepta dezvoltările ei cele mai remarcabile? Și, în fine, de ce crezi că a ajuns azi să intereseze publicul internațional mai mult decât oricând în istoria ei?*

**M.C.:** Da, în fine, mult după alte literaturi din est, precum cea poloneză sau maghiară, care erau bine așezate în editurile occidentale încă din perioada comunistă, încet-încet a apărut și un interes pentru autori români. Asimetria și *bias*-ul se păstrează încă, să nu ne facem iluzii. Să ne amintim de spusele lui Wittgenstein, de la primul meu răspuns. Cei din centrele de validare occidentale n-au știut niciodată prea multe despre România, cultura și literatura ei. Câteva nume: Brâncuși, Enescu, Cioran, Eliade, Ionescu. Toți trăitori în occident. Despre cei rămași în țară, la fel de mari, nu a auzit

nimeni. În rest, anii '90 și 2000 au fost ilustrați, în presa occidentală, cu căruțe trase de cai pe străzi murdare, copii ținuti în oribile orfelinate, câini vagabonzi, infractori. Era greu de crezut, pentru ei, că există la noi și o literatură. Ne-au trebuit 20 de ani ca să-i convingem să ne citească. Instituțiile noastre culturale n-au făcut nimic în toți acei ani. Într-un moment de obidă, am spus și eu pe-atunci ceva de felul: „Un scriitor de mâna-ntâi dintr-o țară de mâna a treia nu va putea avea o reputație mai mare decât un scriitor de mâna a treia dintr-o țară de mâna întâi”. Scriitorii din est au fost tot timpul priviți condescendent. Tuturor le-a fost greu să pătrundă în lumea literaturii internaționale. Au fost ani de marasm și câteodată de umilințe greu de uitat.

După intrarea în Europa, lucrurile s-au schimbat, dar altfel decât crezusem. Scriitorii care s-au afirmat de atunci încoace, care au luat premii mari și au fost recenzați entuziast – au pătruns în cercul interior ca scriitori ai lumii, nu ca reprezentanți ai unor literaturi naționale. Nu i-a mai întrebat nimeni dacă sunt români, sloveni sau filipinezi. Tot ce-a contat din acel moment a fost valoarea individuală. Nu mergem în lume cu cârdușul, doi câte doi, sub pavilion național. Mergem ca scriitori individuali, cu cărțile noastre, fără complexe, nici de superioritate, nici de inferioritate. Dacă suntem buni, suntem de-acum priviți ca egali ai francezilor, italienilor sau americanilor. Dacă nu suntem buni, cărțile noastre traduse nu se vând și nu sunt recenzate, și ne întoarcem în prima căsuță. Să numărăm târgurile la care suntem țară invitată nu strică, dar să nu ne facem iluzia că anul următor își va mai aminti cineva de noi la Cairo sau că vom da lovitură la Frankfurt. Singurul lucru important e că avem azi 5-6 autori competitivi – mă refer mai ales la romancierii, cu ceilalți e mult mai greu – cu care se poate ieși în lume.

Să nu ne facem nici iluzia că în zece ani literatura va mai exista în forma ei de azi. Trăim vremuri întunecate, cu pericole existențiale concentrate și suprapuse. Ele se răsfrâng și asupra culturii și literaturii. Vom avea cât se poate de repede cărți de literatură scrise integral de AI. Bănuiesc că ele deja există și la noi, spre rușinea „autorilor” care le semnează. Traducerile sunt toate suspectate azi că se fac de asemenea cu AI. Poate că însăși paternitatea operelor artistice va dispărea. Poate că AI va crea un flux total și sincretic de „conținuturi” în noi forme de experiență artistică multimedia și multisenzoriale. Poate cărțile vor deveni ceva de nișă, ca împletitul de mănăși sau corăbioarele migălite din bețe de chibrit. Nu știu dacă va mai exista literatura așa cum o știm noi. Tot ce știu e că voi scrie mai departe chiar și atunci, nu pentru notorietate și premii – roadele faptelor –, ci fiindcă pur și simplu îmi place să scriu.

## II. ANCHETĂ

Mihaela URSA

### Cazul Cărtărescu

Faptul că ancheta dvs. focalizează asupra „cazului Cărtărescu”, și nu exclusiv asupra unei opere de autor, mi se pare foarte nimerit. Sunt puțini artiștii care devin „cazuri” în cultura noastră, reușind să dobândească un tip de prestigiu simbolic cu relevanță mai profundă și cu extensie mai mare decât întinderea practicii lor artistice, iar Mircea Cărtărescu se numără printre aceștia. Îl transformă în „caz” o anumită rezistență la explicație, o aparentă contradicție – cum evocați și dvs. în formularea din anchetă – între valorile de funcționare și semnificare ale operei sale.

Deși nu avem o „radiografie completă” a operei sale, Cărtărescu este, de departe, cel mai comentat și mai cunoscut scriitor român contemporan: părți din opera sa sunt clasicizate în canonul școlar, este predat în (unele) licee și universități, face obiectul unor teze de doctorat, cercetări științifice de mai mică sau mai mare întindere, este citit de către erudiții degustători de jocuri intertextuale, dar și de către amatorii de comentariu despre lumea noastră literară, este recunoscut pe stradă în România și în afara României, referențiat automat ca arhetip când se vorbește de „scriitorimea de la noi” și, mai ales, privit în continuare drept șansa României la recunoașterea mondială de netăgăduit, la nobelizarea literară. Este un scriitor de succes indiferent de măsura cu care apreciem asta, atât în România, cât și în mediul internațional. Mircea Cărtărescu are capital memetic, pentru că numele lui este circulat inclusiv de către cei care, fără să-l fi citit, îi recunosc intuitiv valoarea de schimb cultural nominal.

Nu știu dacă receptarea entuziastă de care are parte peste hotare, mai ales în culturile unde se transplantează pe terenul fertil al realismului magic sau al prozei maximaliste hipernarative sau al autoficțiunii și Noului Roman, este garanția unui succes mai mare decât acasă. Cred mai degrabă că în spațiul românesc formulele lui Mircea Cărtărescu s-au normalizat și sunt permanent metabolizate, pe când efectul de nouitate al traducerilor de peste hotare creează ecoul unei receptări concentrate. Desigur, mi se pare obligatoriu să adăugăm la asta faptul că, activ în spațiul public și pe rețelele de socializare, scriitorul – asemenea multor alte personalități publice – face sistematic obiectul umorilor negre și al dejecțiilor de discurs public revărsate acolo, ceea ce poate afecta percepția superficială, dar nu îi schimbă amprenta de scriitor și nici prestigiul cultural.

Probabil că ingredientul cel mai important al succesului său este paradoxul. Consacrarea sa cu *Levantul* (1990) a însemnat deopotrivă conectarea cea mai directă și mai materială la o întreagă tradiție poetică, printr-un pretext epopeic de imitare a lui Bolintineanu, și afirmarea unui mod postmodern, anti-festiv, anti-academic, de a privi această tradiție. Aflată în ultimul an de liceu când a apărut cartea, pot să confirm că *Levantul* a avut, pentru generația mea, impactul unei cărți-cult, în aceeași măsură în care *On the Road* a afectat generația contraculturală nordamericană. *Levantul* oferea o variantă anti-sistemică și ireverentă de a vorbi despre toată biblioteca esențială de poezie românească de până atunci. Ni s-a potrivit și pentru că ne-a oferit posibilitatea de a trăi sălbaticii ani nouăzeci la o temperatură livrescă în care găseam mai multă stabilitate decât ceea ce ni se întâmpla pe plan social. Probabil însă că această carte splendidă nu va mai vorbi niciunei alte generații atât de profund pe cât ne-a vorbit nouă, pentru simplul motiv că nu întrezăresc prea curând o nouă generație care să chiar aibă dialoguri compuse exclusiv din citate din cărți. Am depășit de multă vreme literaturocentrismul.

Cred că tot mai ales de la *Levantul* i s-a lipit eticheta de postmodern și, uneori, chiar de textualist. Proza scurtă din *Nostalgia* (1993), inițial publicată cenzurat drept *Visul* (1989), nu ar fi încurajat cu aceeași claritate asocierile. Mai degrabă, în obsesiile sale pentru Cartea care conține Totul, Cărtărescu este modernist, iar în vizionarismul său oniric seamănă cu Dimov mai mult decât cu maximaliștii americani. În teza mea de licență, publicată parțial în 1999 drept *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, am căzut eu însămi în erori de catalogare lansate mai ales de către ideologii literari ai generației optzeci, dar astăzi îmi pare clar că Mircea Cărtărescu este un scriitor vizionar neo-romantic, a cărui remarcabilă erudiție se exprimă într-o rețea intertextuală la fel de vie, în cărțile sale, ca și materia onirică sau realistă.

Între timp, postmodernismul în sine s-a istoricizat și s-a definit mai generos cu privire la formulele paradigmatică, dar cred că modul în care s-a modificat poziția lui Cărtărescu în canonul critic românesc a avut în primul rând de a face cu corectarea unor linii de receptare pe care a intrat, în mare viteză, la primele lui cărți. Dezbateră cu privire la optzecism, foarte aprinsă în anii nouăzeci, s-a bazat într-un fel deloc neglijabil pe o imagine (artificială) de mare coeziune a generației, întreținută de o cantitate considerabilă de comentariu din interiorul generației. Într-o măsură fără precedent și cred că neegalată, optzeciștii și-au scris mare parte din propriul comentariu de receptare și de aderare la postmodernism, textualism și alte -isme (de a vedea volumele coordonate de Gheorghe Crăciun, Viorel

Marineasa, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Mușina), incluzând de fapt un exercițiu de *wishful thinking* de care Mircea Cărtărescu s-a desprins foarte repede.

Impunerea sa națională și internațională nu a avut de a face doar cu faptul că este un scriitor extraordinar, cu o amprentă de lume narativă foarte particulară, în care istoria prelucrată alegoric și proliferarea fabulatorie coexistă (v. marile romane din ciclul *Orbitor*, dar și *Solenoid* și *Theodoros*), ci și cu faptul că a urmat o disciplină a instituționalizării. Multiplu premiat, prezență constantă a unor prestigioase târguri și festivaluri de carte internaționale, foarte carismatic în întâlnirile cu publicul, în interviuri și micro-reportaje, Mircea Cărtărescu a înțeles importanța valorii de circulație a imaginii propriei opere și a propriei persoane și a asumat promovarea lor ca pe un efect secundar al meseriei de scriitor. Până la el, în imaginarul nostru public, adevăratul scriitor era obligatoriu alcoolic sau dependent de alte substanțe, eventual cu niște probleme suplimentare de natură psihotică sau nevrotică, obligatoriu victimă a unor circumstanțe tragice de viață și creație. În ciuda figurii de autor pe care o auto-construiește în jurnale, Mircea Cărtărescu a construit și a credibilizat la noi figura scriitorului-meseriaș, în cel mai mundan sens cu putință. Multiple instituții academice i-au acordat titluri de *Honoris causa*, iar reacția societății civile când Academia Română i-a refuzat intrarea a dovedit că prestigiul său a ajuns în măsură să pună la îndoială credibilitatea unei instituții, chiar fără ca scriitorul să se exprime cu privire la asta.

Tind să cred că toți artiștii creează din propria lor „situație”. Fără să dau credit unor determinisme simple de factură biografică, familială, națională sau culturală, nu cred că Mircea Cărtărescu este exclusiv propriul său produs. Cred că situarea lui particulară ca creator (să îndrăznesc?) de geniu în acest spațiu a creat condițiile formulei sale, dar și condiționările și limitele exportabilității sale. În același năvod de condiții de situație, sunt convinsă că are emuli: formula vizionară, limbajul stilistic poetico-allegoric, înrădăcinarea în biografie și autobiografie, densitatea intertextuală sunt doar câteva dintre lecțiile de literatură pe care mai mulți dintre scriitorii noștri de astăzi le-au învățat și imitat după modelul Cărtărescu.

Am lăsat la final o confesiune: nu mă număr printre cititorii care se grăbesc să-i cunoască pe scriitorii pe care-i iubesc. Mi s-a părut mereu o experiență riscantă și cu un înalt potențial de dezamăgire. Pe Mircea am ajuns să-l întâlnesc destul de des cu câțiva ani în urmă cât să îl cunosc și în calitate de interlocutor plin de umor, de tată și soț, de prieten, dar și de om de o generozitate cu totul dezinteresată. L-am rugat odată să-mi trimită, pentru un proiect școlar al fiicei mele, o

mică înregistrare-salut, filmată, pe care să o prezinte în fața clasei (cred că fiecare elev trebuia să prezinte o personalitate contemporană, din orice domeniu). I-am scris doar pentru că mă rugase fiică-mea, pe care o avertizasem însă că scriitorii sunt oameni foarte ocupați și nu prea fac înregistrări pentru proiectele de școală ale copiilor unor prieteni îndepărtați. Aflat într-o rezidență de creație, Mircea mi-a trimis o înregistrare de cinci minute, filmată de Gabriel, în care tot proiectul fiicei mele era tratat cu seriozitatea cu care ar fi răspuns unor întrebări din *Der Spiegel*. M-am lămurit atunci că, pentru el, faptul de a fi scriitor într-o lume ca toate lumile, „combinată și inegală”, nu era performativ, ci existențial, asumat cu modestie până în lucrurile cele mai mici. Înregistrarea a rămas – sunt sigură că sunteți curioși – un fel de perlă a coroanei în arhiva școlii fiicei mele.

## Ion POP

### Universuri în expansiune

Întâlnirea mea cu scrisul, și cu omul Mircea Cărtărescu, a avut loc destul de devreme, mai exact în anul 1979, când a participat, alături de Magdalena Ghica (pseudonim temporar al Magdei Cârneli) la ancheta lansată în revista „Echinox” (nr. 11-12) de către un redactor al nostru, Nicolae Băciuț, pusă sub titlul stănescian *Dreptul la timp*, foarte potrivit pentru momentul intrării în scenă a unei noi generații lirice. Acest drept fusese recunoscut, cumva semi-oficial, la Colocviul de poezie de la Iași din 1978, când Laurențiu Ulici, criticul foarte atent la debuturile literare (publicase un volum sub titlul *Prima verba*, urmat de altele ce comentau scrisul tânăr), i-a invitat pe câțiva poeți să citească pe scena Teatrului Național ieșean, dar ancheta echinoxistă provoca la mărturisiri de credință mai directe, programatice. Mircea Cărtărescu, frecventator al cenaclului îndrumat de Ovid S. Crohmălniceanu, apoi al Cenaclului de Luni, deschis în ziua cutremurului din martie 1977, apărea curajos în scenă în postură, deja, de protagonist, în numele generației, cu un avânt contestatar și novator de factură clar neoavangardistă. Vorbea, polemic, despre un „vacuum poetic” care ar fi existat înaintea apariției vârstei sale lirice, făcând ecou peste timp acelei *tabula rasa* proclamată de dadaști, cu pretenția de a construi totul pe un teren virgin și, pe deasupra, respingea orgolios chiar poezia gazdelor de la *Echinox*, considerată depășită, fiindcă manieristă și lipsită de vigoare. Propunea în schimb (în solidaritate cu colega Magdalena Ghica) un discurs liric angajat în imediatul vieții trăite, cu un limbaj democratizat, cotidian, cu un univers deschis plural spre toate înfățișările realului, – „o lume în care se întâmplă cât mai multe lucruri, în care se văd, se miros, se pipăie cât mai multe obiecte, în care se scot cât mai multe întrebări, în care

se scot cât mai multe efecte speciale, în care se trec în revistă cât mai multe istorii: geologice, biologice, literare, în care se concentrează într-o fabuloasă opulență,, cât mai multă substanță și cât mai mult spirit: circ, melodramă, cinema, sală de concert și desen animat, din când în când catedrală și din când în când cartier de locuințe confort II, poemul tinde să preia, în viziunea multor poeți de azi, funcțiile vitale ale universului unic și ale unicei limbi vorbite care ne înconjoară.” Adăuga imediat și „o poezie totală”. Și „cât mai mult miraculos.” Răzbătea în aceste sugestii și ceva din elanul futurist al spectacolului de cabaret popular, deschis limbajului străzii, multiplu asociativ, dinamic (e invocat și ritmul mașinii de scris), ancorarea în prezent, - un realism contrastant cu „paradisurile prerafaelite”... Preluarea ștafetei avangardiste a anilor '30, când se lansa manifestul patronat de Geo Bogza, *Poezia pe care vrem să o facem* (în revista *Viața imediată*, 1933) era evidentă. Respingerea a ceea ce autorii de atunci numeau „poezia de cabinet”, estetizantă și elitistă, din entourageul barbian, se regăsea la tânărul poet și se va concretiza ceva mai târziu în polemica tăioasă cu generația imediat precedentă, a anilor '60, într-o sinteză precum *Postmodernismul românesc*. Se putea identifica în aceste luări de poziție și continuarea frondei „generației războiului”, a lui Geo Dumitrescu, Tonegaru, Caraion, Corlăciu, care cultiva atitudini similare, deopotrivă în conturarea unui univers imaginar marcat de contemporaneitate și a unui limbaj colocvial, de fiecare zi. Dacă adăugăm și modelul mult prețuit între „lunedști” al *beatnicilor* americani, rotunjim aproximativ cercul de ecouri (încă nerecunoscute de ei) în care se contura și viziunea lui Mircea Cărtărescu. Numai că, în încheierea intervenției sale din *Echinox*, el făcea și o revelație trimțită la... manieristul prin excelență, italianul de secol XVIII Giambattista Marino, cultivator al ingeniozității și al artificiilor inventive, al surprizei și al cizelării imaginii, citat cu o propoziție celebră: „cine nu știe să uimească să meargă la țesală”!

Nici nu se putea altfel; evoluția scrisului lui Mircea Cărtărescu avea să certifice cu asupă de măsură ambele perspective: zisa democratizare a limbajului, cu amplificarea ariei de cuprindere a universului imaginar altoit pe lumea din jur, și atenția la „arta combinatorie” moștenitoare de subtilități verbale ale unei tradiții de atelier... estetizant! „Autenticitatea”, devenită modă „autenticistă” în jurul anului 2000. proclamată de promoția poetică următoare, era încă un concept abia aproximat, esteticul mai conta, limbajul metaforic rămăsese funcțional, deși masiv concurat de înmulțirea expresiei metonimice. Suprapopulată la debutul din 1980, de „faruri, vitrine, fotografii”, cu o lăcomie de aparat înregistrator avangardist, în conglomerate hiperrealiste, lumea poetului nostru era totodată expansionist-imaginativă, servită de un vocabular inegalabil ca bogăție, după Arghezi, la niciun poet mai

apropiat de noi, și această ridicare la putere imaginației va domina toată opera, în egală măsură a poetului și a prozatorului de mai târziu, practicant al „romanului total”. O carte fundamentală a sa va purta, firește, titlul *Totul*, iar în *Poeme-le de amor* tot spre un proces de sinteză a limbajelor liricii românești sa va tinde, ilustrată major de ciclul *O seară la operă*. Performanța atinsă de capodopera care este, indubitabil, *Levantul*, urma să construiască, cu mobilități și relativizări „postmoderne” ieșite din comun, o epopee comediografică ce face, peste timp, o simetrie spectaculoasă cu *Țiganiada* lui Ion Budai Deleanu. Dar modul de a scrie al lui Mircea Cărtărescu anticipează și ceva din amintita „autenticitate” învingătoare, măcar teoretic, în scrisul poetic al anilor 2000, în *Dragostea* și apoi, în minimalismul extrem-tranzitiv al poemelor rămase mult timp în sertar din *Nimic*.

Nu vreau să mai repet aici propoziții scrise cu alte ocazii despre poezia lui Mircea Cărtărescu, care a deschis calea cu atâtea răspântii ale vârstei optzeciste a liricii românești. Este parte organică a operei unui mare poet, dar și a unui înflăcărat militant pentru afirmarea generației sale. A crezut la început, și poate mai crede, că numai Cenaclul de Luni, căruia i s-a asociat cu o anumită întârziere, este singura școală de poezie românească și că acest grup este întemeietorul adevăratului „optzecism”. Privit, însă, mai atent și obiectiv, fenomenul novator din acei ani nu este creația exclusivă a „lunedștilor”. Da, poate în latura să-i zic deconstructivistă, ironică, parodică, ludică, a discursului „estetizant” și a rămășițelor „tradiționaliste” din versurile predecesorilor imediați, cu modele în Tonegaru și Geo Dumitrescu, însă dimensiunea ontologică, existențială, cerută chiar de programul teoretic schițat în 1979, a fost în realitate mai puțin ilustrată în mediul tânăr bucureștean, cu câteva excepții, bunăoară Mariana Marin și Magda Cârneci. Numiți, nu fără un arome aer de superioritate, „neoexpresioniști”, poezii anilor '80 de la *Echinox* n-au urmat, totuși, direcția de extremă stilizare și accent metafizic a lui Blaga, ci, dacă despre un expresionism este vorba, atunci acela era, cât era, de apropiat mai degrabă de visceralul grotesc al unui Gottfried Benn, cu reverberații la un Ion Mureșan cu al său ospiciu oniric, ori în „lecțiile de vivisectie în oglindă” ale Martei Petreu, în *Lecția de anatomie a doctorului Barnard*, a lui Emil Hurezeanu... Clujenii au mai învățat câte ceva și de la tinerii confracți de limbă germană, mari admiratori ai lui Brecht.

În ce-l privește pe poetul Cărtărescu, lumea propusă a fost una de panorame, diorame, vitrine, reportaj cotidian dilatat fantastic, hiperbolizat sub ochiul cuiva ce simțea enorm și o vedea monstruos, cum zicea un mare înaintaș, ca spectacol plin de surprize și miracole, anunțate și programatic, cu o plăcere și bucurie a rostirii rară în acel moment. A fost printre primii practicieni ai intertextualității mult prizeate în aria de sensibilitate postmodernă, pe care

a și investigat-o într-o amplă teză de doctorat, cu destule accente polemice, excesive, și nu rareori nedrepte, la adresa generației poetice lansate în anii '60, în virtutea respingerii de principiu a „estetismului” acesteia, cu simetria amintită față e manifestul avangardist din 1933; atitudini mai domolite, din fericire, cu trecerea anilor.

Am întâmpinat nu doar cu interes, ci și cu o mare plăcere a lecturii opera de mari dimensiuni a prozatorului, mai întâi cu excepționalele povestiri din *Visul* (1989), apoi cu masivele trei volume din monumentalul *Orbitor*, cărți de impunătoare construcție, totalizantă și ea, căci ilustrând o insațiabilă bulimie vizionară. Rupturile din ordinea realului definitorii pentru literatura fantastică erau și au rămas de o extremă productivitate în aceste vaste teritorii imaginare, miraculosul și feericul comunică aici osmotic, pentru a se deschide spre nu mai puțin largi viziuni cosmice, comunicante și ele cu descinderile în microcosmosul nu mai puțin fascinant pe care fizica modernă l-a dezvăluit în structurile cele mai ascunse ochiului de la suprafață, cuantice, fractalice, uimitoare geometrii vibrante, energii tainic ordonate ce însuflețesc universul nostru biologic și mineral. Niciun al scriitor român n-a reușit, cred, până la Mircea Cărtărescu să pătrundă în aceste universuri misterioase, cu simțurile proaspete ce plasticizează misterul, ale unui prozator pe care l-aș numi, într-o mare parte a cărților sale, *infra-realist*, capabil să surprindă/reconstituie în imagini vizibile, cu un soi de senzualitate de microscop viu, îndrăgostit de ceea ce vede și alții nu pot vedea. Dar acest microscop atomic își are contraponderea în telescopul pe care aceeași energie imaginativă îl pune în funcțiune în simetrie perfectă cu aparatul ce detectează dedesubturile capilare ale acestei lumi. Și nu mai puțin în factorul elementar al datului biografic, realist/cotidian, ce propune o relație de familiaritate cu straniu și insolitul, cu fantasticul, miraculosul, feericul și coșmarescul. *Orbitor*, cu cele două aripi și corpul fluturului simbolic, insolita alcătuire din *Solenoid*, mențin visul și reveria în preajma faptului comun și a realității adesea prozaice, excitând atunci fantezia parodică și grotescă, ce populează cu fantasmă îndrăznește corpul datului imediat. Cititor pasionat de cărți din toate domeniile, familiarizat cu noțiuni și procese ale fizicii și biologiei cele mai noi, prozatorul circulă dezinvolt între spații geografice și epoci istorice, inventează spectaculos evenimente, face permeabilă zona de trecere dintre real și imaginar, cu o putere de evocare/fabulare ferventă, parcă îndrăgostit de propriile născociri și cu o bucurie expresiei ce are cota sa de inevitabil narcisism. Și comentatorii entuziaști, și gurile rele care au ironizat altoiul cu infinite latențe de înmugurire al scrisului său pe o biografie deloc spectaculoasă, susținând – cum a făcut-o un important prozator actual de cu totul altă factură – că universul său nu are personaje și psihologii ci construiește doar niște spații himerice, fără temei existențial, certifică, în fond, aceeași

stare de uimire, chiar de perplexitate, în fața acestui cosmoid coplesitor prin opulența de perspective deschise spre lumi ce există/nu există. Este un belșug de imagini alimentat și de sensibilitatea de factură barocă și manieristă a scriitorului, ce debordează ramele compozițiilor tradiționale, cu excese inevitabile ale acestei imaginații proliferante, greu de stăpânit, dar cât de bogat și intens revelatoare! Prozatorul este și un foarte bun cunoscător al literaturii și plasticii ilustrative pentru aceste moduri de a scrie și zugrăvi, semnalate, cum am menționat, încă în ancheta de la „Echinox” din 1979. Referința din prozele sale bunăoară, la pictura a trei artiști baroci reușiți sub pseudonimul colectiv Monsù Desiderio, activi la Napoli pe la începutul secolului al XVII-lea, e semnificativă: tablourile lor propun compoziții eteroclite de biserici și palate în ruină, asociază elemente de arhitectură clasică, gotică, barocă, – un spațiu în care figura umană e prezentă doar în câte rămășițe de statuar antic, un univers îndeajuns de straniu și de neliniștitor care îl poate anunța pe un Giorgio de Chirico și pe suprarealiști. Imaginarul flamboiant cărtărescian, – univers, s-ar zice, în expansiune, face parte din aceeași categorie. Panorama vizionară și fragmentarul insolit al fulgurațiilor de o clipă stau alături, creează tensiuni, eliberează reverii ce nu mai țin seama de geometriile stabile. Un roman ca *Theodoros* atinge apogeul imaginarului cărtărescian, ocupant de spații geografice și culturale diverse, de epoci în care antichitatea ebraică, epoca victoriană britanică, vremuri americane, evenimente de secol XIX românesc, Balcanii piraților ș.a.m.d., sunt puse într-o fastuoasă comunicare, – toate pornind de la o sugestie din Ion Ghica, corespondent al lui Vasile Alecsandri. M-am exprimat pe larg la timpul său despre această fabuloasă, nouă „epopee postmodernă”, pe linia celeilalte epopei majore, *Levantul*. Imaginar biblic, reverii ale Genezei și viziuni eschatologice tulburătoare, dezvoltări epice de roman picaresc, atmosferă de basm și de coșmaruri, romantisme revizitate cu doza inevitabilă de conștiință a convenției, pictură de somptuoase figurații baroce, rafinament stilistic manierist, simplificări expresive de bandă desenată, proză *fantasy* etc. etc. sunt fructificate în vasta compoziție cu o dexteritate de maestru. Desigur, un asemenea mod de a imagina și de a scrie nu e gustat de toată lumea, elanul totalizant al scriitorului copleşte prin numitul expansionism al imaginației care sparge orice cadru fix și lasă în voia ei această năvală spectaculoasă de geografii, istorii, figuri umane, vise și reverii. Dar nu puțini sunt și cititorii în stare să se predea acestor desfătări oferite de universurile insolite construite de prozator, într-o lume cu vecinătăți de ficțiune sud-americană, în care Mircea Cărtărescu se individualizează pregnant.

Dar autorul nostru este și un diarist dintre cei mai longevivi, jurnalele sale se întind pe câteva decenii și definesc, la rândul lor, o personalitate complexă, frământată, de „om care scrie”, căci această ipostază domină de departe confesiunile în reflecțiile sale. Vorbește în ele un scriitor

pasionat de ceea ce face, cu mari exaltări și tot atât de mari angoase, cu orgolii și dezamăgiri firești, cu bucurii ale recunoașterii, în țară și, mai ales dincolo de frontierele ei. Autorul de jurnale depășește cu mult formula simplelor însemnări zilnice, și ele foarte expresive, căci atrag reflecții, concentrează adeseori aforistic cugetarea, se arată implicat și în problemele grave ale actualității românești. Am mai scris despre toate acestea, deloc înclinat să judec îngust chiar ceea ce poate fi sau chiar este excesiv în observațiile sale despre sine și lume, fiindcă ale sunt ale unei personalități de mare format, care dă seamă cu deplină sinceritate de ceea ce se întâmplă și i se întâmplă în imediata apropiere.

Despre Mircea Cărtărescu s-ar putea (și chiar trebui) să se scrie cărți întregi. Se vor alcătui desigur, măcar teze de doctorat, cumva „de nișă”, dacă oficiul criticii literare nu va fi preluat în totalitate de „studiile culturale” care să ne explice cum s-a putut naște o lume imaginară de mari expansiuni neobaroc, cu gratuități ludice vinovate de prea multă libertate, dintr-un inginer/ziarist bănațean cuminte și o femeie simplă din Sudul românesc, într-o odaie de bloc comunist. Spun asta îndejuns de indispus de atâtea conjuncturi și conjeturi roind abuziv în jurul omului și al operei sale, prețuită de mulți, dar și contestată jalnic, pe făgașul unei triste tradiții naționale pentru care valorile spirituale de excepție trebuie coborâte prea adesea la numitorul comun al mediocrității inculte ori resentimentare. Așa se face că dintr-un mare scriitor cu care s-ar putea mândri orice literatură Mircea Cărtărescu a putut deveni un „caz” dubios și suspect, pentru că notorietatea sa, cu premiile prestigioase, mai mult de douăzeci, naționale și internaționale, cu glose academice în câteva universități străine, după numeroasele traduceri de pretutindeni contrazice opacitățile locului. Așa ceva nu se există! L-a susținut, cică, prea mult Institutul Cultural Român, l-au promovat suspecte organizații din afara țării, a avut prieteni pe cine știe ce meridian... Ca și cum nu toate țările care se respectă își promovează din răspuneri valorile, ca și cum o asemenea susținere s-ar putea face dacă editurile străine n-ar fi cerut ele însele scrieri ale sale. A ajuns de câteva pe lista scurtă a Premiului Nobel, pe care întârzie, ca atâția alții, să-l ia, așadar „stă la coadă la Premiul Nobel”... O meschină intrigă pusă la cale de o scriitoare ranchiunoasă, respinsă la o candidatură, a avut efect chiar și în Academia Română, unde, la un prim vot, a căzut, ce-i drept la limită, propunerea secției de Filologie și Literatură ca scriitorul să fie primit printre membrii săi. E de sperat că această eroare va fi până la urmă îndreptată, – dar au avut parte de respingeri și alte mari figuri al culturii române ca E. Lovinescu, spre rușinea greu de șters a înaltei instituții. Dar, cu sau fără etichetă academică, Mircea Cărtărescu rămâne pe poziția sa de mare scriitor, pe care niciun vânt potrivnic n-o mai poate dărâma.

## Mircea A. DIACONU

### Theodoros c'est moi



Aș vrea să iau de bună afirmația că Mircea Cărtărescu „s-a impus foarte repede” devenind „un nume de neevitat în viața literară autohtonă”. Dar este ea adevărată? În „viața literară autohtonă”, apele sunt, ca să zic așa, foarte tulburi. Ici, raze care visează în locul nostru, colo, grote. Căci – naturală sau nu, asta e o altă poveste – există obtuzitate la frumos, există inerție în gusturi, există neputință și frustrare și există, apoi, Caragiale care vorbea undeva de „legioanele de moraliști generoși, poeții și criticii umanitari și șarlatanii ideologi, mistici, simbolizști, naturaliști și profeții sociologi etc., cari au înecat în valurile lor zgomotoase glasul a doi-trei inși aleși de sus”. Mircea Cărtărescu știe și el acest lucru și se amuză pe seama lui – a se vedea textele de promovare de pe coperta a IV-a a *Enciclopediei Zmeilor*, pe care ar fi bine să le reiau aici pentru hohotul de răs pe care îl provoacă. Și tot bătrânul Caragiale știa ce spune când afirma că „talentele, mai mult sau mai puțin numeroase la un moment dat, vor fi în lumea aceasta vecinic niște excepțiuni; asemenea, și cei ce le vor înțelege acele talente vor fi iarăși niște excepțiuni mai mult sau mai puțin frecvente; totdeauna, însă, imensa majoritate a lumii va fi compusă din oameni normali, cari nu văd cu gândul decât până în vârful nasului, și văd cât le trebuie”. De-aici ar trebui să pornim.

### Fascinația frumuseții

Probabil că întrebarea cu privire la ce a făcut ca Mircea Cărtărescu să se impună repede ar trebui să primească un răspuns fundamentat de sociologia receptării și chiar mai mult decât atât. Prefer să fac un pas înapoi, pentru a spune ce a făcut Mircea Cărtărescu pentru a se impune. Or, el nu a făcut nimic special. A scris pur și simplu. Un scriitor trebuie să scrie, iar Cărtărescu nu numai că, bănuiesc, se visează scriind, el

scrie și în vis, în somn, oricând, oriunde. Pentru el vor fi scriind și lucrurile, obiectele din jurul lui, și cărțile deja scrise. Cum banda lui Möbius e structurantă pentru imaginarul lui – ca și pentru ethosul care hrănește acest imaginar –, viața e vis. Și viceversa. „Poeții, îndrăgostiții și nebunii, aflăm de la marele elisabetan, spune într-un loc Mircea Cărtărescu, au puterea să schimbe visul în halucinația mult mai bizară pe care-o numi realitate”. Așa încât, cel care călătorește prin lume la târguri de carte, lansări, festivaluri, festivități de premiere etc., etc. nu este el, ci dublul lui din lumea concretă; în timpul acesta el locuiește în poveștile pe care le proiectează. Îl văd pe Mircea Cărtărescu ca pe un *athanor* care absoarbe totul – viață, scris, istorie, lumi fictive, memorie a omenirii și a lui (și ce memorie!) – pentru a reface totul într-o proiectie care devine metarealitate. E în miezul lucrurilor – pe care le numește și le reconstituie într-o explorarea de tip cumulativ – și în același timp în afara lor, contemplându-le.

În fine, *Theodoros c'est moi* (Cărtărescu n-a spus acest lucru; nici Flaubert n-a spus, se pare, *Madame Bovary c'est moi*) e o afirmație cu care aș putea declanșa o întreagă investigație analitică, în miezul căreia se află ideea că lumea e iluzie, că nu există lume mai concretă decât aceea a fantasmelor. Dar Theodoros e Mircea Cărtărescu dintr-o mulțime de motive, dar mai ales pentru că, Lucifer fiind, cu tot ce înseamnă acest fapt, Theodoros însuși e fascinat de frumusețe. Și nu doar că e fascinat de ea; el o și creează. Să ne amintim fie și numai scrisoarea în care îi povestește Sofianei, mama sa, despre cerul de deasupra Arhipelagului pe care „zugravul de subțire” Sisoe (pe numele lui civil Mitrofan) îl pictează. O privește care cuprindea totul – căci „fiecare și-a zărit acolo chipul între nenumăratele fețe din care se alcătua Fiul Omului, cu ochii lui cenușii ce toate le văd, fiecare și-a deslușit acolo trecutul, dar și căile, altfel ascunse, ale sorții sale viitoare”. De altfel, o constată și îngerii care narează: „Episoadele tale nu erau despre toate câte se petrecuseră cu tine de când trecuseși Dunărea pe gheață, cu doi tovarăși de tâlhărie, pierind fără urmă din Valahia, unde te căutau încă cu puterile ca să-ți puie pielea-n băț, ci însăilau pânza de paing, plină de boabe sclipitoare de rouă, a unei alte lumi, alte vieți și alte năzuiri (s.m.) decât cele ce-ți mânjeau în adevăr viața”. În trecut fie zis, în memoria lui Ion Ghica, ce roman epistolar scrie, în fond, Theodoros! Și-apoi, pentru că tot am revenit la *Theodoros c'est moi*, ce cititor vrăjit de lumile citite este el!

Poate că tocmai de aceea Mircea Cărtărescu e de neevitat: lumea (fie că e în stare s-o vadă sau nu) are nevoie de frumusețe și Mircea Cărtărescu o construiește din plin, atât la nivelul frazei și al detaliului imaginar, cât și la acela al marilor viziuni cuprinzătoare, strani, din

zona sublimului, cum este Judecata de Apoi. Sublimul, straniu și burlescul pot sta împreună tocmai pentru că existența lor e iluzorie, manifestându-se nu în planul ficțiunii, ci al virtualului. De-o parte, de exemplu, toate violențele lui Theodoros, ca și lupta dintre ciumați și ciocli, care amintește de *Cântecul a XII din Țiganiada* (operă congeneră – și lucrul ar merita detaliat), toate acestea de-o materialitate grea, care devine însă imagine și tratate ca atare (cu cât sunt mai excesiv-terifiante, cu atât mai mult corporalitatea și obiectalitatea lumii sunt iluzie și joc textual); de cealaltă, esență a lumii înseși, imaginea chivotului de la biserica din Ghergani (sinteză a felului cum funcționează vizionarismul cărtărescian – *mise en abyme*, fără doar și poate).

Nu invoca Mircea Cărtărescu încă din tinerețe afirmația lui Marino, Giambattista Marino, că „cine nu știe să uimească să meargă la țesală”? Citesc undeva că ar fi vorba despre „celebra afirmație a lui Marino”; celebră, fie vorba-ntr-o noie, a făcut-o Cărtărescu. Sau celebră în spațiul românesc, căci nu știu s-o fi invocate anterior altcineva la noi. Așa cum, în „Realismul poeziei tinere”, Cărtărescu invoca un personaj al lui Borges care „«versifica» metru cu metru întreg globul terestru”. „Iată în registru burlesc arhetipul poetului”, conchidea el. Situație pe care nu numai că Mircea Cărtărescu o face celebră (dați-mi voie să mă joc încă), ci se și poziționează față de ea într-un mod care-l individualizează. Căci invocând undeva o celebră *Enciclopedie chineză* gândită de Borges, potrivit căreia „animalele se împart în: a) animale ale Împăratului, b) îmbălsămate, c) îmblânzite, d) purcei de lapte, e) sirene, f) fabuloase, g) câini în libertate, h) incluse în prezenta clasificare, i) care se agită ca nebunii, j) nenumărate, k) desenate cu o pensulă foarte fină din păr de cămilă, l) *et caetera*, m) care tocmai au spart urciul, n) care de departe par muște”, Foucault afirmă că ordinea este, de fapt, haos, căci, „în uluiala provocată de această taxinomie, ceea ce observăm dintr-un foc, ceea ce, datorită apologetului, ne apare ca farmecul exotic al unei alte gândiri, este tocmai limita gândirii noastre: imposibilitatea totală de a gândi așa ceva”. În zilele noastre, Yuval Noah Harari îl invocă de asemenea pe Borges. În *Despre exactitatea în știință*, Borges înfățișase „un imperiu fictiv străvechi care a ajuns să fie obsedat de producerea unor hărți din ce în ce mai exacte ale teritoriului său, până când în cele din urmă a produs o hartă la scară de unu la unu”, ceea ce a dus chiar la prăbușirea imperiului sufocat de harta care îl acoperea. Așadar, spune Harari, „adevărul nu este o reprezentare unu la unu a realității. În schimb, adevărul este ceva ce ne orientează atenția asupra anumitor aspecte ale realității în timp ce ignoră inevitabil alte aspecte. Nicio descriere a realității nu este 100% exactă, însă unele descrieri sunt mai fidele decât altele”. Foucault,

Harari nu sunt interesați de „arhetipul poetului”. Pentru ei, reproducerea în infinitezimal a realității generează un impas gnoseologic. Dar pe Mircea Cărtărescu nu cunoașterea îl interesează, ci frumusețea. Și, finalmente, frumusețea e chiar adevărul. Dacă ar fi să vedem cu adevărat afinități, ar trebui să-l invocăm pe Carlo Rovelli; mecanica cuantică e o explorare în frumusețea lumii prin intermediul unui subiect care face el însuși parte din lumea explorată. În viziunea lui Cărtărescu, harta la scara 1/1 nu sufocă realitatea, ci permite o pătrundere în țesăturile ei tot mai sofisticate, fapt care, fie vorba-ntr-un nou, ar putea fi asociat manierismului. În fine, vor fi fiind specioase aceste divagații, care au însă pretenția – nu narcisistă, vă asigur – de a crea un cadru teoretic.

Așadar, la Mircea Cărtărescu nu adevărul e cel care contează, ci frumusețea. Că frumusețea e chiar adevărul e finalmente o altă poveste. Tocmai de aceea el dă credit acestei explorări în infinitezimal. Cum undeva (în *Levantul*) îl invocă pe Heisenberg (dar ar trebui să ne dăm seama de lucrul acesta și fără acest ajutor complice), deducem că realitatea pe care o explorează Mircea Cărtărescu e chiar ceea ce uimește. Cum se va fi născut miezul declanșator al acestei poetici care are în centru uimirea, artificul și virtualul? În *Theodoros*, experiența originală este a deschiderii chivotului, care are forma unei bisericuțe de argint, de la bisericuța din Ghergani: „Încuietarea ei (a bisericuței de argint, n.m.) se frânsese și ea la atingerea ierbii cenușii, cu puteri tainice, și Ghiuner ridicase capacul cu turlele bisericii înălțate pe placa lui în formă de cruce. Priviră în chivot, și deodată îi trecură sudori înghețate, căci acolo, înăuntru, se văzură pe ei înșiși, mărunți de-un deget, uitându-se-n chivotul mititel, de argint curat, ce se afla și-n acea biserică mărunță, aidoma celei mari. În aceeași clipă, tavanul bisericii adevărate, în care se aflau, se ridică și el, cu turle cu tot, deasupra capetelor lor ca să ivească fețele lor urieșești uitându-se înăuntru, la lumina unei făclii ce părea să aprindă lumea întreagă. Fugiseră înspăimântați de acea vedenie, lăsând biserica deschisă și de izbeliște”. Și secvența, sfârșit de capitol, veritabil poem, de altfel, se sfârșește cu imaginea eminesciană „Stelele umpleau cu oștirea lor cerul”. O imagine eminesciană în construcții care deseori amintesc de Caragiale, cel din *Moșii (tablă de materii)*. Vin apoi poveștile (Valahia hrănește nu numai melancholia, ci fantasmele, viziunile, visul), *Șeherezada* și *Cartea lui Ezechiel*.

Revin așadar și spun: lumea are nevoie de frumusețe și Mircea Cărtărescu o realizează din plin. Mai mult, în sensul lui Husserl, unde adevărul este trăire (dar trăire nu ca experiență empirică), frumusețea devine adevăr. Există o frumusețe care nu este a ideilor, a mesajului (care pot fi și ele reconstituite în scrisul lui Cărtărescu), ci a experienței de lectură pur și simplu. În

sensul acesta, ceea ce scrie Mircea Cărtărescu este, în termenii lui Valéry, pentru care poezia este ceea ce nu poate fi rezumat, fundamental poezie. Rezumatele sunt bune pentru idei, mesaje etc., etc., existente și ele în scrisul lui Cărtărescu și deductibile din factologia epică – din ea înțelegem, de exemplu, că ne situăm dincolo de bine și de rău –, dar miza scrisului lui Mircea Cărtărescu este crearea unui tip de experiență a lecturii care te proiectează în frumusețe. Tocmai de aceea cred că, asemenea altor scrieri ale lui Cărtărescu, *Theodoros* e o carte fascinantă. Scrisă la persoana a II-a (iată un subiect tare; naratologii și naratofilii pot fi mulțumiți; nu numai ei, firește), ea ne proiectează în miezul evenimentelor și deopotrivă deasupra lor, în contemplare a îngerilor. A fi, așadar, în mijlocul materiei (în fizica istoriei chiar) și, deopotrivă, în afara ei, iată pariul scrisului lui Mircea Cărtărescu. Un pariu din care nu lipsește umorul fin, care ar merita el însuși o analiză distinctă, căci dă seamă despre o relativizare care pune în miezul lumii ludicul și iluzia.

### Între „tradiție” și schimbare radicală

Să fie *Levantul* „piatra tombală a poeziei românești”? Cu toate că literatura e un fenomen în mișcare și că, vorba unui critic cam tehnicist, *discursul avansează*, în același timp el și stagnează, sau se mișcă în replici succesive, ori funcționează ca un organism cosmic. Cosmic și haosmotic deopotrivă. Evident (pentru că e de domeniul evidenței, firește), există simultan formule inovative – devenite practică literară, ele își epuizează potențialul de a fi adevărate – și, de asemenea, formule fixate de la început în naivitate. Orice echilibru e aici fragil. Mai mult, o formulă cu adevărat inovativă poartă sigiliul unui nume și al unei poetici. Restul e mimetism. Mutații (vorba Ioanei Em. Petrescu)? Ele aparțin unei țesături din discurs și din spatele discursului de care nu ne vom ocupa aici.



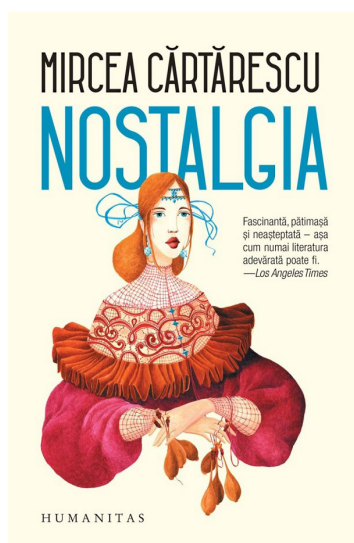
Or, Mircea Cărtărescu înglobează „tradiția” (din care nu fac neapărat parte precursorii imediați; aici a fost mai degrabă ruptura), dar o face în felul transformării ei, *cu ironie* cum zice Eco, în prefabricate din care construiește *literatură* și, deopotrivă, *comedie a literaturii*. Ruptura e depășire și integrare. Dar nu e vorba de o ruptură asumată ideologic, ci implicită. Prin urmare, creează formula cărtăresciană emuli printre tinerii scriitori sau rămâne ea singulară? După experiența și experimentele generației '80, ca să nu spun, mai riguros, ale Cenaclului de Luni sau, mergând mai departe, ale nucleului său tare, din care Mircea Cărtărescu a făcut parte, au urmat câteva valuri de scriituri și experiențe scripturale foarte diferite între ele, unele contestând, implicit măcar, optzecismul. În fapt, pe linia Mircea Cărtărescu e greu de spus dacă se poate merge mai departe decât o face Cărtărescu însuși. Dar el e în la temelia unei schimbări radicale.

Postmodern declarat? Când poezia era modernă (literal și în toate sensurile posibile, așa spune) și uneori în proximitatea mecanismelor propagandistice, Mircea Cărtărescu era postmodern. Când toată lumea care se vrea bună se declară postmodernă, Mircea Cărtărescu refuză postmodernismul devenit uzitare a unor mecanisme poetice. La drept vorbind, absent din *Postmodernismul românesc*, el e prezent tocmai ca reacție. Cert este că, în termenii lui Rorty, Cărtărescu e un ironist, nu un metafizician. Și spre deosebire de confrății săi, rămași în concret, el locuiește în *Halucinaria*. De aici am putea merge, firește, mai departe, pentru a analiza cum se construiește *spațiul său poetic* ca o bandă a lui Möbius. Atacurile din vremea debutului, din „Săptămâna” (poate „Luceafărul”, poate „Flacăra” – cine stă să le mai vadă?), care vizau în genere generația '80 („americanizantă”, „biografistă”, „prozaică” – iată păcate majore), sunt continuate de o direcție tot mai agresivă azi în linie protocronistă. De aceea, așa spune: Mircea Cărtărescu are în România admiratorii lui, mai ales dintre tineri, dar masa de cititori pare mult mai mare în afara României. Ca să nu spunem că în lumea din afară nu există valurile de frustrare și de mizerii care bântuie lumea românească. Cine îl citește, îl admiră sau trece mai departe; caută altă carte, alt autor, alte motive de bucurie. Aici, cine *nu-l citește*, îl atacă pe toate căile. Pe un forum, invocând ultimul roman, cineva îl acuza că nu e patriot. Iată unde am ajuns! Când *Theodoros* e un imn închinat Valahiei, când *Orbitor*, unul închinat Bucureștilor; mai mult, când romanele lui trag brazde pentru reprezentarea unei Români fascinante, care provoacă pe diferite meridiane nu doar curiozitate, ci și admirație.

### Cosmoliteratura

Asocierile de felul celor invocate deja, cu Proust, cu Kafka, cu Bruno Schulz etc., etc., deși simplifică și, mai mult decât atât, produc simplificări și schematizează, au rolul lor în a stabili câmpuri și rețele care, dincolo de faptul că pot spune ceva esențial despre opera în sine, consacră. Publicul e sensibil la autoritate. Și din aceste referințe, care construiesc veritabile câmpuri magnetice bazate pe tensiuni care atrag sau resping, nu poate lipsi nici romanul sud-american, nici Șeherezada, cum am spus-o deja, ori Orhan Pamuk, nici manieriști de tot felul ori *Cartea lui Ezechiel*, nici Ion Ghica, Budai-Deleanu sau Caragiale, și mai ales Eminescu, și lista ar putea continua, cu cărți din literatura mondială și din literatura română, fără distincție. Prin urmare, devine puțin irelevant ce mutații produce Mircea Cărtărescu în spațiul literar românesc sau cum se raportează el față de precursori. În locul vechii istorii literare, care vizează contexte locale și liniare și care ar trebui să se ocupe mai degrabă cu instituții și cu *viața publică* a literaturii, eu aș vorbi de cosmoliteratură, și nu în sensul lui Christian Moraru. Un autor, o carte pulsează într-o rețea sofisticată de conexiuni, în câmpuri cu niveluri suprapuse și cu articulații labirintice care se află într-o continuă metamorfoză și într-o continuă expansiune. Mult praf cosmic care plutește în derivă, constelații care articulează la distanță imagini unitare, galaxii cu câmpuri atrase și respinse de energii subtile, căi lactee care se văd de la distanță, toate acestea, ca într-o altfel de imagine a *canonului occidental*, alcătuiesc o reprezentare a literaturii pentru care „sursologia” și liniaritatea mutațiilor dintr-un câmp literar izolat devin caduce și irelevante. Dar o astfel de construcție, care funcționează în fapt, e, la nivel epistemologic, o utopie. Așa încât, în esență, o astfel de listă, ca aceea din întrebările propuse ca sursă de meditație, nu spune nimic. În postfața la *Poeme de amor*, adică încă de la a doua carte a lui Mircea Cărtărescu, din 1983, Zoe Dumitrescu-Bușulenga îi invoca pe Max Ernst și Tanguy, pe Poe și Baudelaire, pe Pound, Stevens, Merwin, ca și pe suprarealiști, dar și pe câțiva mari poeți români, până la Dimov. Azi, lista e nesfârșită.

Evident că cititorii, de oriunde vor fi fiind ei, citesc cărțile care intră în cosmosul lor literar, în care își regăsesc lecturile care i-au format și prin intermediul cărora își activează și construiesc propria sensibilitate și personalitate. Altfel spus, le citesc pentru că sunt pregătiți să le citească și se regăsesc în ele cu orizontul lor de lectură și de sensibilitate. Iar Cărtărescu e un european în sensul în care sunt europeni Borges, Llosa sau Orhan Pamuk. Altfel, fără doar și poate, traducerea lui Mircea Cărtărescu funcționează și ca un vârf de lance; desțelenesc un sol pe care pot să încolțească și alte nume de scriitori români.



Sanda CORDOȘ

### Mircea Cărtărescu, acest „căutător pe cont propriu”

Sigur că, în termenii propuși de către dvs., „s-a modificat poziția lui Cărtărescu în canonul critic românesc”; cu o observație elementară, la îndemâna oricui, una este „canonizare/a/ timpurie” (tot în expresia dvs.) a unui reprezentant excepțional al tinerei generații și cu totul alta evaluarea unui scriitor septuagenar (chiar dacă nucleul fundamental al creativității sale rămâne cel de *puer aeternus*), a cărui bibliografie e mult mai vastă și care, explicit, în câteva momente ale parcursului său, s-a despărțit de tânărlul de altă dată și spre care, în răstimpuri, trimite gânduri nostalgice. E adevărat că e în discuție un tip de scriitor cu un univers unitar, fără rupturi sau zgâlțâituri creative (deși survin, de-a lungul existenței, îndoieli și chiar stări critice) și la care diferențele apar în dinamica omogenă și inevitabilă a traseului său. Deja în volumul de debut (și în volumele de poezie care îi vor urma) sunt prezente viziunea, temele și centrele sale de interes, care, în timp, vor fi colorate, adâncite, dezvoltate diferențiat.

În anii '80, Mircea Cărtărescu (ca destui dintre congenerii săi) a fost un reprezentant activ (militant) al postmodernismului, cu motivații și manifestări specifice aceluia ultim deceniu al unui regim totalitar (am încercat să stabilesc raportul scriitorului cu postmodernismul într-un studiu anterior). După ieșirea din socialism și din propria tinerețe, acesta a devenit, încă din anii '90, un „căutător pe cont propriu”, ca definiție posibilă a maturității creatoare (expresie avansată și explicată în primul volum al *Jurnalului*). Treptat, scriitorul se îndepărtează de postmodernism și se apropie mai mult

de manierism; cu alte cuvinte, trece de la actualitatea istorică la categoria tipologică. Astfel, într-o conferință, urmată de dezbateri, susținută la Centrul *Phantasma* în februarie 2006 (transcrisă și publicată în revista „Steaua”, nr. 7-8, 2006), el afirmă: „După gustul meu personal, tot ce s-a făcut bun în literatura europeană are o dimensiune manieristă, care constă în împingerea realismului până la limita unde nu mai are nici o legătură cu realitatea”.

Această afirmație este, din punctul meu de vedere, foarte prețioasă pentru că exprimă tipul de creativitate propriu lui Mircea Cărtărescu: „împingerea realismului până la limita unde nu mai are nici o legătură cu realitatea”. Într-o literatură (cea română, firește) aflată sub comandamentul *efectului de real* (având, în această privință, realizări remarcabile – dar acesta e un alt subiect), Mircea Cărtărescu este un scriitor vizionar. Doar că vizionarismul său nu e o modalitate de evaziune în lumi complet fantastice, ci o modalitate disperată și curajoasă de a investiga zonele enigmatice ale realității. Într-un fel, demersul creativ al scriitorului se poate așeza sub propoziția celebră a lui G. Apollinaire: „Când omul a vrut să imite mersul, a inventat roata care nu seamănă deloc cu un picior”. Un număr impresionant de cititori s-au regăsit, într-un fel unic și intim, în Gregor Samsa, celebrul personaj al lui Kafka, sau în universurile atât de stranie create de Gabriel Garcia Marquez, ca să mă refer doar la doi scriitori majori la care consider că întâlnim același tip de creativitate, care aduc, prin scrisul lor, imagini esențiale despre om. Incontestabil personale (și, prin aceasta, reale), fără a fi realiste. În textele lui Mircea Cărtărescu sunt multe oglinzi (și destule ogindiri); nici una, însă, nu e purtată de-a lungul drumului, ci este folosită pentru intrarea în arheologii subterane, în spații apropiate, dar atât de enigmatice, greu inteligibile și ilizibile (acele „penumbre groase” ori „alunecări ale realității în vis și-n halucinație”, cu expresii din *Travesti*). Este, de altfel, scriitorul care lucrează cu cele mai variate registre, de la infrafizic la metafizic, pe care, uneori, le îmbină: grație, inocență, cruzime, violență, grotesc, monstruos, angelic, suavitate, demonic, abisalitate, înalt etc. De asemenea, cred că merită semnalat faptul că are capacitatea rară de a lucra cu clișee literare (într-o formă de autoprovocare) pe care le resemantizează și, grație unei imaginații excepționale, le aduce la o nouă strălucire.

O mare parte a scrierilor sale constituie o tulburătoare arheologie a eului („cuvântul cel mai enigmatic din lume: eu”, „cuvântul ultim, fruct al oglinzilor: eu”, *Orbitor. Corpul*), o regresie și o scufundare, scrisul fiind totodată „vivisecția-nspăimântătoare a minții asupra ei înseși, cu speranța nebunească de a se-nțelege în întregime” (expresie din același loc). O altă temă majoră (tratată într-o manieră cu

totul proprie, asupra particularităților sale nefiind, însă, momentul să mă opresc) este înaltul, dumnezeirea. Un personaj tot din *Orbitor* crede că „o carte n-avea de ce să fie un aparat de visat frumos, ea nu se justifică decât ca săgeată îndreptată spre mântuire.”, adică, tot în expresia sa, cărțile trebuie să fie Evanghelii.

Ceea ce nu înseamnă (cum se consideră, în opinia mea, nepotrivit) că lui Cărtărescu i-ar lipsi atenția pentru social și istorie, acestea fiind prezente în toată opera lui din tinerețe până azi, doar că sunt scrise în maniera lui creatoare specifică (vizionarismul). Am să dau un singur exemplu (las la o parte publicistica sa, alegând un exemplu din ficțiune). În volumul al treilea al *Orbitorului*, scriitorul antrenează tema revoluției din 1989. Se pleacă de la cotidian, de la notații în cod realist, și se ajunge la o tratare puternică, alegorică (vizionară). Revoluția este concepută antropologic (personificată) la intersecția dintre celebrul tablou al pașoptistului Daniel Rosenthal, *România revoluționară*, și imaginea feminină monstruos deformantă (dar iconică) a regizorului Federico Fellini, ca fiind „o față de zece metri înălțime, cu sânii goi vădindu-se prin ia cusută cu arnici peste care atârnă o salbă de ducați austrieci și cu șoldurile cuprinse într-o catrină de borangic cu fota în față și în spate”. „Înaltă până la etajul trei al clădirilor”, aceasta are rolul de a îmbărbăta „cetățenii pe calea istoriei glorioase a neamului”. Un capitol din carte este consacrat scenariului degradat (în evident registru grotesc) al acestei istorii: aici, atât capii revoluției și noii conducători (salvatorii) ai patriei, cât și Revoluția („Fata-cu-picioare-lungi”) sunt arătați ca lucrători ai Circului. După un chiolhan triumfător de după uciderea lui Ceaușescu și a soției sale, cei dintâi o violează pe cea din urmă. Adormită, aceasta nu simte asaltul lubric al bărbatilor, astfel încât violul se transformă într-o profanare; imaginea păstrează, însă, sensul degradat, incomplet și imposibil al revoluției (schimbării) de la 1989.

În ceea ce privește receptarea lui Mircea Cărtărescu, nu am suficiente date încât să pot afirma dacă e „mai apreciat în mediul internațional decât în România”. Încin să cred că nu. Doar că premiile (ca alte feluri de recunoașteri) pe care le primește în afară sunt mai prestigioase decât cele obținute (sau pe care le-ar putea obține) în țară. Și mai sonore, firește. Consider că are un public devotat (și fascinat) și în țară, unde rezonanța scriitorului nu funcționează doar într-un mediu literar, ci într-unul mult mai larg, comunitar. În plus, așa semnala că, deși lipsesc cărțile care să-i fie consacrate în imediata actualitate (dar face și a făcut obiectul unor articole și studii critice pătrunzătoare), este prezent în manuale (în ce mă privește, l-aș vrea fixat în programele școlare, inclusiv în cele liceale, dat fiind că scrisul său are un mare potențial formativ, de la *Enciclopedia zmeilor*, trecând neapărat prin *Travesti*

și ajungând la *Theodoros*). Nu este, de altfel, singurul paradox pe care îl cunoaște scrisul lui Mircea Cărtărescu. Așa semnala doar (întrucât îmi pare paradigmatic) că, deși are reputația unui scriitor dificil, solipsist, el este, totodată, un scriitor popular. E un scriitor care, în textele sale, stă adesea cu spatele întors spre ceilalți, dar care, când iese fizic în lume, e aclamat și aplaudat aproape ca un cântăreț rock. Deși l-am văzut și audiat foarte rar, atât cât am făcut-o, mi-a lăsat impresia unui vorbitor ale cărui cuvinte au forță (pe lângă substanță), au puterea de a câștiga (seduce) publicul dintr-o sală. Cu toate că este un scriitor retras, nu e un retractil și nicidecum un sociofob. Iese rar, probabil la evenimente foarte bine alese, dar iese mereu cu folos pentru auditoriul lui (nu doar pentru cititori). În ceea ce privește influența lui între tinerii scriitori, așa spune că e mai curând una catalitică, decât mimetică (în termenii lui Lucian Blaga). Emulii lui nu sunt epigoni și, de aceea, sunt mai greu de identificat.

În sfârșit, mă opresc la ultima întrebare pe care o adresați: dacă succesul internațional al lui Mircea Cărtărescu ar putea atrage atenția asupra literaturii române? Așa folosi, în locul metaforei „ferestrei” propuse de dvs., pe cea a locomotivei. Sper ca literatura lui Cărtărescu să fie locomotiva care să tragă trenul literaturii române în găurile planetei. Acest scriitor are forța de a preschimba trenul în rachetă, avion sau vapor, purtându-l peste țări, mări și oceane. Iar trenul literaturii române este unul special, cu „vagoane” atât de diferite, ar merita această șansă.

## Adrian G. ROMILA

### Autohton și universal

Mircea Cărtărescu este epifenomenul unei universalizări literare visate. E reprezentantul excepțional al unei literaturi mici (o literatură din Europa de Est) care, după liberalizarea subită din 1990, a vrut să iasă din propria limbă, din propriile inerții ideologice și din propria estetică anxioasă. Ar fi avut cu ce s-o facă și să se prezinte lumii onorabil, era în multe privințe sincronă cu omoloagele ei occidentale, mai ales datorită generației '80. Nu autorii buni îi lipseau, nu i-au lipsit nici mai târziu. Dar Mircea Cărtărescu a fost printre puținii scriitori români care, consecvent cu ritmul scrisului și al publicatului, a venit dinspre anii ultimului deceniu ceaușist, s-a desprins repede de generația sa (după ce i-a conturat un profil teoretic prin *Postmodernismul românesc*) și a reușit să pluseze „în afară” peste toate așteptările. Cu rezultate mulțumitoare, l-au urmat și alții în ultimii aproximativ douăzeci de ani, astfel încât astăzi prezențele autorilor români la târgurile

internaționale de carte și pe listele traducătorilor nu mai sunt chiar o raritate. Desigur, e loc și de mai mult, dar promovarea și programele de susținere sunt mai degrabă treaba politiciii, nu a literaturii, și asta se poate vedea comparând ce s-a-ntâmplat cu autorii la noi cu ce s-a-ntâmplat cu cei din alte literaturi est-europene care au avut aproape același start, după 1990.

Debutând cu poezie în 1980, după o licență premonitoare despre proza onirică eminesciană, „lunedistul” Cărtărescu a devenit treptat „independent” și s-a singularizat, ca autor, căpătând o voce literară distinctă. A cotit-o cu predilecție spre epic după încă vreo câteva antologii lirice și mai ales după greu încadrabila *Levantul* (1990) – o originală istorie a limbii române prin aventura autoscopică a genului literar, trecută prin versuri și scene de teatru de la medievali, Conachi și pașoptism până la modernitate. Odată cu *Nostalgia* (1993, reluare *upgrade* a unui mai vechi volum, *Visul*) și cu trilogia *Orbitor* (1996, 2002, 2007), autorul a de-realizat, a re-realizat și a re-mitizat în proză (povestiri și romane – numai despre ele va fi vorba aici) cam tot ce-a ținut de dimensiunile sale fizice și metafizice: părinții, copilăria, adolescența, școala, geografia și istoria Bucureștiului, distopia comunismului, actul scrisului, obsesiile psihice și literare, imaginarul bizantin-balcanic, auctorialitatea. Cu o prezență publică selectivă, Cărtărescu a rămas un autor român de canon, intrând în manuale, fascinând generații de cititori și mesmerizându-și criticii. Dar a devenit, cu timpul – tradus, citit, apreciat și premiat exponențial dincolo de granițele natale – cel mai cunoscut autor român de pe mapamond, din Europa până-n cele două Americi. Iminentă și ajunsă repetat pe pragul finalizării, nobelizarea sa aproape că nu mai are nicio relevanță pentru cititori, pentru editori și pentru marile jurii. Nu cred că exagerez dacă afirm că Mircea Cărtărescu e azi un brand de țară, pe cât de exportabil și deja internaționalizat, pe-atât de românesc, cumva, în esența lui. Și acesta e marele paradox legat de el. Cerebral și intens trăirist în același timp, povestaș feroce și poetic în mai tot ce scrie și spune, Cărtărescu e un campion al materialității livrești, al metaliteraturii, al autoreferențialității și al experimentului introspectiv, dar e campionul unei literaturi surprinzătoare și ubicuu vandabile. El abordează, în felul său captivant, teme majore ale literaturii de pretutindeni: divinitatea, salvarea, iubirea, viața, moartea, timpul, călătoria, lumile interioare, visele, metamorfozele existențiale, pulsuniile conștiente și inconștiente, corporalitatea, androginia, sexualitatea, marile cărți, marile mituri. Dar simultan, Cărtărescu e autohton până-n măduva oaselor, cu o arborescență a frazării în limba română oricând recognoscibilă în substanța, densitatea, noblețea, bogăția, ritmul și visceralitatea ei. Privită în ansamblu,

întreaga sa literatură epică (cu tot cu jurnale, care literaturizează instantaneu orice biografem) a devenit o imensă rețea intertextuală de miteme personale deschise, adesea intraductibilă în integralitatea ei, însă oricând capabilă de un „compromis” lingvistic pentru a fi înțeleasă în alte limbi. Se-ntâmplă asta constant cu tot ce publică el, cu asupra de măsură, făcând dintr-un autor ireductibil la șabloane și nu tocmai ușor de asimilat acasă unul dintre cei mai vizionari, mai prolifici, mai puternici și mai apreciați scriitori din lume.

Dacă am încerca să explicăm această extraordinară mobilitate poetică, acest admirabil parcurs profesional dedicat, această co-apartenență culturală nu prea specifică autohtonilor, această versatilitate estetică cu efectele unei aripi de fluture ce declanșează la antipodi uragane succesive (fluturile e una dintre metaforele cărtăresciene predilecte), poate ne-ar ajuta ceea ce însuși autorul spune despre paradigma literară al cărei exponent a fost. În *Postmodernismul românesc* el definește mișcarea din care s-a revendicat drept un apogeu al non-resemnării, al neliniștii și al responsabilității tuturor alegerilor umane, în condițiile expansiunii oricăror pluralisme posibile. Postmodernismul a permis, în opinia lui, apropierea maximă de idealul unei lumi în care „se poate trăi”, având la dispoziție arhiva bunelor și relelor din trecut, pe care o putem admira, contesta, contempla sau asimila cu folos. „Dezlipirea de realitate (și chiar *irealizarea* ei – s.a.), perspectivismul valorilor, sfârșitul istoriei ca progres triumfal al umanității spre un ideal uman sau altul și mai ales pluralismul sunt noile premise pe care poate fi structurată personalitatea umană (op.cit., 1999, Humanitas, București, p.59). Cu ochii îndreptați intens spre viitor, modernul târziu nu trebuie să uite că „nimeni nu se desparte de trecut răsând, ci sângerând” (idem, p. 61). Eliberat de obsesia sensurilor ultime și a căutării adevărului unic, postmodernul „pornește de la acceptarea lumii ca *poveste* (s.a.), ca realitate «slabă», des-fondată, pe care un *eu* la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcțiile, cu voluptate senzorială, ca pe o epidermă nesfârșită” (idem, p.65). Despre această hedonistă „explorare în toate direcțiile”, cu laxitatea unei ontologii slabe, pe harta unor continente metaforice concentrice și prin mecanismul de fractal al unei narațiuni labirintice vorbește inclusiv bijuteria epică *Theodoros* (2022), cel mai recent și mai masiv roman al lui Mircea Cărtărescu.

Ca pasionat cititor de proză, mă voi referi în continuare aplicat doar la trei dintre textele cărtăresciene care m-au fascinat, între toate celelalte ale lui care, fiecare la timpul ei, mi-au arătat un mare prozator. *Travesti*, *Fata de la marginea vieții* și *Solenoid* au fost trei cărți care au lăsat urme în biografia mea de cititor sagace al literaturii române actuale și, implicit, în cea de scriitor.

### *Travesti – scrisul ca terapie*

Între scurtele „fugi” ale lui Culianu, publicate fulgurant prin reviste ieșene înainte de exilul său definitiv (1972), și consistentul *Muzici și faze* al lui Ovidiu Verdeș (2000), n-a existat în literatura noastră vreun manifest literar al tinerilor *beat*, în plină explozie și la noi în anii '70-'80 ai secolului trecut. Miza romanului cărtărescian depășește cu mult simpla goană a adolescenților post-moderni pe drumul tuturor libertăților posibile, secondați de misterele filozofiei indiene și de zdrăgănitul chitarelor *hippy*, drastic supravegheate de un regim care le asimila dușmănos cu occidentalismul decadent.

*Travesti* (1994) e un roman cu multiple etaje hermeneutice, prins în rețeaua complicată a imaginarului prozastic cărtărescian, ce reia și amplifică în cercuri concentrice teme și simboluri de la o vârstă auctorială la alta. Obsesiile tematice ale povestirilor din *Nostalgia* trec, într-o formă mult mai elaborată, în *Travesti* și-n romanele de mai târziu, în *Orbitor*, în *Solenoid*, în *Theodoros* și-n jurnale, alcătuind un hiper-text unde e greu să mai decelezi ce e biografic sau ficțional, real sau fantastic, conștient sau subconștient. Ca-n logica multora dintre lumile narrative construite de prozele lui, „totul” are legătură cu „totul”, „totul” trimite la „totul”, „orice” se poate transforma în „orice”.

*Travesti* își are precedentul în proza *Gemenii* din volumul de povestiri amintit puțin mai sus. Transferul de identitate dintre Andrei și Gina (nume alese cu intenția unei simbolizări extreme: andro-gina), proiectat ca punct central în nuvelă, trece în roman într-o formă aproape echivalentă: lupta între pulsii masculine și feminine ale aceluiași erou, Victor (iarăși un nume semnificativ). Numai că ambiguitatea sexuală a personajului se concretizează într-o criză psihică, declanșată de vestea că potențialul amant – Lulu, un fost coleg de liceu care-i bântuia visele travestit în femeie, așa cum fusese văzut la carnaval, într-o tabără școlară – murise, călcat de tramvai, și e corelată cu o altă obsesie a tânărului: visul de-a deveni scriitor. „Marea Carte” ar urma să producă vindecarea. Terapia scrisului se desfășoară într-un cadru montan retras, la cabana Cumpătu, ales ca „ramă” a povestirii, devenită rememorare psihedelică a unei adolescențe tulburate. Celelalte trasee hermeneutice ale romanului pornesc din acestea, ramificând un câmp de semnificații ce se întretaie mereu, așa cum se întretaie alternativ și nucleele narațiunii.

E, mai întâi, viața teribilistă a liceenilor, cu „aplicație” pe evenimentele din tabăra organizată la conacul de la Budila. Totul se desfășoară între kitsch-ul adolescentin și scuzabila frivolitate revoltată:

zdrăgănitul la chitarele pline de inscripții și abțibilduri, schimbul de discuri și casete cu trupele de rock preferate, glumele vulgare, plimbările nocturne, febra cuplării și a împerecherii rapide, revelațiile naturii sălbatice, figurile insolite ale unora, banalitatea și conformismul imbecilizant al profesorilor. Scenele culminează cu balul mascat din ultima seară, veritabilă valpurgie *hippy*, asezonată cu indianisme, marijuana și muzică rock, „colorând în tonuri aprinse tembelismul minunat al tinereții” („Cui îi păsa de UTC, de televizor sau de ziare? Cine făcea cel mai mic efort să-nțeleagă lumea în care trăia? Magnetofonul, ceaiurile, discurile jerpelute, revistele porno erau realitatea”).

Apoi, legat direct de primul nucleu narativ, e cel al luptei acerbe împotriva terorii sexuale, respectând un fel de asceză laică, ce are drept scop conservarea energiilor pentru „Marea Carte”. Prinși în mișcarea browniană a impulsurilor erotice tipice vârstei, ceilalți pur și simplu nu realizează că „pătrunzând femeia pe care o iubești, ratezi de fapt Marea Pătrundere” și „că vulva nu este adevărata intrare și vaginul nu e adevăratul tunel”. Pentru Victor nu există decât un singur viitor: „o mansardă cu un scaun, o masă și un pat unde aveam să putrezesc toată viața – scurtă, de cel mult patruzeci de ani – scriind un roman nesfârșit și ilizibil, pe care-l vor găsi după moartea mea, lângă mine, puțind a cadavru, dar în care ar fi fost Totul, tot adevărul despre existență și inexistență, despre întreaga lume cu toate detaliile ei și cu sensul ei hidos”. O carte cât un univers, poate chiar universul însuși, acesta e marele vis al adolescentului lui Cărtărescu. El ordonează existența haotică a personajului și dă un sens spiritual elanurilor teribiliste și mult prea „fizice” ale vârstei înaripate.

Dar sexualitatea și toate celelalte exuberanțe par a nu avea doar alternativa Marii Cărți. Până la ea, pregătind-o, mai există o aventură în care eroul se avântă cu voluptatea unui reputat explorator: scufundarea în sine, în căutarea androginiei originare, vinovată, probabil, de acest coșmar al feminității sălășluite într-un trup masculin. Nu altceva înseamnă mulțimea de camere și de vise pe care le străbate personajul, într-o înlănțuire infernală de spații reale și imaginare dispuse unul după altul și unul într-altul, dincolo de banalele ziduri ale conacului de la Budila; nu altceva înseamnă privirea pe care naratorul bolnav o aruncă chipului său dublat de oglinda din cabana Cumpătu, atât de asemănător cu al lui Lulu, travestit; nu altceva înseamnă dureroasa participare virtuală la actul amoros care se desfășoară sub camera sa, pe culmile căruia se aude strigat (pe vecin îl cheamă, într-o coincidență semnificativă, tot Victor); în sfârșit, nu altceva înseamnă revenirea fanteziei cu chipul surorii sale (care se va dovedi inexistentă – doar el însuși, îmbrăcat de mama în

fetiță), căutând să-l zgârie cu filmele foto puse pe fiecare deget al mâinii. Căci adevărata ieșire asta e, ființa totală, androginul, monstrul, reunind în sine dihotomiile altfel ireconciliabile ale sexualității și vindecându-le, o dată pentru totdeauna. Trebuie să dispară definitiv suferința rupturii ancestrale între un *eu* și o *ea*, trebuie să fie nimicită deplin demonica și atât de omenească plăcere de acuplare, transformată de ochiul deformat al naratorului într-un amestec grotesc de suferință, sațietate și voluptate. În fața uriașei arahnide care-l devorează pe Lulu, în podul conacului, ca și în fața celei care, mișcând abil din chelicere, își împachetează în pânză victima – un fluture ca un „înger cu ochi strălucitori”, personajul trăiește un extaz erotic. Devorarea, în acest caz, e totuna cu posedarea. „Implorare, suferință, satisfacție, deznădejde, dizolvare într-un orgasm copleșitor”.

În fine, ar mai fi și căutările febrile ale ieșirii dintr-un real sărăcit ontologic, altele decât banalele escapade în alcool, sex și ritmuri rock. E ceea ce face ca vacanța petrecută în tabără (ca și pauza creatoare de la Cumpătu) să fie ocazia descoperirii unui lanț de peisaje halucinante, ascunse sub decorul cel mai banal (un culoar, un pod, o scară, o ușă, o grădină, o pădure, un bazin părăsit). Se dezvăluie insesizabil proiecții spațiale fantastice, violent colorate, sonorizate și parfumate, venind, parcă din dimensiuni care, pe cât sunt de aproape, pe atât sunt de inaccesibile pentru neinițiați. E cazul paradisului primitiv din preajma taberei, de exemplu, unde sunt văzuți Savin și Clara, „doi tineri goi privindu-se-n ochi într-o vale plină de flori [...], întinși pe iarba strivită, somnoroși, plâpânzi și aurii, contemplându-se cu bucuria secretă, adânc imprimată în noi, de a-ți regăsi sora sau fratele pierdut, femeia reprimată în orice bărbat și bărbatul ascuns în orice femeie”. Mitica pereche nu mai are nimic din sexualitatea devorantă a adolescenților de dincoace de mirifica grădină, nimic din apa spălăcită și călăie a traiului de pe-o zi pe alta. Aruncați din nou la începutul lumii, ei au atins starea edenică a existenței plenare, lipsite de sincopa limitărilor de orice fel.

Rămâne, până la urmă, din *Travesti*-ul cărtărescian și barocul funambulesc al descrierilor, și extraordinarul melanj între psihanalitic și estetic, dar mai ales simbolizarea încărcată a strigătului unei generații. Dureroasa cezură a personalității lui Victor, ca a atâtor alți tineri visători ai vremii sale, e arhetipul tuturor cezurilor pe care le-ar putea trăi exuberanții indivizi postați la granița dintre vârste, ale lor și ale istoriei care-i predetermină: între *eu* și *sine*, între *eu* și *ceilalți*, între *eu* și *ea*, între *pământ* și *cer*, între *trup* și *spirit*, între *Tot* și *Nimic*. Se regăsesc, de altfel, cu toate, în roman. Îmbrăcată în mantia generoasă a erosului, cu multiplele lui rezonanțe, criza aceasta cu atâtea fațete e rezolvată printr-un uriaș efort de regăsire a identității esențiale: A

SCRIE. E actul vindecător, prin excelență. Nu faptul că, sub imperiul unor halucinații introspective, și-a amintit chipul de fetiță pe care-l avea în copilărie, când mama îl purta cu codițe și îmbrăcat în rochiță, nici faptul că, sub masca lui Lulu, a descoperit figura unui mai vechi prieten din copilărie, Dan Nebunul, nu aceste regresii psiho-temporale i-au adus vindecarea. Consemnarea lor în scris, trecerea lor cvasi-lucidă în pasta fluentă și prolixă a povestirii, iată ce a adus sfârșitul crizei. Victorios, Victor se întoarce în București, la iubită, la prieteni, la muzica, la jocurile și la filmele preferate. Dar nu înainte de a mânji cu degetul pe oglinda din toaleta cabanei, privindu-și pentru ultima oară dublura: „DISPARI”. „Celălalt”, agentul principal al înstrăinării de sine, marota tuturor angoaselor și schizofreniilor, a rămas definitiv închis între copertile romanului pe care tocmai l-a scris.

### *Fata de la marginea vieții – autoscopia, în filigran*

În cazul unei antologii de autor, nu cred că se pune problema unei viziuni unitare, a unei coerențe apriorice. Cel puțin nu la prima vedere. Date fiind mozaicarea referințelor și distanțarea cronologică a textelor, o antologie e o recapitulare a scrisului cuiva, până la un punct. Și, desigur, o formă de religitimare publică printr-o privire de ansamblu a etapelor sale de creație. Și totuși, chiar dacă nu e nici evidentă și nici propusă, coerența antologiei e intrinsecă, ea rezultă din tematizarea diversă a obsesiilor autorului respectiv (mereu aceeași, ca sumă de frecvențe), din reevaluarea stilurilor sale cunoscute deja, din tonul personal cu care s-a impus.

În volumul *Fata de la marginea vieții* (2014), cu excepția textului inedit care a dat titlul cărții, Mircea Cărtărescu a adunat 22 din povestirile sale mai vechi. E vorba de bucăți care deja au avut succes în *Nostalgia*, *Enciclopedia zmeilor*, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, *De ce iubim femeile*, *Frumoasele străine* și *Ochiul câprui al dragostei noastre*. „Basmе”, „povestiri”, „fragmente de jurnal”, „amintiri reale sau inventate” sunt etichetele sub care autorul însuși și-a pus textele, subliniind că ele nu sunt „imagini ale realității”, ci „ale minții care o decupează din hiperrealitatea noastră de toate zilele”. De aici, ideea că antologia de față nu e doar ocazia unui *remember* cărtărescian, ci locul în care, din nou, proza autorului strălucește în toată splendoarea ei, amplificând, în cercuri concentrice, un același imaginar, original și ramificat. El rezultă acum din alăturarea proaspătă a unor povestiri prezente, altădată, în alte tipare de coerență. Extrase din volume care erau când mai aproape, când mai departe de jocul extraordinar

cu fantasmalele și biografia, cele 22 de texte prelungesc fericit povestea primului, care conține, *in nuce*, paradigma de funcționare a imaginarului auctorial. E vorba de întâlnirea între fata cu un mecanism de ceas în trup, a cărui rotiță trebuie întoarsă periodic, și scriitorul care a călătorit dincolo de lumi și de vieți, pentru a o iubi și a o transforma în eroina povestirilor sale. Injectat, la rândul ei, interior cu un mecanism de ceas, naratorul-personaj nu face altceva decât să parcurgă, prin scrisul său, simptomatic, eonii descriși de ticăitul „rotițelor dințate”, de „pinioanele, balanțierile, rubinele minuscule, inversoarele și toate celelalte piese mărunte ale mecanismului”. Puse alături, într-un nou volum, într-o nouă lume, într-un alt timp, povestirile reîncarcă, precum arcul ceasornicului din trup mișcat de cheița crescută între omoplați, harta uriașă a unui univers inepuizabil. Fantasticul (*Povestea micuței poete Vasiliska*, *Povestea Animicștiutorului*, *Povestea doftorului Chung*, *Irish Cream*), cvasibiograficul (*Petruța*, *Diavolul de hârtie*, *Anthrax*, *Cu urechile pe spate*), reconstituirile *vintage* (*Zaraza*, *Ada-Kaleh*, *Ada-Kaleh...*, *Pontus Axeinos*, *Bucureștiul meu*), poetizările fantasmatic-psihanalitice (*Bomba de aur*, *Ochiul căprui al dragostei noastre*) se leagă de intertextualități literare și mistice, de alunecări diaristice, de o poezie a atmosferei, de pasiuni istorice și geografice.

Desenul imaginarului cărtărescian se întinde totalizant, cuprinzând timpul și spațiul, eul și lumea, transcendentul și imanentul, miturile și cotidianul, într-un mixtum care păstrează, totuși, punctul de fugă al autoscopiei. De aceea, multe dintre texte tematizează, în pulsația poveștii, scrisul și emergența lui direct din ființa sfâșiată a scriitorului. Un singur exemplu, din bucata ce reconstituie, cu migală de bijutier, tabloul insulei orientale scufundate în Dunăre, odată cu hidrocentrala de la Porțile-de-Fier: „...meseria mea: constructor de ruine. Vocația mea: arhitect al ruinelor. Viciul meu: voyeur al ruinelor. Nu mă-ntrebați pe mine despre locuri uitate și părăsite din Europa. Mama însăși a fost un astfel de loc. Eu însumi sunt un astfel de loc. Adunați-vă în jurul meu, deschideți-mi țeasta și contemplați-mi creierul: se va sfărâma sub ochii voștri ca un mulaj de ghips. Iar praful lui se va amesteca indiscernabil cu praful ruinelor între care-am trăit toată viața, amant al unui harem de ruine”. Nici că se putea o mai bună prelungire a obsesiilor arheologice ale autorului: imaginea unui trup care se ruinează, încremenit în forma construcțiilor imaginare pe care numai el singur le-a văzut și le-a zămislit, din cuvinte.

Așa cum știm, e o proză densă, grea de imagini spectaculoase, pe cât de intensă, în simbolizare, pe atât de frumoasă, ca punere în poveste. Încă o dată – e un volum care nu pare deloc consumat. Precum fetița

cu mecanismul de ceas înăuntru, literatura lui Mircea Cărtărescu e mereu capabilă să călătorească spre ea însăși, să se reîncarce și să fascineze. Ca-n orice literatură adevărată, nu se vede vreo diferență între realitate și ficțiune. E marca înregistrată a autorului, al cărui eu e ambiguizat, strategic, în filigranul poveștilor.

### *Solenoid - dimensiunea a patra*

*Solenoid* (2015) e un roman dispus să refacă orizontul unui public dezobșnuit de marile experiențe de lectură. Dacă pun între paranteze inextricabila jucărea istorică din masivul *Theodoros* (din nou, atât de „românesc-balcanic” pe linia unui Ion Ghica, să zicem, și simultan atât de „european” pe cea a unui Thomas Pynchon), Mircea Cărtărescu a realizat în *Solenoid* poate cel mai complex și mai copleșitor obiect prozastic al ultimilor ani de literatură de la noi. În condițiile unui scriitor care și-a mitologizat la maxim biografia, visele, orașul natal și condiția de scriitor, *Solenoid* duce la proporții surprinzătoare spectacolul baroc al unor halucinante povești interconectate, care se resorb una-n alta prin amplexare, densitate simbolică și implozie onirică.

Construit ca text testimonial, ca manuscris care trebuie terminat din rațiuni mistic-existențiale, romanul dezvoltă raportul între două euri antitetice, plasate într-un București greu recognoscibil, ca oraș real. Și banalul profesor de română de la o școală generală de cartier, a cărui viață nu iese din orizontul cenușiu al prezentului comunist, și scriitorul celebru care dă autografe și ia premii literare explorează topografii fantastice, în confruntarea cu limitele claustrante ale unei lumi aparent limitate tridimensional. De o parte sunt clădiri obișnuite și spații convenționale, la prima vedere (fabrici părăsite, școli aglomerate, cantine, spitale, turnuri de apă, blocuri, case), dar care ascund neașteptate incinte supraréaliste sau temple ale unor zeități moderne (cea a Damnării, care patronează Morga, e numai o fațetă a unui ramificat panteon post-modern), cu tronuri obținute din scaune stomatologice și complicate instalații cifrate. De cealaltă parte avem subterane fantastice și înspăimântătoare, cu hale imense, cu uși, porți și tuneluri prevăzute cu treceri codate. Personajele (părinții naratorului, elevi, studenți, profesori, învățătoare, portari, muncitori, medici, milițieni, securiști, membri ai unor misterioase secte și organizații secrete, bibliotecari, femei frumoase, dar și savanți sau scriitori cunoscuți ai culturii universale) alcătuiesc o lume colcăitoare, prinsă în firele unei povești care, așternută apăsător pe hârtie, caută nu fragila glorie literară, ci salvarea omenirii. De aici și oscilația între două figuri centrale puse-n oglindă, într-o specifică (și cărtăresciană) proiecție a gemelariității – scriitorul

împlinit, arhicunoscut, și profesorul de literatură ratat, anonim. Există o parabolă des invocată în roman, cu o casă în flăcări, din care poți salva un copil sau un tablou celebru. Ghicitoarea e semnificativă: viața e cea care contează, nu arta, deci copilul e cel care trebuie ales. Acesta e sensul protestelor și al pancartelor revendicative pe care le afișează, uneori, personajele. Strigătul de ajutor al omenirii, deloc sacralizată prin artă, dar decimată de milenii prin suferințe, nedreptăți și moarte, justifică o soluție și așteaptă un profet. E punctul de intersecție al tuturor ramificațiilor epice din *Solenoid*, care descind dintr-un viguros trunchi metaliterar, cu multiple dezvoltări: un manuscris rar, cu o ascendență fascinantă, ascuns și dezvăluit strategic de un funcționar șters al unei biblioteci mărunte; un poem citit la cenacul, care a ratat definitiv cariera literară a naratorului și i-a prescris încă din studenție „căderea”; texte profetice în limbi necunoscute, venite „de dincolo” de orice posibilitate fonetică și denotativă; diaristica primilor ani de viață și a copilăriei, cu câteva concrete obiecte intime (dințișorii de lapte, micul ciot din buric). Toate se întrepătrund într-o carte care, pe măsură ce se scrie, pe măsură ce topește în stil realitățile fatale ale celor trei dimensiuni, o caută pe a patra. Ea devine, astfel, un hintonian *tesseract*, un obiect multidimensional incredibil, care, asemenea mesagerului *flatlandei* din utopia lui Edwin Abbott, străbate suprafața lumii cu mesajul salvator al unui „dincolo”.

Convins că nu literatura e calea, că „scrisul îți mănâncă viața și creierul ca heroina” și că „mântuirea simbolică, bidimensională” vine dintr-o literatură care „este de prea multe ori o eclipsă a minții și-a trupului celui care scrie”, personajul ambiguu al romanului lui Cărtărescu face literatură numai ca să înțeleagă efectul ei ulterior, puterea ei regenerativă și transmutația pe care o provoacă ființelor și evenimentelor din realitate, atunci când e în act. Literatura suspendă realitatea, exact atunci când o pune în poveste, literatura e un joc în care semnele trimit dincolo de ele și nu pot da seama de suferințele atroce ale celui care scrie despre sine și despre semenii săi. La Judecata de Apoi, nu literatura mântuie, ci iubirea față de semenii, și aici e, cred, cheia metafizică a romanului. Căutând dimensiunea a patra în chiar substanța textului ce se scrie, ajutată de mecanismele unei proze speculative de tip Borges sau Culiianu, geografia romanului e imanență și transcendentă, simultan, e „aici” și „dincolo”, în același timp. Această realitate greu de pus în poveste e imaginată, între altele, printr-un oraș străbătut pe dedesubt de groasele spine ale unui solenoid care-i face, adesea, pe cei „aleși” să leviteze, să înfrângă gravitația și să spere la posibilitatea unei evadări. Definitive și apocaliptice, la final.

Următorul decupaj mărturisește, parțial (nenumărate și variate sunt asemenea decupaje), atât despre traseele imaginare ale romanului, cât și despre puternica vână autoreferențială a textului. E vorba de literatură și de forța ei vizionară, de ceea ce o precede și o urmează, până la urmă: „Clipesc din ochi acum, și viața mi se ramifică, fiindcă-aș fi putut să nu clipesc și-atunci aș fi fost altul, tot mai îndepărtat de cel care-a clipit, asemenea străzilor ce pornesc radiar dintr-o piață îngustă. La sfârșit voi fi-nfășurat ca un cocon de firele străvezii a miliarde de vieți virtuale, a bilioane de căi pe care-aș fi putut porni, schimbând infinitezimal unghiul înaintării. Ne vom reîntâlni, după o aventură de-o viață, miliardele de euri ale mele, posibile, probabile, întâmplătoare și necesare, ajunse la capătul istoriilor lor, ne vom povesti reușitele și eșecurile, aventurile și plictisurile, gloria și rușinea. Nici unul nu va prevala asupra celorlalți, căci fiecare dintre ceilalți are-n jurul său o lume cu nimic mai puțin concretă decât cea pe care-o numesc «realitatea». Toate nesfârșitele lumi generate de alegerile și accidentele vieții mele sunt la fel de concrete și de adevărate. Miliardele de frați ai mei cu care stau de vorbă la nesfârșit, în hipersfera însumării tuturor istoriilor generate de baletul meu în timp, sunt bogați și săraci, mor tineri sau la adânci bătrâneți (unii nu mor niciodată), sunt geniali sau ratați, clovni sau antreprenori de pompe funebre. Dacă nimic din ce-i omenesc nu-mi este, din capul locului, străin, în cele din urmă îmbrățișez prin frații mei real-virtuali toate posibilitățile și-mplinesc toate virtualitățile angrenate-n încheieturile trupului și-ale minții mele. Unii vor fi atât de diferiți de mine încât vor transgresa bariera sexului, imperativele eticii, Gestalt-ul schemei corporale, devenind sub- sau supraumani sau alternativ-umani, alții nu vor diferi de mine decât prin inobservabile detalii: o singură moleculă de ACTH eliberată de corpul lui striat când corpul tău striat n-a eliberat nici una, o singură celulă K în plus în sângele tău, o sclipire străină în ochii lui...”

Dincolo de duranța lecturii, Cărtărescu a forțat din nou *fragmentarium*-ul său biografic, făcându-l să se dizolve într-un text care ambiguizează la maxim eul auctorial și narativ. Se încearcă aici mai mult ca-n oricare altă parte ieșirea definitivă din literatură și, totodată, salvarea prin ea. E vorba de efortul de-a totaliza universul într-o carte, de-a decanta existența într-un text indefinibil, ca gen, de-a crea o crisalidă, o ființă textuală care să-l reprezinte profund pe autor. Regăsesc aici amplificate în grad ultim toate temele recurente ale prozelor anterioare (incursiunile sub pielea realității, intimidările, dublul, Bucureștiul, bestiarul fantastic, sexualitatea, intrauterinul, scrisul testimonial etc.), fixate într-un uriaș covor de lexeme și referințe care devin, concomitent, literatură și metaliteratură, jurnal și ficțiune, psihanaliză și joc pur cu imaginația.

**Laura T. ILEA**

**Mircea Cărtărescu. Despre cum se aude poezia, în timpul unui cutremur, și despre întâlnirea cu un corp extraterestru**

M-am întâlnit cu opera lui Mircea Cărtărescu în câteva momente, în contexte cât se poate de diferite: mai întâi tangențial, cu coada ochiului, așa putea spune, când eram studentă la Universitatea din București, iar filosofia era pentru mine atunci o formă de a eluda pentru o vreme literarul. Atunci am citit *REM*, *Nostalgia*, *Levantul* și *Travesti*. Am văzut *Levantul* pus în scenă, la finalul anilor '90, de Cătălina Buzoianu la Teatrul Bulandra, așa încât l-am asociat imediat cu extravaganța, deja bine-cunoscută, a montărilor regizoarei, și cu toată naturalețea cu care în text coexistau referințe intertextuale precum Borges, Bahtin, Byron, Keats, Petrarca, Eminescu, Tudor Arghezi, Bacovia, Ion Barbu, Nichita Stănescu și Anton Pann. Ele erau întreținute cu ireverență postmodernă, ca și cum proporțiile erau doar niște jaloane pe o hartă care hrănea substanța imaterială a „hărților craniene”, cum le numește Ruxandra Cesereanu atunci când scrie despre devenirea romanească a autorului, de la *Orbitor* la *Solenoid*.

Mergând mult, în spate, îmi amintesc despre un moment pe care l-a evocat prietena mea, poetă, Cristina Eșianu Farcaș, care a participat în 1987 la tabăra de creație de la Timișoara, unde se aflau scriitori și poeți precum Mircea Nedelciu, Florin Iaru, Șerban Foarță și Mircea Cărtărescu. Străbătând la întoarcere Ardealul, în tren, acesta din urmă i-a spus că pentru ea, ca poetă, e esențial să-l citească pe Dostoievski, în întregime. Cu un an înainte, în 1986, tabăra de creație literară a avut loc în orașul Victoria. În timp ce participanții erau reuniți în sala comună, a început cutremurul. Cristina își amintește cu precizie momentul în care toți s-au îndreptat spre scări, spre ieșirile principale, în timp ce Mircea Cărtărescu a pornit, instinctiv, spre acoperiș, așteptând acolo ultimele replici ale acestuia (despre acest episod, scriitorul vorbește în volumul *Zen. Jurnal 2004-2010*, Humanitas, 2011). Ascultând povestea, mi-am amintit filmul *The Fabelmans* (din 2022) al lui Steven Spielberg, care începe cu o tornadă și cu mama care își ia copiii în mașină și se îndreaptă, fascinată, înspre ea. Mama, jucată de Michelle Williams, e pasionată de muzică. Probabil că acolo, în inima tornadei sau pe un acoperiș dintr-un oraș comunist, se vede și se aude poezia.

Înainte de a ajunge la București, mă formasem, ca mulți tineri din generația mea, prin intermediul literaturii române interbelice (căutam la București vândătoarele de flori din Piața Rosetti amintite de Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, citeam la Biblioteca Națională, unde știam că studiasse Cioran, chiar dacă sediul ei se mutase între timp, mă plimbam pe Mântuleasa lui Eliade). Îmi amintesc momentul în care am privit cu un ochi diferit statuile de la Universitate după ce am citit, pagină cu pagină, *Orbitor*, *aripa stângă*. Am așteptat cu febrilitate *Aripa dreaptă* și *Corpul*. Stupefacția și sentimentul stranieții au scăzut pe măsură ce m-am îndepărtat de *Aripa stângă*, însă lumea fantasmatică a lui Cărtărescu m-a urmărit încă multă vreme. Evocând acum acele intersecții cu literatura cărtăresciană în anii '90, am revenit la senzația întâlnirii cu un obiect extraterestru. În lumea sumbră a comunismului pe moarte, a citi Cărtărescu era echivalent cu a ateriza pe o altă planetă.

Apoi am ieșit pentru o vreme din literatura română, integrând codurile culturale ale lumii francofone. M-am îndepărtat de romanele maximaliste ale lui Mircea Cărtărescu, însă de fiecare dată când mă îndreptam spre Canada, prietenii îmi cereau să le aduc ultimele apariții ale acestuia, cu preponderență jurnale. Îmi amintesc uimirea unora dintre ei, care degajau din jurnale nemulțumirea autorului față de receptarea mediului lui de acasă, de neînțelegerea lui, în comparație cu vizibilitatea lui crescândă în Occident. Probabil că scriitorului au început să-i crească, mai întâi aripa stângă, apoi cea dreaptă, iar în cele din urmă un corp care să expandeze mult departe de lumea Bucureștiului, în care s-a format, într-o „hartă craniană” care să respire la o intensitate maximă.

Probabil că era nevoie de o altă etapă.



L-am revăzut la scurtă vreme după întoarcerea mea în țară, atunci când a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, pe 11 octombrie 2018. Îmi amintesc cu precizie modul în care a vorbit despre faptul că materialul în care topește magma gândurilor lui e făcut în proporție de nouăzeci și cinci la sută din ingrediente non-literare. Că citește foarte multe lucruri care nu au neapărat legătură cu literatura. Că universul lui e un univers sub presiune, în care distilează această substanță „străină”.

Ulterior l-am auzit amintit de colaboratori din America Latină, care erau uimiți de anvergura lui („e primit aici ca un rock star”, mi-au spus ei), de faptul că lumea lui imaginară rezona cu luxurianța realismului magic. Dar și cu altceva, pe care le era greu să-l definească atunci. Colaboratorii mei din Peru se simțeau acasă în lumea lui Cărtărescu.

Destinul lui seamănă puțin cu cel al lui Witold Gombrowicz, dar în sens invers. Publicul spaniol l-a preluat, propulsându-l, printre altele, înspre spațiul francez (la Gombrowicz a fost invers: după întoarcerea lui „transatlantică”, spațiul francez l-a propulsat mai departe). Nu știu care a fost exact momentul în care scriitura lui Mircea Cărtărescu a iradiat la nivelul unei scriituri planetare, dar e clar, în mintea mea, că aceasta s-a petrecut într-un circuit cultural transnațional în care universul lui rezonază, pe de o parte, cu realismul magic incandescent al sud-americanilor, iar pe de altă parte cu autoficțiunea, „ca o lamă de cuțit”, a lui Annie Ernaux.

Ascensiunea lui Mircea Cărtărescu ca favorit al premiului Nobel pentru literatură deschide, în mod indubitabil, un spațiu de iradiere al literaturii române, dincolo de plasarea ei geopolitică sau de reziduurile postcomunismului. Este un spațiu ficțional *per se*, făcut posibil de acest important scriitor.

Nu am vorbit niciodată cu Mircea Cărtărescu. Am trecut pe lângă el de trei ori: prima dată în anii '90, la târgul de carte care se ținea atunci la Teatrul Național din București, unde se afla alături de soția lui, scriitoarea Ioana Nicolaie; în iarna lui 2025, când m-am intersectat întâmplător cu el și cu scriitoarea Ioana Pârvulescu, la Târgul Gaudeamus. Și încă o dată, la îmbarcarea într-un avion spre München, nodul escalei spre Montreal, în cazul meu, iar al său (și al soției sale, care îi era alături) spre America Latină, unde urma să primească un premiu prestigios. Am avut un moment tentația să le vorbesc. Dar m-am înfrănat, în ultimul moment, și am preferat să-i privesc, îndreptându-se spre avion, purtând literatura acolo unde ea devine mărturia secolului său.

Vocea lui Mircea Cărtărescu este această prezență constantă, care a început cu taberele de creație dinaintea căderii comunismului și care creează acum o formă a limbii române care e compatibilă cu secolul în care trăim, care îl dezvoltă într-o formă singulară.

## Cristina BOGDAN

### *Creierul heterotopic. Piesă în 3 acte, cu prolog și epilog*

#### *Prolog*

Am avut șansa să-mi petrec verile copilăriei printre scriitori, să mănânc plăcintă grecească cu brânză și mărar făcută de Lyggia Naum, în timp ce ascultam sofisticatele povești ale lui Gellu Naum, urmărind fascinată mai mult volutele mâinilor decât înșiruirea cuvintelor în fraze arborescente. Am băut cidru din merele culese din grădina Anei Blandiana de la Comana și m-am plimbat de mână cu scriitoarea până la biroul ei de taină, cocoțat deasupra unui fel de grajd nefolositor. Așa încât scriitorii au fost pentru mine, încă de pe la nouă-zece ani, oameni în carne și oase înainte de a fi făpturi de hârtie. Am primit cărțile lor cu dedicație, nu ca de la niște nume importante înscrise pe o copertă și în istoria literaturii române, ci ca de la prietenii bunicilor mei paterni, și le-am citit ca și cum aș fi continuat conversațiile cu ei, un fel de joacă printre ierburi înalte cu motanul Arpagic sau o călătorie de dor spre frații pinguinului Apolodor, așezați pe ghețurile din Labrador.

Când am ajuns studentă la Literele bucureștene, mi s-a părut normal să fiu înconjurată de scriitori, nu doar de pe rafturile bibliotecii, ci și din sălile de curs sau de seminar. Trecuseră câțiva ani de la revoluție și începeau să vină către facultate, ca asistenți și lectori, scriitorii optzeciști care au construit rapid faima instituției noastre. Între ei, Mircea Cărtărescu, pentru care au ales Bucureștiul (și nu alte centre universitare) câțiva dintre colegii mei cei mai talentați din provincie.

În ultimul an de liceu străbătusem *Nostalgia* și mi se păruse că cele trei narațiuni cuprinse în volum – *Mendibilul*, *Gemenii* și *REM* – nu semănau cu nimic din tot ceea ce mângâiasem cu ochii de cititoare până atunci. Am regăsit peste ani notițele din jurnalul de lectură din perioada respectivă, în care scriam că sunt curioasă cum arată acest scriitor, despre care simțeam că ar fi păstrat în el intact secretul copilăriei și rezervorul unei imaginații fără hotare. În mintea mea, îi suprapuneam contururile peste cele ale uriașului Egor, devenea astfel un soi de făptură diformă și difuză, transgresând limitele umanului, pentru a se topi lent într-o ceață mitică.

Noroc că l-am întâlnit curând pe coridoarele facultății și am înțeles că mă înșelasem profund. Mircea Cărtărescu avea o siluetă zveltă, adolescentină, părea simultan prezent și detașat de toate, îmi dădea impresia că plutește printre oameni fără să-i vadă. Aș fi putut să optez pentru unul dintre cursurile cu el, dar am renunțat imediat la idee, după ce am mers o singură dată în Sala

de Consiliu, arhiplină, populată cu studenți și studente pe chipurile cărora citeam adorația necondiționată. Efectul de modă mă enerva, așa că m-am orientat către un alt curs, susținut de profesorul Mihai Moraru, gândindu-mă că îmi va folosi mai mult pentru formația de vechist la care aspiram.

Îmi amintesc limpede de ziua în care s-a lansat, în 1996, la sediul Uniunii Scriitorilor de pe Calea Victoriei, romanul *Orbitor. Aripa stângă*. Ideea de a participa la eveniment a fost a prietenei mele de la Galați, care urmărea cu aviditate tot ce avea legătură cu autorul *Levantului*. Pentru ea, era întruchiparea scriitorului prin excelență. Privind în urmă, îmi dau seama că nu a fost o lansare pe măsura cărții, sala nu s-a dovedit neîncăpătoare și nici discursurile nu-mi amintesc să mă fi impresionat prea tare. După ce am citit romanul, mi s-a părut că ar fi meritat o primire mult mai călduroasă, așa cum, peste decenii, au fost întâmpinate volumele lui Mircea Cărtărescu în diferite colțuri ale lumii europene și sud-americane.

### Actul I. Modus loquendi

Unii dintre prietenii filologi se salutau, își răspundeau, se tachinau cu versuri din *Levantul*, iubitul meu însă îmi cumpărase antologia de poezie apărută la Humanitas, în 1998, *Dublu CD*, și, profitând de suprapunerea onomastică, mi se adresa în versuri alintându-mă simplu și direct *dragă Cri, Cri cu tâmplele sidefii* sau *Cri, dragă eu*. Învățasem pe dinafară unele secvențe, pentru că le folosea în tot felul de contexte cotidiene. Când îmi întindea cavalereste mâna să cobor din troleibuzul 90 la Universitate, îmi șoptea zâmbind: *dă lăbuța (vei da și boticul)*. Suna uneori la ușa apartamentului meu de două ori și spunea că așa a învățat de la poștașul din poemul *scrisoarea cu subțiori*. În timp ce ieșeam la plimbare, mă întreba dacă îmi iau peste pulover *o niciodată căptușită cu totdeauna*. Dacă mă apuca vreo neliniște, îmi cerea să uit de *sofia deznădejde*



Domnica Drumea, Florin Iaru, Simona Popescu, Teodor Dună, Mircea Cărtărescu, Ioana Nicolaie, Cristina Bogdan



și să-mi văd de viață, că, oricum, *când ești nefericit nu are sens să o spui*. Și, cel mai des, îmi amintea că ar fi indicat *să ne iubim, chera mu, să ne iubim per tujur*. Ba chiar – adăuga uneori cu un surâs poznaș – *să ne iubim, să ne amăm, să creștem și să ne înmulțim*.

Poezia lui Mircea Cărtărescu devenise pe nesimțite un mod de a vorbi între noi, un limbaj codificat al îndrăgostiților. Mai târziu, în perioada în care citeam cu frenezie din cărțile lui Petru Creția, i-am dat dreptate când am găsit ideea că „o iubire are o esență a ei, făcută din esența tuturor iubirilor și din încă ceva, care o face să fie *într-un fel anume*. Ea trăiește în timp și în întâmplările lui, se află într-un loc anume, înconjurată de *celelalte* locuri ale lumii. Are o bucurie a ei și o durere a ei care îi destăinuiesc esența. Și are cuvintele care s-o spună.” (*Cinci cărți din Biblie. Traduse și comentate de Petru Creția*, Editura Humanitas, 2009, p. 183). Noi ne rosteam iubirea împrumutând uneori, mai în serios sau mai în joacă, structuri din versurile lui Cărtărescu.

### Actul II. Modus agendi

În câteva rânduri, l-am invitat pe autorul *Solenoid*-ului să ne împărtășească ceva din felul lui de a citi marile texte ale literaturii sau de a se apropia de scriitorii care au marcat istoria genurilor literare. A acceptat de fiecare dată, cu o naturalețe lipsită de orice fel de ifose de scriitor inaccesibil, ceea ce m-a cucerit definitiv. Am să evoc în cele ce urmează trei astfel de momente.

Primul a avut loc pe 15 ianuarie 2022, în Sala de Lectură a Bibliotecii Facultății de Litere. Purtaam cu toții încă măști, era una dintre cele dintâi întâlniri pe care le organizam, în calitate de decan, după perioada pandemiei de Covid-19. L-am invitat să susțină o conferință de Ziua Culturii Naționale, fiind convinsă că nu va fi nimic festiv (cum se întâmplă, din păcate, la astfel de ocazii), dimpotrivă. Când mi-a trimis titlul pentru a putea crea afișul, am intuit că vom asista la o dimineață ce-și va câștiga pentru totdeauna teritoriul în memoria

noastră afectivă. *Prietenul meu Eminescu* s-a dovedit a fi o călătorie pe urmele procesului de „îmblânzire” (folosind termenul lui Antoine de Saint-Exupéry) dintre Cărtărescu și Eminescu, am aflat cum s-a petrecut la începutul adolescenței această descoperire (dinspre proză mai întâi, nu dinspre poezie, cum, poate, ne-am fi așteptat) și cum a continuat ea fără vreun moment de ruptură sau de îndepărtare. Am recitat fila din jurnalul acelei zile, unde notasem într-o evocare aproximativă mărturisirea lui Cărtărescu: „Până la urmă eu sunt – într-un mod straniu, oblic – un discipol al lui Eminescu, care a fost un autor în căutarea adevărului”. Îmi stăruie în memorie felul în care ne-a recitat din Eminescu versuri întregi, și nu din poemele mai cunoscute. Iar spre finalul conferinței a ales să zăbovească asupra unui text destul de puțin comentat, *Din Berlin la Potsdam*, pentru a ridica un colț din vălul aruncat adesea peste un scriitor glorificat, însă, din nefericire, prea puțin citit.

Al doilea moment s-a petrecut în cadrul evenimentului pe care l-am moderat împreună cu Ioana Nicolaie, *Poeți de la Litere. Cenacluri și grupuri literare*, pe 28 martie 2024. Invitasem atunci, la puțin timp distanță de la sărbătorirea Zilei Internaționale a Poeziei, câțiva scriitori din generații diferite, având drept punct comun faptul că absolviseră un program de licență la Literele bucureștene: Domnica Drumea, Simona Popescu, Teodor Dună și Florin Iaru. Evident, Ioana Nicolaie se număra printre ei, chiar dacă își asumase și rolul de moderatoare. Inițial, Mircea venise ca însoțitor al Ioanei, se așezase liniștit într-o bancă din Sala de Lectură a Bibliotecii și se pregătea să asculte dialogul purtat la prezidiu. M-am dus către el ca teleghidată, fără să mă gândesc prea clar ce îi voi spune, și l-am rugat să ni se alăture. A făcut-o în cel mai firesc mod cu putință. A fost o după-amiază foarte reușită, s-au depănat istorii vechi pline de afecțiune, ironie sau umor, au fost evocați profesori și colegi, s-a reconstituit din frânturi atmosfera cenaclurilor. Spre final, i-am invitat pe scriitori să ne citească din volumele lor de poezie. Când i-a venit rândul, Mircea Cărtărescu nu a ezitat să aleagă un text pus în pagină de altcineva. S-a oprit la un poem de Ion Stratan (*Cinci*, din *Pentameronul*) și l-a citit ca pe o declarație de prietenie pentru cel plecat în urmă cu aproape două decenii. Generozitatea aceasta de a renunța la tine, pentru a-i face loc altuia în urechile ascultătorilor, mi s-a părut întotdeauna a fi semnul spiritelor înalte.

Aș putea să mă opresc, pentru al treilea moment, asupra cursului deschis pe care l-a oferit liceenilor veniți să descopere facultatea noastră, în cadrul *Zilelor Porților Deschise*. Amfiteatrul Odobescu s-a dovedit a fi absolut neîncăpător, în timpul unui discurs despre sinceritate și autenticitate în ceea ce faci, scrii și ești. Sau ar fi potrivit să evoc frumusețea conferinței pe care ne-a construit-o din câteva linii de forță, atunci când

Facultatea de Litere a împlinit 160 de ani de existență. În după-amiaza zilei de 2 noiembrie 2023, de pe Calea Victoriei răsunau strigătele protestatarilor și ne temeam să nu fim evacuați din rațiuni de siguranță, iar în Aula Bibliotecii Centrale Universitare Mircea Cărtărescu evoca senin afinitățile electivă cu diverși autori. Intitulat *Literatura română a mea. Ce mai pot și ce nu mai pot citi, discursul avea toate semnele distinctive ale unei călătorii inițiatice. De fapt, Mircea ne purta ca într-o lectică – așa cum a procedat în întreaga lui literatură – prin propriul creier, de parcă ar fi răspuns îndemnul formulat cu opt veacuri în urmă de poetul și dervişul persan Shams-i Tabrîzi, într-una dintre legile lui, în care le sugera ascultătorilor să preschimbe orice călătorie într-una lăuntrică, pentru a colinda astfel, cu adevărat, prin toată lumea.*



Discuție pe marginea romanului *Theodoros*, Sala de Lectură a Bibliotecii Facultății de Litere, Universitatea din București, 16 martie 2023

### Actul III. Diurnalis

Am să aleg însă un alt moment, petrecut vara trecută pe țărmul Mării Negre, la 2 Mai. În cadrul *Târgului de Carte, Folk și Poezie* organizat de primăria comunei Limanu, una dintre seri i-a fost dedicată (aș putea umple pagini multe doar pentru a-mi mărturisi admirația și recunoștința că a acceptat această invitație. Scriitorul așteptat, aclamat și iubit în atâtea locuri ale planetei, obișnuit să poarte conversații cu miez incandescent cu cei mai cunoscuți oameni de cultură de pe scenele literare ale lumii, a vorbit unui public eterogen, adunat după o zi de plajă, într-un sat de la malul mării). Am dialogat atunci, alături de Alice Năstase Buciuta, cu semnatarul unui jurnal recent apărut la Editura Humanitas – *Șapte ani străni / 2018-2024* (cel deal V-lea publicat de Mircea Cărtărescu, începând cu anul 2001). În sala arhiplină a Căminului Cultural



Discuția din cadrul Târgului de Carte, Folk și Poezie, Căminul Cultural Nina Cassian din 2 Mai, 9 august 2025

„Nina Cassian” din 2 Mai, scriitorul a răspuns cu răbdare și bunăvoință întrebărilor de tot felul, a explicat ce înseamnă jurnalul pentru el și a povestit cu o sinceritate dezarmantă despre felul în care s-a simțit atunci când a încheiat volumul de versuri *nu striga niciodată ajutor* (Editura Humanitas, 2020) și i l-a încredințat Ioanei Nicolaie pentru lectură, iar apoi l-a trimis Lidiei Bodea, de la care a așteptat înfrigorat un semn de încuviințare.

Poate cel mai adânc m-au impresionat răspunsurile referitoare la nevoia de a ține jurnal și de a-l așeza, la intervale de câte șapte ani (răstimpul necesar înnoirii celulelor organismului uman), sub ochii cititorilor. Cuvintele rostite răsfrângeau în mintea mea lumina vocabulelor scrise, ca niște vitralii menite să filtreze și să amplifice scânteierile ideilor: „Toți suntem în interior stranii, dar numai autorii o știu, căci ei s-au văzut pe dinăuntru. Ce fac eu e să mă descriu chiar în timpul vivisechției, chiar pe când bisturiul despică, pe când cârligele desfac rana.” (Mircea Cărtărescu, *Șapte ani straniu. Jurnal 2018-2024*, Editura Humanitas, 2025, p. 11, din notița zilei de 21 ianuarie 2018).

Mi s-a confirmat ascultându-i intuiția că universurile lui arborescente, fantastice, supraetajate, cu complicate arhitecturi baroce sau suprarealiste, nu se conjugă niciodată la modul exterior, fiind absolut toate produsul creierului uriaș în care își trăiește experiențele și își așterne pe hârtie istoriile. Iar jurnalul a împrumutat contururile unei pepiniere pentru scrierile ficționale ale lui Mircea Cărtărescu, în care semințele purtau în ele silueta viitorului copac, ca într-un tablou de René Magritte unde arborele este tănuț în nervurile unei frunze gigantice.

## Epilog

Dac-ar trebui să aleg o imagine, una singură, care să surprindă felul în care-l deslușesc eu pe omul și pe scriitorul Mircea Cărtărescu, m-aș opri la o secvență din iconografia bisericii de lemn din Șurdești (Țara Chioarului), ctitorită și împodobită în veacul al XVIII-lea. Acolo scena *Judecății de Apoi* conține o secvență mai puțin obișnuită: crucea de postamentul căreia e atârnată balanța Judecății apare străjuită de douăsprezece pupitre de lemn, pe care sunt deschise douăsprezece cărți, în proximitatea cărora îngerii sună din trompete anunțând sfârșitul sau, mai dătător de speranță, începutul. Când am terminat de citit romanul *Theodoros*, imaginea aceasta mi s-a ivit pe sub umbrarul frunții, ca o continuare a ideii amintite în text, potrivit căreia „Judecata nu va pune în taler omul, cu păcatele și luminele sale, ci cartea (...)” (Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, Editura Humanitas, 2022, p. 624). Dintre toți scriitorii pe care am avut șansa de a-i cunoaște și de aproape, de a sta la masă cu ei și a le asculta poveștile însoțite de un pahar de vin bun, Mircea Cărtărescu mi s-a părut a fi cel mai congruent cu literatura lui. La Judecată, „marele Cetitor” va deschide *Levantul*, *Nostalgia*, *Dragostea*, *Orbitorul*, *Solenoidul*, *Melancolia* sau, de ce nu, *Enciclopedia Zmeilor* ca să-și ia o porție bună de răs, și va găsi în toate exact aceeași materie diafană a unui creier-inimă-fluture hrănindu-se din propria-i combustie. Uluitoria lui imaginație funcționează ca un caleidoscop; din aceleași piese, la o altă rotire a scrisului, construiește alte decoruri, în care însă adierea gândului rămâne întreagă și scriitorul de azi egal cu cel din prima zi a literaturii lui, după cum explică și în jurnalul anilor stranii: „Ieri, *Jurnalul* a-mplinit 50 de ani. Îmi aduc perfect aminte ziua în care-am scris prima pagină. Eram același. Scriam la fel. Cântăream însă cu 20 de kilograme mai puțin. Nu știu când s-au adunat zeci de caiete, dar ele sunt acum într-un raft din biblioteca mea, ocupându-l în întregime, pestrițe și jerpelite, dar încă obiectuale și poate încă vii, ca acele organisme desicate, dar nu defuncte, care revin la viață când le picuri un strop de apă. E pielea mea uscată, răsucită-n jurul ei propriu, ușoară ca păpădia, sunând aerian, abia auzit.” (Mircea Cărtărescu, *Șapte ani straniu. Jurnal 2018-2024*, Editura Humanitas, 2025, p. 519, din notița zilei de 18 septembrie 2023).

Pururi tânăr, înfășurat în mantia propriului spirit, Mircea Cărtărescu are trăsăturile unei heterotopii umane, în care visul, memoria, imaginația și percepția își interpretează concomitent partiturile. Ca și Leonard Cohen, nevoit „să plătească zi de zi chirie în Turnul Cântecului” (după cum afirmă în versurile melodiei *Tower of Song*), Cărtărescu nu are de ales, a fost născut nu cu o voce, ci cu un creier de aur. În urmă cu 70 de ani, cultura română primea, fără să bănuiască la momentul respectiv, un dar inegalabil. La Judecata de apoi a literaturilor, paginile lui Mircea Cărtărescu vor fi biletul nostru de liberă trecere către o lume mai bine scrisă, mai atent articulată.

**Adrian JICU****Veșnic tânăr, înfășurat în pixeli...**

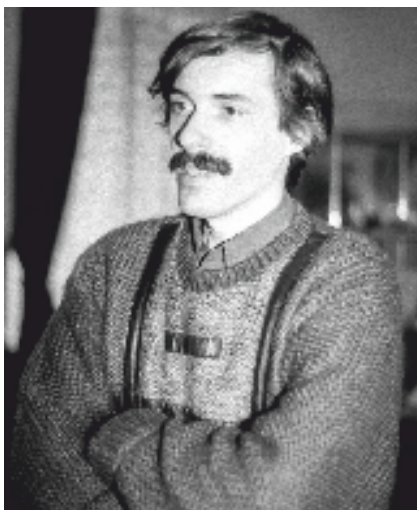
Vă amintiți, cu siguranță, ideea scandaloaasă a lui Platon de a-i izgoni pe poeți din cetate: „Dacă va veni în cetatea noastră un poet priceput în arta imitației, capabil să ia toate formele și să imite toate lucrurile, îl vom onora ca pe un om sfânt, minunat și plăcut; dar îi vom spune că în cetatea noastră nu există loc pentru un asemenea om. Îl vom unge cu mir și îl vom încununa cu panglici de lână, iar apoi îl vom trimite într-o altă cetate.” Scoasă din context sau citată trunchiat, afirmația a generat nesfârșite polemici referitoare la locul și la rolul scriitorului în societate, precum și despre relația între adevăr și frumos, omițându-se (intenționat?) că același filosof lasă o portiță, sugerând, nuanțat, că există și excepții: „Dacă poezia imitativă poate arăta că este nu numai plăcută, ci și folositoare cetății și vieții omenești, o vom primi cu bucurie înapoi.” Ei bine, ținând cont de aceste considerații, are Mircea Cărtărescu loc în cetatea noastră?

La mai bine de 45 de ani distanță de la debut, Cărtărescu este astăzi unul dintre cei mai importanți și mai controversați scriitori români. Aparent incompatibile, cele două superlative nu se exclud, ci, dimpotrivă, se completează, intrând în creuzetul complicate receptări a operei sale, presărată cu validări entuziaste și contestări violente care, finalmente, i-au făcut bine, stârnind curiozitatea cititorilor și sporindu-i notorietatea. Tradus, promovat și premiat, atât în țară, cât și în străinătate, el rămâne, în termenii lui Andrei Terian, cel mai bun produs de export al literaturii noastre postdecembriste, în ciuda încăpățânării unora, care refuză să accepte evidența.

Când și cum a devenit Cărtărescu liderul generației optzeciste ne-au explicat-o, cu destulă acuratețe, istorici literari care au urmărit îndeaproape fenomenul, începând cu formatori de școală ca Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu și Eugen Simion, și continuând cu critici și esești din promoțiile următoare, care au remarcat în textele sale eficiența tehnicilor postmoderne, ludicul & intertextul, distanța parodică, remarcabila capacitate fabulatorie, fantasticul suprarrealist, obsesiile (supra) sexuale, profunzimea ideatică, dexteritatea prozodică, dimensiunea metaliterară etc., etc. Nu-i cazul să le reiau, fiindcă au devenit locuri comune în exegeza ultimelor decenii. Ceea ce uimește la relectură este obsesia Totului, formulată, explicit, în *REM*: „Visez la un creator care, prin arta lui, să ajungă cu-adevărat

să influențeze viața oamenilor, a tuturor oamenilor, și apoi viața întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la capătul universului, să devină el însuși Lumea”. Scrisul său aspiră, așadar, la totalitate și este mereu amenințat de neantul nimicului. Nu întâmplător, două dintre cărțile sale se numesc *Totul* (1985), respectiv *Nimic* (2010), indicând, limpede, o zbatere între aceste extreme. Aici e de căutat adevărul Mircea Cărtărescu, un autor care se hrănește dintr-un narcisism nedisimulat și din spaima ratării. Un autor care caută să cunoască și să se cunoască. Care încearcă, în permanență, să treacă dincolo de contururile înșelătoare ale banalului, ținând, mereu, către esență. Care scrie cu propriul trup. Nu pentru a spune, ci pentru a se spune pe sine.

Proces alambicat, canonizarea lui Mircea Cărtărescu a avut parte de câteva mutații interesante. Dacă primele sale volume de versuri și proza scurtă s-au citit cu o aviditate explicabilă prin nevoia irepresibilă a românilor de a se sustrage unui regim totalitar care ajunsese insuportabil, după anul 2000 el virează spre roman, dând câteva cărți corpolente & dense, care dezvăluie un prozator atipic, capabil să construiască lumi fascinante. E o proză luxuriantă, o mașinărie de imagini și idei, cu numeroase elemente autoreferențiale, grefate pe fundalul unui București recognoscibil și, în același timp, fantast. Iar asta prinde la cititori și la critici deopotrivă. Cota scriitorului continuă să crească, în strânsă legătură cu scandalurile și atacurile (care se întetesc), dar și cu tot mai dese sale poziționări ideologice și politice. Personaj public, Mircea Cărtărescu legitimează partide și regimuri, care îl invocă, ipocrit & oportun, profitând de naivitatea sa. Asumându-și rolul de voce în cetate, scriitorul se expune, cu avantajele și dezavantajele inerente. Simultan, se întâmplă un alt fenomen relevant: tot mai multă lume vorbește, admirativ sau disprețuitor, despre el, dar tot mai puțini îl citesc. Mulți invocă *Orbitor*, *Solenoid* sau *Theodoros*, dar câți le-au și citit? Clasicizarea implică nu doar validare, ci și înstrăinare. Pe nesimțite, fără să-și fi propus asta, Cărtărescu s-a transformat în miză extraliterară, numele scriitorului ajunge să polarizeze tabere ireductibile, care-și proiectează asupra-i așteptările, nevoile, neputințele și frustrările. În fapt, polemicile care au însoțit procesul dificil al receptării sale postdecembriste spun mai multe despre noi decât despre el. Despre incapacitatea noastră de a depăși un formalism găunos și despre mentalități îmbâcsite, care s-au concretizat în relativ recentul refuz al Academiei Române de a-l primi în rândurile sale. Lucrătură nedemnă de un asemenea for. Nu altfel trebuie interpretate reacțiile cu ocazia decernării Premiului Nobel pentru literatură, când



opinia publică s-a poziționat antagonic, unii juisând în virtutea lui „V-am spus noi că nu merită!”, alții invocând nisaiva conspirații mondiale, menite să submineze interesele României. Asemenea reacții trădează, de fapt, o nevoie psihanalizabilă de legitimare/validare, plus o serie de complexe specifice românilor. Pe care Cărtărescu le-a privit/primit elegant, ca și când nu despre sine ar fi fost vorba.

Simplificând, ceea ce reprezintă Mircea Cărtărescu pentru literatura contemporană echivalează, *mutatis mutandi*, cu ceea ce însemna Nichita înainte de 1989. Dacă autorul *Dreptului la timp* era reprezentarea mitică a ideii de Poet, autorul *Solenoidului* întruchipează noțiunea de scriitor total, care anulează granițele arbitrar între poezie, proză, eseu sau jurnal, aspirând la statutul de Creator. E firul roșu care străbate cărțile sale, de la debutul criptic-abscons, cu *Faruri*, *vitrine*, *fotografii*, la *Theodoros*, gând de tinerețe convertit într-un splendid roman. Într-un context deloc favorabil, Mircea Cărtărescu poate fi socotit cel din urmă scriitor. Pururi tânăr, înfășurat în pixeli, Mircea Cărtărescu se apropie de neverosimila vârstă de 70 de ani. Neverosimilă prin faptul că și-a păstrat alura adolescentină și vivacitatea literară, părând a se sustrage, prin cine știe ce tainice mijloace, trecerii nemiloase a timpului. Adolescentină este și încrederea nesmintită în puterile literaturii, pe care o slujește cu entuziasm juvenil, din convingerea orgolioasă poate asimila și depăși modelele literare existente. Căci cum altfel poate fi citit *Levantul* dacă nu ca replică bătoasă și consistentă, ca asimilare a tradiției și ca încercare de singularizare într-un peisaj literar inegal și diversificat. Pentru Cărtărescu, a scrie nu e simplu capriț și nici poză. E convingerea oarbă că literatura poate (re)compune/(re)crea realitatea. Că ea reprezintă Totul.

## Adrian MUREȘAN

### Național / transnațional. Antinomii și convergențe în receptarea lui Mircea Cărtărescu

#### *Eminescu / Cărtărescu*

Așa cum s-a semnalat deja în argumentul acestui dosar, producțiile literare ale lui Mircea Cărtărescu nu doar că au fost intens traduse, dar ele au și intrat într-un circuit *viu* al receptării, spre deosebire de atâtea alte traduceri din românește cu impact minor, din păcate, asupra piețelor de carte străine. Opera pare, într-adevăr, mai puțin studiată *sistematic*. Și totuși, la o cartografiere de ordin tematic, reiese că majoritatea comentatorilor literari de astăzi au simțit nevoia să se refere la măcar unele dintre operele acestuia. Se scrie, prin urmare, foarte mult despre Cărtărescu. A devenit aproape o clauză tematică, o formă de (re)validare pentru orice cercetător post-2000 să abordeze textele cărtăresciene, atât în studiile academice, cât și în critica de întâmpinare ori în presa culturală. De la Ruxandra Cesereanu la Maria Șleahțișchi, de la Mihnea Bâlici la Teodora Dumitru, de la Angelo Mitchievici la Christian Crăciun, de la Ion Pop la Senida Poenariu mai toată lumea și toate generațiile literare scriu despre Cărtărescu. Nici autorul acestor rânduri nu face excepție, din moment ce a debutat în eseistica literară sub semnul lui Cărtărescu, în urmă cu aproape douăzeci de ani.<sup>1</sup>

Facem într-adevăr parte dintr-o viață literară care are încă nevoie de o mitologie a centrului și care se întemeiază jurnalistic (și sportiv) în temeiul unor superlative și al exacerbărilor de tot felul, care simte nevoia să valideze în formule hipertrofiate, ori să demoleze pe considerente cel puțin la fel de emfatic. Au contat în această „canonizare timpurie” ambele aspecte: atât capacitatea de înglobare a tradiției (v. *Levantul* sau *Theodoros*, asupra căruia voi reveni mai jos), cât și ruptura față de paradigmele anterioare (v., mai cu seamă, *Travesti* și „fractalicul” *Orbitor*). Capacitatea postmodernă (*vocația*, ar fi mai corect spus) de sintetizare și de ridicare la nivel a optzecismului românesc (precum a procedat, altădată, instanța eminesciană cu romantismul autohton), cu moștenirile sociale și ideologice implicite, este uimitoare la Cărtărescu, fie și dacă am lua în calcul doar textele din *Nostalgia*, precum „Arhitectul” sau „Mendebilul”, capodopere ale genului scurt românesc. Și nu e un fapt minor nici acesta din urmă, câtă vreme trăim în continuare o epocă de resurrecție a prozei scurte românești (deopotrivă masculină și feminină), ale cărei rădăcini nu sunt străine de producțiile cărtăresciene și, *in extenso*, de modelul optzecist. Spre a înțelege mai bine fenomenul acestei canonizări, putem folosi întrucâtva,

cum sugeram mai sus, și o parte din bibliografia critică a așa-zisului excepționalism eminescian, pe traseul dinspre investigațiile privind mitologizarea națională – v. în acest sens studiile lui Mihai Zamfir<sup>2</sup> sau ale Ioanei Bot<sup>3</sup> – și până la relecturile de tip *World Literature*, care găsesc căi dintre cele mai inspirate și mai actuale spre a-l integra pe scriitorul român în *panteonul* valorilor universale. În momentul în care Andrei Terian subliniază cum Eminescu însuși „flesh out an imaginary equivalence between India and Dacia”<sup>4</sup>, paralela cu constructul cărtărescian din *Theodoros* devine iminentă în mintea cercetătorului sau a cititorului român.

### *Etiopieni / români*

În fapt, povestea lui *Theodoros* este pentru Cărtărescu și un excelent prilej de *aggiornamento*, de lectură a epocii etiopiene a lui Tewodros al II-lea prin lentilele aducerii la zi a *chestiunii românești*, deopotrivă sincron și diacronic. Punând problema descendenței nobile a românilor sau a etiopienilor ori invocând obsedantele confruntări Orient – Occident, respectiv barbarie – civilizație (cu ambiguitățile lor inerente, căci înfrângerea rezistenței etiopiene, de pildă, de către britanici, odată cu sinuciderea protagonistului, va fi urmată de aceleași orori tipice războaielor, de crimele sălbatice și gratuite care au condus, în timp, la celebra și amara formulă *A single death is a tragic, a million a statistic*), finalul dramatic al lui Tewodros II, acest „Napoleon african”, evocă mai degrabă sfârșitul unui rege și al unui imperiu dacic, iar Magdala pare o replică fidelă a Sarmizegetusei. Corespondențele cu istoria românilor ies parcă în evidență cu atât mai mult în versiunea franceză, iar întrebarea reginei, adresată prim-ministrului său „– Mais est-il vrai, l’interrompt la reine, que la dynastie éthiopienne descend du roi Salomon?”<sup>5</sup> – poate fi asociată cu ușurință controverselor istorice occidentale privind latinitatea și originea românilor. „Am pornit să-mi fac un nume”, justificarea la care recurge protagonistul în scrisoarea adresată mamei sale, poate oricând echivala cu o definiție ontologică a românismului emigrant. În discursul personajelor ori în cel naratorial pot fi ghicite fără mari dificultăți atât povara tipic românească a alegerii răului celui mai mic, augmentată traumatic de eterna mentalitate compensativă („Drept că au fost în anii ce s-au scurs omoruri la drumul mare, hrăpiri de avere și rușinări de muieri, iar câte-un târg a ars cu foc mare, de-a omorât oameni și vite de-a valma, dar fără Aga Iancu socotesc că încă ar fi fost stricăciuni încă și mai mari”), cât și blestemul românesc al politicianilor ori diplomaților împiedicați și corupți, al lipsei de audiență în Europa, excelent sintetizate prin povestea grotescă a risipitorului și vanitosului vornic Dudescu, probând inclusiv lipsa de reacție și de spirit justițiar din partea compatrioților săi.

Tewodros al II-lea este recitat și rescris așadar mai degrabă ca un Dracula în toată regula, care își trage în țepă până și propriii supuși, „doar pe presupusuri și-nchipuiri și vise”, chiar mai rău decât un Vlad Țepeș, întrucât cine comitea vreo gafă sau vreo aluzie ironică primea drept pedeapsă „întotdeauna moartea în chinuri”. Unul care nu se descoperă, în cele din urmă, decât ca un ipocrit vanitos și care i se adresează comandantului armatelor britanice în spiritul aceluia străvechi (și atât de specific balcanic) tranzacționalism religios, trănăcînd că, dacă nu ar fi pierdut în fața lui, ar fi guvernat mai departe ca „un rege luminat și blând și drept”<sup>6</sup>.

### *Dreapta / stînga. Coliziuni ale receptării recente, în țară*

Nu cred că eul biografic al lui Cărtărescu este la nivelul operei sale remarcabile, ceea ce este perfect normal și firesc, după cum ne învață istoria literaturii de ieri sau de azi. Dar ar fi bine să conștientizăm că acesta este mai degrabă punctul din care se nasc cele mai multe inadvertențe în receptare. Cărtărescu nu e Camus, chiar dacă, esteticeste vorbind, îl poate egala. Să nu uităm însă ce scria Susan Sontag: „Ori de câte ori se vorbește despre Camus există un amestec de judecăți personale, morale și literare. Nicio discuție despre scriitorul Camus nu renunță să includă, sau cel puțin să sugereze, un omagiu adus bunătății și puterii sale de atracție. A scrie despre Camus înseamnă deci a lua în considerare ceea ce intervine între imaginea unui scriitor și opera lui, adică relația dintre moralitate și literatură. Căci nu numai că Albert Camus își impune întotdeauna problema sa morală în conștiința cititorului (...), dar și pentru că opera sa, privită exclusiv ca o realizare literară, nu e suficient de majoră pentru a suporta ponderea admirației pe care cititorii vor să i-o acorde. (...) Nici artă și nici gândire de calitate cea mai înaltă nu pot fi găsite la Camus. Ceea ce explică prestigiul extraordinar al operei sale este o frumusețe de un alt ordin, o frumusețe morală, o calitate pe care cei mai mulți dintre scriitorii secolului XX nu o caută. Alți scriitori au fost mai angajați, mai moralști. Dar niciunul dintre ei nu s-a înfățișat cu mai multă frumusețe, mai convingător în profesarea unui interes etic”<sup>7</sup>.

E dificil de apreciat dacă formulele (neo) textualismului contemporan sunt în pragul unei epuizări de ordin artistic; din punct de vedere etic sau ideologic, însă, cred că lucrurile sunt ceva mai clare: putem vorbi astăzi de o nedisimulată antipatie a amândurora față de acest curent. Supus în mod firesc erorilor și necruțat de către  *paparazzi*  mediului cultural și politic, poziționările etice sau ideologice ale lui Cărtărescu au clacat uneori, pe bună dreptate. Eticul nu este tocmai punctul său forte. Aș da drept exemplu mai recent solidarizarea bizară, o gafă care nu i-a fost iertată, cu un manelist condamnat

pentru proxenetism. Ori diluările etice din cărțile sale: de la cruzimile din *Mendebilul*, altfel bine contextualizate, se trece totuși înspre cele uneori gratuite, excesive și parțial artificiale, cu pedala apăsată până la podea. Problema este că, atunci când i s-au reproșat aceste fapte ale scrisului său, textele contestate au fost scrise rareori cu bună credință, fie de pe pozițiile unei ideologii de grup – v. cronicile din *România literară*, scrise de Răzvan Voncu<sup>8</sup> sau de Ovidiu Pecican<sup>9</sup> –, fie de pe pozițiile noului extremism politic, de factură „suveranistă”, din *Contemporanul*<sup>10</sup>. Mai echilibrate au fost, totuși, punctele de vedere venite de la stânga. Chiar dacă îi critică deopotrivă plasamentul etic și ideologic, Mihnea Bălici sau Mihai Iovănel sunt conștienți că scriu totuși despre un *superstar* al literelor românești, „cel mai vizibil internațional”. Comentând, de pildă, *Peisaj după isterie. Articole, 2007-2017* (Humanitas, 2017), ultimul are dreptate în constatările sale privind acest segment al scrisului lui Cărtărescu: „Afirmația că articolele politice ale lui Cărtărescu suferă de naivitate este nu doar parțial adevărată, ci și foarte convenabilă. Da, articolele politice ale lui Cărtărescu sunt foarte naive (și mult mai rău scrise ori mai rigid gândite decât articolele lui pe teme literare/culturale); dar asta nu le-a împiedicat să susțină un regim politic într-un stil monolitic nu neapărat compatibil cu prospectul unui intelectual. Selecția textelor de aici (publicate majoritatea în *Evenimentul zilei*) omite foarte convenabil un articol în care Cărtărescu argumenta legitimitatea lui Băsescu de a forța dincolo de marginile îngăduite Constituția – în fond, o justificare a autoritarismului prezidențial care astăzi ar fi dat extrem de rău”.<sup>11</sup>

Pe de altă parte, însă, mă despart de opinia lui Mihai Iovănel, care scria (inclusiv) pe contul său de facebook, pornind de la scandalul neacceptării în Academia Română a scriitorului, că fraza incriminatoare atribuită lui Nicolae Breban („La Mircea Cărtărescu sunt trei personaje: tatăl, mama și Mircea”) ar fi „fundamental corectă”. Mai întâi că ipoteza respectivă pare să fi fost vehiculată în presa culturală (și) de către Radu Aldulescu, un alt vechi inamic de breaslă al lui Cărtărescu; într-un interviu în care era devoalată și situația materială extrem de dificilă în care se afla, Aldulescu remarcă: „Mircea Cărtărescu nu a scris un roman în viața lui, pentru că romanul are legile lui”.<sup>12</sup> În al doilea rând, faptul că însuși Cărtărescu are un moment de înscenată modestie a declarării intențiilor sale poeticizante („Nu am fost niciodată altceva decât poet. Chiar și romanele mele sunt poeme”) nu înseamnă automat că lectorul trebuie să-l și creadă pe cuvânt: e până la urmă o constatare de un minimal „bun simț” al teoriei literare, în sensul pe care-l are în vedere Compagnon.<sup>13</sup> E adevărat că într-un interviu acordat în Franța scriitorul pare să susțină o astfel de viziune: „La poésie a toujours été pour moi le comble de l'idée de littérature. J'irai même plus loin: c'est pour moi le comble de la connaissance humaine. La connaissance humaine a

plusieurs directions, plusieurs branches: les mathématiques, les sciences, la philosophie, les arts. Mais chacun trouve sa légitimité dans ce que, aussi bien les hommes de science que les artistes et les savants nomment l'état de grâce. Or, la grâce universelle qui est le sommet de la connaissance porte aussi ce nom de *poésie*”.

Însă același va adăuga imediat, nuanțând poziția pe care o îmbrățișează, de fapt: „De mon point de vue, tous les grands romans sont des poèmes. (...) Ce que je cherche dans toute la littérature, c'est non pas les personnages ou l'intrigue ou les descriptions, mais la goutte de poésie, qui, si elle est absente d'un roman, rend ce roman absolument inintéressant pour moi. La poésie est l'art de construire des palais, des édifices avec les mots, et c'est cette substance des mots qui sert à les construire. Qui ne sait pas faire sortir des étincelles du choc entre un substantif et un adjectif, n'est pas vraiment un poète, et donc n'est pas un écrivain non plus”.<sup>14</sup>

În al treilea rând, există numeroase argumente și exemplificări ale unor situații în care marile constructe narative devin cu adevărat memorabile atunci când nu doar că nu-și refuză o dimensiune poetică, dar o și cultivă cu obstinație. Într-o istorie a *formelor* (în sensul acordat de Gérard Genette), nu atât operele și genurile rămân, cât codurile retorice, structurile poetice, tehnicile folosite. Romanul înscris la școala poeziei, cum susținea și Toma Pavel în *La pensée du roman* (2003), a obținut de-a lungul timpului rezultate excelente. Trebuie să înțelegem că poezia nu este mereu opusul prozei, și viceversa, oricâtă intenționalitate disociativă ar fi pusă în joc. Observația este valabilă inclusiv în câmpul tensiunilor existente în interiorul genurilor: poetica suprarealistă franceză s-a autodeclarat, în teorie, cu fermitate drept antipoetică, dar ea a făcut astfel posibilă în practică o reabilitare a lirismului.

Pe de altă parte, supozițiile lui Răzvan Voncu, acelea că persoana a doua, folosită de Cărtărescu în elaboratul rechizitoriu pestrîț-îngeresc al protagonistului, ar fi „lipsită de orice sclipire satirică” și că ar deveni „deranjantă, anulând orice eventuală perspectivă morală”, imputându-i „abaterile de la normă” și „substituțiile” operate în convenția romanului picaresc, sunt perfect amendabile. Abordarea este, în acest caz, una mai degrabă de la nivelul filmelor cu Mărgelatu. Amintesc aici și acuzele stranii ale nerespectării biografiei lui Ion Ghica (!?); or, dacă ajungem să incriminăm în absolut infuzia livrescului – și nu e prima oară când reproșurile acestea ale unui critic (post)douămiist se suprapun bizar cu obiecții formulate de criticii oficiali ai epocii realismului socialist<sup>15</sup> –, atunci ar trebui să ne aflăm în poziția respingerii în bloc a unor forme, genuri sau specii întregi, precum proza poetică, fantasticul postmodern ori biografia romanțată.

*Autohton / internațional*

Poziția lui Cărtărescu în canonul critic românesc nu avea cum să se păstreze constantă de la debut până azi; mai degrabă, putem vorbi de o cucerire metodică, de o escaladare pas cu pas a treptelor canonului. E adevărat însă că, încă de la primele sale producții poetice, Cărtărescu reușește să-și surprindă pozitiv receptorii. Într-un text elogios, reluat apoi cu titlul „Amor foarte nesentimental” în sumarul unui volum al său de eseuri, monahul Steinhardt întâmpina astfel *Poemele de amor* ale tânărului optzecist: „Trepidație, însă inteligență. Caleidoscop, însă organizat. Aferim, în sfârșit, așa da!”<sup>16</sup> Ascensiunea românească s-a înșurubat dinspre publicul de cititori specialiști, înspre publicul (mai) larg. Este această poziție influențată de succesul internațional al scriitorului? Categorie, da. Pentru un popor ținut sub dictatură și cu granițele închise decenii de-a rândul, receptarea în Occident a contat, contează și va conta enorm. Poate că dezinteresul pentru vecinii noștri și pentru culturile lor aflate atât de aproape de noi (bulgară, maghiară, ucraineană, sârbă) (și) de aici provine, din proiecția compensativă și de extracție traumatică a unor fantasmе occidentale. Dar e autorul *Orbitorului* mai apreciat în mediul internațional decât în România? Aici e dificil de răspuns, pentru că nu avem destule studii și contribuții care să ne edifice concret cu privire la receptarea sa internațională, fără îndoială una luminoasă, dar acumulând în continuare prea puține date. Cele mai vizibile semnale – și fără excepție pozitive – au grijă să le posteze însuși scriitorul ori soția sa, scriitoarea Ioana Nicolaie, pe conturile lor sociale. Cu excepția câtorva studii, nu avem încă o bază de date concretă.

Din studiul Crinei Bud privind literatura română din Franța, aflăm însă câteva lucruri importante: că numele lui Cărtărescu apare încă de la căderea comunismului pe listele antologiilor de literatură română destinate „exportului”, precum și că apariția scriitorului în context autohton, cel puțin în domeniul prozei scurte ori în sfera literaturii avide să desființeze convențiile realismului, răspunde unei așteptări și unor nevoi deja puternic marcate:

„În deceniul șapte, fantasticul făcea deliciul unor cititori asfixiați de ideologia materialistă. Povestitori de talent precum Ștefan Bănuțescu, A.E. Baconsky, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, iar mai târziu Mircea Cărtărescu ilustrează acest gen pretențios. Oare extraordinara literatură fantastică sud-americană, tulburătoare în a doua jumătate a secolului XX, va fi fiind doar ipostazierea unui spirit al locului? Spațiile plane, deschise, aride își cer dreptul la viață prin popularea lor cu fantasmе, dar aceleași prezențe himerice sunt imperios chemate și de pustietățile spirituale provocate de regimurile totalitare de oriunde”<sup>17</sup>.

Actualmente, putem constata o mai bună și mai caldă receptare în spațiul spaniol și latino-american, unde formula realismului magic, chiar și în forme dintre cele mai textualiste, a fost și este mereu bine primită. Cine va duce mai departe investigația deschisă de Crina Bud, va putea observa cum lucrurile sunt ceva mai rezervate în Franța, unde putem vorbi de trei principale valuri de receptare și de traducere.

*Le Rêve / La Nostalgie. Bornele traiectoriei franceze*

Prima fază se leagă, în anii '90, de activitățile de traducere ale lui Hélène Lenz. Profesoară de studii românești la Universitatea din Strasbourg, aceasta traduce în această perioadă câțiva autori români, între care Benjamin Fondane, Ana Blandiana, Paul Goma, Gheorghe Crăciun, Dumitru Crudu etc., însă mai degrabă pentru mediul *academic* francez, adică la edituri relativ marginale, în tiraje mai mici și cu o circulație mai ales universitară. Lenz traduce așadar *Visul* (*Le Rêve*, Éditions Climats, Castelnau-le-Lez, 1992) și apoi *Travesti* (cu titlul *Lulu*, Éditions Austral, Paris, 1995). De altfel, Cărtărescu însuși, în unele texte confesive ale sale, își exprimă ulterior nemulțumirea față de traducerea *Visului* în franceză, punând la îndoială calitatea acestor traduceri.<sup>18</sup>

Abia odată cu traducerea volumului I din *Orbitor*, într-o versiune cu același titlu, aparținând lui Alain Paruit (traducător în franceză al unor Emil Cioran, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Nora Iuga, Gabriela Adameșteanu, Marta Petreu etc.), la Éditions Denoël, Paris, 1999, începe o fază mai concretă de receptare în Franța, iar Cărtărescu ajunge să fie privit cu adevărat ca un autor interesant și original. Lui Paruit îi revine misiunea de a traduce și volumul al doilea al *Orbitorului* (*L'oeil en feu*) în 2005, la aceeași editură, dar și de a realiza o traducere nouă, adaptată pentru – *nota bene* – un roman grafic, a volumului *Travesti* (L'Association, Collection Ciboulette, Paris, 2007), exact cu acest titlu, spre deosebire de traducerea anterioară a lui Lenz (*Lulu*). Este, cred, o lovitură de imagine și un moment de largire considerabilă a spațiului de receptare a autorului în țara cu cea mai puternică tradiție europeană a benzii desenate.

Consacrarea la nivel internațional vine însă mai ales odată cu *Solénöide* (Noir sur Blanc, Paris, 2019), în traducerea Laurei Hinckel. Nu doar că traducerea este extrem de apreciată, dar mai mult de atât, se înmulțesc cronicile din presa culturală franceză, convingerea că românul este „unul dintre marii romancieri europeni contemporani” începe să prindă contur și chiar să se fortifice, editura face o campanie de promovare mai puternică decât în cazul edițiilor anterioare, iar autorul

obține premiul *Millepages* (2019) și *Prix du Livre Européen* (2020). Traducerea operei lui Cărtărescu intră de fapt în era Hinckel ceva mai repede, odată cu *Pourquoi nous aimons les femmes: nouvelles* (Denöel, Paris, 2008), moment important de consemnat și pentru că e întâia oară când pe un volum al său tradus în Franța apare mențiunea „Ouvrage traduit avec le concours de l'Institut Culturel Roumain”. Aceeași traducătoare prolifică (cu un portofoliu astăzi impresionant, cuprinzând nume importante, între care: Camil Petrescu, Eugen Barbu, Andrei Pleșu, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Varujan Vosganian, Lucian Boia, Simona Sora, Ștefan Agopian, Cecilia Ștefănescu, Igor Bergler etc.) va traduce în anul următor și volumul al treilea al *Orbitorului* (*L'Aile tatouée*, Denöel, 2009), apoi *Melancolia* (Noir sur Blanc, 2021) și, în sfârșit, *Théodoros* (Noir sur Blanc, 2024).

O mențiune importantă mai trebuie făcută: *Nostalgia* va fi retradusă în franceză, sub titulatura de roman (*La Nostalgie*, P.O.L., Paris, 2017), sub semnătura lui Nicolas Cavaillès, în prezent unul dintre cei mai apreciați traducători literari, în portofoliul său figurând: Urmuz, Max Blecher, Emil Cioran, Norman Manea, Dumitru Țepeneag, Ileana Mălăncioiu, Gabriela Adameșteanu, Matei Vișniec, Matei Călinescu, Bogdan-Alexandru Stănescu etc. El însuși fiind scriitor, traducerile sale capătă un plus de expresivitate, fără a trăda însă textul. Nu e locul aici de analize comparative desfășurate în detaliu pe cele două traduceri, dar este evident că versiunea Cavaillès îi este net superioară lui Lenz. De altfel, aceluiași traducător, care pare în special atras de proiectele dificile ori provocatoare în materie de traducere, i se datorează și versiunea franceză a *Levantului* (*Le Levant*, P.O.L., 2014).

#### **Invidie/validare. Ecouri literare postdouămiiste**

Creează formula cărtăresciană emuli printre tinerii scriitori sau rămâne ea, într-un fel, singulară? Ambele, aş răspunde. Dintre cei care îi preiau ori îi prelucrează, nu fără entuziasm, declarat ori tacit, principiile poetico-narative, niciunul nu mi se pare că a atins până acum un nivel ori o cotă estetică-literară apropiată, nici Radu Vancu, nici Cosmin Perța și nici George Cornilă, oricât de interesante, la nivelul literaturii noastre, ar fi producțiile lor. Dacă penultimul ficționaliza oniric anxietatea influenței și presiunea unei personalități marcante la nivelul convențiilor literar-culturale românești, într-o foarte interesantă proză scurtă din volumul *Vizita* (2013), ultimul se apropie de poetica amintită mai ales prin *Silex* (2024), un roman al eului amnezic, în jurul căruia autorul construiește un personaj complex. Să le luăm însă pe rând.

În scurtă (și cu atât mai lesne citabila) bucată „O partidă de șah cu Cărtărescu” din *Vizita*, este strecurată cu subtilitate teza că celebritatea a făcut ca scriitorul să nu-și mai aparțină, să devină între timp un produs, un *brand* pentru marketingul autohton și chiar un pion politic, domenii mult mai importante sau atractive decât istoria literaturii contemporane, așadar un ins care se lasă manevrat de sfori, „îmbrățișat” de alții și care nu-și mai aparține sieși sau *doar* sieși:

„După ce doamna îi șoptește bodyguardului nu știu ce, bodyguardul urlă înăuntru: *Intră următorii trei!*, ușa ni se deschide în față și intrăm. *În liniște...*, ne recomandă bodyguardul. Înăuntru, luminează orbitoare, zăpușeală, praf, miros de sudoare. În față, câteva scaune, pe spatele cărora sunt lipite hârtii A4 pe care scrie *concurenți*. Ne așezăm cu sfială și privim nedumeriți în jur. În fața noastră, la nici doi metri, Mircea Cărtărescu însuși joacă șah la o măsură, în compania unui necunoscut. Reflectoarele carului de televiziune care filmează evenimentul produc o căldură insuportabilă. Acum înțeleg de ce nu i se arată fața lui Cărtărescu, ci doar mâinile. Fața lui, plină de broboane de sudoare, pare desfigurată. Din cauza concentrării, a căldurii, a oboselii, pare că trece prin niște chinuri teribile și fiecare atingere a pieselor este echivalentă cu zdrobirea unui nerv. Regele negru este înghesuit la b7 și, cu o mișcare măiastră, calul alb îi dă mat. *Pauză!* Se urlă din spate, reflectoarele se sting, învinsul se retrage frustrat, lui Cărtărescu i se aduce un sandwich și un pahar cu apă, o asistentă îi tamponează fruntea cu șervețele și îi face masaj la ceafă. E atât de obosit, încât mănâncă cu capul în pământ, pare că doarme în timp ce mănâncă. De după o perdea apare domnul Liiceanu. *Bravo, Mircea, bravo!* Domnul Liiceanu este tot un zâmbet, îmbrăcat impecabil, ușor cocârjat și bătrânicios, ce e drept, dar cu o atitudine seniorială care îi imprimă un aer de superioritate permanent, dă să îl îmbrățișeze pe Cărtărescu. Acesta se lasă îmbrățișat și mestecă în continuare. *Gândește-te, Mircea, numai câte vânzări o să avem după asta, sute de mii, Mircea, sute de mii, gândește-te numai la asta...!* Neavând niciun răspuns din partea lui Cărtărescu, domnul Liiceanu se întoarce spre cei de după perdea: *Dați-i o cafea!*, apoi spre Cărtărescu: *Mănâncă, Mircea, mănâncă, încă puțin și terminăm*. Domnul Liiceanu dă să iasă, se întoarce însă cu jumătate de corp din nou spre Cărtărescu: *Să-i mai răresc?* De abia atunci, o reacție: *Rărește-i și să terminăm într-o oră, nu mai pot!*, mormăie Cărtărescu. *Bine, Mircea, îi mai răresc*, spune Liiceanu și iese”.<sup>19</sup>

Ironia naratorială capătă accente și nuanțe suplimentare, însă, atunci când personajul-narator însuși pare să se consume între, pe de-o parte, invidia tipică față de confratele cu succes (inter)național și dorința de a profita la rândul său, pe de altă parte, de respectiva glorie, dorința autovalidării prin relație cu acesta, a ieșirii din presupusul anonim, a *contaminării*:

„Cărtărescu, nici măcar privindu-l pe cel din fața lui, bombăne destul de tare: *Maraton de șah mi-a trebuit mie, au făcut o paiață din mine, profită toți vampirii ăștia de ultimii mei stropi de sânge... Ce idee, maraton de șah...* Auzindu-l și profitând de o pauză a monologului său, mă pomenesc spunând în gura mare: *Da, și măcar dacă erați vreun maestru internațional, vreun campion european...* Pe urmă îmi dau seama ce gogomănie am scos pe gură și mă uit speriat în jur, dar se pare că nimeni nu observase impolitețea mea, fiecare era adâncit în propriul său monolog, în propria sa neputință. (...) După o ușoară bălbăială gestică a regizorului de platou, acesta o invită repede pe doamna coregraf să ia locul bătrânelului. Aceasta se așează grațios la masă, cei doi își dau mâna și jocul începe. În lumina aceea, cei doi semănă destul de tare, doi oameni strident colorați, torsionați, chinuți în fața unei table de șah. Mutările curg repede și eu nu mai am răbdare, mă foiesc pe scaun dorindu-mi ca Mircea Cărtărescu să o bată cât mai repede pe baba asta pentru a prinde și eu un loc la masa de șah, doar pentru a avea ocazia să mă prezint”.<sup>20</sup>

### Memorie / rescriere

În romanul *Silex* sunt convocate, pe aceleași porți ale regimului oniric, și pășesc cu grație optzecistă siluetele bine conturate ale procedeele consacrate de proza cărtăresciană. Conturul metanarativ al fantasmei apare astfel întărit, conducând totodată la o reflecție indirectă cu privire la înseși resursele ficționalizării: de la ce anume poți porni, centripet, în restabilirea memoriei? Și, invers, centrifug, în ce forme se decantează fisura ei severă și cu ce implicații asupra subiectului? Interogațiile respective pot fi oricând puse în legătură, de pildă, cu rama unor proze precum „Mendebilul”. Filtrul halucinatoriu este reactivat într-un scenariu românesc cu inflexiuni textualiste, în descendența postmodernismului canonic, intelectualizat, unde scriitura pare că precede esența, lecturile devin un suprapersonaj, iar subiectul trăiește efectiv din scris, expus la nesfârșit mirajului literaturii. Confesiunile în genul: „De când mă știu, dacă n-ar fi fost cărțile, mi-ar fi trebuit doar câteva minute să mă mut”<sup>21</sup> aparțin în spirit declamațiilor optzeciste binecunoscute (și aici mă gândesc nu doar la Cărtărescu, ci și la infinit mai puțin norocosul Aurel Dumitrașcu, autor al unei butade precum: „Eu nu vreau să trăiesc, eu vreau să citesc”). De altfel, singura armă a eului scindat pare să fie livrescul, prin intermediul căruia realitatea apare mereu decantată: „Am re trăit de nenumărate ori momentul în care Isabel mi-a spus întâia oară că nu era adevărat ce spuneam, de fapt, nu doar ce spuneam, ci

și ce credeam. Trebuie că am primit vestea cu expresia de groază și uimire din ochii Medusei lui Caravaggio, după ce Perseu îi retezase căpățâna”<sup>22</sup>. În romanul lui Cornilă, așadar, atât deruta, cât și încercarea disperată de a redobândi controlul asupra realității *reale* sunt amplificate stilistic printr-o scriitură eseistică, alambicată, uneori sufocată de livresc prin enumerații și înșiruiți frenetice, unele delirante, și prin aglomerarea seriilor sinonimice, extinse metaforic ori zoomorfizate într-un registru al pateticului: „Adeseori mă simțisem ca (...) ploșnița care se așază toamna pe plasa ferestrei (...), mă găseam neputincios și revoltat, ca urangutanul care se luptă jalnic cu brațul excavatorului, ca pasărea-liră care, resemnată, imită zgomotul infernal al drujbelor”<sup>23</sup> etc. Persistența metanarativului, susținut și prin pretextul muncii de rescriere, de reformulare și de revizuire a unui manuscris, cu implicații grave, ontologice („Corectându-mi scrisul, parcă mă corectam pe mine”) naște imensul efort justificativ al unei minți degradate, „cândva strălucite”<sup>24</sup>, care ocupă, în fapt, cea mai mare parte a romanului. Însăși rațiunea de a fi a proiectului auctorial și conștientizarea modelului consumat al clasicei autoficțiunii douămiiste capătă aici o motivație în plus: „Copilăria mi s-a scurs între aceleași coordonate ca ale altor copii din generația mea, pierduta Generație Cernobil, de care nu avea să se aleagă mare lucru, totuși a fost diferită de a tuturor celorlalți, căci mulți ani n-am avut puterea de a mă împotrivi propriei ciudățenii. Aceiași ani de grădiniță, cu serbări pompoase și rigle peste palmă, aceiași ani de școală, cu ascultări și extemporale și umilinte, aceleași jocuri cu băieții de la bloc, supraviețuind derbedeilor de la Centrală și tunurilor cu carbid, aceleași schimburi de surprize cu mașini și abțibilduri cu fotbaliști, aceleași lipsuri, alimente pe sub tejghea, haine din Hală, aceleași vacanțe la bunici și sejururi la mare pe tichete, aceleași superstiții și legende urbane, aceleași visuri și fantasmagorii. Doar că eu n-am știut cum să trăiesc în această lume...”<sup>25</sup>

Rareori și-a mai găsit livrescul atâtea justificări într-un roman postdouămiist de prim-plan, începând de la personajul principal care ajunge să viziteze, la un moment dat, în chip ironic, până și o expoziție multimedia despre memorie, și mergând până la construcția de personaje menite a interpreta partitura livrescă și intertextuală: „Îmi făcea mereu plăcere să mă întâlnesc cu Abel (...). În opinia lui, dacă l-ai citit pe Céline, puteai spune că ai vizitat Bambola-Bragamance sau că ai trăit la hotarul dintre secolele a XVI-lea și al XVII-lea câtă vreme ai parcurs *Don Quijote*”<sup>26</sup>.

\*\*\*

Concluzionând, cazul lui Mircea Cărtărescu ilustrează, poate mai limpede decât oricare altul din literatura română recentă, modul în care canonizarea contemporană se construiește prin acumulări succesive de lecturi, validări, contestări și polemici. Antinomiile receptării nu slăbesc însă poziția operei lui Cărtărescu, ci dimpotrivă: ele sunt semnul că ea a devenit deja un loc central al dezbaterii literare actuale. Între național și transnațional, între admirație și suspiciune critică, opera sa rămâne un spațiu de negociere simbolică pentru diferitele generații și orientări ideologice ale câmpului literar. Dincolo de aceste tensiuni, însă, rămâne evidența unei scriituri care a reconfigurat decisiv imaginarul prozei românești postcomuniste.

#### Note:

<sup>1</sup> v. Adrian Mureșan, „Fantasticul macrantropic la M. Eliade și la M. Cărtărescu”, în *Mișcarea literară*, anul VI, nr. 1/2007, pp. 34-35.

<sup>2</sup> Mihai Zamfir, „Constituirea mitului eminescian: glose despre un mit modern”, în *Din secolul romantic*, Cartea Românească, București, pp. 230-250.

<sup>3</sup> Ioana Bot, „Istoria și anatomia unui mit cultural”, în *Mihai Eminescu, poet național român*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 30-44.

<sup>4</sup> Andrei Terian, „Mihai Eminescu: From National Mythology to the World Pantheon”, în *Romanian Literature as World Literature*, edited by Mircea Martin, Christian Moraru and Andrei Terian, Bloomsbury Academic, New York, 2017, p. 46.

<sup>5</sup> Mircea Cărtărescu, *Théodoros*, traduit du roumain par Laure Hinckel, Les Éditions Noir sur Blanc, 2024.

<sup>6</sup> Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, Humanitas, București, 2022.

<sup>7</sup> Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere din engleză de Mircea Ivănescu, Vellant, București, 2016, pp. 64-66.

<sup>8</sup> Răzvan Voncu, „Personajul carnasier și autorul vegan”, în *România literară*, nr. 3/2023.

<sup>9</sup> Ovidiu Pecican, „Mitul cărții totale”, în *România literară*, nr. 8/2023.

<sup>10</sup> v. Mirela Roznoveanu, „Despre proza care nu există. Proza lui Mircea Cărtărescu”, în *Contemporanul*, nr. 9, septembrie 2023. Sub pretextul unei analize critice a prozei lui Cărtărescu, autoarea pare că se războiește mai degrabă cu curentele culturale contemporane și cu minoritățile LGBTQ+.

<sup>11</sup> Mihai Iovănel, „Cărtărescu, scrib și scriitor”, în *Scena 9*, 24 aprilie 2017.

<sup>12</sup> Jean Dumitrașcu, „Radu Aldulescu trăiește, foarte greu, doar din scris”, *Jurnalul de Argeș*, 1 iunie 2023.

<sup>13</sup> v. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

<sup>14</sup> <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/mircea-cartarescu-ecrivain-la-poesie-a-toujours-ete-pour-moi-le-comble-de-l-idee-de-litterature-1400757>.

<sup>15</sup> v. Adrian Mureșan, „Cum să (nu) citești o carte de critică”, în *Observator cultural*, nr. 1200, 20-26 martie 2024, pp. 12-13.

<sup>16</sup> N. Steinhardt, „Cuvinte neîntrupate”, în *Orizont*, nr. 27/1983, p. 5.

<sup>17</sup> Crina Bud, *Literatura română în Franța. Configurări critice în context european*, Muzeul Literaturii Române, 2014, p. 47.

<sup>18</sup> v. Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, Humanitas, București, 2024, p. 219.

<sup>19</sup> Cosmin Perța, *Vizita*, Herg Benet, București, 2013, pp. 20-21.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>21</sup> George Cornilă, *Silex*, Polirom, Iași, 2024, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 159.

## Alex GOLDIȘ

### Opera cărtăresciană ca literatură a lumii

L-am descoperit pe Mircea Cărtărescu în ultimii ani din liceu citind prozele din *Nostalgia* și de atunci mi s-a părut că stau în fața unui scriitor care poate fi pus pe același plan cu alți scriitori ai lumii. Nu citeam doar literatură română (mai ales pentru adolescenți, granițele acestea n-au niciun sens), ci tot ce îmi cădea în mână, de la Stendhal la Dostoievski, Proust, Woolf, Kafka, Sartre sau Márquez. Nu aveam mare habar de istoria literaturii mondiale sau de conceptele prin care poate fi ea înțeleasă, însă mă instruiam la „maestri” și intuiau că Mircea Cărtărescu e unul dintre ei. Ba chiar, în primii ani de facultate, am publicat (nu spun unde) niște bucăți „cărtăresciene” pe care îmi doresc să nu le găsească nimeni. Poate fără să mai atingă niciodată intensitatea cu care am citit *Nostalgia* (REM mi se pare și azi textul cel mai bun scris vreodată în limba română, indiferent de gen), admirația mea față de autor a crescut cu *Levantul* (tot așa, o carte în care dexteritatea lingvistică te face să te întrebi dacă cine l-a scris a fost om sau extraterestru), cu *Orbitor* și cu romanele mai recente, însă sunt și fan al *Jurnalelor*, pe care le înțeleg și le gust chiar dacă nu sunt totdeauna de acord cu observațiile de acolo.

Cu tot riscul implicat într-o astfel de afirmație, care poate părea teribil de egocentristă, mi s-a părut așadar firesc ca lumea vastă să fie atrasă, ca într-un vortex, în lumea lui Cărtărescu așa cum am fost eu la 17-18 ani, când îl citeam uimit de cât de mult seamănă experiențele de acolo cu ale mele (din copilărie, de la blocurile dintr-un cartier aflat la marginea universului) și, pe de altă parte, cât de străni erau față de tot ceea ce experimentasem până atunci. O asemenea suprapunere inexplicabilă între identificare și imersiune rămâne ingredientul cărtărescian prin excelență. Un ingredient aproape palpabil în cele mai bune pagini ale poetului și în special ale prozatorului, dar pe care nu îl pot explica așa cum nu am acces, altfel decât prin clișee, la mecanismele proprii subiectivității.

M-am bucurat așadar, în ultimele decenii, de recunoașterea tot mai largă a lui Mircea Cărtărescu dincolo de România ca de confirmarea unei intuiții de tinerețe și ca de un mic miracol, contrar tuturor experiențelor cotidiene (sunt un pesimist), care probează faptul că valoarea și seriozitatea ies până la urmă la lumină. E însă într-adevăr firesc, e de la sine înțeles ca un scriitor mare să și devină recunoscut ca atare la nivel global, mai ales atunci când acesta nu e neapărat însoțit de un „bagaj” consistent – „capital”



literar, ar zice comparațiștii din ultimele decenii – care să creeze așteptări mari cu privire la literatura română? Dacă, începând cu Noul Val Cinematografic s-a produs acel *breakthrough* care să facă specialiștii sau publicul internațional să aștepte cu interes orice produs filmic venit din România – ba chiar să-i ofere un soi de CEC în alb chiar atunci când el nu se ridică neapărat la așteptări –, în literatură un asemenea eveniment n-a avut loc. Putem invoca în secolul XX numele izolate de scriitori români sau cu rădăcini românești, de la Cioran, Eliade sau Eugen Ionescu până la Norman Manea sau Herta Müller, însă ele nu sunt subsumate unui construct, chiar și convențional, legat de literatura română. E cu atât mai mare, așadar, meritul operei cărtăresciene cu cât, neajutată de un „capital literar românesc” care să o gireze, a intrat într-un circuit foarte prestigios de traduceri, premii, receptare, bursa Nobelului, ba chiar și în atenția publicului mai larg, în America Latină.

Nu știu dacă acest fapt are legătură cu fascinația în expansiune pentru scrisul lui Cărtărescu, care rămâne de multe ori greu de descris în afara unor termeni cvasi-mistici, însă măcar o parte din consacrarea lui deopotrivă în mediul autohton și la nivel internațional cred că are de a face cu natura prin excelență rețelară a cărților sale. S-a făcut mult caz, pornind de la o trăsătură postmodernă, cu privire la intertextualitatea lui Cărtărescu care i-ar fi marcat diferența cel puțin față de generația anterioară de scriitori români. Fapt, într-o anumită măsură, corect: însă intertextualitatea în sine descrie prea puțin capacitatea performativă ieșită din comun a limbii cărtăresciene, capabilă să înglobeze epoci diferite ale literaturii (ba chiar ale culturii de pe teritoriul României), de la cea a cronicarilor până la cea „englezită”, de azi. Mai mult decât atât: scrisul lui a metabolizat cam toate vârstele literaturii române cu

convențiile lor specifice și îi poți redescoperi în el pe pașoptiști, pe Eminescu (în atâtea feluri), pe Arghezi sau pe Max Blecher, pe Nichita (în ciuda a toate și a tot), pe oniriști și pe mulți alții. Fără să văd în această observație neapărat un calificativ valoric, cred că se poate spune că scriitori postmoderni intertextuali sunt mulți, de la Umberto Eco la Julian Barnes sau Salman Rushdie, însă nu pentru toți intertextualitatea a derivat într-o resuscitare programatică a culturii de proveniență. Cărtărescu a înglobat în lumea literaturii lui cam toată literatura română pentru a o transforma în ceva *fresh*, viu, revizitabil din stricta contemporaneitate. Cred că putem fi de acord că citim cu alți ochi întreaga istorie a literaturii române (proză, poezie, dar și alte genuri) după lectura lui Cărtărescu. Din acest punct de vedere, e poate scriitorul nostru „cel mai național”, adică dedicat trup și suflet, punând la bătaie toți pixelii din dotare pentru reluarea dialogului cu forme și direcții considerate defuncte. Mai în glumă mai în serios, el și-a plătit cu vârf și îndesat, ca niciun alt scriitor român, datoriile față de această literatură. E grotesc, dar mai ales rizibil dacă îți asumi distanța necesară, să vezi cum în înalte foruri care-și arogă misiunea de apărare a tradiției Cărtărescu poate fi considerat „anti-național” sau disprețuit față de producția culturală autohtonă.

În același timp în care e românească până la detalii „infinitesimale”, ca să folosim un termen consacrat, scriitura lui Cărtărescu e „larger than Romanian literature” în sensul în care înglobează în ea circuite ale literaturii lumii. Sistemul național și cel internațional nu s-au situat niciodată altfel decât într-o dinamică fluidă în opera unui scriitor care își imaginează Paradisul literaturii populat în felul următor: „Aș fi vrut ca Arghezi să fie încă în viață, mă bucur că Bob Dylan încă trăiește (ce frumos ar fi să schimb două vorbe cu el), sunt fericit că i-am întâlnit pe Nichita, pe Brumar și pe Mario Vargas Llosa” (*Șapte ani străinii. Jurnal 2018-2024*). De altfel, expansiunea de care se bucură azi opera scriitorului – și care se produce sub ochii noștri – nu înseamnă decât activarea, în contextele în care se mișcă ea, a unor rețele interne. Îmi imaginez foarte grafic această mișcare a cărții lui Cărtărescu (autorul insistă că a tradit toată cariera la un singur text) pe harta lumii ca pe o aprindere de becuțe, și implicit un câștig de energie nouă, acolo unde o referință internă este potențată de o direcție existentă în geografia literară nou cucerită. Opera cărtăresciană „câștigă prin traducere” în contexte culturale noi, ca să revenim la sintagma lui David Damrosch, pentru că are în ADN-ul ei înscrisă potențialitatea de dialog cu alte culturi. În America Latină Cărtărescu s-a consolidat pe terenul încă fertil al realismului magic, în Europa Centrală și de Est el activează fantomele lui Kafka, Bruno Schulz

sau Bohumil Hrabal, în Franța sau în țările nordice e citit în registrul autoficțiunii după modele foarte diferite existente acolo, în mediul american e din ce în ce mai mult plasat în zona romanelor maximaliste sau a construcțiilor hiperliterare – în sensul că narațiunile lui se construiesc ca adevărate *hyperlink*-uri care te poartă dintr-o imagine/referință în alta, la nesfârșit. Pentru cine l-a citit serios e însă evident că niciuna din aceste comparații nu-i atenuează originalitatea și că ele servesc mai degrabă ca potențatori ai restului cărtărescian ireductibil.

Pierde, așadar, literatura lui Cărtărescu din individualitate prin această progresie geografică după o logică aproape macrantropică? Într-o anumită măsură da, întrucât traducerile nu reușesc să redea întotdeauna nici spiritul operei, nici particularități lingvistice sau de stil, extrem de importante pentru cineva care consideră că „scriitorul e un tehnician, nu altfel decât unul dentar, și problemele lui sunt tehnice înainte de orice altceva” (*Șapte ani straniu...*). În același timp, însă, ea câștigă în elasticitate printr-un dialog care o plasează în contexte deformatoare fertile, devenind, în cel mai pur sens al cuvântului, o literatură-lume în sensul relaționar vehiculat de comparatismul recent. Indiferent dacă va fi răsplătită sau nu cu Nobelul – fapt din care ar câștiga, o spun cu toată responsabilitatea, mai mult literatura română decât un scriitor individual –, opera lui Cărtărescu își va continua expansiunea.

Îmi cer scuze, în final, pentru metafora războinic colonială implicită de-a lungul întregului text. Cred că s-a înțeles că, în ciuda tuturor aparențelor, ea acoperă de fapt ecuația inversă, a unui scriitor dintr-o literatură (semi)periferică care cucerește imaginarul global prin mijloacele cât se poate de pașnice ale scrisului său.



### III. EXEGEZĂ

Senida POENARIU

#### Mircea Cărtărescu & Bob Dylan remix: intersecții culturale

„Este imperiul hibrizilor, al textelor încrucișate cu pasiune mendeliană, al eclectismului nelimitat, în care nu numai că toate formele artei prezentului se pot combina aleatoriu, dar ele intră în aliaje stranii și cu forme istoricizate ale trecutului într-o sincronie stilistică nemaivăzută, implicând pastșa, parodia, travestiul. Mai mult, arta înaltă coboară din Castalia ei ca să încheie dubioase mezalianțe cu domeniile marginale ale culturii de consum, paraliteraturii, kitsch-ului, camp-ului, clișeului, chiar plagiatului”<sup>1</sup> afirma Mircea Cărtărescu în studiul său despre postmodernism (1999/2010). Putem spune fără rezerve că, în acest „imperiul al hibrizilor”, atât prin opera sa de dinaintea apariției volumului *Postmodernismul românesc*, dominată de poezie, cât și prin proza masivă ce i-a succedat – formule literare împachetate critic sub generoasa umbrelă a livrescului și a intertextualității –, autorul însuși ocupă o poziție suverană. Cu mențiunea că, în ceea ce privește evoluția poeziei, Marius Chivu are dreptate când afirmă că în *Nimic* (2010) „Vizionarismul cosmogonic și miza ontologică au lăsat loc minimalismului cotidian și prozaismului biologic, realismul ironic a trecut într-o reflexivitate autoironică, hedonismul erotic s-a stins într-un intimism casnic, patetismul a înlocuit ludicul, intertextualitatea aproape că nu mai există, iar livrescul (Dostoievski și Kafka sînt acum persiflați) s-a subțiat în favoarea citatelor muzicale. Cît despre imaginarul luxuriant și spectacolul lingvistic al poemelor scriptice, expansive și diluviale, din acestea a rămas un fel de bacovianism pe muzică de Beatles”<sup>2</sup>.

Nu aș spune însă că „maturitatea a adus până și amurgul idolilor pop”<sup>3</sup>, ba dimpotrivă. Într-un interviu recent<sup>4</sup>, Mircea Cărtărescu evocă explicit rolul formativ al contraculturii americane pentru generația sa, „o sort of local Beat Generation”, conectată atât la poezia lui Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti sau Gary Snyder, cât și la rock și la imaginarul Flower Power. Mai mult, relația sa cu Bob Dylan rămâne una admirativă: Cărtărescu (re)povestește întâlnirea cu acesta la Iowa City în 1990, experiență descrisă hiperbolic „ca și cum l-ai vedea pe Dumnezeu sau pe Sfântul Pavel”, și reamintește că a tradus în română o sută de texte lirice ale lui Dylan, afirmând fără echivoc că artistul „merita Premiul Nobel pentru Literatură”<sup>5</sup>. Astfel de declarații

târzii confirmă că referințele pop nu reprezintă doar o etapă juvenilă sau o simplă ornamentație intertextuală, ci rămân parte integrantă a imaginarului său cultural și a modului în care își înțelege propria formare literară.

În fond, chiar figura lui Bob Dylan ilustrează exemplar acest „imperiu al hibrizilor” descris de Cărtărescu. Dylan a construit de-a lungul deceniilor o operă bazată pe colaj, reciclare și recombinație de motive provenite din folk, blues, Biblie, poezie modernistă sau cultura populară americană. Tocmai această practică a hibridizării – libertatea cu care „plays fast and loose with traditional songs”<sup>6</sup>, nu fără o evidentă doză de raportare conștientă la influențe (a se vedea albumul *Love and Theft*) – i-a adus în repetate rânduri acuzații de plagiat sau de „împrumut” excesiv din tradiții și texte preexistente. Cu toate acestea, modul în care Dylan transformă totul într-un discurs poetic personal confirmă că logica intertextuală și hibridă descrisă de Cărtărescu nu este doar o caracteristică a literaturii postmoderne, ci și una dintre strategiile fundamentale ale culturii pop. În definitiv, după cum observă W. J. T. Mitchell, „all media are mixed media”<sup>7</sup>, iar hibridizarea este o condiție constitutivă a producției artistice.

Dinamica dintre cultura înaltă și cea joasă, frecvent discutată de teoreticienii postmodernismului, se poate observa cu claritate în cazul lui Mircea Cărtărescu, a cărui operă oferă un exemplu paradigmatic al circulației influențelor între registre culturale diferite, o spirală culturală în care influențele circulă de la *high* la *low culture* și înapoi, de la literatura livrescă la ritmurile pop-rock, pentru ca apoi să se prelungească din nou în cultura pop contemporană, după cum vom vedea. Cu adevărat remarcabil este că Mircea Cărtărescu, un autor profund erudit, dincolo numeroase premii literare și de prezența repetată printre favoriții la Premiul Nobel pentru Literatură, este el însuși un adevărat star în America Latină. De la cozile nesfârșite pentru autografe, la scandarea numelui, acesta are în ultimii ani un succes public extraordinar, care a produs, cel puțin în America Latină, un fenomen pe care însuși Cărtărescu îl aseamănă cu „Beatlemania”<sup>8</sup>, scriitorul povestind cum a fost nevoit să o ia la fugă, înconjurat de agenții de securitate, din mulțimea care îl înconjurase.

Așa cum bine știm, în poemele lui Mircea Cărtărescu prezența vedetelor precum Bob Dylan, Natalie Wood, Marilyn, Harrison, Dustin Hoffman, Eddy Grant, Freddie Mercury, Elton John, The Beatles sau versuri, precum: „I’M A LOSER! I’M A LOSER! AND I’M NOT WHAT I APPEAR TO BE” este una constantă. Cum am discutat deja în altă parte<sup>9</sup> despre impactul subversiv și chiar despre rolul de *noduri cosmopolite* („cosmoscapes”)<sup>10</sup> al acestor referințe

(contra)culturale în contextul regimului totalitar comunist, mă voi concentra de această dată asupra modului în care se derulează circuitul cultural pe de-o parte dintre sfera pop și cea cultă, și, pe de altă parte, între două medii artistice distincte, muzică și literatură, respectiv poezie.

Încercând să găesc corespondențe între Bob Dylan și Mircea Cărtărescu am realizat că sensul circuitului cultural nu este unul unidirecțional, iar încercarea de a-i fixa pe cei doi în compartimentele tradiționale ale culturii „înalte” și „populare” se dovedește contraproductivă. Oferirea premiului Nobel pentru Literatură în 2016 lui Bob Dylan nu face altceva decât să confirme această mobilitate a frontierelor culturale. De altfel, fără a intra prea mult în detalii, reținem și perspectiva lui Simon Frith din *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, conform căreia, dacă o parte a criticii culturii de masă a constatat în condamnarea culturii populare din perspectiva artei înalte – așa cum se întâmplă, de pildă, la Theodor W. Adorno – atunci orice încercare de a afirma valoarea culturii populare implică inevitabil și o punere sub semnul întrebării a presupusei superiorități a artei „înalte”<sup>11</sup>. Frith susține că muzica populară trebuie evaluată nu doar sociologic, ca fenomen de masă sau produs al industriei culturale, ci și estetic, prin judecări de valoare comparabile cu cele aplicate artei „înalte”. Gustul muzical nu ar reprezenta o simplă preferință individuală, ci o practică culturală prin care indivizii își negociază identitatea și apartenența socială și, în același timp, experiența ascultării este ea însăși o formă de „performare”. Privită din această perspectivă, admirația constantă a lui Mircea Cărtărescu pentru Bob Dylan poate fi înțeleasă nu doar ca un reflex generațional sau biografic, ci și ca recunoaștere a unei forme de poezie care se manifestă în interiorul muzicii populare și care revendică, implicit, un statut estetic comparabil cu cel al literaturii.

În „Flashback cu Boba Dylana”, prefața celor 100 de poeme traduse din Bob Dylan, Mircea Cărtărescu oferă o mică istorie afectivă, operând și invalidând succesiv, cu autoironie, aceleași distincții: în liceu are loc respingerea inițială a freneziei pop, rock și folk, manifestată prin dansurile și experiențele senzorial-epidermice ale colegilor, opusă a ceea ce el numește „jalnica sfidare intelectuală” a celor damnați, diferiți, superiori, care respirau aerul culturii înalte – cenaclisti, de fapt inadaptați și speriați. Apropierea de Bob Dylan, care se va transforma ulterior în adorație, survine după descoperirea legăturii pseudonimului cu poetul Dylan Thomas: „Tradusesem pentru mine zeci de poezii de Dylan Thomas, le știam pe de rost. Mă gândeam că un cântăreț care-și ia numele de la un mare

poet trebuie să fi avut ceva în cap” (p. 9). Bob Dylan, alături de Beatles și Pink Floyd vor deveni mai mult decât o simplă recurență de ordin intertextual în poemele sale: „Dar ne trăiam și noi, cum puteam, de bine, de rău, micul nostru 1968, micul Flower Power (...) Nu era doar o muzică uluitoare, era poezia pe care voiam eu s-o scriu, erau aromele psihedelice dragi minții mele (...). M-am impregnat de Bob Dylan, cum m-am impregnat în acea vreme, neuitații ani '80, când m-am găsit și eu să fiu tânăr, de poezie și dragoste, de prietenie și alcool (...) Pentru mine, muzica și poezia lui Bob Dylan nu sunt de sine stătătoare, ele se-mpletesc într-un arabesc scilipitor, delicat și psihedelic, ca un fum de canabis, cu toată acea epocă în care, pe fondul mizeriei generale, noi eram bogați și fericiți, căci aveam poezia” (p. 9-12).

O situație paradoxală este sesizată de George Volceanov: în timp ce muzicienii pop români se refugiau în zona liricii canonice, vedetele pop occidentale – adesea considerați hippioți, drogați sau pierde-vară – își aveau versurile traduse în prestigioase reviste literare românești, precum *Secolul 20* și *Luceafărul*. Cântece precum *Blowin' in the Wind*, *A Hard Rain's a-Gonna Fall* sau *Lucy in the Sky with Diamonds* – semnate de Bob Dylan și de tandemul Lennon–McCartney – erau publicate drept poezie contemporană.<sup>12</sup> Cât despre rezonanțele pop ale titlului celebrei antologii *Aer cu Diamante*, ele sunt evidente. Cum ar fi putut versurile dintr-un cântec precum *The Times They Are a-Changin'* – 1964<sup>13</sup> să nu percuteze profund în societatea românească și să fie receptate ca simple produse ale culturii pop – de altfel mesajul social al acestui cântec a fost recunoscut în mod repetat de Bob Dylan –, nu ca forme de expresie poetică ce articulau, fie și indirect, un imaginar al schimbării, al libertății și al solidarității generazionale?

Această formă a legitimării culturale ne trimite cu gândul la Bourdieu și reflecțiile sale asupra consumului cultural.<sup>14</sup> Dacă gustul estetic și capacitatea de a recunoaște valoarea artistică a unui obiect cultural depind de posesia unui anumit „cod” cultural, ei bine, în contextul României comuniste, acest cod permitea reinterpretarea unor produse ale culturii pop occidentale într-un registru *legitim*, literar. Tocmai caracterul literar al acestor texte a facilitat circulația lor într-un sistem controlat ideologic: traduse și publicate ca poezie, ele puteau fi integrate în circuitul legitim al culturii fără a mai purta explicit marca subversivă a culturii pop occidentale. În acest fel, granița dintre cultura „înaltă” și cultura populară devenea un spațiu de negociere simbolică, în care aceleași obiecte culturale puteau fi resemnificate și adaptate condițiilor unui regim totalitar.

Am putea spune, în acest punct, că elementele literare și muzicale migrează și se reinventează prin

diferite registre culturale, iar pentru a surprinde mai clar complexitatea și natura acestui fenomen, propun să privim la două studii de caz care, deși surprinzătoare în contextul de față, ilustrează foarte bine lanțul de transmutații culturale – motive literare sau operatice recontextualizate în registrul muzicii pop: cu un adevărat revirement pe TikTok, melodia *Grace Kelly* (2007) a artistului britanic pop MIKA și deja clasică *Can't Help Falling In Love* (1961) a lui Elvis Presley.

Piesa *Grace Kelly* este inspirată din opera *Bărbierul din Sevilla* a lui Gioachino Rossini (1816), mai precis din Aria „Largo al factotum”. Mika păstrează aceeași metrică și un tempo moderat spre rapid, reproducând construcția melodică. Chiar dacă folosește aceleași ornamente pe o notă repetată și motivele muzicale recurente, evită materialul tematic propriu-zis. Rezultă astfel un mimetism subtil și foarte bine camuflat. La rândul său, Gioachino Rossini transformă piesa de teatru *Bărbierul din Sevilla* din 1773 (premieră 1775) a lui Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais într-o operă, păstrând spiritul comediei originale și temele lui Figaro; Beaumarchais este totodată cunoscut ca autor al celebrei comedii *Nunta lui Figaro*, transpusă în operă și de Mozart (1786), și ca editor al lui Voltaire. De la teatrul lui Beaumarchais (1773), trecând prin două opere celebre, la TikTok și publicul țintă aferent, avem în față un act de mediere culturală impresionantă, o hibridizare între medii artistice și platforme digitale cu implicații și resemantizări care ar merita, cu siguranță, discutate mai pe larg.

Cântecul *Can't Help Falling in Love* (1961, compus de Hugo Peretti, Luigi Creatore și George David Weiss) interpretat de Elvis Presley își are originea în romanța franceză *Plaisir d'amour*, compusă în 1784 de Jean-Paul-Égide Martini pe versuri inspirate dintr-un poem al lui Jean-Pierre Claris de Florian, publicat în romanul *Célestine* (1784). Mult mai devreme, în 1859, Hector Berlioz a realizat un aranjament pentru bariton și orchestră (23 aprilie 1859, Opéra-Comique din Paris). Chiar dacă eludează începutul melodiei folosind un interval inversat, *Can't Help Falling in Love* îmbracă linia melodică originală într-un acompaniament pop, mimetismul fiind mai ușor recognoscibil decât în primul exemplu.

Astfel de exemple arată că circulația formelor culturale nu este nici pe departe lineară, ci presupune un proces continuu de *hibridizare intermedială*. Problema intermedialității<sup>15</sup> – înțelesă ca circulație și transformare a unor motive, forme sau structuri între medii artistice diferite – nu este, desigur, una nouă. Relațiile dintre arte au fost discutate de mult timp în teoria literară și în studiile culturale. Interacțiunea dintre literatură și artele vizuale a fost analizată, de exemplu, de Mario Praz sau de Jean Hagstrum, în timp ce fenomenul ekphrasisului și relația

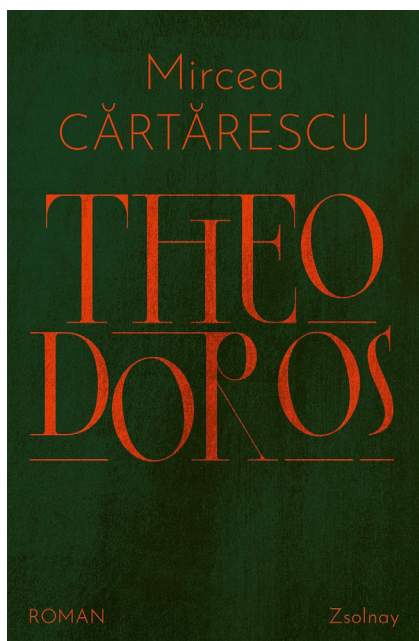
dintre text și imagine au fost discutate pe larg de James A. W. Heffernan și Murray Krieger. Dintr-o perspectivă mai largă asupra culturii vizuale, raporturile dintre imagine și discurs au fost teoretizate de W. J. T. Mitchell, iar interacțiunea dintre literatură și cinema a generat un câmp consistent de cercetare în studiile despre adaptare – George Bluestone, Linda Hutcheon sau Robert Stam. În acest context teoretic mai larg, analiza relației dintre poezie și muzica pop poate fi înțeleasă ca o manifestare particulară a acelorași procese de transfer, traducere și hibridizare între medii artistice diferite, o formă specifică de *referință intermedială* care înglobează și depășește concepte mai vechi precum (inter/trans)textualitatea.

Desigur că, revenind la generația optzeci și în special la Mircea Cărtărescu<sup>16</sup>, ar fi productiv să conectăm și prin *close reading* toate recurențele pop, precum și atât de des menționatele calități precum *oralitatea* și *performance-ul* de studiile care intră sub cupola „musicalization of literature”, așa cum au fost abordate de Werner Wolf, Susan McClary, Marjorie Perloff sau Jean-Jacques Nattiez, însă acest demers ar depăși cu mult interesele mai degrabă de ordin introductiv ale demersului de față.

Revenind la dinamica dintre Bob Dylan și Mircea Cărtărescu, cântecele lui Dylan funcționează ca adevărate spații de întâlnire între forme culturale diferite – poezie, tradiții orale, muzică populară, folk, blues, country și rock – unde influențele sunt reciclate și reconfigurate într-un discurs artistic nou, marcând o intersecție fertilă între pop culture și cultură înaltă, muzică și poezie. Să nu uităm de studiul *Art into Pop*<sup>17</sup> (Simon Frith și Howard Horne) care surprinde cum muzica pop a anilor '60-'70 a început să integreze strategii estetice provenite din arta modernă și avangardă, transformându-se dintr-un simplu produs

de divertisment într-un spațiu de experiment artistic. În acest context, *muzicianul* devine *autor*, capabil să articuleze un proiect estetic coerent în interiorul industriei culturale și prin colaborările cu artele vizuale și estetica performativă. Opera lui Dylan poate fi astfel înțeleasă ca un caz paradigmatic: un artist care a contribuit decisiv la redefinirea statutului liricii din muzica populară, apropiind-o de teritorii tradițional asociate literaturii și artei „înalte”, după cum se observă în influențele directe ale poeziei lui Walt Whitman (cântecul *I Contain Multitudes*, cu referire la poemul *Song of Myself*), conexiunile cu Edgar Allan Poe<sup>18</sup>, Arthur Rimbaud<sup>19</sup> și poezii contemporani lui Dylan – relația foarte apropiată de Allen Ginsberg (mediată, la rândul ei, de Jack Kerouac<sup>20</sup>) – Gary Snyder, Philip Whalen sau Frank O'Hara. La rândul său, Cărtărescu preia acest flux cultural, dar îl extinde și îl ramifică. Pe lângă „legătura sentimentală cu Ginsberg”<sup>21</sup>, Cărtărescu este, așa cum îl caracteriza Ion Bogdan Lefter, un „teribil orchestrator al unui fel de «enciclopedism» poetic”<sup>22</sup>, un maestru al intertextului și al rescrierii, care îmbină compilarea, parodia, pastișa și aluziile într-o gamă completă de mărci ale eclectismului stilistic atât de frecvent revendicat de autor. De exemplu, sesizăm cum în poemul *Meditație de 14 iulie* Cărtărescu preia și transformă referințele culturii pop într-un discurs despre libertate și reflecție existențială: „este libertatea bunul nostru cel mai de preț?/ atunci de ce ni-l amanetăm cel mai ușor? de ce nu putem suporta libertatea /cum nu suportăm o lumină orbitoare? și de ce cântă Bob Dylan /«trebuie să slujești pe cineva, fie pe diavol, fie pe Domnul, dar trebuie /să slujești pe cineva»? și de ce i-a răspuns Lennon: «trebuie /să te slujești mai întâi pe tine însuși, căci nimeni n-o face în locul tău»? și de ce /ne atașăm nebunește de lucrurile acestei lumi trecătoare /dacă esența religiei (și-a libertății) este non-atașarea?/e libertatea înțelegerea necesității?/este ea steagul negru al anarhiei?/poți să fii liber când ești, ca Bastilia, construit din celule?/când te surpi asemenea cetății Baliverna/dintr-un simplu sarcom? poți fi liber fiind muritor /într-o lume ce va dispărea?»”<sup>23</sup>

Privind întreaga evoluție a operei și a receptării lui Mircea Cărtărescu, devine clar că ne aflăm în fața unui traseu cultural mult mai complex decât ar sugera imaginea obișnuită a unui autor strict livresc. Avem, mai degrabă, un adevărat carusel al transferurilor culturale, cu treceri succesive și răsuciri neașteptate între medii și registre: poezie → muzică → poezie și cultură înaltă → pop culture → cultură înaltă. Surpriza majoră a acestui circuit este că mișcarea nu se oprește în spațiul literaturii, ci continuă înapoi spre cultura pop contemporană. Opera lui Cărtărescu nu doar că integrează influențe din muzica pop și imaginarul rock, ci ajunge ea însăși să genereze ecouri în acest spațiu. Un exemplu simptomatic este existența trupe peruvane *Solenoides*, numită astfel, evident, după



romanul binecunoscut al lui Cărtărescu, o formație de rock alternativ cu influențe shoegaze și dream pop, fondată la Lima în 2019, al cărei album se deschide cu piesa intitulată fix așa – „Cartarescu”. În acest punct, spirala culturală se închide într-un mod neașteptat: literatura care integra cultura pop devine, la rândul ei, material pentru cultura pop. Astfel, receptarea lui Cărtărescu, devenit el însuși un star, depășește cadrul strict literar și se prelungește în sfera muzicii contemporane, confirmând caracterul intermedial al circulației culturale în prezent.

Lăsăm acest transfer cultural să vorbească singur, redând, concludiv, versurile piesei *Cartarescu*: „Mircea nunca vio el botón /Fue Irina, un REM se abre /Pulsa el conmutador /Y el cuarto es ingrave //Mil solenoides haciendo tierra /Bucarest no es tan ya cenicienta //No más piel, son avión /Planeando la almohada /El intacto edredón /Las tibias semanas //Pléyades, gotas, perlas constelan /Bucarest ladra al ras de la puerta//Cerrojos de papel-RAW /Origámdose /Tu piel-RAW /Desdoblándose /Papel-RAW/Incendiándose /Mi piel-RAW”.

#### Note:

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 102.

<sup>2</sup> Marius Chivu, *cărtărescu was here*, în „Dilema Veche”, nr. 328 din 27 mai - 2 iunie 2010, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/cartarescu-was-here-609731.html>

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Mai 2025, în „Chicago Review”, <https://www.chicagoreview.org/soma-sema-an-interview-with-mircea-cartarescu/>

<sup>5</sup> Desigur, s-ar putea discuta mai pe larg despre reacțiile și declarațiile succesive ale lui Mircea Cărtărescu – mai ales despre postările de pe pagina sa de Facebook – la aflarea veștii că Bob Dylan a primit Premiul Nobel pentru Literatură. Cărtărescu, el însuși aflat de mai multe ori pe listele de favoriți sau nominalizați vehiculate în spațiul public, propune inițial o distincție între „un mare poet și geniu muzical”, cum îl numește pe Dylan, și „scriitorii adevărați” care ar fi meritat premiul. O asemenea nuanțare, contrară atât logicii hibridizării invocate anterior, cât și propriilor sale declarații despre fertilitatea amestecurilor dintre formele și mediile culturale, poate fi citită ca semnul unei separații persistente – cel puțin în contextul simbolic al Nobelului – între cele două registre culturale.

<sup>6</sup> Gary Browning, Bob Dylan: The politics of influence, în „Popular Music History”, 2013, pp. 222–239.

<sup>7</sup> W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1994, p. 5.

<sup>8</sup> Vezi discuția lui Mircea Cărtărescu la podcastul Vorbitorincii, alături de Radu Paraschivescu și Cătălin Striblea: <https://www.youtube.com/watch?v=fYkfInqD6Hk>

<sup>9</sup> Senida Poenariu, Longing for the West: The literary utopia of consumption in communist Romania, în „Journal of Consumer Culture”, 2023, Vol. 23(3), pp. 637–653.

<sup>10</sup> Senida Poenariu, When it Comes to Freedom, America Delivers: The Archaeologies of Cosmescapes in the 1980s Poetry in late Communist Romania, „Studies in East European Thought”, <https://doi.org/10.1007/s11212-025-09723-z>, 2025.

<sup>11</sup> Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998, p. 16.

<sup>12</sup> G. Volceanov, The Paradoxes of Romanian Pop / Rock / Folk in Communist Romania, în „European Academic Research”, vol. I, nr. 5, august 2013, pp. 746–754.

<sup>13</sup> „Adunați-vă-n juru-mi/ De-oriunde-ați veni/ Și admiteți că apele/ Au crescut pe câmpii/ (...) Căci vremurile sunt în schimbare” (trad. Mircea Cărtărescu, pp. 42–43, Bob Dylan. *Suflare în vânt*. 100 de poeme traduse de Mircea Cărtărescu, București, Humanitas, 2016).

<sup>14</sup> v. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984 (orig. ed. 1979).

<sup>15</sup> Irina O. Rajewsky, Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, în „History and Theory of the Arts, Literature and Technologies”, nr. 6, 2005, pp. 43–64.

<sup>16</sup> Redau în scop ilustrativ prima strofă din poemul *Visul meu e un magnetofon*: „cât de puțin îți trebuie să fii fericit...” Mircea Cărtărescu, *Poezia*, București, Humanitas, 2015, p. 687.

<sup>17</sup> Simon Frith, Howard Horne, *Art into Pop*, London & New York, Routledge, 2016.

<sup>18</sup> Christopher Rollason, Edgar Allan Poe and Bob Dylan: Towards a Model of Intertextuality, în „Atlantis”, vol. 31, nr. 2, decembrie 2009, pp. 41–56.

<sup>19</sup> Kat Peddie, „I is somebody else: Bob Dylan/Arthur Rimbaud”, în „Popular Music History”, 2013, pp. 169–188.

<sup>20</sup> Daniel Karlin, Bob Dylan and Allen Ginsberg: at Kerouac's grave, and beyond, în „Popular Music History”, 2013, pp. 155–168.

<sup>21</sup> v. Senida Poenariu, *Reveriiile Vestului. Lecturi americane în poezia optzecistă*, Brașov, Editura Universității „Transilvania” din Brașov, 2022, p. 99.

<sup>22</sup> Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 156.

<sup>23</sup> Mircea Cărtărescu, în revista „Vatra”, nr. 1–2/2016, p. 38.

## Ruxandra CESEREANU

### Solenoidul bucureștean

*Solenoid* este, topografic vorbind, un roman exclusiv al Bucureștiului, dar într-un sens specific doar pentru Mircea Cărtărescu: harta metropolei devine o hartă craniană complexă, a unui conștient și inconștient colectiv, a lumii și a creației. Bucureștiul este o metropolă senzorială, simultan rațională și irațională, sincretică adică. Metropola bucureșteană este (sau devine) Lume și Creier, fiind construită ca o „rețea de galerii în epiderma unui zeu”, dar și ca un „muzeu al melancoliei”. Bucureștiul conține toate metropolele faimoase – Paris, Berlin, New York, Londra, Tokyo – și se preschimbă într-un supraoraș.

Personajul-raisonneur al cărții, al lumii, al orașului, este un profesor de română (paria și outsider, social vorbind) care, prin metode și demersuri variate plonjează în propriul său craniu și creier din care face, revelatoriu, un uter neuronal (cu roiuri de euri) ce conține tocmai structura lumii. Metafora minții ca un castel sau palat unde se găsește întotdeauna o cameră interzisă (monstrul) este recurentă în proza lui Cărtărescu. Totul și orice este raportat la ideea de cutie craniană. Autoproiecția

personajului are alură parapsihologică pe alocuri. Toate inițierile sale oculte, toate matricile pe care le străbate ori descrie (orașul, școala, casa, odaia, biblioteca) sunt niște hărți craniene extinse ori reduse. Cărțile sunt tot niște hărți craniene, iar lectura cărților devine o formă ezoterică de trepanație în care harta craniană a cititorului se suprapune peste harta craniană a autorului. Cărțile sunt proiectate ca niște cranii magice și iluminate care pot fi desfăcute, iar harta craniană dinăuntru poate fi preluată prin absorbție (de către cititor). Percepând cărțile ca pe hărți craniene, profesorul râvnește o carte hipercubică, supremă, care să conțină totul, prin cele trei dimensiuni ale sale. Lucrul acesta este posibil și întrucât Mircea Cărtărescu inserează o teorie evoluționistă enigmatică, voit inițiativă, anume: după ieșirea din mamă (după expulzarea din uter), atunci când conștientizează mai târziu această ieșire, copilul se autogestează în propriul său craniu pe care îl preschimbă într-o formă de uter.

Din copilărie până la maturitate tot ceea ce percepe personajul-raisonneur (familie, oraș, peisaje) sunt hărți craniene vizuale care i se lipesc de creier și care sunt însumate acolo cu un anumit scop. Insistența asupra spațiului este predilectă în *Solenoid*. Casa-vapor unde locuiește la tinerețe-maturitate profesorul outsider este percepută ca un topos-omphalos, matrice de racordare la pământ și lume, construită pe un nod energetic al Bucureștiului, într-o zonă cu virtuți magice. În străfundul acestei case se găsește un solenoid, structură spiralată cu interstii, bobină reconvertită cosmic care face din casa-vapor un instrument inițiativ de călătorit cranian (cu urcușuri și coborâșuri, odăi, turnuri și subsoluri). Solenoidul este și un angrenaj matematic care așeză lucrurile neregulate, pe care le echilibrează. Casa-vapor devine un palimpsest cu straturi, întrucât conține mii de odăi, totul adaptându-se în funcție de nucleul reprezentat de creierul personajului outsider ori de privirea lui (tot un soi de creier) care cuprinde, în acoladă, și îngurgitează totul. Casa-vapor este centru și margine în același timp, întrucât ea nu are o topografie tradițională, ci este alcătuită, de pildă, din „mandale de coridoare”.

Toate edificiile sunt la Mircea Cărtărescu niște hărți craniene și spații-marsupiu sau spații-scorbură. Fie că este vorba despre apartament de bloc, casă, policlinică, spital, fabrică, sediu de miliție, cimitir, facultate, moară, morgă, preventoriu –, toate sunt labirintice și cu ramificații precum în niște mistere antice ori gotice, întrucât toate conțin, fie și numai metaforic ori simbolic, o formă de necropolă. Bucureștiul este numit, la un moment dat, chiar Necropolis!

Întrucât personajul profesorului refuză să scrie literatură (în sens canonic – adică să publice), el devine o carte a cărților, un manuscris suprem sau o faptură-

manuscris care conține tot ceea ce poate fi conținut: neuroni, subterane, rețele, mozaicuri, ramificații. Nevoind să scrie în sens tradițional și să extragă afară din sine o operă, personajul profesorului devine, prin viața sa lăuntrică ezoterică, o operă în sens alchimic. Pentru această faptură-manuscris, creierul se convertește în sens vizual, este o formă de ochi, de glob ocular prin intermediul căruia este capturată chiar gândirea. Fiind inițiat tainic, dar și autoinițiindu-se misterios, profesorul ajunge să fie un cartograf al propriului craniu care a devenit lume și totodată literatură.

*Solenoid* este, parțial, și un roman oniric sau halucinatoriu, iar fragmentele de jurnal de vise pe care autorul le inserează, din când în când, între paginile sale fac parte tot din demersul amplu legat de predilecția pentru hărțile craniene. Întrucât visurile sunt chiar niște hărți craniene pe care autorul le și comentează, după ce le exteriorizează (prin intermediul personajului său central, profesorul paria).

Există în *Solenoid* câteva personaje-cheie care sunt legate prin fire inițiatice de hărțile craniene. Nicolae Minovici este unul dintre aceștia, prin degustarea artei thanatologice și pre-thanatologice experimentată în variate staze de spânzurare cu scop de investigare științifică. Viziunile pre-thanatologice ale lui Minovici îl fac să speculeze că în creier se găsește, de fapt, o pereche de globi oculari care produc viziuni. Un alt superinițiat este Virgiliu, maestrul sectei pichetiștilor care, în clădirea ezoterică a Morgii îi oferă Damării (ridicată la rang de zeități) tocmai creierul său care conține universul, întrucât are o structură de mandală a mandalelor și de „hiperarhitectură”. Un al treilea personaj-cheie este Nicolae Vaschide: acesta are un tatuaj cranian care redă și conține Lumea, cu atât mai mult cu cât respectivul tatuaj continuă pe șira spinării. Oniromant vocațional, Vaschide descoperă revelatoriu că sexul este o formă de creier. Ulterior, Vaschide descoperă sub pământ o tigvă oniroidă enormă care poate cataliza visele celor care dorm în preajma acesteia. Este un craniu-lume prin care Vaschide însuși călătorește, râvnind să ajungă în spațiul gol lăsat de creierul uriaș de odinioară unde găsește o fetiță dormind, un copil divin pe care Vaschide îl înfiază și îl aduce în realitate. Ceea ce găsește de fapt Vaschide este chiar nucleul onirismului: așa se explică de ce acest personaj moare într-un mod aparte – el dispăre într-o crevasă supremă a visului. Un al patrulea personaj esențial este bibliotecarul Palamar: acesta îi împărtășește profesorului de română revelația Manuscrisului Voynich, pergament scris în Evul Mediu într-o limbă necunoscută, pergament ilustrat vegetal-alchimic încifrat. Al cincilea personaj inițiativ este un om simplu, Ispas, care, răpit la cer, revine pe pământ ca profet al unei alte dimensiuni și al credinței în mântuire.

Tot de hărțile craniene este legată și pledoaria autorului pentru cea de a patra dimensiune. Întrucât proiecția lumii în patru dimensiuni este o proiecție a creierului și o nouă hartă craniană a utopiei. Tesseractul, cubul în a patra dimensiune, este gândit ca un nou instrument cognitiv. Ulterior, de la tesseract, utopia ar putea duce și la o lume în cinci dimensiuni, întrucât progresia unor dimensiuni mereu adăugate este o fantasmă cognitiv-ontică a omenirii.

*Solenoid* readună statornic firele, nodurile, nucleii, ramificațiile care au legătură cu hărțile craniene. În craniul personajului central, profesorul outsider, se găsește, de fapt, chiar metropola bucureșteană, într-un chip gnostic (întrucât este o metropolă paradisiac-infernală). Aflându-se conținut în acest craniu, orașul planează deja într-o pre-levitație care anunță înălțarea mistică din finalul romanului. Cuprinzând toate orașele-matrice ale lumii, Bucureștiul concentrează destinul umanității. Magic-arhitectural vorbind, el adăpostește în subteranele sale cinci solenoizi care propulsează, intermitent, populația în levitație, supunând-o astfel unei forme inconștiente (rar, conștiente) de inițiere și de supraumanitate.

La finalul romanului, harta Bucureștiului este regândită și vizualizată cu ajutorul solenozilor ca nuclei energetici și pro-mistici. Dar această hartă a orașului e chiar harta craniană a personajului central: profesorul a devenit orașul, un craniu-oraș, un creier-oraș, un creier-solenoid. Metafora hărților craniene este dominatoare: craniul și creierul profesorului sunt, *de facto*, un athanor și o structură progresivă spațio-temporal. Bucureștiul central levitează în timp ce periferiile sale se prăbușesc și se dezintegrează în hău.

Manuscrisele inițiatoare și inițiatice la care are acces profesorul (cartea pe care o scrie, planșele vizionare ale lui Minovici, cartea despre vise a lui Vaschide, manuscrisul Voynich – la acestea adăugându-se structura de mantră a poemului *Căderea*, pre-hartă mentală a profesorului, la tinerețe) alcătuiesc o „evanghelie a minții”, emanată de cea de-a patra dimensiune. Manuscrisul final va fi aruncat în flăcări, iar această combustie declanșează iluminarea și extazul, în chiar timpul divizării metropolei: o parte se va înălța la cer, o alta va rămâne în iad, prăbușindu-se. Există și un spațiu intermediar, capela unde se retrage profesorul cu iubita și fiica sa, care este tot o capelă de sorginte craniană.

Cum ar trebui să fie literatura privită din a patra dimensiune, literatura unui viitor postuman?! Poate ca „o levitație deasupra paginii, un text pneumatic”...

## Iulian BOLDEA

### Un labirint în palimpsest. Schiță despre proza lui Mircea Cărtărescu

#### *Preliminarii. Structuri și forme epice*

Proza lui Mircea Cărtărescu, cea mai apreciată și mediatizată dimensiune a operei sale, se definește prin excursuri ale himericului, arome ale autobiografiei și irizații poematice. Epicul se hrănește din irizările himericului, efluvii autobiografiei și aromele livrescului, cititorul resimțind acut impactul imaginarului și al proiecțiilor anamnetice, dar și exultările unor spații îmbibate în nostalgice, stranii și ritualice arabescuri. Exemplară pare capacitatea scriitorului de a desena imagini arhetipale, simboluri paradigmatic, ecouri ale originarului, spațiile evocatoare ale copilăriei având aspectul unor labirinturi care camuflează trecutul ființei în miresme cvasimitice și reflexe onirice. În *Orbitor. Aripa stângă* structurarea epicului este terțiară: autobiograficul (regressus ad uterum, retransare în elementar, fișă de personalitate a copilăriei), metamorfozele imaginarului livresc (arabescuri figurale, glisări spațio-temporale etc.) și inserțiile paradoxale ludice, parodice și ironice. La toate acestea se adaugă un inventar abundent de figuri umane, o portretistică fragmentară, febrilitatea descrierilor, fascinația originilor și reconfigurarea raporturilor dintre real și supreal. Autorul romanului *Solenoid* este un constructor de vedenii ce recompune substanța onirică a lumii dintr-o perspectivă relativizantă, prin exercițiul ironiei, al pastişei sau al ludicului, visul alcătuind un autoportret labirintic, plasat în abis, al naratorului, pentru care existența este, în fond, textistență, refulare a trăirii în imaginar sau formă esențială de inițiere ca mod de accedere spre Centrul ființei. Prozatorul configurează astfel în textele sale un spațiu-timp în care se intersectează vise, cronologii și suprafețe derutante, reflecții ale imaginarului, iluzii și fantasme, simboluri și metafore, metamorfoze bruște, translații nefirești între planuri și sfere, glisări între condiții ontice antinomice, sentimentul dominant din multe proze fiind acela de nostalgie grea, de imposibilă întoarcere într-un trecut edenic. Întâlnirea imaginarului narativ cu proiecțiile anamnetice ale copilăriei dezvăluie (în *Visul*, în *Travesti*, dar și în capodopera *Orbitor*) spații îmbibate în nostalgie, locuri cu înfățișări stranii sau ritualice. Fascinează aici capacitatea scriitorului de a recupera imagini matriciale, simboluri paradigmatic, ecouri ale originarului. Spațiile copilăriei au, din această perspectivă, aspectul unor labirinturi în care e camuflat trecutul ființei, rescriind un timp cu miresme cvasimitice și cu reflexe onirice, ce seamănă cu imaginile aleatorii ale suprealismului.

Figurile umane au, și ele, răsfărângeri ludice sau onirice, iar prototipul dublului este emblematic pentru arhitectura de ansamblu a imaginarului narativ, un topos recurent, obsesiv.

Prima parte a romanului *Orbitor. Aripa stângă* are aceeași tectonică paradoxală, multiplu postulată; ea se naște din magma autobiograficului, cu descinderi în abisalitatea ființei (regressus ad uterum, retransarea în elementaritatea genezică a universului), dar conține și o fișă de personalitate a unei copilării revoluate. Geografia imaginarului reiese, așadar, din reculul în originaritate, din apelul la registrul oniric al ființării și din metamorfozele neîncetate ale imaginarului livresc, cu arabescuri figurale multiple, cu glisări spațio-temporale, sau interferențe paradoxale ludico-ironice. Inventarul de figuri umane, portretistica fragmentară, febrilitatea descrierilor, fascinația originilor – sunt domenii de excelență ale prozei lui Cărtărescu. Imaginea mamei, de pildă, hiperbolizată, are forța de sugestie a unui mit, a unei proiecții gigantice, copleșitoare. Reconstituirea figurii materne se realizează și prin prisma contemplării minuțioase, cu detalii exasperant de precise, a protezei dentare, un excurs în infrarealitate. Imaginea Bucureștiului este, de asemenea, desenată cu instinct al detaliului proiectat hiperbolic, cu detentă hiperrealistă a viziunii, prin aglomerare de reflexe ale unui Referent ambiguu, jumătate concret, jumătate vis, relativizat de instinct parodic și ironic, chiar dacă nu este exclusă din această ecuație narativă nici acolada nostalgică: „Cât vedeam cu ochii, Bucureștiul, ca o machetă de sticlă umplută cu sânge, se-ntindea cu acoperișurile lui fantastice: ouă imense, donjonuri, turlele Mitropoliei, burta de cristal a CEC-ului, bilele din vârful hotelului Negoiu și ale clădirii ASE-ului, ciupercile sucite ale bisericii ruse, aisbergul încastrat cu antene parabolice ala Palatului Telefoanelor, ca piciorul în proteză al unui copil cu poliomieliță, falusul Foișorului de Foc, totul înșesat de un popor de statui înfățișând gorgone și atlași și cherubini și Agricultura și Industria și toate Virtuțile și pe Seneca și pe Kogălniceanu și pe Bălcescu și pe Rosetti și pe Vasile Lascăr, univers contorsionat de calcar și ipsos și bronz, acoperit de zăpadă.”

Remarcabilă e, în această ordine a narațiunii poetice, glisante, mereu refăcute și desfăcute în articulațiile sale subtile, figura labirintului din *Mendebilul*, o reconfigurare febrilă a raporturilor dintre real și supreal, dintre vis și realitate. Cărtărescu, un „arhitect de vedenii angelice sau coșmarești” (Dan C. Mihăilescu), recompune substanța onirică a universului dintr-o perspectivă relativizantă și precisă totodată, prin exercițiul unei fantezii luxuriante. În aceste condiții, visul reconstruiește, în fond, un autoportret labirintic, pus în abis, al naratorului, pentru care existența este, în fond, *textistență*, refulare a trăirii în imaginar sau formă esențială de inițiere, modalitate de accedea spre Centrul ființei. Visul ce amorează fabula

este unul simbolic, cu imagini și metafore ale închiderii, cu mecanisme ale refulării și cu un glissando imperceptibil al percepției dinspre văzut spre nevăzut, dinspre inocență spre vinovăție („Am visat acum vreo două luni că eram închis pur și simplu într-un borcan, dar într-unul tăiat parcă în cristal de stâncă. Mă învăteam de colo-colo prin borcanul care din când în când scăpăra curcubeie și priveam cu mare mulțumire prin pereții săi lumea fluidă, pâlپătoare, din jur. O pasăre venea lopătând dinspre munții îndepărtați și, pe măsură ce se apropia, se lăța arcuindu-se pe pereții curbi”).

Să mai observăm că timpul e o componentă tematică esențială a prozei lui Cărtărescu. Ce este REM (din nuvela omonimă) decât un spațiu-timp în care se intersectează toate visele viețuitoarelor, în care se reunesc cronologii și suprafețe derutante, reflecții ale imaginarului dintre cele mai diferite, iluzii și fantasmе, simboluri și metafore, toate adunate într-un mecanism utopic, jumătate sacral, jumătate real. De altfel, metamorfoze bruște, translații nefirești între planuri, glisări între condiții ontice antinomice se petrec peste tot în *Orbitor*, roman al exaltării scriiturii, al imaginarului reduplicat și al recuperării identității ființei prin reculul în vis, ficționalitate, eros. În același timp, nu se poate ignora faptul că sentimentul dominant din multe proze este acela de nostalgie grea, de imposibilă întoarcere într-un trecut edenic, arhetipal. Proza lui Mircea Cărtărescu impune, în confluență cu poezia, un ton, o viziune și o arhitectură interioară de incontestabilă unitate. Imaginea unui palimpsest cu irizări plurale și inomabile se impune; e vorba de un palimpsest din care rezultă făptura paradoxală a unei ființe ambigue în căutare de sine și în căutarea unei alterități dominante („Puse la un loc aceste texte dau imaginea unei singure ființe: când bărbat, când femeie, copil, adolescent, adult, un monstru inocent și pervers, în care se unesc toate, o creatura formată din nenumărate unghiuri ce se întâlnesc într-un singur punct unde ea pulsează”).

#### *Solenoid – scriitura de dincolo de limite*

Într-o carte de tipul și natura *Solenoid*-ului, a încerca să găsești și să valorizezi imperativele prozei realiste (tramă, fabulă, personaj, planuri orchestrate logic etc.) e curată pierdere de vreme. E vorba aici de un cu totul alt concept de proză, ce mizează pe structuri, forme și registre poetice, cu o articulare aluvionară a imaginarului. Verva speculativă, revelațiile imaginarului și miza metafizică înlocuiesc observația pur realistă, construcția articulată cu precizie sau cu iluzia verosimilului. Cea mai bună încercare de definire, sau de circumscriere a cărții lui Mircea Cărtărescu – prin inventarierea a ceea ce *nu este*, mai întâi, iar apoi prin aglutinare de calități, reprezentări și efecte – o oferă Vasile Popovici: „Nu există termeni

critici adecvați pentru aproximarea ciudățeniei create de Mircea Cărtărescu. Nu e un roman, nu e doar o carte, nu e o creație, adică un obiect construit, solid și definibil. E o forță în mișcare, o energie pură, ce-l utilizează pe autor, pe narator și pe cititor ca pe niște medii. Suntem luați în primire de un suflu, de o stihie de dincolo de aceste pagini și purtați vertiginos prin mizeria lumii comuniste din care am ieșit și nu prea, prin ceruri și pe sub pământ, prin lumile nervaliene *de dincolo de porțile de corn și de fildeș* ale visului, prin trupuri de insecte, prin substanța gelatinoasă a embrionilor, prin zonele inomabile ale dumnezeirii, prin peisaje dezolante sau feerice, prin stări de beatitudine și deznădejde și durere, prin lacrimi, sânge, reziduuri animale și praf stelar.”

Cu o substanță eterogenă, ambiguă, cu paliere și dimensiuni poliedrice ale imaginarului, într-o scriitură dezinvoltă și paradoxală, ce reunește claritatea și volutele metaforice, *Solenoid* e o carte în care miza nu e plasată atât pe drama unui intelectual ce trăiește într-un timp agonie, lipsit de orizont – „Aveam douăzeci și cinci de ani și nici un viitor pe pământ. De un an eram profesor în fundul Colentinei, de unde știam (știu și acum) că aveam să ies la pensie” –, cât pe epopeea condiției umane în genere, dereglată de seismele Istoriei, în căutarea propriei identități și a propriilor argumente și legitimări ontologice sau etice. Scriitura însăși este, în această carte, împinsă parcă dincolo de limitele ei, descentrată și neomogenă, onirică, ezoterică sau realistă, livrescă și de o halucinantă concretitudine. Desigur, e imposibil să descifrezi toate palierele semantice sau simbolice ale romanului, mobilitatea construcției epice exprimând inepuizabila deschidere a ochiului vizionar al naratorului, atent și la realitatea din imediata viețuire (școala de periferie, cu exemplare umane de toate soiurile), și la reverberațiile amintirii, sau la imersiunile în zonele abisale ale ființei.

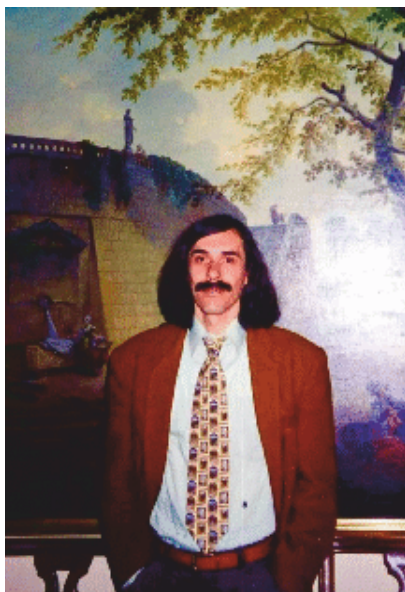
Se regăsește și aici spațiul predilect al imaginarului cărtărescian (Șoseaua Ștefan cel Mare, cu zona adiacentă), loc unde se află unul dintre solenoizii care alimentează un univers misterios, alcătuit din coincidențe, revelații și reverii ale imaginarului magic, din întâlniri și sedimente de spații și timpuri, cu traiectorie ocultă, cu carnația fantasticului foarte pronunțată. Între incipit-ul brutal, cu tentă grotescă și frazele din final se instalează de fapt hiatus-ul între așteptare și iluzie, între resemnarea abulică și speranța neconfiscată de luciditate. Ceea ce s-a subliniat, poate nu îndeajuns, în legătură cu *Solenoid*, este întretăierea de lumi posibile, încrângătura de identități ontice și de referințe textuale, din care se naște acest imens mecanism ficțional, cu metabolismul lui indiscernabil, cu structurile sale inomabile, cu halucinantele sale poteci, căi de acces, inervații ale sordidului și miraculosului. E un univers cu mii de înfățișări, de forme și dimensiuni, de la spațiul comunist, al damnării și inerției (figurat

de umanitatea joasă de la Școala generală nr. 86), la teritoriile fluctuante ale visului, cu energiile sale subtile, ce culminează în dinamica ocultă a Solenoidului, de la regresuniile în infrarealitatea imundă, la imageriile mântuirii prin accederea la sens și imagine primordială, prin care se oferă o amplă deschidere spre panorama destinului umanului. Imagini derutante, *tari*, sunt cele ale căderii, ale damnării, ale disoluției, prin care este desenat, în aquaforte, chiar profilul infernului umanității, în care se consumă viața a miliarde de făpturi ce caută un sens nesperat, un înțeles de neînchipuit, o logică predispusă la absurd, mai degrabă decât la coerență și raționalitate. Operă cu structură și natură hibridă, dominată de un flux abundent de imagini, ipoteze ficționale și figuri halucinante, *Solenoid* alternează imaginile abisalității și cele ale înaltului, hedonismul scriiturii și confesiunea, notația pregnantă și revelația nesperată, captivitatea solipsistă în propriul eu și nevoia de eliberare prin detentă vizionară. În fapt, în cartea sa, Mircea Cărtărescu așează, în oglinzile ficțiunii și ale visului, alternativele posibile ale propriei existențe, dominată de alegeri, opțiuni, șanse și neșanse („În fiecare clipă a vieții noastre facem o alegere sau suntem suflați de-o adiere de vânt, mai curând pe un culoar decât pe altul. Linia vieții noastre reale se-ntărește în urmă...”).

Poezia din *Solenoid* e de necontestat; există aici multe pagini de lirism pur, în care cuvântul se îmbracă în ținuta festivă a mării poezii, sugerând plastic și încorporând subtil ideile în carnea metaforei și a simbolului (Un exemplu, doar: „Fiecare ființă pe care ne-o amintim e ca o statuie într-o piață publică, la răspântia unor lungi bulevarde spațiale, temporale și psihice”). Călătoria spre adevăr este, așadar, o călătorie spre centrul indescifrabil al Eului, un itinerariu inițiat, sacrificial, în care jertfa e cea mai potrivită cale de acces către mântuirea de sine. Fascinat de înalt, eul coboară ritualic în străfundurile propriei ființe, pentru a-și regăsi adevărul, legitimitatea și rostul simbolic adânc. Acesta e sensul ultim, poate, al unei cărți impunătoare în toate privințele, prin care Mircea Cărtărescu își revelează o nouă dimensiune, o nouă identitate, de incontestabilă anvergură.

### *Despre nostalgie. Povești și vedenii. Theodoros.*

Romanul *Theodoros* (2022) se singularizează în scrisul lui Mircea Cărtărescu prin tematică, subiect și scriitură, putând fi pus în relație cu *Levantul*, epopeea eroi-comică și parodică în versuri de altădată. Protagonistul romanului e un erou picaresc din veacul al XIX-lea, haiduc al lui Iancu Jianu, apoi corsar în Grecia și rege al Etiopiei sub numele Tewodros II. Dinamică, fascinantă este evocarea climatului istoric, cultural



și religios al spațiilor străbătute de erou. Într-o *Notă finală* autorul consemnează însemnătatea documentării, prin acumularea unor detalii dense despre „geografia și istoria, religia și cultura, moravurile locuitorilor, flora și fauna, ce se bea și ce se mânca” în locurile prin care l-au purtat pașii pe eroul său. Regiunile geografice străbătute de Theodoros sunt reprezentate în formulă picareasc-pitorescă specifică (relief, onomastică, stil, limbaj, identități mentale) de o voce narativă multiformă, cu timbrul distinct și totuși ambiguu ce se pliază asupra diverselor particularități ale textului („cronica valahă” și „cronica etiopiană”) cu cronologie amăgitoare și unele glisări dinspre trecut spre prezentul narațiunii („Vă făcuserăți și mai cutezători, și zi de zi umblați pe ulițe mai depărtate, de ajunseseți și prin Sărindar și pe Podul Mogoșoaiei, și la Sfântul Gheorghe, unde peste un secol și jumătate aveau să întoarcă tramvaiele 5, 16 și 21”. Contorsionări și distorsiuni temporale regăsim în câteva fragmente revelatoare, cum este cel care evocă zmeiele sau figura lui John Lennon. Identitatea incertă a naratorului/ naratorilor ilustrează de fapt aspectul polimorf al romanului, scriitura sa divergentă, neomogenă, policromă, dar și multiplicarea vocilor narrative într-un fel de dialog specular și autospecular: „Din norii noștri aprinși de soare, purtați de vânturi, împrăștiați și refăcuți de neîncetatul freamăt al materiei, privim către tine ca puii de vultur din cuibul lor de pe stânci, Theodoros. Îți scriem povestea în ceruri, pe măsură ce ea se deapănă pe pământ, spre citirea ei la Marea Judecată, și s-ar cădea, la un așa înfricoșat prilej, să avem inimi de piatră, dar inimile noastre nu sunt nici de piatră, nici de gheață și ne-am trezit câteodată plângând, și altădată râzând, și de multe ori cutremurându-ne de oroare privind de sus firul vieții tale, căci cugetul tău este atât de amestecat, Theodoros.

Drept este că omul nu va desluși niciodată drumurile noastre ascunse, așa cum vita nu va pricepe nicicând o filă de cugetare adâncă, dar nici noi, cei preaputernici și senini și fără moarte, nu vom pătrunde până la capăt inima omenească, atât de sucită și de fără odihnă. Căci uneori ești o bestie cu chip de om, Theodoros, iar altădată un crin cu mireasmă dumnezeiască și, deși ai călcat în picioare toate poruncile lui Moise cu asupra de măsură, încă mai este copilărie și uimire în ochii tăi, iar miezul inimii tale e încă fraged în coaja sa aspră de lemn”.

Făptură hibridă, complexă, paradoxală, Theodoros are în propria făptură un amestec de tandrețe și cruzime, de delicatețe și ferocitate, de iluzie, grandoare himerică și imaginar labirintic. Subiectul romanului își are originea în două scrisori: o scrisoare a lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri din 1883 și o scrisoare primită de regina Victoria, care amintea despre un împărat al Etiopiei, Tewodros II. La aceste scrisori se adaugă o documentare masivă, minuțioasă despre Țara Românească și Etiopia. Cartea se impune prin stil, măiestrit, muzical, prin armoniile frazei și eșafodajul subtil al registrelor limbajului, precum în fragmentul ce redă iubirea dintre Makeda, regina din Sheba și Regele Solomon sau în descrierea Bucureștiului în vremea ciumei („Lângă un gard, unul era pus pe vine și se scremea, privind fără rușine la cei ce mai treceau pe acolo, ocărându-l. Mai spre mijlocul uliței începu să se zărească, printre casele spoite cu var sau doar mânjite cu chirpici, râul Dâmboviței, unde se duceau toate lăturile orașului, dimpreună cu scursorile tăbăcărilor.”). Voluptatea narațiunii, farmecul rostirii abundente, arhitectura epică elaborată și atmosfera fabulos-epopeică sunt atuurile cărții lui Mircea Cărtărescu, în care se întretaie fire epice de o deconcertantă diversitate, lirismul atmosferei, povești și pilde, parabole și fapte, imagini și destine. Miza întregii narațiuni constă în fixarea unei biografii ficționale, a unui destin cu identitate fluctuantă și paradoxală, situat în diverse contexte și situații epice, într-un trecut himeric și o istorie ficționalizată. Protagonistul, Tudor/ Theodoros/ Tewodros este fiul unor servitori ai familiei Ghica din Ghergani (Gligorie și Sofiana), el traversând medii și straturi sociale diverse (piraiți, oameni umili, aristocrați etc.), cu succese și eșecuri ce îi însoțesc evoluția în ambianțe dintre cele mai pitorești, nelipsite de o doză de naturalism crud și insolit. Scenele realiste se îmbină cu un substrat livresc al limbajului, cu eschive parodice și cu irizări ale fantasticului, ale cărui înervații se inserează în palierele narațiunii. Arhitectura epică e alcătuită din fantezia și dinamismul poveștilor „țesute împreună”, din elanul propensiunilor metafizice și al transgresării limitelor spațio-temporale în cheie simbolică și alegorică („Cartea se-ntinde pe aproape trei mii de ani de viață singuratică a umanității, din vremurile biblice ale

împăratului Solomon până în 2041, când au loc ultimele evenimente din carte. Iar ca întindere spațială, el cuprinde jumătate de sferă pământească, din Ierusalim la San Francisco și din Indonezia în Etiopia, dar și micro-, și macro-cosmosul, atât cât ni le-au făcut accesibile știința, arta, filozofia și intuițiile marilor inițiați.”).

Privit de autor ca „modestul meu «veac de singurătate» și primul meu roman adevărat”, *Theodoros* se prezintă ca un repertoriu fastuos de scene și personaje pitorești, de teme și motive remodelate cu har și ingeniozitate epică, în vulturile unei scriituri alambicate și policrome, foșnitoare, cu irizări livrești, într-un amestec original de parodic, ludic și exotism. Proza lui Mircea Cărtărescu reprezintă una dintre cele mai durabile și mai valoroase înfăptuiri ale literaturii române de după 1989.

### Bibliografie critică selectivă

Academia Română (coord. Eugen Simion), *Dicționarul General al Literaturii Române*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2004; Bodi, Andrei, *Mircea Cărtărescu, Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Brașov, 2000; Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Ed. Aula, Brașov, 2006; Cistelean, Al., *Al doilea top*, Ed. Aula, Brașov, 2004; Crohmălniceanu, Ovid S., *Al doilea suflu*, Ed. Cartea Românească, Bacău, 1989; Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002; Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986; Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică - Lista lui Manolescu, Poezia*, Ed. Aula, Brașov, 2001; Micu, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, Ed. Minerva, București, 1988; Negoșescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediție îngrijită de Dan Damaschin, Ed. Dacia, Cluj, 1994; Nițescu, M., *Atitudini critice*, Ed. Cartea Românească, București, 1983; Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996; Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006; Sasu, A., *Dicționar Biografic al Literaturii Române (A-L)*, Paralela 45, București, 2006; Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, vol. IV*, Ed. Cartea Românească, București, 1989; Bodi, Andrei, *Mircea Cărtărescu*, Editura Aula, Brașov, 2000; Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002; Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002; Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005; Boldea, Iulian, *Fața și reversul scriiturii*, în revista „Vatra”, nr. 1-2, 2016; Boldea, Iulian, *Nostalgii, povești, vedenii*, în revista „Apostrof”, nr. 6, 2023.

## Anca SOCACI

### How to Do Things With (First) Translations

Odată cu deschiderea granițelor (convenționale ale) traducerii înspre alte fenomene de discurs, dar nu numai, care pot interpela textul (ca) produs și procesul prin care se ajunge la acesta, apare riscul ca semnificația pe care unele momente *inițiatice* o poartă să se dilueze, afectând modul în care ele se reflectă în biografia unui autor sau chiar în monografia unei literaturi (dincolo de frontierele naționale). Acceptând însă că *prima traducere* a unui autor nu este doar un reper biografic, ci poate fi în egală măsură un succes sau un eșec, un eveniment pe care autorul și-l asumă/îl girează sau nu (din varii motive) etc., fiecare nuanțare adusă evenimentului propriu-zis implică, de partea biografului sau a criticului, posibilitatea unor resemantizări atente la specificul circulației bunurilor simbolice, respectiv la dificultățile atașate acestui proces. De exemplu, prin reprezentarea biografiei unui autor ca o variantă narativizată, asumată subiectiv a traiectoriei operei sale (inclusiv în străinătate) putem argumenta că *întâietatea* nu este singurul criteriu care ar trebui luat în calcul în cazul exportului literar, căci o publicare trecută cu vederea, la o editură mică sau în regim de *self-publishing* și lipsită de ecou în cultura-țintă, nu are aceeași semnificație ca una recunoscută printr-o critică de întâmpinare și, în cele mai fericite cazuri, recompensată printr-un premiu literar.

Din această perspectivă, dacă acceptăm că prima traducere face parte, de fapt, dintr-o rețea de narațiuni care depășesc momentul propriu-zis al apariției și al receptării ei în cultura-țintă sau chiar dublează un eveniment anterior (creându-se, astfel, o distincție între *întâia apariție* și *întâia apariție reușită* pe piața de carte, adică cu un anumit ecou în cultura-țintă), putem restitui precaritatea asociată în sociologia literară primei publicări, înțelegând ca o formă de intrare în ceea ce Bernard Lahire numește „jocul literar” (*le jeu littéraire*). Preferința pentru *joc* în detrimentul *câmpului* bourdieuzian ține cont de raporturile diferite pe care *jucătorii* le pot întreține cu literatura, incluzându-i în această categorie atât pe cei care investesc în scris întregul lor timp (cei mai puțini, respectiv mai privilegiați), cât și pe cei care se dedică parțial, asumându-și meseria de scriitor ca pe un *second métier*. Dincolo de limitările financiare și materiale care descurajează indivizii de la a-și asuma scrisul ca singură sursă de venit, intrarea și rămânerea în joc sunt complicate de faptul că prima publicare nu oferă garanția pe care o constituie un concurs național, spre exemplu, în urma căruia participantului i se atribuie un post sau o funcție: „Aucun concours ni aucun diplôme ne viennent

ici encore réguler, et encore moins garantir l'accès à des « postes » et les « étapes d'une carrière » [...] Cela ne signifie pas que, pour une partie des participants au jeu littéraire, la notion de « carrière » ne puisse avoir un sens. Mais l'usage de ce terme pour parler de l'ensemble des parcours littéraires présente plus d'inconvénients que d'avantages”<sup>1</sup>.

Cu alte cuvinte, apariția unei cărți reprezintă un moment în care autorul este recunoscut ca scriitor, dar această formă de recunoaștere e fulgurantă, iar jocul trebuie întreținut prin investirea continuă de resurse (temporale, materiale și simbolice), cu ajutorul cărora individul își reafirmă în permanență condiția. Altfel spus, în lipsa unei investiții susținute, cu resurse materiale, dar și simbolice, *scriitorul* riscă să treacă într-un con de umbră, fapt care poate oferi o explicație a presiunilor resimțite în jurul primei publicări, mai ales atunci când ea nu vine cu o altă garanție. Din acest punct de vedere, autorii care apar pentru întâia oară în traducere pot fi și ei considerați *debutanți*, în măsura în care pătrund pe alte piețe de carte prin mecanisme similare publicării în țara de origine (selecție editorială), fără a deține deja un capital simbolic care să-i facă vizibili într-un context internațional.

Cu toate acestea, în cazul publicării primei opere în traducere, nesiguranțelor firești atașate apariției inițiale a unei cărți li se adaugă și paradoxul că, de cele mai multe ori, ceea ce se afirmă ca un debut pe o piață de carte străină ascunde, de fapt, o carieră națională mai mult sau mai puțin stabilă, respectiv o *image* sau chiar o *identitate* a scriitorului, ascunsă în spatele numelui care figurează pe copertă. Astfel, așa-zisul început (în traducere) nu e ingenuu, ci este însoțit, pe de-o parte, de o semnătură și, pe de altă parte, de o reprezentare a scriitorului, cuprinzând elemente atât biografice, cât și legate de operă sau *imaginar*. Modul în care acestea se reflectă în receptarea și în circulația operei traduse se particularizează de la un caz la altul și ține cont de mai mulți factori, printre care prezența, respectiv absența garanțiilor sau a garanților, raportul dintre națiunile implicate, precum și motivațiile (uneori ideologice) care stau la baza importului, dar și a exportului de literatură în cele două culturi.

Având în vedere aceste aspecte, vom documenta istoria primei traduceri în volum din opera lui Mircea Cărtărescu, *Le rêve* (rom. *Visul*), apărută în 1992, punctând faptele care se înlanțuie într-o cronologie a receptării propriu-zise a romanului pe piața franceză de carte, dar depășind granițele spațiale și temporale care delimitează strict această apariție. Întrucât este vorba de prima publicare în străinătate a unui volum semnat de un autor recognoscibil pe piața națională de carte încă din 1992, dar a cărui reputație este în creștere până în ziua

de azi, nu este de mirare că *Le rêve* beneficiază de un interes crescut atât din partea cititorilor, cât și din partea autorului. În această situație, avem de-a face cu un caz care permite desfășurarea complexă a evenimentelor și a discursurilor care însoțesc publicarea, oferind un argument în sprijinul abordării extinse a actelor de traducere.

Totodată, Cărtărescu reprezintă un exemplu de autor validat pe plan local, dar care *debutează*, cu ajutorul traducerii franceze a *Visului*, atât în Franța, cât și, ulterior, în Spania. Astfel, se creează premisele unei receptări diferite a traducerii în afara granițelor românești (unde autorul pătrunde fără posibilitatea de a deturna în mod semnificativ capitalul simbolic național) și în interiorul lor, căci, în România, *Le rêve* reprezintă atât un început, cât și o turnură prin care scriitorul și opera sa pășesc spre o formă de vizibilitate dincolo de frontierele naționale. În egală măsură, de acest eveniment specific se leagă și o serie de credințe, proiecții sau speranțe care privesc *traducerea literaturii române* în general, atât în rândul cititorilor (specializați sau nu), cât și în conștiința autorului. De aceea, pe lângă documentarea evenimentelor, vom urmări și relațiile care se stabilesc între diferiți actanți din spațiul literar, o parte dintre ei încarnând sau reprezentând instituții care participă la procesul de circulație și distribuție al operelor literare pe plan internațional.

### *Le rêve – publicare și critică de întâmpinare*

Aventura documentată a *Visului* în spațiul francez nu începe odată cu publicarea propriu-zisă a traducerii, ci cu aproape doi ani înainte, în 1990, la momentul semnării contractului cu Éditions Climats – eveniment pe care Cărtărescu îl semnalează în *Jurnal* în data de 29 mai 1990: „mi-a venit contractul de la editura Climats. Să fie primul semn concret al unei cariere «europene» a Visului? Să dea Domnul. Dar asta depinde de multe”<sup>2</sup>. Încă de la bun început, autorul manifestă un optimism echilibrat, fiind conștient atât de șansa pe care o poate reprezenta o asemenea publicare, cât și de multitudinea de piedici care pot transforma această oportunitate într-o rată. Nu este, astfel, de mirare că, în așteptarea publicării, Cărtărescu își ia timp să reflecteze asupra acestui eveniment editorial (dar și biografic), iar discursul său virează către o formă de autoconvingere, deloc mascată în text: „încep să cred că va fi bine cu *Visul*, care va apărea în Franța, cam într-un an, sper. Poate că el va deschide și drumul poeziei mele. De fapt, toate speranțele mele de viitor sunt puse în cartea asta, despre care știu că ar putea ieși acolo la suprafață. Oricum, chiar dacă volumul se va pierde printre miile de cărți care apar pe săptămână în Franța, un succes va fi însăși apariția lui. Așa că nu voi fi dezamăgit nicicum”<sup>3</sup>.

Carte a *deschiderilor de drum*, această primă traducere este de la bun început investită cu o putere simbolică semnificativă, căci de receptarea ei depinde construcția unei traiectorii literare în spațiul literar francez și, după cum vom observa în continuare, internațional. Cu toate acestea, spre deosebire de un debut propriu-zis, *Le rêve* nu poartă responsabilitatea unei cariere literare aflate în faza de proiecție, ci pe cea a unui destin literar bine conturat, așa cum este el la începutul anilor '90, când Mircea Cărtărescu se remarcă deja prin poezia sa, culminând cu apariția *Levantului* (1990), dar și prin încercările de proză (*Visul*, 1989; *Nostalgia*, 1993 și *Travesti*, 1994) care pregătesc terenul pentru romancierul de cursă lungă din trilogia *Orbitor* (1996-2007). Așadar, aspectele care țin de publicarea în *locul potrivit*, respectiv *la momentul potrivit* cântăresc cu atât mai mult în construirea unui parcurs pe măsura așteptărilor, fie că ele aparțin autorului sau altor persoane (instituții literare sau cititori pasionați).

Cărtărescu manifestă încredere în piața de carte franceză, dar lungă perioadă de așteptare între primele mențiuni ale contractului din jurnale și publicarea în sine sugerează un traseu editorial dificil. La sfârșitul lunii mai 1990, autorul notează în jurnal publicarea „spre sfârșitul anului, sau poate în primăvara lui '91”<sup>4</sup>, termene care nu vor fi respectate. La jumătatea anului 1991, se prefigurează o altă dată: luna ianuarie (1992), dar și „o campanie de presă ieșită din comun”<sup>5</sup>, pe care Cărtărescu o amintește ezitant – „din câte-am priceput”<sup>6</sup> – , ca o formă de compensare pentru întârzierea care va fi resimțită din ce în ce mai acut: „Am intrat în cruda lună april care, cât ar fi de crudă, aș vrea să-mi fie totuși prielnică. Cât de mult aș vrea să-mi aducă ieșirea cărții mele în Franția!”<sup>7</sup>.

Finalul lunii aprilie 1992 aduce prima mențiune a publicării volumului *Le rêve* în jurnalul lui Cărtărescu, alături de alte planuri de viitor: „Nu vreau să fiu nesincer cu mine, aștept și sper un succes al cărții, chiar în condițiile abundenței occidentale. Sigur, și în succes sunt trepte, dar minima dovadă de primire bună, ecourile critice, mi se pare esențială. Și, apoi, traducerile. O variantă engleză trebuie să existe și, de ce nu, una spaniolă și italiană”<sup>8</sup>. O lună mai târziu, odată cu revenirea de la Paris a lui Ovid S. Crohmălniceanu, scriitorul primește vești despre receptarea cărții, pe care Cărtărescu le redă folosind în continuare în discursul său mărci care relativizează obiectivitatea afirmațiilor: „Cartea e bine difuzată, e citită și place, *se pare* [subl. m., A. S.]. Oferte americane, câteva spaniole și una suedeză pentru traduceri. Promisiuni de cronici în ziarele mari. Nadeau, Alain Bosquet printre numele despre care am auzit și eu. Voyons”<sup>9</sup>.

În presa literară și culturală franceză, publicarea volumului *Le rêve* este menționată pentru prima dată

la finalul lunii iunie, în revista *La Quinzaine littéraire*, în secțiunea destinată aparițiilor, confirmând astfel patronajul (implicit al) lui Maurice Nadeau, fondatorul acestei publicații. Numărul următor al aceleiași reviste îl prezintă pe prima pagină pe „le jeune Roumain Cartarescu [sic!]”<sup>10</sup> descris drept „une révélation”<sup>11</sup> și alăturând acestui titlu și o fotografie a autorului. Aprecierea se continuă într-o recenzie intitulată „L'après parfum de la fiction” (sintagmă preluată din traducerea nuvelei *Mendebilul*), documentată și semnată de Pierre Pachet. Receptarea pe care criticul o face este, în general, una pozitivă și se deschide cu o apreciere a vocilor narative (*Mendebilul*, cele două fete, „le romancier lui-même”<sup>12</sup>) care pun în mișcare ansamblul ficțional: „c'est comme si l'on assistait à une démonstration de ce que sont les pouvoirs de l'imagination: pouvoir d'inventer, de démultiplier ; et parallèlement pouvoir de faire croire à la réalité de ce qu'on raconte, pouvoir de stimuler l'intérêt”<sup>13</sup>.

Nuvelele care alcătuiesc volumul sunt clasificate pornind de la ritmul și structura narativă specifice: Pachet observă progresia rapidă, *pe verticală*, a prologului și a epilogului, în timp ce poveștile desfășurate *pe orizontală* din corpul volumului sunt descrise mai degrabă ca *ocupând spațiu*.<sup>14</sup> Observațiilor despre construcția și tematica volumului, precum și opiniilor personale ale criticului<sup>15</sup> li se adaugă și o discuție pornind de la antologia *Quinze poètes roumains*, alcătuită de Dumitru Țepeneag și publicată la Éditions Belin în 1990. În prefața ediției, Țepeneag argumentează, pe baza textelor poetice, postmodernismul lui Cărtărescu, pe care Pachet îl interpelează critic în recenzia sa, deși admite că *Le rêve* este produsul unui autor care crede în „un art qui intégrerait les styles déjà les plus composites et les plus tourmentés”<sup>16</sup>, dar și în construcția matricială a literaturii, vizibilă și aproape palpabilă în *Visul*, reprezentând totodată sursa și finalitatea volumului. Ca urmare a acestei recenzii, cartea este inclusă pe lista de recomandări ale redacției, dar mențiunea nu revine în lista de lecturi pentru vacanță.

O altă recenzie importantă în spațiul francez, „Une triomphale terreur”, este semnată de Alain Bosquet, pentru numărul din iulie-august al revistei *Magazine littéraire*. La fel ca Pierre Pachet, criticul recenzează pozitiv volumul (tratat fără rezerve drept un roman *în toată puterea cuvântului*) și prezintă o fascinație despre contextul în care Cărtărescu își scrie operele, dar care germinează mai degrabă într-o direcție ficțională decât într-una critică. Recenzia trimite explicit la prefața lui Ovid S. Crohmălniceanu, oprindu-se asupra contrastului dintre limitările impuse de regimul lui Ceaușescu (care își lasă amprenta atât asupra universului ficțional, cât și a biografiei autorului) și imaginația care „doit naître

de ce qui est donne, acquis, vécu et analyse”.<sup>17</sup> Bosquet reiterează în continuare argumentul criticului român, lăsând să se înțeleagă că incapacitatea de argumentare a cenzorilor „à la fois brutaux et érudits”<sup>18</sup> demonstrează complexitatea volumului. De altfel, criticul francez nu depășește sfera imaginilor construite de Crohmălniceanu, ci găsește doar alte maniere de a pune în discurs „la nature brillante du texte”<sup>19</sup> de Cărtărescu, încheind paragraful introductiv dedicat contextului de scriere al cărții cu o afirmație lipsită de precizie: „C’est que ce livre ne se prête pas à des altérations ou à des coupures précises: dans son intégralité et dans sa conception, il est incompatible avec toute littérature qui se voudrait à sens unique ou simplement susceptible d’être interprétée de façon bien définie”.<sup>20</sup>

Din acest punct de vedere, poate părea contradictoriu faptul că Bosquet propune în corpul recenziei un soi de *précis de lecture*, prin care criticul stabilește că proza trebuie să fie citită și înțeleasă – „sa prose doit se lire et se comprendre”<sup>21</sup> – pe patru niveluri de lectură: realitatea (ficțională), visul, scriitura și personajele. Dacă primele două trebuie înțelese împreună, într-o tensiune dialectică, cele din urmă se bazează mai degrabă pe un dialog dintre text și autorul său. Pentru Bosquet, rolul scriiturii cărtăresciene este de a argumenta cadrul imaginat de autor, și nu de a traduce cuvânt cu cuvânt fiecare scenă: „les mots ne traduisent pas les situations créées par l’écrivain mais semblent les motiver, dans une manière de transe froide, de sorte que le vrai responsable du roman est le vocabulaire qui l’emporte ou il veut”.<sup>22</sup> Deși se poate identifica o urmă de solidaritate între autor și opera sa (chiar dacă aceasta îl depășește), personajele par să-l antagonizeze pe autor, devenind astfel un rău necesar în creația ficțională: “les personnages forcent l’auteur à se contrôler, à apprivoiser sa logique et à ne pas se détourner de l’émotion”.<sup>23</sup>

Cu toate că unele observații nu sunt lipsite de justete în contextul analizei volumului *Le rêve*, ne putem întreba în ce măsură urmărește Alain Bosquet să surprindă specificul prozei cărtăresciene. Frecvența redusă a citării, a parafrizei și a referințelor la text este însoțită de un instrumentar argumentativ lipsit de precizie, astfel încât ar putea fi aplicabil și altor romane est-europene scrise și publicate în condiții similare. De altfel, amintindu-i în finalul recenziei pe Milorad Pavić and Peter Esterházy, Bosquet confirmă referința la un profil al scriitorului *est-european* cu care Cărtărescu se confundă, pierzându-și, astfel, din specificul identitar. Deși ambii critici literari francezi recur, în finalul recenziilor lor, la comparații și trimiteri către alți autori, Bosquet se limitează la citarea – *quoique* admirativă a – unor nume, în vreme ce Pachet îl include pe Cărtărescu într-o rețea de scriitori, particularizând totodată aspectele care îi leagă: „on

reconnaît [...] l’influence ou les effluves de Gabriel Garcia Marquez avec ses chroniques familiales [...], de Michaux et de ses araignées droguées au LSD, de Kafka et de Gogol, de Cortazar et Potocki, de Nerval (pour le compagnonnage avec la folie) et Blake (pour le goût des couleurs), de Borges et Mandiargues”.<sup>24</sup>

Deși fragmentul de mai sus se încheie cu mențiunea că „la plupart des noms que je cite ici figurent dans le livre”<sup>25</sup>, ceea ce pune sub semnul întrebării relevanța lui *on reconnaît*, munca de inventariere, precum și cea de dezvoltare a elementelor care justifică similaritățile scoate în evidență superficialitatea celeilalte recenzii.

Un alt element surprinzător în cronica lui Alain Bosquet, din pricina unor motive pe care le voi prezenta în continuare, este elogiul pe care criticul îl face traducerii, descrisă drept „admirablement souple”<sup>26</sup>, ceea ce poate indica o formă de superficialitate prezentă și în editarea revistei culturale – de exemplu, în cuprinsul *Magazine littéraire* scapă o greșală de tehnoredactare, iar numele autorului devine *Lircea* Cărtărescu.<sup>27</sup>

Luând în considerare toate aspectele prezentate, putem afirma că *Le rêve* se bucură de o întâmpinare pozitivă în presa franceză, în ciuda faptului că entuziasmul privind unele elemente ale romanului poate fi pus sub semnul întrebării (și va fi fost pus, așa cum vom vedea). Dacă privim însă cele două articole dintr-o perspectivă pur strategică, este mai puțin important dacă ele redau o experiență fidelă, autentică de lectură sau nu: Pierre Pachet și Alain Bosquet sunt două figuri importante în câmpul literar francez și dețin autoritatea necesară pentru a funcționa drept *consacrați*, tranzactori ai capitalului simbolic, în teoria lui Pascale Casanova.<sup>28</sup> De altfel, articolele celor doi contribuie la nominalizarea la *Prix Médicis étranger*, premiu care este însă adjudecat în anul respectiv de Louis Begley. În plus, traducerea franceză devine un catalizator important pentru alte limbi, căci editori și traducători din întreaga lume îl descoperă pe Cărtărescu prin intermediul limbii franceze. De exemplu, traducerea *Le rêve* stă la baza versiunii spaniole care inițiază cel mai de succes traseu al lui Cărtărescu de până acum, conform lui Mihai Iacob<sup>29</sup>, cel hispanofon.

### Reacții publice

Pe măsură ce *Visul* lui Cărtărescu își continuă drumul în Spania, din ce în ce mai mulți cititori încep să aibă acces la text, dar, de această dată, printr-o perspectivă mediată de două ori, căci Éditions Climats deține drepturile exclusive pentru reproducerea textului în toate țările, cu excepția României. Prin urmare, versiunea spaniolă este tradusă nu din română, ci din franceză.

Astfel, ecouri ale circulației *Visului* ajung și în țara de origine, fie prin intermediul mențiunilor din cotidiane

și jurnale, care anunță majoritatea evenimentelor notabile – inclusiv literare –, fie rezumate în recenzii sau articole de opinie, purtând semnătura unor cititori specializați sau nu. Printre ele, se remarcă articolul Stelei Brătescu, publicat în *România Literară*, în numărul din octombrie-decembrie 2000. Intitulat „Pe culmile traducerii”, textul conține, de fapt, un rechizitoriu împotriva intermediarului francez care a stat la baza traducerii spaniole, argumentat cu o mulțime de exemple puse în oglindă și însoțite de către mici comentarii (adeseori acide) care punctează eroarea sau o caricaturizează.

Premisa care stă la baza articolului este una simplă: mutată în Barcelona de două decenii, autoarea dorește să celebreze prin lectură publicarea primului autor român care pătrunde pe piața spaniolă de carte fără a fi un reprezentant al diasporei, deși poarta lui de intrare se deschide totuși pe „filiera franceză”<sup>30</sup>. Cu toate acestea, ea observă că „textul suna ciudat, devenind pe alocuri ininteligibil”<sup>31</sup>, ceea ce o conduce la o lectură *side-by-side* a originalului<sup>32</sup> și a primei traduceri, cea din care derivă produsul existent pe piața de carte spaniolă. Utilizând comparații ale unor fragmente sau sintagme punctuale, Brătescu argumentează că traducătoarea Hélène Lenz, devenită ulterior profesor de studii românești la Universitatea din Strasbourg, a comis, în procesul de traducere, nenumărate erori care afectează calitatea produsului final, sfidând atât logica narativă și proprietatea termenilor (în limba română), cât și normele stilistice ale limbii franceze.

Principală problemă identificată este lipsa unui nivel suficient de bun de limbă română, care să permită înțelegerea subtilităților prozei cărtăresciene. Diagnosticul nu este însă unul obiectiv, ci transparent în text încărcat de un dispreț marcat (și reiterat) pentru traducătoarea „pe care o bănuim absolventă merituoasă a «cursului scurt» de limba română”<sup>33</sup>. Pentru a ilustra această caracterizare, Stela Brătescu prezintă situații de confuzie a formelor flexionare ale verbelor, expresii idiomatice traduse eronat (*a sta pe vine* și *a se ridica în capul oaselor* devin *se jeter aux genoux*), dar și răstălmăcirea lexemelor – „*zorii*, *zorul* și *zarurile* sînt pentru H.L. sinonime, al căror echivalent francez este *aube*”<sup>34</sup> – sau identificarea greșită a sensului unor *false friends*.<sup>35</sup>

De asemenea, autoarea reclamă și lipsa unei etici de muncă necesare traducătorului, ceea ce o conduce pe Lenz la a inventa soluții (deseori nepotrivite, câteodată rizibile), în loc să rezolve în mod satisfăcător dificultățile care survin în timpul procesului de traducere: „Lipsită de o minimă conștiință profesională, H.L. nu-și dă nici măcar osteneala de a citi din dicționar toate definițiile cuvintelor ce-i sunt necunoscute, folosind cu seninătate prima accepțiune ce-i cade sub ochi. Așa se face că

«rânjind, cu bucele obrazilor ca un poponeț» este tradus prin «riant aux éclats le haut des joues allumé comme une figure d'épouvantail», pentru că poponeț are și înțelesul sperietoare de păsări. Pe deasupra, rânjetul se transformă în hohote de răs”<sup>36</sup>.

În procesul intentat traducătoarei, Stela Brătescu ține cont și de o ierarhizare proprie a tipurilor de greșeli, care permite desfășurarea unui argument de la greșelile percepute ca fiind *elementare*, impardonabile, după cum este cea citată în paragraful anterior, către cele care țin de o oarecare *finețe* a interpretării. Astfel, rechizitoriul se citește și ca o acumulare progresivă, atât din punct de vedere cantitativ, cât și calitativ, de erori care dovedesc munca „de mântuială”<sup>37</sup> a lui Hélène Lenz și fac ca produsul final să se îndepărteze excesiv de textul de origine.

Dacă, din perspectivă lexico-semantică, exemplele concise și explicațiile adăugate nu lasă loc de interpretare, putem observa că Stela Brătescu include și argumente mai puțin factuale și, astfel, situabile la nivelul gustului. Printre ele, regăsim transcrieri fonetice care, în opinia autoarei, nu contribuie la „înțelegerea unor sensuri mai adânci ale romanului”<sup>38</sup>, fiind niște simple „bazonii stilistice”<sup>39</sup>, dar și păstrarea unor cuvinte românești în text, cu explicații inutile (*pa*, care ar fi putut fi înlocuit cu *bye* sau *ciao*) sau insuficiente (*paparude*). În plus, ritmul prozei cărtăresciene pare să fie de negăsit, cu toate că, în această privință, nu se oferă exemple propriu-zise: „Frazele elaborate, caracteristice respirației largi a stilului cărtărescian, sunt ciopîrțite metodic în propoziții juxtapuse, împiedicate, lălâi, ori împănate cu adaosuri fals lămuritoare”<sup>40</sup>.

Absența – „nepermisă”<sup>41</sup> a – unui editor competent este, la rândul ei, deplănsă, întrucât greșelile din produsul final nu țin doar de traducerea propriu-zisă, ci și de încălcarea unor norme (inclusiv stilistice) ale limbii franceze. În acest caz, Brătescu amintește de repetițiile frecvente, de erorile gramaticale (confuzia dintre subiect și complementul direct) și de frazările lipsite de sens. Astfel, deși responsabilul principal rămâne persoana care a propus un text conținând erori de mai multe tipuri, faptul că în versiunea finală și-au făcut loc exprimări care se presupune că ar atrage în mod negativ atenția unui locutor nativ demonstrează că lipsa profesionalismului se extinde dincolo de instituția traducătorului. Întreaga paletă de observații este completată de reflecții acide prin care se urmărește ilustrarea faptului că, în ciuda succesului aparent pe care *Le rêve* îl are în presa franceză, traducerea nu poate fi considerată una reușită din punct de vedere literar. De altfel, Brătescu afirmă chiar că „faptul că *Le rêve* a fost încununat în 1993 cu «Le prix du meilleur livre étranger de l'année» constituie o dovadă în plus a talentului de excepție al autorului, a cărui strălucire

izbutește să răzbată prin pâcla în care a fost învăluit de traducătoare”.<sup>42</sup> În acest context, receptarea favorabilă de care pare să se bucure textul este pe bună dreptate umbrită de suspiciunea de *complezență*, de *formă fără fond*.

În *Jurnalul* lui Cărtărescu, publicat la scurt timp după articolul Stelei Brătescu, nu se insistă pe relația dintre autor și traducător, motiv pentru care opinia scriitorului nu poate fi decât intuită, prin referire la evenimente conexe sau la raportul dintre acțiunile diferite ale autorului în situații asemănătoare. De exemplu, el afirmă că a revăzut traducerea franceză a celui de-al doilea roman care a revenit în grija lui Hélène Lenz, citând în paranteză titlul „*Loulou*”.<sup>43</sup> Întrucât volumul se va intitula *Lulu* în momentul apariției, putem presupune că, în acest caz, Cărtărescu a avut un cuvânt de spus în ceea ce privește traducerea. În situația publicării *Le rêve*, în schimb, jurnalul consemnează în principal semne ale pasivității autorului vizavi de traducerea și circulația cărții: în repetate rânduri, Cărtărescu se surprinde pe sine așteptând vești de la Paris, fie prin Crohmălniceanu, fie prin Olivier sau Hélène Lenz: „totuși lucrurile nu se mișcă exact acolo unde-ar fi mai multă nevoie: nu mai știu nimic de povestea traducerilor *Nostalgiei*, nimic de la Hélène, nimic de la Olivier... în general, nu primesc scrisori, nu vin vești de unde le aștept mai mult”.<sup>44</sup> Așadar, critica explicită din partea autorului se lasă, pentru moment, așteptată.

### Intermezzo: *Les Belles étrangères*

O reflecție de profunzime a lui Mircea Cărtărescu privind traducerea *Visului* apare însă în antologia *Frumoasele străine*<sup>45</sup> însoțită de o critică a optimismului intercultural ce stă la baza unor proiecte editoriale și interculturale precum *Les belles étrangères*, demarat în Franța de Centre National du Livre între 1987 și 2010. Articolele cuprinse în acest volum depășesc simpla înlănțuire de anecdote și pun în lumină relația autorului cu alte instituții literare (în special internaționale), accentuând dezechilibrul de putere (simbolică, dar și materială). La ilustrarea acestuia din urmă contribuie sentimentul scriitorului că excentricitatea culturii din care provine îl reduce la postura de autor *minoré*, adică determinat să fie mic, insignifiant, și nu *mineur*, adjectiv folosit cu sens politic, militant, în siajul lui Deleuze și Guattari.

Acești doi termeni, care circumscriu la rândul lor două universuri de discurs, dar și viziuni ideologice distincte, sunt utilizați de Tiphaine Samoyault pentru a explica mutațiile produse de traducerile feminine ale Bibliei, care „permet[tent] de faire de la violence inhérente à la traduction une force positive dans un contexte de résistance à la violence historique”.<sup>46</sup>

Din perspectiva cercetătoarei franceze, care propune în *Traduction et violence* un manifest pentru o nouă abordare a fenomenului traductiv, bazată pe o analiză de substanță a *doxei* traductologice contemporane, acțiunea inedită și, totodată, politică subliniată în fragmentul citat anterior dovedește forța recuperatoare ascunsă în spatele traducerii. Accesul la această resursă este condiționat însă de recunoașterea faptului că, la baza actului traductiv, ca și la a celui politic, stă o formă de violență ireductibilă, care va genera întotdeauna soluții parțiale și nesatisfăcătoare, dar, totodată, necesare.

Modul în care Samoyault interpelează politica în argumentația sa depășește zona *politicilor de traducere*, respectiv a *traducerii politice*. Deși aceste aspecte sunt prezente în text și contribuie în mare parte la caracterul de manifest al volumului, alături de ele există și o analiză a discursului politic, respectiv a teoriilor traductologice prin lentila unei mutații fundamentale care le unește. În viziunea cercetătoarei, „ce tournant éthique de la traduction, révélateur d’une mutation du discours politique général allant dans ce sens (parvenir à une société pacifiée, sans conflits, vivre dans un monde sans ennemis...), s’impose du prix d’une réduction de la différence entre l’un (ou soi) et l’autre, d’une confiance sans doute assez fallacieuse en la réciprocité et l’empathie”.<sup>47</sup>

Samoyault plasează originea acestui *tournant éthique* în jurul evenimentelor din Mai '68, unde se creează contextul prielnic dezvoltării unor discursuri centrate pe dialogul cultural ca formă de negociere (diplomatică) și de schimb (*échange*), favorizate de traducere. Nu este, astfel, de mirare că produsele de gândire ale unor teoreticieni (și practicieni) precum Antoine Berman, Henri Meschonnic, Paul Ricoeur, dar și Anthony Pym sau Lawrence Venuti întâlnesc discursuri instituționale sau politice, cu care împărtășesc ceea ce Samoyault numește un „vocabulaire du consensus démocratique”.<sup>48</sup> Acesta se bazează pe *pozitivitatea* gestului de a traduce, respectiv de a-l întâlni pe celălalt, efasând operațiunea interlingvistică selectivă și, în consecință, discriminatoare (în sens etimologic) aflată la baza procesului de transfer (cultural) în favoarea caracterizării traducerii drept *limbă* „qui nous relie”.<sup>49</sup> Or, în opinia cercetătoarei, „faire de la traduction une langue, c’est dans ce cas oublier l’arabe, la nécessité de se former à l’arabe, langue encore bien peu apprise par les Européens, et de désenclaver les références arabes et islamiques”.<sup>50</sup>

De bună seamă, observația pare contradictorie, căci discursul turnurii etice pe care Samoyault îl analizează (atât în traductologie, cât și pe scena politică) se clădește pe „l’exaltation de la multiplicité”<sup>51</sup> conceptualizată ca o pavăză împotriva uniformizării pe care o implică mondializarea și, în special, impunerea

unei singure limbi care să aibă autoritate la nivel global. Cu toate că o asemenea abordare are meritul de a recunoaște importanța specificului identitar și cultural, în practică, *celălalt* sfârșește deseori prin a fi anexat în cultura-țintă, accentul căzând pe integrarea lui într-o literatură națională. Tocmai din dorința de a face loc, respectiv de a cuprinde multiplul, dar și diversitatea, traducerea creează premisele unei apropieri, motiv pentru care „on reconnaît qu'il peut y avoir en elle une pulsion annexionniste”.<sup>52</sup>

Totodată, menționând dinadins (într-un context francofon) *limba arabă*, Samoyault atrage atenția asupra unui alt aspect, care ține de interacțiunea cu alteritatea. În cazul traducerii, deschiderile generoase către *celălalt* se realizează mereu în spiritul unei experiențe pozitive a străinului, unde întâlnirea pornește de la similarități - „d'abord, il y a la considération de l'autre, un semblable, comme moi pas comme moi: l'autre n'est pas un barbare”.<sup>53</sup> Prin urmare, impactul diferențelor este neutralizat, ele fiind privite admirativ sau în termenii (vagi ai) dialogului cultural care stă sub semnul *negocierilor*. Din acest punct de vedere, experiența traducerii garantează „la bonne multiplicité”<sup>54</sup>, care se opune perfect incongruențelor, respectiv conflictului ireductibil, violent. Acesta din urmă face însă parte din actul traductiv, după cum insistă cercetătoarea – ea relativizează opoziția dintre cele două, căci consideră că traducerea este, la rândul său, o formă de violență necesară.

Prin demersul său, Tiphaine Samoyault atrage atenția asupra faptului că acest tip de discurs, prezent atât în domeniul traductologiei, cât și în sfera politică, nu se oprește „sur les difficultés de la traduction elle-même et sur les problèmes posés par sa diffusion (inégalité des échanges, hiérarchie inégalitaire du monde économique sur laquelle se calent les transferts culturels)”.<sup>55</sup> Negativitatea inherentă a traducerii este mascată în favoarea unui discurs care celebrează istoria translațională a Europei, rezonând cu o serie de valori care stau la baza Uniunii Europene, precum elogiul diversității, progresul înspre pace/ armonie, dar și generozitatea, respectiv ospitalitatea culturii-țintă care îmbrățișează experiența *celuilalt*, a *străinului*. Privat de chestionări în profunzime, optimismul din spatele acestor termeni trădează lipsa de specificitate, dar și de conținut care o determină pe Samoyault să caracterizeze discursul la a căror clădire participă drept neoliberal, din cauza uzului limbii de lemn și al unui „jargon technocratique”.<sup>56</sup>

Tiphaine Samoyault vizează, prin textul său, să reînscrisă negativul și, în consecință, reflecția asupra violenței în actul de traducere, introducând o nouă etică a traducerii, una care își asumă dimensiunea politică, recuperatoare. În umbra acestui deziderat ideal, rămân

însă o multitudine de conflicte care însoțesc circulația unor autori în spațiul literar internațional, reprezentând în același timp diverse forme de *injustețe*<sup>57</sup>, dar și premise pe care se clădesc – *hélas?* – imagini ale scriitorilor traduși.

De exemplu, proiectul *Les belles étrangères* este un produs care se înscrie în liniile acestei deschideri ospitaliere către alte culturi, având drept scop explicit facilitarea accesului la și descoperirii altor literaturi, prin intermediul unor invitații adresate de către CNL (Centre National du Livre) unui grup de scriitori dintr-o țară sau dintr-un areal lingvistic anume. În fiecare an – începând cu 1987 –, CNL organizează întâlniri între scriitori, mediatori culturali și publicul interesat, în parteneriat cu librării, biblioteci și asociații culturale din Franța.<sup>58</sup> De asemenea, în paralel are loc editarea unei antologii dedicate, care conține traduceri, de regulă inedite, din poezii, proze scurte sau fragmente de texte ale autorilor invitați, dar și realizarea unui film-documentar care acompaniază proiectul editorial.

Ediția 2005 a *Belles étrangères* are în centru România și se bucură de participarea traducătoarei Laure Hinckel în calitate de consilier literar. Programul inițial, schițat în dosarul de presă, indică mai bine de 50 de întâlniri cu autorii în 35 de orașe – „des plus petites aux plus grandes”<sup>59</sup> – de pe teritoriul Franței (dar și în Bruxelles), cele mai multe întâlniri având loc în La Rochelle (4 întâlniri), respectiv Paris (7 întâlniri). Cei doisprezece autori care participă în acest program sunt Gabriela Adameșteanu, Ștefan Agopian, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Letiția Ilea, Dan Lungu, Ion Mureșan, Marta Petreu, Simona Popescu, Cecilia Ștefănescu și Vlad Zografi. Lista cuprinde atât autori care au fost deja publicați în Franța, cât și autori – sau, mai degrabă, autoare – ale căror texte nu au apărut încă în volum (Simona Popescu) sau ale căror traduceri sunt în curs de apariție (Letiția Ilea, Cecilia Ștefănescu) la momentul demarării proiectului, dar și al publicării antologiei. În aceste cazuri, întâlnirile ocazionate de proiectul *Belles étrangères* par să contribuie mai mult la ilustrarea „[de] la politique d'aide à la traduction, à la publication et à la diffusion mise en œuvre par le Centre national du livre”<sup>60</sup> decât la descoperirea operei autoarelor<sup>61</sup> prolifiche și deja consacrate, precum Simona Popescu.

În orice caz, toți cei doisprezece autori sunt prezenți cu texte/fragmente de texte în *Les belles étrangères*. *Douze écrivains roumains*, antologia care însoțește întâlnirile sub egida CNL. De asemenea, pentru prima dată de la începutul programului, volumul conține și un DVD cu filmul intitulat „Vivre et écrire en Roumanie”, documentar care include interviuri cu autorii, dar și informații despre istoria recentă a României, cu un interes particular pentru tranziția postcomunistă.

De altfel, elementele peritextuale au în centru fascinația (exotică) provocată de/proiectată înspre o țară din fostul bloc sovietic care utilizează limba *altfel*,

după cum lasă să se înțeleagă atât prefața, cât și textul de pe coperta a IV-a. Cuvântul introductiv este redactat de traducătoarea Laure Hinckel și se deschide cu două citate din intervențiile unor intelectuali români, culese la 15 ani distanță, ambele chestionând raportul dintre limbă, cenzură și libertate. Prima afirmație – „Longtemps, les intellectuels vont se demander que faire de leur liberté”<sup>62</sup> – îi creează un sentiment de confuzie lui Hinckel, dar și de curiozitate, marcând începutul parcursului său personal de descoperire a literaturii și culturii române. Această inițiere îi permite să înțeleagă cu mai multă ușurință cea de-a doua afirmație<sup>63</sup>, rostită de Ana Blandiana în cadrul interviului filmat și citată și pe coperta a IV-a a cărții, dar cu o finalitate diferită de cea din prefață.

În cazul textului lui Hinckel, accentul cade în egală măsură pe afirmarea unei experiențe a traducătoarei (prin care distanța dintre sine și celălalt se reduce treptat) și pe transmiterea unor informații din interior, legitimate de faptul că Laure Hinckel *vorbește limba celuilalt* – atât în sens propriu, ea fiind o reputată traducătoare din literatura română, cât și figurat, întrucât decodifică sensuri care sunt inaccesibile cititorilor francezi. Dintre acestea, sunt incluse în cuvântul introductiv explicații cu privire la invizibilitatea literaturii române în Franța – dublate, bineînțeles, de o descriere a rolurilor socio-politice pe care și le asumă diverși scriitori români.

Legătura dintre estetic și politic nu poate fi abolită după '89, căci ea influențează opera scriitorilor contemporani, precum cei incluși în antologie. În cea mai mare parte, este vorba despre reprezentanții generației '80, pe care Hinckel o caracterizează în câteva cuvinte<sup>64</sup>, oferind astfel un instrumentar – fie el și rudimentar – care să le servească cititorilor francezi în timpul lecturii. Dacă eticheta de *post-modernisme* poate fi intimidantă, cititorului i se oferă și o avertizare *destinată publicului larg*, prin observații cu rol explicativ, precum: „les auteurs se livrent à des joutes d'ironie, s'adonnent au jeu des références intertextuelles”.<sup>65</sup> În egală măsură, se menționează și rolul cenzurii și, în special, cel al interzicerii unor cuvinte în dezvoltarea unor exprimări creative, inovatoare, precum și impactul memoriei asupra discursului. Pentru autorii care nu aparțin generației '80, dar sunt incluși în volum (Vlad Zografi, Letiția Ilea, Dan Lungu și Cecilia Ștefănescu), Hinckel oferă, de asemenea, mici indicații privind opera fiecăruia, în prelungirea cărora se poate schița un mod de abordare pentru lecturile viitoare.

Astfel, prin prefața sa, traducătoarea sugerează că nu există aporii în limbajul celuilalt, căci atât exprimările bizare, cât și textele și/sau autorii lor capătă sens atunci când sunt înțelese printr-o lectură informată. În mod ideal, aceasta nu se rezumă la îngurgitarea unor informații disparate, ci presupune o inițiere în urma căreia

cuvintele celuilalt nu mai șochează, dar, în lipsa acestui proces, explicațiile furnizate de prefață invită/ajută la o recuperare parțială a sensului.

Coperta a IV-a, în schimb, mizează pe o viziune mult mai simplistă, punând în opoziție „cette phrase terrible”<sup>66</sup> a Anei Blandiana cu antologia a cărei parcurgeri „ne peut que persuader du contraire”.<sup>67</sup> În consecință, tensiunea dintre limba cititorului, respectiv orizontul lui de așteptare și *limba celuilalt* este abolită, iar, în locul ei, *blurb*-ul furnizează o imagine dualistă centrată pe un subiect pasiv, căruia lectura *i se întâmplă*: confruntat cu afirmația contrariantă a Anei Blandiana, el este invitat să se dedea unei experiențe care îi (va) produce niște „très agréables surprises”.<sup>68</sup> Astfel, destabilizarea inițială este rezolvată în lipsa unui dialog intercultural, de regulă generator în egală măsură de desfătare și frustrare, printr-o lectură care nu tulbură în vreun fel orizontul de așteptare al cititorului francez.

Desigur, diferența dintre funcțiile îndeplinite de cele două tipuri de text nu este neglijabilă: *blurb*-ul de pe coperta a IV-a are rolul de a atrage atenția cititorului, iar deturnarea unei fraze paradoxale precum cea a Anei Blandiana într-o experiență *agreadabilă* de lectură poate funcționa în acest sens. De altfel, cititorii care nu se opresc la textele antologate, ci parcurg și cuvântul introductiv au posibilitatea de a descoperi o altă manieră de raportare la aceeași afirmație, care invită la o descoperire de profunzime.

Chiar și în condițiile în care acceptăm că micșorarea distanței față de cultura-sursă este inaccesibilă, din diverse motive, pentru majoritatea cititorilor din cultura-țintă, mărturia lui Laure Hinckel rămâne o dovadă importantă a unei experiențe autentice de mediere culturală, care poate deveni exemplară pentru anumiți cititori. Prin urmare, peritextul, dar și proiectul general din spatele volumului *Les belles étrangères. Douze écrivains roumains* nu poate fi înțeles doar printr-o lentilă pe care Samoyault ar numi-o *neoliberală* – cu alte cuvinte, una prin care *Celălalt* este privit cu generozitate, dar în lipsa unei disponibilități reale pentru un dialog fertil, bilateral.

Cu toate acestea, dacă privim spre zonele care servesc în principal la atragerea cititorilor – coperta a IV-a, întâlnirile cu scriitorii etc. –, observăm că extinderea pe orizontală a cunoașterii (de pildă, lectura în limitele orizontului de lectură) este mai vizibilă (și, putem presupune, mai atractivă) decât cea care vizează profunzimile. Or, aliniind această inițiativă la ospitalitatea generoasă, dar superficială care pare să fie manifestată în critica de întâmpinare a volumului *Le rêve*, se poate crea impresia că există într-adevăr o perspectivă fetișizantă care stă la baza acestor abordări, înrădăcinată într-un orizont ideologic neoliberal, criticat de cercetători precum Tiphaine Samoyault.

### Reflecții publice: *Frumoasele străine* (2010)

Dacă acceptăm că circulația unei opere este descrisă nu doar prin înălțuirea faptelor (evenimentelor) editoriale, literale și/sau sociale care se centrează pe produsul traducerii ca obiect efectiv sau virtual (în curs de traducere), ci și prin construcția unei narațiuni în jurul transferului cultural, *Les Belles étrangères* are o importanță crucială, căci el pune în mișcare o viziune despre lume pe care o putem vedea la lucru și în critica de întâmpinare a *Le rêve*, dar care își găsește, în acest caz, exprimarea într-o versiune condensată. Spre deosebire de publicarea traducerii *Visului*, al cărei impact se întinde în timp, dar și în spațiu<sup>69</sup> proiectul *Les Belles étrangères* își conține premisele (instituționale – prin CNL –, dar și ideologice), desfășurarea pe filieră literară, ca antologie, social-artistică, ca documentar, și socială, prin întâlniri cu scriitorii, precum și concluzia, adică produsul editorial.

Astfel, organizându-și reflecțiile în jurul *Frumoaselor străine* care dau, de altfel, și titlul unei antologii de eseuri, Mircea Cărtărescu intră, de fapt, în dialog cu o reprezentare *in nuce* a unei ideologii, reducând nuanțele care însoțesc orice proiect la o viziune centrală, instituțională, caracterizată printr-o deschidere parțială, mai degrabă performată decât asumată, către Celălalt. Această tendință se reflectă atât în organizarea pieței internaționale de carte, cât și în – sau, mai degrabă, prin – idealismul studiilor traductologice care prioritizează o etică a ospitalității, efasând problema raportului violent dintre culturi. Or, după cum argumentează Tiphaine Samoyault, chiar dacă urmele violenței sunt epurate sau cosmetizate cu succes în produsul final, ele nu sunt lipsite de ecou în cultura-sursă, unde perpetuarea tacită a unor raporturi de forță poate fi interpelată de răspunsuri defensive precum cel al lui Cărtărescu, care argumentează în *Frumoasele străine* în favoarea dreptului culturii române de a fi văzută drept modernă și la zi cu referințele cititorilor occidentali.

Într-un asemenea context, reflecția critică demonstrează acumularea unor frustrări care se hrănesc din circumstanțele (unele dintre ele resimțite ca umilitoare) în care sunt puși autorii *de duzină*, precum și din raporturile rigide de putere, fundamentate pe inegalitatea dintre culturile centrale și cele periferice, transferabile asupra indivizilor, dar și a instituțiilor care le reprezintă. Pentru a ilustra prevalența acestor teme în *Frumoasele străine*, dar și pentru a urmări modul în care autorul se raportează la acest transfer – de la traducere, la receptare –, voi urmări o linie care parcurge atât experiența din cadrul turneului francez, cât și cea a traducerii și a publicării *Le rêve*, având ca vector director conflictele din jurul autorității (autorului), împărțită –

în mod ilegal – și de alte instituții din câmpul literar. Pornind de la apariția în antologia *Les belles étrangères* a propriilor sale texte (și de la culisele acestui eveniment), Cărtărescu își amintește că „biete mele povestiri, trei la număr, toate din *De ce iubim femeile*, nu doar că fuseseră alese în așa fel încât nu se loveau deloc una de alta, dar mai erau și greșit paginate: titlul primeia era dat întregului grupaj, iar celelalte două titluri erau scrise mai mărunț, ca și când ar fi fost subtitluri ale unei singure povestiri. Ieșise astfel o poveste nouă, modernă, fragmentară, rodul iubirii dintre mine și redactorii antologiei”.<sup>70</sup>

În acest caz, neimplicarea autorului în editare este corelată cu o preluare a responsabilității asupra textului de către un terț (redactor) care, prin permutările pe care le operează la nivel formal, imprimă o nouă direcție și, în opinia lui Cărtărescu, un nou sens (eronat?) produsului final.

În absolut, faptul că autorul nu a fost consultat cu privire la aspecte care țin de tehnoredactarea unei antologii unde textele sale sunt incluse poate fi supus discuției, dar nu este obiectul al acestei analize. Ceea ce atrage însă atenția este că scriitorul simte că, în acest caz, i se atribuie o (co)autorialitate injustă, căci mărcile prin care se identifică drept autor – în speță, semnătura – trimit către un produs textual pe care nu și-l asumă, având în vedere că nu a participat în mod efectiv la construcția lui. Cu alte cuvinte, „rodul iubirii” dintre autor și redactori este, mai degrabă, consecința unei luări în posesie abuzive, căci autoritatea asupra textului nu este propriu-zis împărțită, de vreme ce autorul *de drept* resimte acest partaj drept unul impus.

În ciuda acestui fapt, *semnătura* lui Mircea Cărtărescu continuă să persiste asupra produsului final, căci textul îi este atribuit doar lui în antologie, fără a se semnaliza prezența unor modificări neaprobate de către autor. Fie că acestea survin în urma unor greșeli sau nu, efectul este același și întărește convingerea că mediatorii dețin *de facto* controlul în fața autorului român, privat de autoritate, dar nu și de auctorialitate, într-un prim moment, căci mărcile convenționale ale auctorialității rămân vizibile pe volumele publicate și în manifestările literare care însoțesc circulația cărții (a se vedea întâlnirile cu cititorii), ceea ce limitează posibilitățile de acțiune împotriva unui transfer simbolic – dar și material – perceput drept ilegal.

De aceea, faptul că alegerile editoriale operate în lipsa consultărilor cu autorul se îndepărtează de voința acestuia indică refuzul asumat al lui Cărtărescu de asociere cu acest proiect și semnalează, în același timp, o reluare în posesie (pur simbolică) a autorității. Deși violența pare să fie deturnată în finalul paragrafului printr-o conciliere ironică, impactul structurilor pasive din debutul secvenței și utilizarea, respectiv antepunerea adjectivelor, printre care și posesivul *mele* – nu poate fi

atenuat cu ușurință. Așadar, putem afirma că anecdota are rolul de a denunța o înjustețe realizată în/prin traducere, chiar dacă aceasta se concretizează la nivel editorial prin intervenția redactorilor.

În acest caz, putem observa un prim mod în care autoritatea autorului intră în conflict cu legitimitatea volumului pe piața de carte franceză, al cărei garant nu este autorul însuși (nici măcar în parte), ci diverși mediatori. Or, dacă scriitorul alege să gliseze cu o notă comică peste această anecdotă, nu la fel tratează și descrierea întâlnirii cu Hélène Lenz, ocazionată de traducerea *Visului*:

„Olivier dăduse cartea la tradus unei doamne din Lyon care făcuse niște studii prin România. Am încercat să iau legătura cu ea, dar nu mi-a răspuns niciodată la propunerea de colaborare. Ne-am văzut o dată la Paris [...] Deja terminase traducerea. Părea agitată, privea des peste umăr... Mi-a spus un singur lucru, că eu sunt un puști și că are impresia că de fapt ea e autoarea *Visului*... După care a luat-o literalmente la fugă”.<sup>71</sup>

Portretul pe care Mircea Cărtărescu i-l schițează traducătoarei este vădit caricatural, fiind construit din tușe groase care accentuează cele mai scandaloase afirmații<sup>72</sup> ale personajului. Scriitorul alege să contrasteze *propunerea de colaborare* care face deseori parte din actul traductiv cu declarațiile percepute drept agresive ale traducătoarei care pune stăpânire (în mod abuziv) pe text. În contextul fragmentului citat, ca în situația textelor incluse în *Les Belles étrangères*, răsturnarea auctorialității este percepută de scriitor drept un act injust, dar împotriva căruia nu poate să se apere, căci, în cazul întâlnirii dintre cei doi, cuvântul interlocutoarei este cel care *se aude*, ea setând atât parametrii, cât și limitele conversației care se încheie abrupt, unilateral.

De aceea, pentru a se face auzită, vocea scriitorului recurge la această repovestire a evenimentului, care primește funcția unei reluări în posesie a discursului (dar și a autorității). În această situație, scriitorul (re)devine autor care deține controlul absolut atât asupra personajelor pe care le prezintă, cât și asupra scenografiei pe care o pune în lucru. De exemplu, deși Hélène Lenz este lector (maître-assistante) și directorul Departamentului de Studii Românești (Département d'Études Roumaines) al Université de Strasbourg încă din 1984, Cărtărescu o prezintă drept „[o] doamn[ă] din Lyon care făcuse niște studii prin România”.<sup>73</sup> Această descriere depreciativă este legitimată *a posteriori* de radiografia produsului final, pe care Cărtărescu o va discuta în cele ce urmează.

De altfel, pasajul continuă cu o experiență de *retroversiune*: fiindu-i solicitată o povestire pentru o revistă din Iași și neavând asupra sa manuscrisul, ci doar volumul publicat la Éditions Climats, „m-am apucat s-o retraduc din franceză, din cartea proaspăt apărută. Spre uimirea mea, m-am trezit, la capătul migăloasei

retroversiuni, cu altă povestire, ceva fantastic, de care biata mea minte n-ar fi fost niciodată capabilă. Lipseau din original fraze întregi, care poate că nu-i plăcuseră traducătoarei. În schimb, o luxurianță de noi și interesante pasaje se-ntindea labirintic prin toată povestea”.<sup>74</sup>

În urma acestui proces, raporturile dintre autor și traducător sunt retrasate în discurs prin dedublarea autorului între signatar (al textului de bază) și evaluator (al traducerii). Nu vom insista asupra aspectelor care clarifică opinia autorului privind traducerea, pentru că acestea se formează la intersecția mai multor factori, literari și extraliterari deopotrivă. Mi se pare important de subliniat că prin asemenea exerciții se sugerează o îngrădire a libertății traducătorului, căruia îi sunt permise doar *soluțiile bune*, validate însă nu de o terță parte, ci de autorul însuși, care își asumă o dublă ipostază (autoritate auctorială, dar și critică/analitică).

În contextul de față, *retroversiunea* poate fi, bineînțeles, privită drept un mecanism narativ prin care Mircea Cărtărescu ajunge să citească (cu un ochi critic) traducerea. Totuși, acest mecanism conturează ideea că în spatele gestului se află credința în echivalență sau în echivocitate, care nu (mai) face parte din *doxa* traductologică. La nivel narativ, el acționează în scopul extinderii autorității scriitorului de la textul pe care îl semnează la toate produsele derivate, ceea ce determină prevalența voinței autorului în fața celei (subordonate) a traducătorului.

Pe de-o parte, acest gest poate fi citit în lumina unei recuperări necesare, care compensează lipsa unui cuvânt de spus în procesul de traducere. Această reechilibrare vine însă prea târziu pentru a mai putea avea o influență asupra publicării și circulației volumului *Le rêve*, iar acțiunea sa se limitează în cadrele universului construit în interiorul textelor, fie ele și impregnate de o puternică componentă autobiografică. În acest sens, gestul autorului poate fi citit mai degrabă ca revanșard decât recuperator propriu-zis, întrucât (re)luarea în posesie a semnăturii proprii se face *at the expense of* semnătura traducătorului, înclinând balanța în sens invers.

În sprijinul autorității afirmate în și impuse prin discurs, denunțul personal al traducerii este asociat articolului semnat de Stela Brătescu, pe care Cărtărescu nu îl citează sau menționează în alt fel decât prin indicarea revistei în care apare (*România literară*) și a unui reper temporal vag – „după vreun an”<sup>75</sup>: „Exemplele pe care le dădea erau cutremurătoare – și nu știai de ce te cutremuri: de răs sau de groază... Într-o poveste, un copil mânca o japoneză rumenă primită de la un muncitor de la fabrica de pâine. Doamna lyoneză tradusese: «Il mangeait une japonaise socialiste.» Chifla devenise femeie, socialistă pe deasupra (pasămite, la cuvântul «rumenă» găsisese-n dicționar definiția «rouge»), iar copilul, canibal”.<sup>76</sup>

Experiența împărtășită joacă două roluri centrale în raport cu postura pe care și-o asumă autorul: din perspectiva argumentației, critica Stelei Brătescu se alătură denunțului lui Cărtărescu și susține, astfel, legitimitatea opiniei proferate de acesta. Cu alte cuvinte, între cei doi există o formă de solidaritate care își are originea în două practici analitice diferite: retroversiunea, respectiv comparația. În același timp, efectul nu se limitează la discurs, ci se reflectă și asupra celui care îl produce. Întrucât există și alte opinii care susțin – argumentat – că există greșeli de traducere, autoritatea (*en tant que* critic) pe care subiectul o performează în discursul său este legitimată, validând la rândul său rolul de *evaluator* pe care și-l arogă Cărtărescu în această speță.

Este important de menționat însă că nu doar Hélène Lenz este vizată de critica scriitorului – dezamăgirea, în măsura în care ea transpare dincolo de violența limbajului, este una generalizată, extinzându-se dincolo de condițiile de producere și distribuție a volumului *Le rêve*. Astfel, pe lângă critica adusă traducerii, Cărtărescu își îndreaptă atenția și către recenziile franceze care, conform autorului, citează o greșală existentă pe coperta a IV-a a cărții, unde se menționează că volumul conține patru povestiri în loc de cinci: „Dar ce să mai vorbesc despre cronici, mai toate erau scoase de fapt din burtă. Dovada? Toate vorbeau despre «cele patru excelente povestiri». Nu știau oare criticii francezi să numere până la cinci? Ba da, dar pe coperta a patra scria din greșală că sunt patru povestiri, așa că de ce să mai verifici la sumar?”<sup>77</sup>

Episoadele prezentate mai sus se succedă și sunt înlănțuite în așa manieră încât provoacă sentimentul unei acumulări până la paroxism, operând o răsturnare nu doar a raporturilor de forță dintre traducătoare și autor, ci și dintre culturi, prin evidențierea laxismului francezilor, în ceea ce privește editarea cărții și receptarea ei. Astfel, se poate observa că virulența discursului este din ce în ce mai pronunțată, trecând de la liniile mari – *quoique* grotești – în care este descrisă Hélène Lenz la detalieri ale experiențelor și/sau exemplelor, reiterări ale argumentelor și până la insulte aproape explicite.

În consecință, o analiză aprofundată a criticii ideologice pe care o face Mircea Cărtărescu în *Frumoasele străine* ar putea scoate la suprafață mai multe nuanțe decât am reușit să surprind în analiza de față. Interesându-mă cu precădere modul în care subiectul discursiv se raportează la evenimentele prezentate, mi-am concentrat atenția asupra *au(c)tori(ali)ității*, cu scopul de a surprinde încercările autorului de a-și (re)afirma poziția atât în relație cu mediatorii care perpetuează un raport de forțe irefutabil, cât și cu reprezentarea pe care o are despre sine ca autor.

Astfel, nu am ținut cont neapărat de gradul de validitate al opiniilor proferate de către Cărtărescu. Deși am încercat să indic acolo unde am considerat de cuviință, prin note sau comentarii, că anumite aspecte ar putea beneficia de pe urma unei priviri în detaliu, am considerat că interesul pentru narațiunile construite primează în fața veracității acestora, din momentul în care ele sunt cel puțin verosimile.

În acest sens, putem observa, înainte de toate, că anecdotele aduse în discuție creionează atributele auctorialității pe care Mircea Cărtărescu însuși pe valorizează și care sunt tratate ca *drepturi* pe care mediatorii le încalcă (asupra formei, dar și asupra conținutului – a proprietății termenilor, a frazării, dar și a înlănțuirii recognoscibile a ideilor, implicată de exercițiul retroversiunii). În lumina acestui standard agreeat de autor și, implicit, de cititorul căruia îi solicită concursul (afectiv), acțiunile abuzive ale mediatorilor sunt denunțate, reprezentând forme ale violenței pe care turnura etică a traductologiei o neagă, anume violența intrinsecă care îl privează pe autor de orice formă de autoritate, păstrând totuși semnătura lui pe un produs asupra căruia scriitorul simte că nu are control. Acest gest, teoretizat și de Tiphaine Samoyault, este însoțit de o violență pe care am putea numi-o editorială, în sensul în care deciziile privind editarea textelor (și în cazul *Le rêve*, și în cel al antologiei *Frumoasele străine*) se iau unilateral, fără consultarea autorului.

Sublinierea acestor acțiuni care țin de sfera realității – captate printr-o lentilă subiectivă – este dublată însă de o serie de acte ilocuționare care caracterizează atât reacția lui Mircea Cărtărescu în *Frumoasele străine*, cât și cea a Stelei Brătescu, din *România Literară*. De fapt, traducerea, la fel ca publicarea în *Les Belles étrangères*, nu este doar denunțată, ci e *delegitimată* prin analiză (mai mult sau mai puțin pertinentă), urmând ca lipsa de calitate a produsului final să fie transferată asupra mediatorilor, caracterizați fie prin nepăsare, fie prin laxism. Or, în spatele acestor atribute se întrevade suspiciunea în fața unei lipse de etică nu doar în ce privește deontologia (traducătorului, dar și a redactorului), ci și *în general*, în circulația bunurilor simbolice dincolo de granițele naționale. Altfel spus, atunci când Stela Brătescu menționează zeflemitor *filierea franceză* care lansează textele și autorii români în străinătate sau când Cărtărescu implică în articolul său că criticii francezi nu i-au citit textul pe care îl recenziază, cei doi vizează comportamente specifice, punctuale, dar pe care le percep drept generalizate, stând mărturie pentru o ideologie în care deschiderea e mai degrabă afirmată decât performată în mod real.

În contextul de față, forța ilocutorie a discursurilor prezentate se hrănește din afirmarea faptului că *aceste intrări pe piața de carte* (franceză/internațională) *nu*

sunt adecvate, în măsura în care ele nu sunt conforme cu voința autorului, asumată explicit (de către autor însuși), dar și implicit, prin referirea la un imaginar sau la o viziune care nu își găsesc un corespondent fidel în traducere (în cazul Stelei Brătescu). Totodată, prin aceste repovestiri – sau, mai degrabă, recadrări – ulterioare ale evenimentului translațional, Cărtărescu și Brătescu preiau controlul asupra destinului unei opere văzute atât ca proprietate individuală – marcă în biografia unui autor – cât și ca proprietate colectivă, națională. Or, dacă legitimitatea unei anumite intrări în scenă este contestată, întrebarea care prelungește această observație este care sunt consecințele acestei luări de poziție asupra reprezentărilor ulterioare ale traiectoriei operei sau, cu alte cuvinte, *ce se poate face* – prin/în discurs – *cu această injustețe*.

#### Note:

- <sup>1</sup> Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Éditions La Découverte, Paris, 2006, p. 42.
- <sup>2</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, București, Humanitas, 2001, p. 39.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 41.
- <sup>4</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, ed. cit., p. 40.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 108.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, p. 168.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 170.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 179.
- <sup>10</sup> *La Quinzaine littéraire*, nr. 604, 1–15 iulie 1992, pagina de titlu.
- <sup>11</sup> *Ibidem*.
- <sup>12</sup> Pierre Pachet, „L'âpre parfum de la fiction”, în *La Quinzaine littéraire*, nr. 604, 1–15 iulie 1992, p. 5.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.
- <sup>14</sup> Sintagma pe care Pachet o folosește este „s'étendre horizontalement” (*Ibidem*).
- <sup>15</sup> Pierre Pachet afirmă că este în general reticent când vine vorba de literatura fantastică, dar își exprimă aprecierea pentru volum, care i-a captat atenția prin forța sa, avându-și sursa, în opinia criticului, în „l'enracinement psychologique de cette imagination si vivante.” (*Ibidem*.) Nota personală a lecturii iese în evidență și atunci când Pachet remarcă, dar și pune în perspectivă slăbiciunile textului, cum ar fi „des longueurs, comme il y en a forcément dans ce qui foisonne.” (*Ibidem*.)
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> Alain Bosquet, „Une triomphale terreur”, în *Magazine littéraire*, nr. 301, iulie–august 1992, p. 83.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, „Préface”, în Mircea Cărtărescu, *Le rêve*, Éditions Climats, Castelnau-le-Lez, 1992, p. 5.
- <sup>20</sup> Alain Bosquet, *art. cit.*, p. 83.
- <sup>21</sup> Fiind totuși vorba de un critic experimentat [...] „cette notion est évidemment dépassée, voire inopérante.” (*Ibidem*.)
- <sup>22</sup> *Ibidem*.

- <sup>23</sup> *Ibidem*.
- <sup>24</sup> Pierre Pachet, *art. cit.*, p. 6.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> Alain Bosquet, *art. cit.*, p. 83.
- <sup>27</sup> *Magazine littéraire*, nr. 301, iulie–august 1992, p. 2.
- <sup>28</sup> Pascale Casanova, „Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, în *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nr. 144, 2002, passim.
- <sup>29</sup> Mihai Iacob, „Din Levant la Madrid: formarea brandului Mircea Cărtărescu în Spania”, în Alexandra Crăciun și Ana Maria Teodorescu (coords.), *Călători și Călătorii. Palimpsest pe harta reprezentării*, București, Editura Universității București, 2017, pp. 49–63.
- <sup>30</sup> Stela Brătescu, „Pe culmile traducerii”, în *România literară*, nr. 46, oct.–dec. 2000, p. 20.
- <sup>31</sup> *Ibidem*.
- <sup>32</sup> Analiza Stelei Brătescu se bazează pe (re)lectura navelor *Rem* și *Mendibilul*, de unde sunt extrase exemplele prezentate.
- <sup>33</sup> Stela Brătescu, *art. cit.*, p. 20.
- <sup>34</sup> *Ibidem*.
- <sup>35</sup> [...] în *Frumoasele străine* [...]
- <sup>36</sup> *Ibidem*.
- <sup>37</sup> *Ibidem*.
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> *Ibidem*.
- <sup>40</sup> *Ibidem*.
- <sup>41</sup> *Ibidem*.
- <sup>42</sup> *Ibidem*.
- <sup>43</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, ed. cit., p. 363.
- <sup>44</sup> *Ibidem*, p. 320.
- <sup>45</sup> Antologie de texte jurnalistice, publicate pentru prima dată în revista *Șapte seri*. Pe lângă *Frumoasele străine*, secțiunea conține și subtitlul *Cum am devenit un autor de duzină* [...]
- <sup>46</sup> Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 83.
- <sup>47</sup> *Ibidem*, p. 11.
- <sup>48</sup> Samoyault, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, p. 20.
- <sup>50</sup> *Ibidem*.
- <sup>51</sup> Samoyault, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>52</sup> Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>53</sup> *Ibidem*, p. 25.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, p. 22.
- <sup>55</sup> *Ibidem*, p. 25.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, p. 27.
- <sup>57</sup> [...] (Samoyault, *op. cit.*, cap. 5) [...] (*Ibidem*, p. 108).
- <sup>58</sup> v. L'Histoire du CNL, accesibil la [...]
- <sup>59</sup> Dossier de presse des Belles Étrangères Roumanie, p. 17 [...]
- <sup>60</sup> *Ibidem*, p. 3.
- <sup>61</sup> [...] (*Ibidem*, p. 19) [...] (Idem.)
- <sup>62</sup> Laure Hinckel, „Avant-propos”, în *Les belles étrangères. Douze écrivains roumains*, Éditions L'Inventaire, 2005, p. 5.
- <sup>63</sup> „La liberté de la parole...” – *Ibidem*.
- <sup>64</sup> [...]
- <sup>65</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>66</sup> *Les belles étrangères. Douze écrivains roumains*, Éditions L'Inventaire, 2005, coperta IV.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> [...]

<sup>70</sup> Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, București, Humanitas, 2010, p. 109.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>72</sup> [...]

<sup>73</sup> Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, ed. cit., p. 218.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

### Bibliografie

\*\*\*, *Les belles étrangères. Douze écrivains roumains*, Paris, Éditions L'Inventaire, 2005.

Bosquet, Alain, „Une triomphale terreur”, în *Magazine littéraire*, nr. 301, iulie-august 1992, p. 83.

Brătescu, Stela, „Pe culmile traducerii”, în *România Literară*, nr. 46, oct.-dec. 2000, pp. 20-21.

Casanova, Pascale, „Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, în *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nr. 144, 2002, pp. 7-20.

Cărtărescu, Mircea, *Le rêve*, traduit du roumain par Hélène Lenz, Éditions Climats, Castelnau-le-Lez, 1992.

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, București, Editura Humanitas, 1993.

Cărtărescu, Mircea, *Jurnal I (1990-1996)*, București, Editura Humanitas, 2001.

Cărtărescu, Mircea, *Frumoasele străine*, București, Humanitas, 2010.

Cărtărescu, Mircea, *Las Bellas Extranjeras*, trad. de Marian Ochoa de Eribe, Ed. Impedimenta, 2013.

Cărtărescu, Mircea, *Die schönen Fremden*, trad. de Ernest Wichner, Zsolnay Verlag, 2016.

Iacob, Mihai, „Din Levant la Madrid: formarea brandului Mircea Cărtărescu în Spania”, în Alexandra Crăciun și Ana Maria Teodorescu (coords.), *Călători și Călătorii. Palimpsest pe harta reprezentării*, București, Editura Universității București, 2017, pp. 49-63.

Lahire, Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

Pachet, Pierre, „L'âpre parfum de la fiction”, în *La Quinzaine littéraire*, nr. 604, 1-15 iulie 1992, pp. 5-6.

Samoyault, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

### Sitografie

„L'Histoire du CNL”, CNL, <https://centrenationaldulivre.fr/l-histoire-du-cnl> [accesat în 04.03.2025].

*Dossier de presse des Belles Etrangères Roumanie*, accesibil printr-un link arhivat, la adresa [https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http://www.belles-etrangees.fr/IMG/pdf/Dossier\\_Presse\\_BE\\_2005.pdf&redownload=1&selenium=0&iarefresh=1](https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http://www.belles-etrangees.fr/IMG/pdf/Dossier_Presse_BE_2005.pdf&redownload=1&selenium=0&iarefresh=1) [accesat în 04.03.2025].

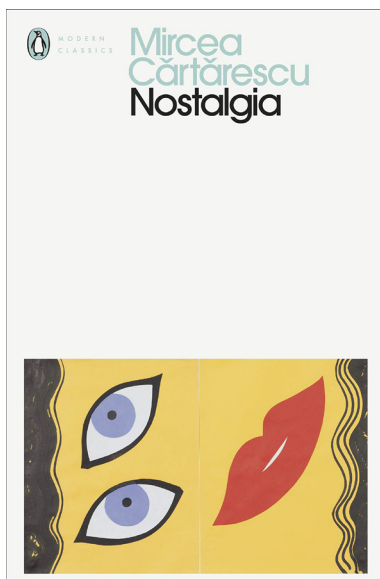
## Marian NEAMȚIU

### Piața mondială a cărții și „exotismul” periferiei: receptarea franceză a romanului *Theodoros*

Într-unul din capitolele romanului *Theodoros*, Mircea Cărtărescu propune, într-un siaj estetic baroc și balcanic, metafora *lumii ca iarmaroc*: „mai mult decât un rai sau un iad, lumea ne apare, căci aparență este, ca un iarmaroc nesfârșit, în care guri căscate și ochi holbați contemplă miracole adevărate și miracole măsluite și miracole de doi bani într-o vânzoleală nesfârșită de scilipiciuri și paiete”.<sup>1</sup> Dincolo de dimensiunea sa estetică, această sintagmă poate funcționa și ca metaforă critică pentru a explica felul în care „exotismul” unor literaturi periferice, care traduc o gramatică culturală diferită de cea occidentală, fascinează piața mondială a cărții: un spațiu al expunerii și al competiției simbolice, care transformă „bunul local” în produs cultural de circulație, mai ales prin intermediul traducerii, funcționând după *un regim al percepției*. Însă ce anume este valorificat? Complexitatea estetică și ideologică sau straniețatea? Întrebările se referă, înainte de toate, nu atât la *cum* e receptat romanul (pozitiv, negativ, polemic etc.), ci mai degrabă la *ce tip de lectură* privilegiază piața mondială a cărții.

În acest context, receptarea în presa franceză a romanului *Theodoros* este simptomatică pentru felul în care este „tradusă” și metabolizată o *forma mentis* alternativă, și anume *sensibilitatea balcanică*, în spațiul occidental, „luminist”-rațional. În fapt, este cazul unui întreg sistem care a făcut posibilă promovarea acestui roman în Franța: traducerea, care rămâne una dintre principalele pârgii de diseminare a unui produs literar, precum și includerea





traducerii romanului în perioada de *la rentrée littéraire*, esențială în legitimarea unui scriitor, mai ales prin cronicile publicate în presa generală sau de specialitate, permițând deschiderea spre diferite premii literare.

Un astfel de circuit de mediere culturală și editorială poate fi abordat din perspectiva studiilor de tip *world literature*, teoretizate de David Damrosch, pentru care literatura mondială e „o refracție în formă de elipsă a literaturilor naționale, o literatură care câștigă prin traduceri și un mod de a citi”.<sup>2</sup> Din acest punct de vedere, teoreticianul analizează, într-un alt studiu, opera lui Cărtărescu ca pe *un caz particular al literaturii periferice*, marcate de o *tensiune între localism și universalism*.<sup>3</sup> În timp ce scriitori precum Kafka și Borges mizează pe *delocalizare*, iar Joyce și Pamuk pe *specificul local* de factură realistă, Cărtărescu, conchide Damrosch, le combină pe ambele: „Cărtărescu nu alege una dintre aceste două posibilități, ci mizează pe amândouă, într-o suspendare voită a planului local cu acela universal prin figura orașului, a corpului și a cărții”, analizând romanul *Orbitor*. Asemănător, în romanul *Theodoros* întâlnim o astfel de conjuncție, însă nu mai este cazul descrierii capitalei bucureștene, ci, mai degrabă, polul localismului este înlocuit cu *spațiul balcanic, sud-european*, care reprezintă, în ultimă instanță, una dintre coordonatele fundamentale ale literaturii române. Astfel, ținând cont de formula estetică și culturală pe care o valorizează Cărtărescu în acest roman, ne putem întreba, pornind de la definiția lui Damrosch, ce câștigă literatura română prin traducerea romanului *Theodoros*?

Într-o primă instanță, apariția și consacrarea unui autor pe piața internațională a cărții se realizează prin intermediul *traducerii*, care facilitează navigarea literaturii dinspre un spațiu (semi)periferic spre centru. În termenii lui Gisèle Sapiro, traducerea trebuie înțeleasă ca un proces guvernat de relații sociale, fiind implicați numeroși „agenți literari” (autori, traducători, editori, instituții statale etc.).<sup>4</sup> Această perspectivă sociologică asupra traducerii implică

și o structură ierarhică<sup>5</sup> a pieței mondiale a cărții, fiind vorba, pe lângă traducerea în limbile-țintă de circulație largă, precum engleza și franceza, despre rolul centrului în consacrarea unui autor sau a unei literaturi în genere.<sup>6</sup> De aceea, pe lângă efectele economice și de vizibilitate pe care le produce, o asemenea structură ierarhică influențează și *strategiile discursive* și de *(auto)promovare* ale scriitorilor din literaturile (semi)periferice.

Începând cu perioada de tranziție de la comunism la capitalism, a fost reactualizată „obsesia identității europene” și a (re)definirii României ca națiune europeană, pe de o parte, pentru nevoia integrării în Uniunea Europeană, dar, pe de altă parte, și ca o formă de distanțare față de eticheta de „balcanic”.<sup>7</sup> Mircea Cărtărescu, la rândul său, în eseu „Europa are forma creierului meu”<sup>8</sup> (titlu sugestiv pentru această coordonată ideologică), se distanțează, cel puțin programatic, de apartenența la o anumită zonă culturală a Europei: „nu sunt un autor din Estul Europei. Nu recunosc împărțirea Europei în cele trei zone, nici geopolitic, nici cultural, nici religios, nici în vreun alt fel. [...] Nu vreau nici să devin «românul de serviciu», invitat stereotip să-și reprezinte țara la colocvii și simpozioane. Nu am nimic de reprezentat în afară de mine însumi, de patria scrierilor mele”. Cu toate acestea, prin intermediul traducerilor în Occident, Cărtărescu a devenit un scriitor reprezentativ pentru spațiul românesc, fapt demonstrabil prin numeroasele prezențe publice.

La trei ani după publicarea acestui articol programatic, în 2005, alături de alți 11 scriitori de „marcă” ai literaturii române, autorul a participat la manifestarea *Les Belles Étrangères*, de la Biblioteca Națională a Franței, context care are tocmai rolul de a promova, în spațiul literar francez (și, prin extensie, occidental), scriitorii din literaturi (semi)periferice. Această întâlnire a dat naștere textului „*Frumoasele străine* (sau Cum am fost un scriitor de duzină)”, unde e satirizată maniera în care sistemul literar francez „primește” scriitorii din spațiile „exotice”: „Ce mama naibii aveau toate astea de-a face cu literatura română contemporană? Imaginați-vă că vine o delegație de doisprezece scriitori francezi, *la crème de la crème*, în România și că ne apucăm să facem un film despre ei. Ce-ar zice franțuzii dac-am începe filmu-ăsta cu evenimentele din nu știu cât Thermidor, cu căderea Bastiliei, cu Gavroche și tipa aia cu țâțe goale conducând mulțimile, cu Ludovic al XVI-lea ghilotinat, cu Robespierre ținându-se de falcă? Li s-ar părea, probabil, că ne-am pierdut mințile. De ce, mă-ntreb, unii au dreptul la normalitate și modernitate, iar alții, doar la o istorie pitorească?”<sup>9</sup> Observăm că polul universalismului s-ar traduce prin această nevoie de racordare identitară a literaturii române la „normalitate și modernitate”, adică la europenism.

Un alt eveniment relevant este chiar perioada lansării și promovării romanului *Theodoros*, și anume

la *rentrée littéraire*: „Încă de la sfârșitul lunii august este anunțată o avalanșă de titluri. Acest fenomen este însoțit de mai multe evenimente. La sfârșitul lui septembrie: publicarea primelor liste de lucrări selecționate pentru premiile literare; în octombrie-noiembrie: sunt acordate principalele premii, iar vânzările explodează; în decembrie, aceleași lucrări rămân de oferit pentru sărbători. Textele fiind, în mare parte, mai puțin citite decât comentate, ba chiar decât cumpărate, „rentrée”-ul are ca principală consecință consolidarea instituțiilor precum casele de editură, critica literară și juriile premiilor literare”.<sup>10</sup> În fapt, vizibilitatea creată de această piață literară face ca romanul lui Cărtărescu să ajungă pe diferitele liste de premii literare, cum ar fi *Premiul pentru cea mai bună carte străină în Franța*, *Premiu Médicis*, *Premiul Femina*, *Premiul Jean Monnet*, inclusiv *le Grand Prix de traduction de la Ville d'Arles*. Această perioadă poate fi înțeleasă drept un *dispozitiv de reglare a producției și circulației valorii literare*, care naturalizează logica pieței și a *industriei culturale*, legitimând autorii care contează într-un an. În acest sens, cum e legitimat romanul lui Cărtărescu? Ce tip de lectură e privilegiat? Ce strategii de mediere culturală există pentru a duce mai aproape romanul de publicul francez?

Receptarea romanului lui Cărtărescu în spațiul francez activează unele dintre stereotipurile și reflexele imediate ale unei priviri „străine”, orientalizante, care, în termenii lui Edward Said, creează o ficționalizare a Orientului.<sup>11</sup> Exegetul occidental nu analizează narațiunea dintr-o perspectivă istoric-sociologizantă, ci, mai degrabă, se lansează constant într-o lectură de identificare care se lasă cucerită de simbolistica romanului și care îl descrie, în consecință, într-un registru encomiastic. Nu întâmplător, pasaje întregi din cronici recur la superlative și judecăți extrem pozitive, care spun mai mult despre exotismul spațiului balcanic, valorificat în roman, decât despre relevanța propriu-zisă a operei într-un circuit internațional. În acest sens, receptarea în spațiul francez activează o serie de grile interpretative pre-existente, fapt care influențează atât lectura formei literare, cât și poziționarea autorului în circuitul internațional.

Într-o primă instanță, forma complexă, hibridă (unii comentatori reiterează metafora critică a *romanului catedrală*)<sup>12</sup>, e „tradusă” prin intermediul unui discurs exotizant. Dimensiunea pseudo-istorică, caracterul mitologic, reflexiv și autoreflexiv al romanului sunt citite într-un limbaj al fascinației. În acest saia se realizează și *tehnicile de mediere culturală*, care poziționează romanul în circuitul literar internațional. Asocierile literare, comparațiile recurente funcționează ca mecanisme de integrare simbolică prin analogie, oblic, într-un canon, fără o contextualizare proprie și fără o analiză distanțată a formei și mizelor sale literare, cum sunt, de pildă, referințele la Homer, la ciclul oriental *O mie și una de nopți* sau la Borges

(chiar dacă acesta din urmă este revendicat ca model al scriitorului în diferite interviuri și în jurnale): „Ne gândim la Homer sau la Borges”<sup>13</sup>, „*Theodoros* e un fel de *O mie și una de nopți* românească”.<sup>14</sup> Nu întâmplător, în urmă cu aproape un secol, aceleași idei erau vehiculate și în raport cu romanul *Chira Chiralina* a lui Panait Istrati, și anume calitatea de povestitor a autorului-balcanic, asociată tot cu o formă de exotism discursiv. De pildă, Maurice Martin cu Gard remarcă „darurile surprinzătoare ale povestitorului și ale poetului”<sup>15</sup>, iar Edmond Jaloux îl prezenta drept „un povestitor din *O mie și una de nopți* care istorisește aventuri extraordinare”<sup>16</sup> sau Frédéric Lefèvre, care îl numea „unul din cei mai mari povestitori ai lumii”<sup>17</sup>, punând accentul pe dimensiunea orientală a prozei lui Panait Istrati.

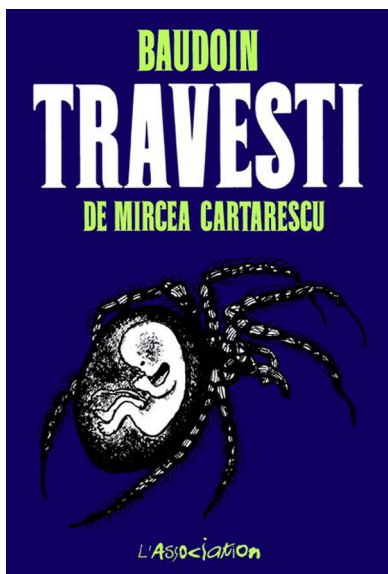
Cronicile insistă, de asemenea, asupra caracterului „magistral”, „magic”, „sacru”, „biblic” al romanului („Prin dimensiunea sa epică, *Theodoros* ridică opera lui Cărtărescu la un nivel biblic”)<sup>18</sup>, transformându-l într-un obiect de admirație. Din această poziționare se ajunge rapid și la o lectură de identificare: „deraieră apare curând drept regula unui text în care fiecare poveste devine povestea fiecăruia dintre noi, a Pământului și a Cerului”.<sup>19</sup> Această lectură afectivă și identificatoare estompează complexitatea structurală a romanului și articularea sa în straturi și geografii multiple (aflăm doar că autorul a făcut o muncă de cercetare „ireproșabilă”<sup>20</sup> pentru a prezenta cele patru spații din roman). Totuși, unii cronicari sesizează o formă de suprapunere a timpului și a spațiului, despre care vorbește Maria Todorova<sup>21</sup>, precum și ambiguitatea creată: „Să ne imaginăm o imensă tapiserie întinsă între cer și pământ, împletind fire de aur și lăni însângerate, străbătută de îngeri și demoni, de popi și pirai, de călugări și tâlhari, de prostituate și soldați, povestind când vizita reginei din Saba la regele Solomon la Ierusalim, când o întrevedere a reginei Victoria cu prim-ministrul ei Disraeli, descriind deopotrivă icoane sfinte și scene de bordel, citând atât versuri de Byron sau de Alfred de Musset, cât și versete din Biblie, legănând neconștient viața și moartea”.<sup>22</sup>



Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Florin Iaru, Traian T. Coșovei

În acest sens, se poate vorbi despre o universalizare și, mai apoi, o internaționalizare a periferiei? Exotismul structural, discursiv nu rămâne un simplu efect al lecturii, ci mai degrabă un mecanism funcțional prin care romanul e integrat într-un circuit global. El răspunde, astfel, unui orizont de așteptare al cititorului occidental care caută în literatura sud-est europeană experiența alterității. Mai interesant ar fi fost, poate, de problematizat felul în care sensibilitatea balcanică se pliază pe estetica postmodernistă a autorului, ambele mizând pe jocurile ambiguității.

În urma celor prezentate, se poate observa că, în spațiul occidental, romanul lui Cărtărescu trece printr-un proces de mitologizare: fie că este prezentat ca un obiect sacru, magistral, capodoperă etc., fie că este orientalizat (uneori și printr-o formă de *cultural appropriation*) ca un eșantion cultural care funcționează după o logică diferită de cea occidentală. În această privință, întrebarea esențială vizează modalitățile prin care un asemenea roman poate fi prezentat just în diferite spații culturale și literare. O primă soluție ar fi separarea valorii estetice de grila exotica prin situarea construcției literare într-o istorie a formelor, prin discutarea procedurilor prin care romanul produce efectul „epic”, „magic” etc. De altfel, contextualizarea ar viza și plasarea romanului în interiorul operei lui Cărtărescu și în raport cu tradiția literară românească (și sud-est europeană), nu doar prin referire la nume din hyper-canon<sup>23</sup> ca Borges și Homer. În ultimă instanță, internaționalizarea operei lui Cărtărescu (și) prin acest roman ar trebui să activeze o negociere critică a felului în care imaginea Balcanilor este livrată publicului, reflectând mobilitatea și pluralitatea acestui *topos*.



#### Note:

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, Ed. Humanitas, București, 2020, p. 156.

<sup>2</sup> David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003 p. 281-305.

<sup>3</sup> „Scriitorii din literaturi periferice au oscilat adesea între polii opuși ai localismului și universalității”. David Damrosch, „Du côté du Ștefan cel Mare. Universalitatea perifericului în Orbitor I”, în Oana Fotache și Cosmin Ciotloș (editori), *Harta și legenda. Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020, p. 181. V. și Delia Ungureanu, „Forța revoluționară a periferiei: *Levantul*, *Nostalgia* și literatura mondială”, în *Ibidem*, pp. 257-280.

<sup>4</sup> „Sortir d’une problématique intertextuelle, centrée sur le rapport entre un original et sa traduction, conduit à poser une série de questions proprement sociologiques, qui portent sur les enjeux et les fonctions des traductions, leurs agences et agents, l’espace dans lequel elles se situent et les contraintes, à la fois politiques et économiques, qui pèsent sur elles. Une approche sociologique de la traduction doit prendre en compte plusieurs aspects des conditions de circulation transnationale des biens culturels, à savoir la structure de l’espace des échanges culturels internationaux, le type de contraintes – politiques et économiques – qui pèsent sur ces échanges, les instances et agents de l’intermédiation, ainsi que les processus d’importation et de réception dans le pays d’accueil”, Heilbron Johan și Gisèle Sapiro, « Chapitre premier. La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux », în *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*, édité par Gisèle Sapiro, CNRS Éditions, Paris, 2008, <https://books.openedition.org/editions-cnrs/947>, accesat la 6 februarie 2026.

<sup>5</sup> V. și Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, Ed. Art, București, 2016.

<sup>6</sup> „Cette structure hiérarchisée induit d’emblée certaines régularités dans les modalités de circulation des textes par voie de traduction”, în Heilbron Johan, et Gisèle Sapiro, *op. cit.*

<sup>7</sup> „La ieșirea din proiectul comunist, România privea cu speranță către proiectul european, în care va intra formal prin aderarea la Uniunea Europeană din ianuarie 2007. Integrarea culturală este însă un proces la fel de dificil precum integrarea politică. Cantitatea discuțiilor de după 1989 privind „europenitatea literaturii române sau proiectul bănățean interesat de așa-zisa apartenență a spațiului timișorean la Mitteleuropa/ Europa Centrală” trădează un complex având ca manifestări corelate obsesia de a nu fi „doar” balcanici. Imperativul transferării acestei obsesii într-o formă reală reprezintă una dintre constantele câmpului cultural postcomunist. Spectrul variază între vechi complexe de inferioritate (cunoscutul fatalism al autoderezii semiperiferice) și la fel de vechi complexe de superioritate (în special provenind din zona naționalistă)”, Mihai Iovănel, „Exportăm”, în *Cultura*, nr. 543, <https://revistacultura.ro/nou/exportam/>, accesat la 06 februarie 2026.

<sup>8</sup> Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu”, în *Observator cultural*, nr. 153, 2002, <https://www.observatorcultural.ro/articol/europa-are-forma-creierului-meu/>, accesat la 06 februarie 2026.

<sup>9</sup> Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, Ed. Humanitas, București, 2010, pp. 67-68.

<sup>10</sup> Christine Évain, Frédéric Dorel, *L'industrie du livre, en France et au Canada : perspectives*, L'Harmattan, 2008, p. 100. V. și „Rentrée littéraire, une tradition française qui compte encore ?”, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-debat-de-midi/le-debat-de-midi-du-lundi-21-aout-2023-4041350>, accesat la 06 februarie 2026.

<sup>11</sup> Edward Said, *Orientalismul. Concepțiile occidentale despre Orient*, cu prefața autorului, ediția a II-a, traducere din limba engleză de Doina Lică și Ana Andreescu Ed. Art, București, 2018.

<sup>12</sup> Didier Jacob, Elisabeth Philippe, Amandine Schmitt, Anne Crignon, „Notre sélection de livres pour un week-end littéraire à souhaits”, *Le Nouvel Obs*, 6/12/2025.

<sup>13</sup> „On pense à Homère ou à Borges”, Lisbeth Koutchoumoff Arman, „Têtes d’affiche, nouveaux talents: la rentrée littéraire se dévoile”, *Le Temps*, 24/08/2024.

<sup>14</sup> „Théodoros est une sorte de *Conte des mille et une nuits* roumain”, *Ibidem*.

<sup>15</sup> „les dons suprenants de conteur et de poète”, Maurice Martin du Gard, „Panaît Istrati”, *Les Nouvelles littéraires*, 31/05/1924 apud Bianca L. Cernat, Panaît Istrati, „omul revoltat”. Repere pentru o literatură a contestației, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015, p. 15.

<sup>16</sup> „un conteur des *Milles et Une Nuits* qui narre les aventures extraordinaires”, Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 20/09/1924 apud Bianca L. Cernat, *op. cit.*

<sup>17</sup> „l’un des plus grands conteurs du monde”, Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 1/10/1927 apud Bianca L. Cernat, *op. cit.*

<sup>18</sup> „De l’épique, Théodoros élève l’œuvre de Cărtărescu au biblique”, Youness Bousenna, „Théodoros Roman Mircea Cărtărescu”, *Télérama*, 28/08/2024, p. 61

<sup>19</sup> „A ceci près que le déroulement apparaît vite comme la règle d’un texte où chaque histoire devient celle de *chacun de nous*, et de la Terre, et du Ciel”, Fl. Go, „Critique Et Dieu rit devant l’innocence et la cruauté humaines”, *Le Monde*, 30/09/2024.

<sup>20</sup> „Car si pour nous raconter la vie de l’empereur Téwodros d’Éthiopie, il truffe son récit d’une documentation irréprochable sur les quatre mondes croisés par son héros – la Valachie, l’archipel grec, l’Éthiopie et la Judée –, il n’en écrit pas moins une oeuvre où l’imagination occupe une place de choix”, \*\*\* „La guerre sous la mer”, in *Historia*, mardi 1/10/2024.

<sup>21</sup> V. și Maria Todorova, *Balkanii și Balcanismul*, Ed. Humanitas, București, 2000.

<sup>22</sup> „Que l’on imagine une immense tapisserie tendue entre le ciel et la terre, en-tremêlant fils d’or et laines ensanglantées, parcourue d’anges et de démons, de papes et de pirates, de moines et de brigands, de prostituées et de soldats, racontant tantôt la visite de la reine de Saba au roi Salomon à Jérusalem, tantôt un entretien de la reine Victoria avec son Premier ministre Disraeli, décrivant de saintes icônes et des scènes de bordel, citant aussi bien des vers de Byron ou d’Alfred de Musset que des versets de la Bible, tanguant constamment la vie et la mort”, Thierry Clermont, „La folie des grandeurs”, in *Le figaro LITTÉRAIRE*, 26/09/2024, p. 9.

<sup>23</sup> David Damrosch, „World Literature in Postcanonical, Hypercanonical Age”, in Haun Saussy (ed.) *Comparative Literature in the Age of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 43-54.

## Irina GORGAN

### Construcția unei identități literare mondiale – modalități de autoreprezentare în jurnalele lui Mircea Cărtărescu

Jurnalele scrise de Mircea Cărtărescu funcționează ca un spațiu de elaborare strategică a unei identități literare orientate spre rețeaua globală, în cadrul căreia autoreprezentarea devine un instrument de legitimare la nivel internațional. Prin analiza proceselor de negociere a poziției auctoriale în cadrul acestui proces, studiul urmărește mecanismele de integrare ale lui Mircea Cărtărescu în câmpul literar mondial, din postura unui scriitor est-european care reușește, după anii '90, să se înscrie în circuitul literar global. Analiza se va desfășura pe trei paliere, pornind de la premisele formulate de Pascale Casanova cu privire la integrarea în spațiul literar mondial a autorilor proveniți din literaturile „mici”: (in)dependența față de cadrul literar național, autonomizarea față de centrul vest-european, respectiv formarea unei „familii literare” în absența unei ierarhii strategice menite să faciliteze recunoașterea din partea centrului.

După cum observă Casanova, deși „legile de fidelitate națională”<sup>1</sup> sunt rareori resimțite de scriitori ca niște constrângeri, în realitate, apartenența la cadrul originar poate deveni restrictivă. În cazul lui Cărtărescu, limitările spațiului național funcționează în două moduri: centripet prin nerecunoașterea sa „adevătată” în spațiul românesc și centrifug, prin dezavantajul cauzat de statutul periferic al țării originare. Autorul își exprimă nemulțumirea față de receptarea din România, formulând o critică vehementă la adresa mediului literar autohton: „Sigur, dac-aș publica azi *Levantul* sau *Nostalgia*, ei ar vedea tot « produse » în ele. Dac-aș scrie *Divina Commedia* și *Hamlet* și *Frații Karamazov*, tot un nenorocit de autor comercial aș fi pentru ei, căci nimic nu deformează mai tare ca ura”<sup>2</sup>. Deși critica românească îi rămâne ostilă, succesul european îi oferă autorului cadrul necesar pentru a-și negocia condiția de minoritate în ansamblul literaturii mondiale: „Trebuie să fii, am mai spus-o de câteva ori, mai bun – sau mai nebun – decât un ins din lumea civilizată ca să te poți impune ca și el. Nimeni nu te cunoaște când ești străin, sărac, sfios, made in Romania”<sup>3</sup>. Acest tip de raportare justifică premisele lui Casanova, conform căreia locul fiecărui scriitor în spațiul mondial e dat de poziția ocupată de spațiul lui național în ansamblul acestei

rețele.<sup>4</sup> Interesant este că Mircea Cărtărescu nu doar că încearcă să se instituie ca unitate componentă a rețelei literare mondiale, ci discută autorii români în același plan critic cu cei „străini”, fapt care devine o strategie de poziționare echitabilă a culturii române în ansamblul european: „Eu nu i-am citit nici pe Catullus, nici pe Rabelais, nici pe Cantemir, nici pe Virginia Woolf de pe vreo hartă, ci din bibliotecă, unde cărțile sunt așezate una lângă alta”.<sup>5</sup> Cărtărescu subliniază aici modul său de a aborda literatura, într-o logică în care granițele geografice și canonice devin irelevante – autorii români și cei străini coexistă pe același plan, iar valoarea lor nu depinde, la prima vedere, de reputația internațională sau de poziția lor pe „harta” literară. Deși metafora pe care o folosește indică un grad de „democratizare” a accesului culturilor mici la literatura de circulație, autorul concepe câmpul literar ca pe un joc de putere în cadrul căruia, așa cum menționează într-un interviu<sup>6</sup>, se simte „în concurență” nu doar cu autorii români, bulgari, ruși, sârbi, cehi sau polonezi „din preajmă”, ci și cu scriitorii „de pretutindeni” pe care îi admiră.<sup>7</sup> În această logică, autorii din periferia Europei se pot înscrie „pe raftul” de circulație prin acumulare de capital, dar, în termeni de națiune, Cărtărescu face distincție între lupta cu autorii centrali sau est-europeni și cea cu „scriitorii de pretutindeni”, care devin pentru el repere literare incontestabile.

O astfel de poziționare îi permite autorului intrarea în concurența internațională, ceea ce înseamnă că scriitorul are drept criteriu de referință legile literare din afara propriilor granițe.<sup>8</sup> Chiar dacă, atunci când discută propriu-zis literatura în jurnal, Cărtărescu se raportează relativ egal la scriitorii români și la cei străini, acesta găsește în ansamblul românesc – implicit, est-european – moșteniri literare incomparabile cu cele ale câmpului de circulație mondial: „Ce fericit să

fie Márquez cu Caraibeles lui. Ce minune să primești Caraibeles la naștere. Sau o genealogie stufoasă ca o coadă de păun sau niște cioareci și-o cămeșă”.<sup>9</sup> Astfel, poziționarea lui Mircea Cărtărescu reflectă o negociere permanentă a (in)dependenței sale față de spațiul național, confirmând premisele teoretice formulate de Casanova. Prin raportarea strategică la orizontul internațional de referință, autorul își construiește identitatea literară dincolo de granițele naționale, prin trei strategii: racordarea autorilor români la ansamblul spațiului literar universal, relativizarea criteriilor canonice naționale și asumarea competiției simbolice cu marile centre de legitimitate culturală.

Cu toate că demersul de consacrare în rețeaua literară mondială se face din postura țării minoritare – „Eu, un coate-goale-ntre ei”<sup>10</sup> –, raportarea unui autor la condițiile centrale contribuie la ceea ce Pascale Casanova numește „unificarea spațiului literar”, proces care duce la formarea unei zone autonome în țara de proveniență.<sup>11</sup> În momentul depășirii granițelor naționale în procesul de înscriere în spațiul literar mondial, Cărtărescu se ferește de poziționările de revendicare prin imitație sau, dimpotrivă, prin exotism.<sup>12</sup> În locul acestor forme de legitimare, Cărtărescu optează pentru inventarierea critică a câmpului literar global, din poziția autorului periferic care aici devine o postură privilegiată. Obsesia vizibilă în toate jurnalele este aceea de a reda, aproape exhaustiv, genealogia scriitorilor din spațiul mondial. Procesul poate fi considerat o strategie de integrare a marginalului prin asumarea unei poziții care îi permite să traseze de la distanță legăturile culturale. Autorul din periferie nu este un simplu receptor permeabil care imită pentru a fi integrat, nici nu urmărește autonomia universalizantă a centrului francez, ci își „selectează” influențele. Cărtărescu folosește ca strategie pentru depășirea posturii de minoritar revendicarea statutului de hermeneut al „marilor” autori, strategie care se concretizează în jurnale printr-o serie de judecăți literare: „Din Nabokov vin toți bizarii noii proze americane, le recunoști sursele în fiecare pagină”<sup>13</sup>, „[Beckett] mare scriitor, dar foarte aproape de Kafka”<sup>14</sup>, „Cortázar vine din Borges, care pare-a veni din Flaubert. Realistii magici vin din Cortázar”<sup>15</sup> și „cel mai reușit «Canto» a lui Pound e «The Waste Land» a lui Eliot”<sup>16</sup>. Autorul român încearcă să evite pentru sine o astfel de revendicare de tip arborescent și are drept țel, în romanul *Orbitor*, unificarea a două tipuri de scriere radical opuse, ceea ce, consideră el, îi va da unicitate: „Sunt din ce în ce mai aproape de ceea ce am vrut și am sperat că o să pot face cândva, combinația aceea de Proust și Kafka”.<sup>17</sup> În același timp, regimul comunist din România contribuie la rețeaua



Mircea Cărtărescu, Ioana Nicolaie

de influențe literare ale lui Cărtărescu. După cum observă Delia Ungureanu, acesta își alege intertextele în absența unei ierarhii strategice menite să mulțumească centrul și să îi obțină recunoaștere internațională.<sup>18</sup> Preocupat de radiografierea genealogică a influențelor culturale ale scriitorilor consacrați, Cărtărescu își formează o „familie literară”<sup>19</sup>, în termenii lui Casanova, care îi are în centru pe Dostoievski și Kafka, datorită dezvoltării insulare a stilului lor față de rețeaua literară mondială.<sup>20</sup> Cei doi fac parte din lecturile constante ale autorului român din perioada jurnalelor (1990–2017) și sunt singurii scriitori pe care îi citește din perspectiva unor modele scriitoricești.<sup>21</sup>

Pe lângă acest aspect, autonomizarea față de centrul vest-european în cazul autorului român se sustrage celor două posibilități enunțate de Pascale Casanova, conform căreia scriitorii „săraci” fie își afirmă diferența prin unicitate în cadrul autorilor propriei națiuni și rămân astfel nerecunoscuți în universul literar extern, fie își trădează apartenența națională și se asimilează unuia dintre marile centre.<sup>22</sup> Raportarea lui Cărtărescu la spațiul național este direcționată, fără îndoială, spre rețeaua de scriitori internaționali. Cu toate acestea, racordarea autorului la un centru de consacrare universală nu este o intenție enunțată de autor în jurnale. Atunci când ajunge să se afirme la Paris, nu are parte de validare, așa că se „mulțumește” cu autoreprezentarea sa ca autor „de mijloc”. În urma presupusului eșec, va relativiza ironic prestigiul pretins de consacrarea universală: „Mă simt OK de când mi-au dispărut – subit, după drumul parizian – dărdorile succesului. Slavă Domnului că n-am avut un «succes internațional», ci un succes micuț și grăsuț, uitat de mult în hangarul de succese al «lătrăturilor universale». Mai mare ca Stephen King, dar mai mic ca Dostoievski, M. C. a trecut și el prin lume, a lăsat și el un nume...”<sup>23</sup>

Cazul lui Mircea Cărtărescu este, prin urmare, simptomatic pentru modul de funcționare al spațiului literar mondial. Casanova propune termenul de „revoluție” pentru situația autorilor care își modifică relația de dependență în care se află și care găsesc în patrimoniul transnațional soluția ieșirii din cadrul limitativ al națiunii originare.<sup>24</sup> Strategiile prezente în jurnale, prin care Cărtărescu își discută vizibilitatea în ansamblul scriitorilor din spațiul mondial, vizează trei direcții principale: valorificarea condiției de dependență națională, autonomizarea față de ansamblul autorilor mondiali, respectiv recunoașterea unui fundal de influență pe care îl reconfigurează pentru a deveni el însuși un nod specific în rețeaua literară mondială.

#### Note:

<sup>1</sup> Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor* [1999], București, ART, 2016, p. 212.

<sup>2</sup> Mircea Cărtărescu, *ZEN. Jurnal. 2004-2010*, București, Humanitas, 2011.

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal II. 1997-2003*, București, Humanitas, 2005, p. 231-232.

<sup>4</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup> Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu”, *Observator cultural*, nr. 153, 2003. <https://www.observatorcultural.ro/articol/europa-are-forma-creierului-meu/>

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> Despre relația pe care o are cu alți autori din vecinătatea României, merită amintită interacțiunea pe care o are cu László Krasznahorkai care, având un istoric cultural relativ asemănător cu cel al lui Cărtărescu, câștigă un prestigiu de invidiat pentru autorul român prin romanul său *Satantango*: „L-am întâlnit pe László Krasznahorkai, scriitor maghiar cu doi ani mai în vârstă ca mine, cărunt, afabil, cu păr lung și ochi albaștri calzi și inteligenți. Vorbim de toate și de nimic: fostele noastre burse germane, Esterházy, rezidență de la Leuk, unde trăia acum. Știam despre el lucruri puține și fragmentare, cine știe când auzite: *Satantango*, filmele făcute după cărțile lui, faptul că, pe un blog dedicat premiului Nobel, mereu intervenea cineva care-l propunea candidat, atât de obstinat și stereotip, că nu te puteai gândi decât că era chiar el...”. Și, în alt loc: „K. a luat Man Booker Prize. L-am întâlnit la Leuk o pereche de ochi luminoși, dar și ceva tartuffian pe fața sa căruntă. De treizeci de ani tot aud de *Satantango*. Now he made it. Picătura care găurește stânca”.

Vezi Mircea Cărtărescu, *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017*, București, Humanitas, 2018, pp. 219-220, p. 366.

<sup>8</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 116.

<sup>9</sup> Mircea Cărtărescu, *ZEN. Jurnal. 2004-2010*, București, Humanitas, p. 118.

<sup>10</sup> Mircea Cărtărescu, *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017*, București, Humanitas, 2018, p. 176.

<sup>11</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 380.

<sup>12</sup> Vezi Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu”, *Observator cultural*, nr. 153, 2003.

„Rămâi la locul tău, îmi spunea de fapt, prin aceasta, afabil, editorul. Rămâi în ghetoul tău. Exprimă-ți bucatăci ta de istorie (sud-)est-europeană. Scrie despre Securitatea ta, despre Ceaușescul tău, despre Casa ta a Poporului. [...] Singura ta șansă e să exprimi mica ta lume exotica la o mică editură care, eventual, te-ar putea, aici, la noi, accepta. [...] Ai de ales: întârește clișeele noastre dragi sau disari”.

<sup>13</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I. 1990-1996*, București, Humanitas, 2005, p. 246.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 118.

<sup>15</sup> Mircea Cărtărescu, *ZEN. Jurnal. 2004-2010*, București, Humanitas, p. 342.

<sup>16</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I. 1990-1996*, București, Humanitas, 2005, p. 246, p. 54.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 282.

<sup>18</sup> Delia Ungureanu, „The Revolutionary Force of the Periphery: *The Levant, Nostalgia, and World Literature*”, în *Dibur Literary Journal*, nr. 9, 2020, p. 58.

<sup>19</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 211.

<sup>20</sup> Vezi Mircea Cărtărescu, *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017*, București, Humanitas, 2018, p. 185.

<sup>21</sup> Vezi *Ibidem.*, p. 118.

<sup>22</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 214.

<sup>23</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I. 1990-1996*, p. 293.

<sup>24</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 380.

## Ioan STREZA

Contradicția lui *Theodoros*

## Premise și context

Printre cele mai populare opinii ale filosofului sloven Slavoj Žižek, care circulă în forma comprimată a *reels*-urilor, sunt cele despre problema Balcanilor. Începutul documentarului „Liebe dein Symptom wie Dich selbst” (1996) îl prezintă pe filosof definind, în stilul specific, drept graniță dintre Mitteleuropa și Balcani râul Ljubljanka: sunt separate astfel două lumi intangibile, cea a Europei și a civilizației și cea a ororilor și a despotismului oriental.<sup>1</sup> Un alt episod de definire a regiunii se regăsește în fragmentele din interviuri în care Žižek reia observațiile făcute într-un articol din 1999. Fiecare stat mută granița Balcanilor mai la sud-est, prezentându-se pe sine ca parte a civilizației europene și pe „ceilalți” ca barbari, corupți sau despoți. Astfel, slovenii, sârbii, croații, italienii, austriecii, germanii, francezii și chiar britanicii folosesc aceeași logică de excludere și superioritate, proiectând Balcanii asupra vecinilor lor. Mecanismul principal pe care îl observă Žižek este acela al respingerii alterității balcanice definită ca despotică, barbară, ortodoxă, musulmană, coruptă, orientală în favoarea unor adevărate valori occidentale, civilizate, democratice, creștine.<sup>2</sup>

În acest context se poate pune întrebarea: cum își poate asuma cineva această identitate balcanică de care discursul occidental se delimitează? Răspunsul se găsește ușor în romanul lui Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, apărut în 2022. Însuși autorul recunoaște într-un interviu această miză a proiectului care l-a preocupat încă de la începutul lui 1991<sup>3</sup>: „m-am gândit să fac o carte care să surprindă cititorul european, de o cultură medie să zicem prin ceva care nu este de acolo, care nu vine de acolo, sau vine parțial de acolo”.<sup>4</sup> Faptul că un autor precum Gabriel García Márquez rămâne popular și canonic este explicat de Cărtărescu prin „întâlnirea dintre realitatea exotică care este realitatea latino-americană și suprarealismul european”.<sup>5</sup> Astfel, luându-l ca exemplu pe autorul columbian, scriitorul mărturisește că a încercat să suprapună peste roman și peste protagonist o lume fantastică întrucât „și noi avem un fel de exotism, eu l-aș numi mai curând balcanism, prebizantism, adică influența bisericilor orientale, răsăritene, cele care s-au despărțit foarte devreme de ortodoxie”.<sup>6</sup> Pretextul care angrenează această complexă povestire este revelat în Nota finală a romanului: *Theodoros* a existat și este menționat într-o scrisoare de a lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri în care autorul presupune că „tânărul servitor dispărut din Ghergani, de la curtea tatălui său, ar fi devenit, după câteva decenii de aventuri nebuloase, Împăratul Tewodros II al Etiopiei”.<sup>7</sup>

*Mircea Cărtărescu și world literature*

Aceste mărturii îl plasează pe Mircea Cărtărescu în sfera autorilor care scriu cu conștiința unei *literaturi a lumii*. David Damrosch afirmă că, pentru a deveni opere ale *world literature*, cărțile trebuie să fie primite, receptate în spațiul unei culturi străine, care se definește în funcție de tradiția națională și de nevoile specifice ale autorilor acelei culturi „gazdă”.<sup>8</sup> Mai mult, același autor continuă elogiul călătoriei literaturii dintr-un spațiu în altul afirmând că prin traducere „un text se schimbă într-adevăr, atât în structura referințelor, cât și în limbă”.<sup>9</sup> Nu poate fi vorba nicidecum de o pierdere a valorii, ci de o aprofundare a relației dintre cititor și text. Revenind la mărturisirile lui Cărtărescu, putem observa o legătură între modul în care își percepe el romanul și modul în care Damrosch vede *literatura mondială* (*world literature*): „nu ca un canon stabilit de texte, ci a un mod de lectură, un angajament detașat față de o lume dincolo de a noastră”.<sup>10</sup> În plus, această schimbare de optică duce la o literatură care se definește ca o conversație pe două planuri: pe de-o parte, între autori și autoare, care sunt familiarizați cu operele celorlalți și reacționează la ele și, pe de altă parte, în mintea cititorului, unde lecturile se întâlnesc și interacționează.<sup>11</sup> Dialogul dintre Mircea Cărtărescu și scriitori cunoscuți sau mai puțin cunoscuți publicului mondial există și poate fi atestat urmărind notațiile din jurnale, interviuri sau recenzii. În cazul lui *Theodoros* putem identifica ușor textele cu care comunică romanul: de la romanele populare din spațiul românesc *Alexandria* sau *Istoria lui Skinderiu-Împăratu*, până la Marquez, Mario Vargas Llosa și canonul occidental: Flaubert (mai ales cu romanul pseudoistoric *Salambô*), Dante, Homer, Goethe<sup>12</sup>, chiar și cu Mihail Bulgakov sau cu propria operă, în special cu *Solenoid*<sup>13</sup>, după cum Cărtărescu însuși mărturisește în repetate rânduri.

O ultimă notă care merită adusă în această paranteză metodologică are legătură cu modul în care caracterizează Pascale Casanova câmpurile literare mondiale și naționale. Două forțe domină lumea literară: „forțelor centripete orientate către polul autonom și unificator (...), li se opun forțele centrifuge ale polilor naționali, adică forțele de inerție care participă la divizarea, particularizarea, absolutizarea diferențelor, reproducerea modelelor trecutului, naționalizarea și comercializarea producțiilor literare etc”.<sup>14</sup> Această dihotomie se regăsește atât în câmpurile literare naționale, cât și în cel mondial. Pentru Casanova centrele (Parisul, Londra ș.a.) reprezintă polii autonomi, în care un autor poate deveni faimos fără multe bătăi de cap, în timp ce periferiile și semi-periferiile depind

în continuare de structurile politico-naționale pentru promovarea literaturii. Mai mult, scriitorii așa-zis „autonomiști” „sunt cei care cunosc legea spațiului literar mondial și se folosesc de ea pentru a lupta în interiorul câmpului lor național și a răsturna normele dominante”.<sup>15</sup> Dacă privim traseul internațional nu doar al romanului *Theodoros*, ci al întregului „brand” Mircea Cărtărescu, putem observa cum scriitorul s-a integrat în polul autonom. Iar revoluția pe care o produce în spațiul literar românesc este și ea observabilă. Începând cu primul volum din *Orbitor* din 1996 și continuând până în prezent cu *Theodoros*, Cărtărescu a mizat pe formula romanului maximalist, care devine populară printre autorii autohtoni. Coincidență sau influență, cert este că în ultimii ani au apărut multiple ilustrări ale acestui subgen românesc: *Solomonarul* (2022) de Florin Chirculescu, *Abraxas* (2023) al lui Bogdan Alexandru Stănescu, *Paradis* (2025) de Radu Vancu, *O nouă ultimă zi* (2025) de O. Nimigean sau *Ceialți* (2025) de Ion Manolescu. Mai mult, cronicari precum Victor Cobuz observă o resurrecție a maximalismului în 2025, iar „asumarea clară și întrucâtva manifestă a acestei formule de către scriitorii în cauză ne face să înțelegem că numărul mai ridicat al romanelor maximaliste din 2025 nu este o coincidență”.<sup>16</sup>

De asemenea, dacă privim receptarea lui Mircea Cărtărescu și a romanului *Theodoros* în câteva spații culturale europene, putem vedea cât capital literar deține autorul. Pascale Casanova vede acest capital ca fiind determinat de trei lucruri: 1) vechimea literaturii din care provine scriitorul, 2) manifestări ale scriitorului sau ale operei, pe scurt, „toți cei care-l transmit, și-l însușesc, îl transformă și îl reactualizează”<sup>17</sup> și 3) creditul, înțeles ca putere și valoare conferite unui scriitor. Surprinzător este că „în imaterialitatea sa, capitalul există doar întrucât exercită, pentru toți participanții la joc (...) efecte care întăresc credința în el și care sunt măsurabile în mod obiectiv”.<sup>18</sup> La primul criteriu orice scriitor român este deficitar, însă celelalte două pot compensa această lipsă. Dacă ne raportăm la ecourile pe care le-au avut traduceri din *Theodoros* în spațiul francez și german în 2024 observăm că Mircea Cărtărescu a acumulat un capital literar consistent, care se ramifică pe două paliere. Primul este acela al romanelor deja cunoscute publicului internațional: *Orbitor* și *Solenoid*, care sunt percepute ca autoficționalizări suprarealiste<sup>19</sup> cu rădăcini în realismul magic<sup>20</sup> sau ca reprezentări ale Bucureștiului din epoca Ceaușescu.<sup>21</sup> Celălalt palier ține de statutul de scriitor care așteaptă consacrarea prin premiul Nobel, fiind aflat pe listele scurte de ceva vreme. Atât în cronicile citate, cât și în unele precum cele din *Literaturkritik*<sup>22</sup> sau din *Taz*<sup>23</sup> se observă acest fapt.

### Filonul balcanic

Împrumutând segmentarea din roman în trei părți, Tudor – Theodoros – Tewodros, mă voi opri asupra a două „isme” care pot caracteriza romanul: balcanismul și orientalismul. Din interviurile citate cele două concepte sunt puse de către Mircea Cărtărescu sub semnul Răsăritului, însă consider necesară o delimitare clară între parcursul lui Theodoros ca *homo balcanicus* și ca *negus negast*. Argumentul principal constă în lipsa de sinonimie dintre balcanic și oriental, lipsă constatată și explicată cel mai bine de Maria Todorova. Sigur, estul geografic a constituit pentru Occident „un tărâm exotic și imaginar, sălașul legendelor, basmelor și minunilor”<sup>24</sup>, însă „spre deosebire de orientalism, care este un discurs despre o opoziție dată, balcanismul este un discurs despre o ambiguitate atribuită”.<sup>25</sup> Această stare de fapt se datorează percepției Balcanilor ca o punte între civilizații și „între diferite stadii de dezvoltare, ceea ce evocă etichete de tipul: semidezvoltat, semicolonial, semicivilizat, semioriental”.<sup>26</sup> Balcanii, la fel ca Orientul, „au servit drept depozitar al caracteristicilor negative împotriva cărora a fost construită o imagine pozitivă și plină de sine a «europeanului» și a «Occidentului»”<sup>27</sup>, însă, dacă pentru Edward Said Orientul înseamnă un celălalt al Occidentului, pentru Todorova Balcanii înseamnă un sine incomplet, un alter ego, nu o alteritate.<sup>28</sup>

Pornind de la aceste clarificări, la nivel textual, cel puțin când vine vorba de reactivarea imaginarului balcanic-levantin, se poate observa contracararea narațiunii clasice descrisă și de Žižek, și de Todorova. Artificiul formal care pune în practică această tendință este realismul magic de inspirație sud-americană. Curentul este înțeles ca o alternativă epistemologică față de filosofia Occidentală, în care raționalismul și istoria factuală sunt contrabalansate de mitologie locală și supranatural.<sup>29</sup> În *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Marquez, roman pe care Mircea Cărtărescu a dorit să-l concureze explicit, pot fi identificate trei surse ale realismului magic: 1) sugestia unui timp mitic în care oamenii trăiesc foarte mult, 2) amestecul superstiției cu bârfa și exagerarea (relevante ar fi aici scena ploii care a durat un an sau frica familiei Buendia de copil cu coadă) și 3) șocul noului, ceea ce face locuitorii din Macondo să fie surprinși nu de supranatural, ci de inovațiile modernității.<sup>30</sup>

Dacă ar fi să comparăm începuturile din *Un veac de singurătate* și din *Theodoros* putem observa că în ambele situații avem de-a face cu prefigurări ale morții care servesc ca declanșator al rememorării. În primul caz îl avem pe colonelul Aureliano Buendia în fața plutonului de execuție care își va reaminti cum a intrat în contact cu blocurile de gheață<sup>31</sup>, iar în al doilea ni se înfățișează regele

decăzut al Etiopiei, Tewodros II, asediat și pe punctul de a se sinucide din disperare. Firul narativ al romanului cărtărescian începe deci în anul 1868, în ultima zi pe pământ a protagonistului. Asediat de trupele britanice, acesta se sinucide: „apoi apeși brusc trăgaciul și lumea se sparge-n țândări și viața ți se sfârșește și povestea ta poate să-nceapă, împletită cu toate poveștile ce sclipesc ca firele de aur pe veșnicul gherghel al zilelor și-al nopților”.<sup>32</sup> Condiția „sine qua non” a relatării de către arhangheli, este moartea personajului.

Formulată de scriitorul cubanez Alejo Carpentier în anii '50 și apoi reactualizată de Maggie Ann Bowers, diferența dintre realismul magic sud-american și cel european ar fi următoarea: în varianta europeană a curentului se pune accentul pe capacitatea de a genera experimente, acesta neavându-și originea în contextul mitologic și cultural al scriitorilor.<sup>33</sup>

La fel ca Marquez, Salman Rushdie și alți contemporani care adoptă formula realist magică, și Cărtărescu o face pentru a exprima bagajul mitologic și cultural diferit cu mult de cel Occidental. Cel mai elocvent exemplu îl reprezintă scena urcării lui Tudor adolescentul în ceruri pe frânghia celui mai mare zmeu din București care o are înfățișată pe Stamatina: „și deodată te-ai văzut sub cerul gol, ca sub un clopot de sticlă în mijlocul căruia se mai afla un singur zmeu, aflat mult deasupra celorlalte. Vedeai acum nu doar Bucureștii, ci întreaga Valahie curbată odată cu globul de tină”.<sup>34</sup> Cocoțat deasupra lumii, protagonistul vede Zburătorul care o va băntui și iubi pe fiica domnitorului Dimitrie Ghica, pe Stamatina. În aceeași logică realist magică și de afirmare a diferenței față de Occident pot fi văzute și cele trei întâlniri cu fiica de domn, în care același Zburător apare și, mai mult, îi fură obiectul iubirii lui Theodoros. În prima întâlnire a celor doi oameni de lume, „fata își cunoștea bine soarta și era împăcată cu ea: avea să fie toată viața ei beteagă sufletește, cum alte fete sunt betege de un picior sau de o mână”.<sup>35</sup> În ciuda acestei realități, Stamatina nutrește sentimente pentru Theodoros, care își ia ca angajament să o găsească oriunde ar fi în lume. După ani în care devenise pirat în Arhipelagul grecesc, Theodoros o regăsește pe Stamatina, însă fata, devenită femeie, era schimbată de iubirea pentru Zburător. Ea „s-a azvârlit fericită în brațele bărbatului de peruzea, ce-a ridicat-o ca pe un fulg și-a prăvălit-o fără vorbă în așternut. Și prin fereastra deschisă ai văzut-o încălecată și pătrunsă și-ai auzit-o gângurind vorbele dulci pe care le-ai fi voit pentru tine”.<sup>36</sup> Mizând pe un scenariu de tipul *Lucașfăur* întors, în care Cătălina nu-l alege pe Cătălin, naratorul reușește să întoarcă și dificila iubire sadică într-una erotică. Tewodros împăratul, după încă câțiva ani, avea să urce din nou la ceruri pentru a o reîntâlni pe Stamatina în cetatea Zburătorului, însă o găsește într-o raclă, iar după ce o deschide, nu rămâne

decât praful acelei ființe pe care a iubit-o cu tot sufletul. Când Zburătorul ajunge, singurul gest este de a demola cetatea și să plece în zbor.

Tot pe când era un tânăr haiduc prin Valahiei, Theodoros își găsește misiunea supremă. Aflat la antipodul reprezentărilor tradiționale ale haiducilor, protagonistul este înfățișat într-o manieră crudă: „Iar tu, Tudor, te înhăitaseși cu ei și te-nvoiseși la prigonirea ovreilor, și ai făcut împreună cu ei toate relele, până ce-ai ajuns la moarte de om”.<sup>37</sup> Tot pe atunci, un negustor evreu, Moshe, îi stârnește furia protagonistului, care este pornit să-i facă rău, dorind să-i dea foc tarabei: „La ciocnirea petrei pe oțel, ovreiu s-a întors către tine. Dar nu mai era umilitul telal cu *haini vechi cumpar*, ci Moise însuși în mânia sa cea mai mare, ca-n ziua când (...) a izbit furios tablele legii de piciorul muntelui”.<sup>38</sup> După această viziune va fi dus într-un loc ascuns, iar în urma unui ritual i se va încredința misiunea găsirii Chivotului Legii, ghidat fiind doar de numele lui Dumnezeu-Savaoth. Această viziune mistică declanșează al doilea capitol din viața tânărului: pirateria în Arhipelagul grecesc. Acolo ies în evidență confruntările dintre palicarii-pirați, figuri sinonime cu haiducii români, însă întăritați la nelegiuiri de șeful lor, Theodoros. În această parte a narațiunii scenele realist-magice au și o puternică influență biblică datorită *quest*-ului pe care îl are Theodoros de îndeplinit, călătorie care îl va face să coboare pe Nil până în Etiopia, unde va ajunge împărat.

Abia către finalul domniei sale Tewodros va descoperi chivotul, iar după ce îl va deschide își va vedea viața sub forma de manuscris care se actualizează în continuu: „în tăcerea desăvârșită, aidoma celei dintr-o lume în care urechea nu se aflase încă, o voce s-a auzit dintre heruvimi, iar acea voce nu era din lumea aceasta. (...) Iar vocea-ți grăia ție, ca și când ți-ar fi depănat ție însuși istoria vieții tale, mai adevărată decât o trăiseși tu vreodată”.<sup>39</sup> Iar acea relatare este reluarea incipitului romanului, în cheie metatextuală postmodernă.

### *Orientalism și orientalizare*

Toată această parte de aventurare în Etiopia a fost supusă mai puțin filtrului critic. Sigur, Mihnea Bâlici, într-o cronică a romanului, scoate în evidență „imaginea de «alianță a periferiilor» [care] sună bine, doar că în inima ei stă o malformație”.<sup>40</sup> Cronicarul explică că imaginea Sudului Global este una a unui „tărâm necivilizat și sălbatic, prezentat în tușe fantastice ce-i scot în evidență numai primitivismul, bestialitatea și sexualitatea”.<sup>41</sup> Mai mult, ceea ce nu este sălbatic vine de la „creștinismul civilizator”, ceea ce duce la o ne-reprezentare a vieții în afara mitologiei creștin-răsăritene.

În acest punct trebuie pusă întrebarea dacă poate fi privit sau nu Theodoros/Tewodros drept un agent

imperial, așa cum este definit și exemplificat de Edward Said. Pornind de la cartea lui T. E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom: A Triumph*, Said observă cum agenții imperiali se interpun între cititori și istoria Orientului astfel încât toate evenimentele ce au ținut de Revolta Arabă sunt reduse la percepțiile și experiențele lui Lawrence.<sup>42</sup> Întregul Orient este filtrat prin experiența unui singur individ occidental, singurul care deține puterea de a construi un discurs asupra aceluiași spațiu. Stilul devine, conform lui Said, „o formă de dislocare și incorporare prin care o singură voce devine o întreagă istorie și (...) singurul Orient care poate fi cunoscut”.<sup>43</sup> Aceasta ar fi definiția unui agent imperial care are un rol dublu de expert-aventurier-excentric și de autoritate colonială. În acest punct orientalistul a devenit reprezentantul culturii Occidentale, care, la nivel formal, se vede ca cel care unifică Orientul și Occidentul prin afirmarea „supremației tehnologice, politice și culturale ale Vestului”.<sup>44</sup>

Theodoros ajunge în Etiopia, dacă ne referim la grila sistemelor-lume teoretizată de Immanuel Wallerstein<sup>45</sup>, în ipostaza de produs al unei semi-periferii, iar Hailu Kosso provine din periferie, din Sudul Global. Tot Wallerstein contextualizează problema colonialismului european, care reprezintă și fundalul pe care se desfășoară *questa* lui Tewodros în Etiopia. Astfel, lumea paneuropeană domina în secolul al XIX-lea sistemul lume, nu doar politic și economic, ci și tehnologic, astfel încât „a susținut că ar avea datoria să se impună tuturor celorlalți, cultural și politic: «povara omului alb» a lui Kipling, «destinul manifest» al Statelor Unite, «misiunea civilizatoare» a Franței”.<sup>46</sup> Cucerirea și colonizarea se transformau din acțiune a statului, încurajată sau nu de biserici, în „pasiunea națiunii, datoria cetățenilor”.<sup>47</sup> Două episoade merită și trebuie discutate din acest punct de vedere: transferul de identitate și relația cu Imperiul Britanic.

Tema gemenilor, recurentă în proza lui Cărtărescu, se regăsește în *Theodoros* sub forma schimbului de identități dintre figura istorică adevărată a lui Hailu Kosso Georgis (care va deveni, într-adevăr, împăratul Tewodros II) și Theodoros. Arhanghelii naratori încuviințează acest schimb „căci așa trebuia să se întâmple. Ați sărutat amândoi cartea minunată, ați jurat pe scoarța ei cu opale (...) că veți rămâne în veci pe crugul noilor voastre sorți și că nu veți voi să vă luați cândva numele înapoi”.<sup>48</sup> Hailu va merge în insulele grecești unde va fi ucis de vânzătorii de recompense care îl căutau pe Theodoros, în timp ce valahul va forma o ceată de shifra, ca mai apoi să își formeze o armată cu care să înceapă cucerirea Etiopiei. Schimbul acesta poate fi privit ca o formă de orientalizare, căci din acest punct acel tărâm de secol al XIX-lea nu va fi reprezentat decât prin prisma protagonistului cuceritor. Ultima perioadă a Zemene Mesafit va fi accesibilă cititorilor doar prin filtrul romanțat, eroizant, dar și foarte crud și dictatorial al domniei lui Tewodros al II-lea „Valahul”.

Din ambiția tragică de a-i egala pe Alexandru Macedon și pe Napoleon Bonaparte, protagonistul apelează la ajutorul reginei Victoria și visează să lege puternice relații cu Imperiul Britanic. Fără să vrea, Tewodros devine un agent al imperializării: recunoaște supremația tehnologică britanică, își va instrui trupele cu soldați din armata reginei și va folosi tunurile împotriva pretendenților la tron fără milă. În mod ironic, cu pistoalele primite cadou de la regina Victoria își va pune capăt zilelor fiind asediat de aceleași trupe britanice care l-au ajutat să accedă la tron. În părțile care se redau dialogurile reginei cu primul ministru Palmerston, cel din urmă mărturisește franc că „toate neamurile primitive au naivitatea asta sfântă, de care și vestitul Rousseau vorbea înfățișându-l pe bunul sălbatic. Dar dincolo de toate acestea, sfatul meu este să-l sprijinim mai departe pe Negus, căci în definitiv nu mai are rival în țara lui, iar bunăvoința sa ne va deschide calea nu doar către resursele Etiopiei, care nu sunt puține, căci au aur, cupru, potasiu, sare și păduri nesfârșite, ci mai departe către izvoarele Nilului și apoi spre Africa Neagră”.<sup>49</sup>

Tragedia pierderii sufletului pereche, pe Tewarech Ali, pe care o alintase „Porumbița”, îl va face pe Tewodros să se transforme într-un supus neloial, rebel și extrem de crud nu doar față de propriii supuși, ci și față de occidentalii din Etiopia. Abia punerea celor din urmă în primejdie de moarte va atrage, mai întâi, reacții internaționale ca cea din *Daily Telegraph*: „Leul cuceritor al tribului lui Iuda, cum își zice Negusul însuși, a devenit o hienă cu botul însângerat”<sup>50</sup>, iar în cele din urmă reacția militară a forței expediționare condusă de generalul Napier.

### Concluzii

*Theodoros* se impune, fără îndoială, ca unul dintre cele mai ambițioase proiecte literare ale lui Mircea Cărtărescu, atât prin amploarea imaginarului, cât și prin tentativa de reconfigurare a balcanismului dincolo de granițele sale tradiționale. Extinderea *Levantului* către Orientul Mijlociu și Africa de Nord-Est reprezintă chintesența romanului, însă și călcăiul lui Ahile.

Reluând parafrazele lui Slavoj Žižek din începutul articolului am putea spune că demersul lui Mircea Cărtărescu nu mai e legat de protejarea față de eticheta de balcanic. Și-o asumă explicit, atât în carte, cât și în luările de poziție publice (jurnale, interviuri, lansări de carte ș.a.). Cu toate acestea, la o privire mai îndeaproape, vedem o identitate răsăriteană hibridă. Tocmai aici se naște contradicția lui *Theodoros*. Se observă o pendulare între două tipuri de discurs: unul al recuperării identității balcanice, iar altul al reafirmării unor grile cu nuanțe puternice de orientalism, așa cum este înțeles de Edward Said. Prin recursul la realismul magic al lui Gabriel García

Márquez și la construcția narativă maximalistă, romanul reușește să contracareze reprezentarea Balcanilor drept un spațiu al lipsei sau al barbariei, transformându-i într-un loc al excesului simbolic, al mitului și al suprapunerilor culturale. Traectoria lui Theodoros, citită prin distincția dintre balcanism și orientalism formulată de Maria Todorova, evidențiază tocmai această poziție intermediară în care Balcanii apar ca un sine incomplet, ca un alter ego prins între aspirația către centru și stigmatul (semi-)periferiei.

Nu în ultimul rând, deși romanul în ansamblul său prezintă o istorie contrafactuală, partea etiopiană a lui *Theodoros* complice problema recuperării identitare, întrucât protagonistul ajunge să reproducă, din postura unui produs al semi-periferiei, mecanismele imperiale ale Occidentului în Sudul Global. Altfel spus, filonul răsăritean care se dorește a fi recuperat conține la rândul lui un ego (Balcanii) și un alter ego (Etiopia).

#### Note:

<sup>1</sup> Claudia Willke, Katharina Höcker, *Slavoj Žižek. Liebe dein Symptom wie Dich selbst*, 1996, <https://www.youtube.com/watch?v=JsqBhir1lpk>, accesat la 1.02.2026.

<sup>2</sup> Slavoj Žižek, „You May!”, *London Review of Books*, vol. 21, nr. 6, 18 martie 1999.

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal I. 1990 – 1996*, Humanitas, București, 2011, p. 86.

<sup>4</sup> Mircea Cărtărescu, *Intrare liberă*, TVR Cultural, 13 octombrie 2025, [https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ\\_lsR\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ_lsR_4), accesat la data de 4.01.2026.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, Humanitas, București, 2022, p. 625.

<sup>8</sup> David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton, 2003, p. 283.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>12</sup> Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, *Mircea Cărtărescu presenta Theodoros*, 15.11.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=FyrNRD3Mqul>, accesat la 2.02.2026.

<sup>13</sup> Mircea Cărtărescu, *Intrare liberă*, TVR Cultural, 13 octombrie 2025, [https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ\\_lsR\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ_lsR_4), accesat la data de 4.01.2026.

<sup>14</sup> Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, trad. de Cristina Bîzu, Art, București, 2016, p. 135.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>16</sup> Victor Cobuz, „2025 – cel mai bun an în proza românească din ultimul deceniu”, *Observator cultural*, nr. 1288, 13.01.2026, <https://www.observatorcultural.ro/articol/2025-cel-mai-bun-an-in-proza-romaneasca-din-ultimul-deceniu/>, accesat la 3.02.2026.

<sup>17</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>19</sup> Paul Jandl, „Der Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen wird in Äthiopien entschieden”, *Neue Zürcher Zeitung*,

23.09.2024, <https://www.nzz.ch/feuilleton/mircea-cartaescu-empfehl-sich-mit-seinem-neusten-roman-fuer-den-nobelpreis-ld.1848640>, accesat la 4.02.2026.

<sup>20</sup> Alexandru Bulucz, „Kriegt Cărtărescu ihn endlich?“, *Süddeutsche Zeitung*, 4.10.2024, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/mircea-cartaescu-theodoros-roman-kritik-literaturnobelpreis-lux.8HjA2yL5jVPzPTSwE3CrVo?reduced=true>, accesat la 4.02.2026.

<sup>21</sup> Nico Bleutge, „Mircea Cărtărescu: Ein Buch wie eine magische Windrose”, *Frankfurter Allgemeine*, 5.10.2024, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-zu-mircea-c-rt-rescus-roman-theodoros-110026725.html>, accesat la 4.02.2026.

<sup>22</sup> Werner Jung, Mircea Cărtărescu schreibt mit „Theodoros“ einen Roman, der Grenzen sprengt, 16.02.2025, <https://literaturkritik.de/cartaescu-theodoros-vom-tag-des-juengsten-gerichts,30917.html>, accesat la 4.02.2026.

<sup>23</sup> Katharina Granzin, „Erzähle es, und lass es real werden”, *Taz*, 13.11.2024, <https://taz.de/Roman-Theodoros-von-Mircea-Cartaescu/!6049067/>, accesat la 4.02.2026.

<sup>24</sup> Maria Todorova, *Balcanii și balcanismul*, trad. de Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu, Humanitas, București, 2000, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Maggie Ann Bowers, *Magic(al) realism*, Routledge, London și New York, 2004, p. 1 – 2.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>31</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Un veac de singurătate*, trad. de Tudora Șandru – Mehedinți, Rao, București, 2002.

<sup>32</sup> Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, p. 26.

<sup>33</sup> Maggie Ann Bowers, *op. cit.*, p. 61.

<sup>34</sup> Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, p. 259.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 313 – 314.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 402 – 403.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 607.

<sup>40</sup> Mihnea Bălici, „Ted”, *Scena nouă*, 8 februarie 2022, <https://www.scena9.ro/article/cronica-theodoros-mircea-cartaescu>, accesat la data de 4.02.2026.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1978, p. 243.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>45</sup> Immanuel Wallerstein, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor lume*, trad. de Ovidiu Țichindeleanu, Idea, Cluj, 2024.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Mircea Cărtărescu, *Theodoros*, p. 208.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 594.

## Bibliografie

Bâlici, Mihnea, „Ted”, *Scena nouă*, 8 februarie 2022, <https://www.scena9.ro/article/cronica-theodoros-mircea-cartarescu>, accesat la data de 4.02.2026.

Bleutge, Nico, „Mircea Cărtărescu: Ein Buch wie eine magische Windrose”, *Frankfurter Allgemeine*, 5.10.2024, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-zu-mircea-c-rt-rescus-roman-theodoros-110026725.html>, accesat la 4.02.2026.

Bowers, Maggie, Ann, *Magic(al) realism*, Routledge, London și New York, 2004.

Bulucz, „Kriegt Cărtărescu ihn endlich?”, *Süddeutsche Zeitung*, 4.10.2024, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/mircea-cartarescu-theodoros-roman-kritik-literaturnobelpreis-lux.8HjA2yL5jVPzPTSwE3CrVo?reduced=true>, accesat la 4.02.2026.

Casanova, Pascale, *Republica mondială a literelor*, trad. de Cristina Bîzu, Art, București, 2016.

Cărtărescu, Mircea, *Intrare liberă*, TVR Cultural, 10 aprilie 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ\\_lsR\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ_lsR_4), accesat la data de 4.01.2026.

Cărtărescu, Mircea, *Intrare liberă*, TVR Cultural, 13 octombrie 2025, [https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ\\_lsR\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=icqZZ_lsR_4), accesat la data de 4.01.2026.

Cărtărescu, Mircea, *Jurnal I. 1990 – 1996*, Humanitas, București, 2011.

Cărtărescu, Mircea, *Theodoros*, Humanitas, București, 2022.

Cobuz, Victor, „2025 – cel mai bun an în proza românească din ultimul deceniu”, *Observator cultural*, nr. 1288, 13.01.2026, <https://www.observatorcultural.ro/articol/2025-cel-mai-bun-an-in-proza-romaneasca-din-ultimul-deceniu/>, accesat la 3.02.2026.

Damrosch, David, *What Is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton, 2003.

Granzin, Katharina, „Erzähle es, und lass es real werden”, *Taz*, 13.11.2024, <https://taz.de/Roman-Theodoros-von-Mircea-Crtrescu/!6049067/>, accesat la 4.02.2026.

Jandl, Paul, „Der Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen wird in Äthiopien entschieden”, *Neue Zürcher Zeitung*, 23.09.2024, <https://www.nzz.ch/feuilleton/mircea-cartarescu-empfehl-sich-mit-seinem-neusten-roman-fuer-den-nobelpreis-ld.1848640>, accesat la 4.02.2026.

Jung, Werner, *Mircea Cărtărescu schreibt mit „Theodoros“ einen Roman, der Grenzen sprengt*, 16.02.2025, <https://literaturkritik.de/cartarescu-theodoros-vom-tag-des-juengsten-gerichts,30917.html>, accesat la 4.02.2026.

Said, Edward W., *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1978.

Todorova, Maria, *Balkanii și balcanismul*, trad. de Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu, Humanitas, București, 2000.

Wallerstein, Immanuel, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor lume*, trad. de Ovidiu Țichindeleanu, Idea, Cluj, 2024.

Willke, Claudia, HÖCKER, Katharina, *Slavoj Žižek. Liebe dein Symptom wie Dich selbst*, 1996, <https://www.youtube.com/watch?v=JsqBhir11pk>, accesat la 1.02.2026.

Žižek, Slavoj, „You May!”, *London Review of Books*, vol. 21, nr. 6, 18 martie 1999.

## Alexandra OROS

## Cum se citește Mircea Cărtărescu dincolo de granițele naționale?

Metodele care au impulsionează cercetarea de față pornesc de la chestionarea modului în care un autor provenit dintr-un sistem literar (semi)periferic ajunge să fie validat și stabilizat într-un câmp literar central, prin mecanisme care nu țin exclusiv de textul literar, ci de infrastructura transferului cultural: traducere, edituri, reviste, premii, festivaluri, agenți și strategii de promovare. În consecință, analiza propusă urmărește cazul lui Mircea Cărtărescu, în special în spațiul italian, spaniol și latino-american, pentru a evidenția diferențele de receptare față de România și pentru a descrie, concret, procesul prin care un autor român devine *autor mondial* prin intermediul traducerilor și al instituțiilor culturale, literare.

Pentru a demara argumentarea, este necesar să ținem cont de noutățile metodologice prin care se răspândesc și se metabolizează principiile transnaționale în studiile literare contemporane. Relevante s-au dovedit, în ultimele decenii, atât analizele cantitative (care urmăresc ritmuri de traducere, apariții editoriale, frecvențe de recenzare și vizibilitate instituțională), cât și abordările sociologice aplicate literaturii. În acest sens, studiul lui Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*<sup>1</sup> oferă cadrul adecvat pentru înțelegerea ierarhiilor simbolice dintre literaturile dominante și cele periferice, întrucât Casanova descrie consacrarea nu ca pe simplă confirmare a valorii estetice, ci ca efect al unui câmp literar global, în care legitimitatea se produce prin acumulare de capital simbolic și prin recunoaștere instituțională. Din această perspectivă, traducerea nu este doar un instrument lingvistic, ci un act de repoziționare, deoarece actul traducerii mută textul într-o altă ordine de așteptări, într-un alt regim de evaluare și într-o altă rețea de validare critică.

De asemenea, în termenii lui Pierre Bourdieu, *ideologia carismei*<sup>2</sup> explică riscul de a interpreta succesul internațional ca rezultat exclusiv scriitorului, ignorând faptul că prestigiul este produs prin instituții și agenți ai câmpului literar. Observația devine importantă, deoarece Mircea Cărtărescu nu poate fi analizat doar ca autor, ci și ca obiect cultural tradus, adică un autor care ajunge la publicul spaniol, italian sau latino-american prin selecții editoriale, prin strategii de catalog și cu ajutorul traducătorilor. Aici se produce o diferență de regim față de receptarea românească: în România, autorul este interpretat în

funcție de mutații și paradigme literare (optzecism, postmodernism, canon), în timp ce în spațiul occidental și latino-american el este introdus prin analogii și repere care aparțin deja culturii de destinație (Kafka, Borges, Bolaño), ceea ce conduce la o altă construcție a imaginii sale scriitoricești.

În urma delimitărilor teoretice, studiul propune o cartografiere a receptării lui Mircea Cărtărescu, urmând trei direcții principale: în Italia, unde rolul traducătorului (în special Bruno Mazzoni) capătă vizibilitate și funcție de legitimare, în Spania, unde paratextul și programul editorial (în special prin edituri precum Impedimenta) consolidează imaginea autorului ca scriitor de circulație globală, în America Latină, unde consacrarea este accelerată prin instituții precum FIL Guadalajara și prin infrastructura editorială hispanofonă. Studiul urmărește, totodată, diferențele dintre receptarea externă și cea românească, insistând asupra faptului că nu avem de-a face cu o simplă traducere a textului, ci cu o traducere a autorului strâns legată de imaginea publică a acestuia – ceea ce Mihai Iacob numește în *Autoimagen de Mircea Cărtărescu en España* o transformare a autoimaginii în heteroimagine, adică o reconstrucție a autorului prin intermediul mediatorilor.<sup>3</sup>

În plus, perspectiva propusă de Emily Apter în *Against World Literature* completează această direcție, întrucât *translation zone*<sup>4</sup> nu descrie doar trecerea dintre limbi, ci și tensiunile geopolitice ale circulației culturale, condițiile de vizibilitate ale literaturilor mici într-un sistem global dominat de centre editoriale și instituționale. Prin urmare, obiectivul acestui atelier de investigație este să demonstreze că succesul lui Mircea Cărtărescu în spațiul spaniol, italian și latino-american nu poate fi explicat exclusiv prin temele romanelor, ci prin convergența dintre traducere, instituții de consacrare, politici editoriale și strategii de marketing cultural. Se produce, astfel, un fenomen de export literar, prin care autorul este plasat într-un circuit de validare internațională, diferit structural de mecanismele de receptare din România.

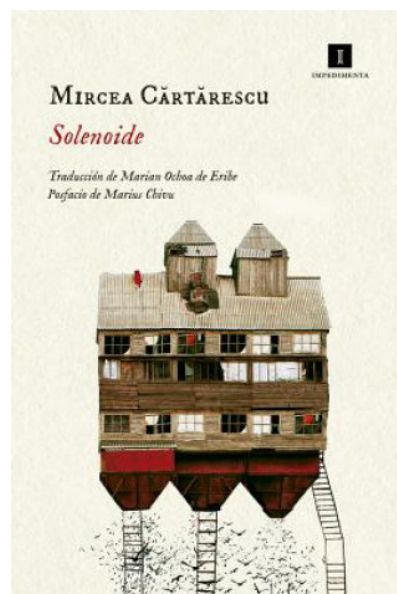
Mihai Iacob subliniază că, în majoritatea întâlnirilor dintre Mircea Cărtărescu și publicul spaniol, ceea ce avem nu este o imagine a autorului în forma ei nealterată, ci un produs heteroimaginat: adică imaginea autorului percepută prin filtrele și interpretările mediatorilor editoriali și critici spanioli. Ceea ce traducătorii, editorii și alți mediatori din Spania permit să se transmită despre Mircea Cărtărescu devine conținutul efectiv al receptării lui.<sup>5</sup>

Este necesar să evidențiez în continuare un mecanism specific scriitorilor proveniți din spații culturale cu vizibilitate restrânsă: aceștia sunt adesea

preluați și citați prin etichete geografice sau culturale (de exemplu, Europa de Est, balcanic), nu neapărat doar pentru produsul literar. După cum notează Mihai Iacob, astfel de scriitori sunt percepuți ca făcând parte dintr-un colectiv, fiind prezentați ca grupuri sau generații.<sup>6</sup> Totuși, sistemul editorial spaniol poate contracara ipoteza expusă anterior printr-o strategie de individualizare a autorului în paratext, adică prin modul în care acesta este introdus, prezentat și definit înainte de lectură. Un exemplu este editura Funambulista, unde, la apariția ediției spaniole a romanului *Levantul*, traducătorul Enrique Redel a schimbat formula „cel mai important prozator român” în „cel mai important scriitor român”, ajustând astfel imaginea autorului pentru a fi compatibilă cu profilul variat al lucrărilor din catalogul editurii.<sup>7</sup> Ajustarea editorială nu este un detaliu semantic, ci un act de administrare a identității care influențează modul în care autorul este perceput în cultură.

Adolfo Posada observă că succesul spaniol al lui Cărtărescu se sprijină pe tipul de editură și pe ritmul aparițiilor: o editură precum Impedimenta a publicat aproape anual traduceri ale textelor lui Cărtărescu. În plus, Posada semnalează faptul că lectura poate activa și exotizarea: lumea narativă construită de Cărtărescu este adesea receptată ca o cultură plasată *între Bizanț și Roma, între Orient și Occident*, ceea ce reflectă faptul că paratextele și stereotipurile culturale funcționează ca primă cheie interpretativă înainte ca textul propriu-zis să fie lecturat în profunzime.<sup>8</sup>

În Italia, intrarea lui Mircea Cărtărescu în circuitul critic se face adesea printr-o apropiere de tradiții literare interne. Daniel Stefanese, într-un studiu despre traducerea italiană a trilogiei *Orbitor* (*Abbacinante*), arată că există o consonanță tematică și structurală între opera lui Cărtărescu și *Divina*



*Commedia* a lui Dante Alighieri, în special în privința reprezentării infernului ca spațiu al memoriei și al obsesiilor narative. Această legătură nu este doar o comparație simbolică, ci un instrument de legitimare: prin raportarea lui Cărtărescu la Dante, criticii italieni reduc percepția de straniețate și aduc textul mai aproape de publicului italian prin apel la un centru cultural intern.<sup>9</sup> În cazul de față, acțiunea se traduce în practici concrete: întâlnirile universitare și lansările de carte din Italia includ deseori traducătorul (Bruno Mazzoni) în discuție, iar traducătorul nu este privit doar ca tehnician al limbii, ci ca mediator cu autoritate culturală care facilitează înțelegerea textului și ancorează opera într-un context literar italian. Prezența traducătorului ca figură vizibilă în textele critice confirmă faptul că, în spațiul italian, traducătorul este parte integrantă a mecanismului de legitimare externă, ceea ce se întâmplă rar în critica românească, unde traducătorul rămâne de obicei în afara discursului.<sup>10</sup> Diferența structurală față de România este evidentă: în câmpul românesc, traducătorul este adesea invizibil în discursul critic (fiind menționat doar în notele editoriale), în timp ce în Italia traducătorul devine un factor de stabilizare a recepției și o garanție a accesibilității.

Dacă Spania funcționează ca principal punct de consacrare editorială, America Latină reprezintă adesea un spațiu de recunoaștere prin instituții culturale. Un exemplu relevant este Premiul FIL de Literatură în Limbi Romanice (Feria Internacional del Libro de Guadalajara), în cadrul căruia Mircea Cărtărescu a fost desemnat laureat, eveniment care apare documentat oficial în actele de premiere. Acest tip de apreciere instituțională fixează validarea într-un circuit academic și editorial continental.<sup>11</sup>

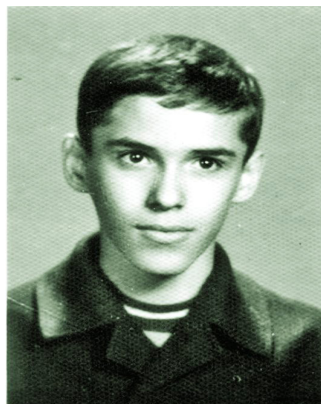
În același registru, Premiul *Formentor de las Letras*<sup>12</sup> acordat lui Cărtărescu a fost prezentat în presa latino-americană ca o recunoaștere a contribuției autorului la literatura universală contemporană, într-un context în care premiile literare devin repere de vizibilitate continuă. Importanța premiilor constă în faptul că acestea sunt incluse în bazele de date academice, în programe universitare și în discursurile critice ulterioare, ceea ce asigură un impact de durată asupra recepției.

Pentru a înțelege de ce circuitul latino-american nu este o simplă anexă a celui european, observațiile Constanței Ternicier despre *boom-ul latino-american* sunt utile: acest boom a produs o mobilitate a polisistemelor literare și a contestat ideea unui unic centru de validare (Paris), demonstrând că validările pot fi multiple și regionale chiar dacă negocierile cu centrele tradiționale rămân importante.<sup>13</sup> Aplicat la

cazul Cărtărescu, se sugerează că receptarea hispano-americană poate funcționa ca o revalidare distinctă, în dialog atât cu Spania, cât și cu instituții culturale proprii (universități, reviste literare, festivaluri).

În final, am putea spune că intrarea în piața mare de carte cere și o compatibilitate narativă cu teme și forme recognoscibile global (cum e demonstrat în *The Bestseller Code*, J. Archer, M. Jockers), dar cazul Cărtărescu sugerează că, pentru literaturi (semi)periferice, *codul* nu depinde doar de text, ci e dependent instituțional, pentru că succesul se scrie și prin/in traducere, și prin/in premiu.<sup>14</sup>

Reluând argumentele, analiza recepției lui Mircea Cărtărescu în diferite spații literare evidențiază diferențe între modurile în care un autor dintr-o literatură semiperiferică este perceput pe plan internațional. În Spania, imaginea lui Cărtărescu este adesea construită prin filtrele editorialilor. În Italia, traducătorul devine un agent de legitimare, iar integrarea autorului în circuitul cultural este facilitată prin asocierea cu elemente canonice ale culturii italiene. În America Latină, validările scriitoricești se produc prin instituții prestigioase precum *Feria Internacional del Libro de Guadalajara*. Diferențele țin, în mare măsură, de mecanismele sociale și instituționale care produc vizibilitate literară. În termeni sociologici, succesul extern al unui autor periferic nu se reduce la valoarea intrinsecă a textului, ci este rezultatul traducerii, al medierii paratextuale, al strategiilor editoriale și al recunoașterilor instituționale. În consecință, receptarea lui Mircea Cărtărescu oferă un studiu de caz (ce poate fi continuat) tocmai pentru înțelegerea modului în care literatura mondială funcționează ca sistem de relații dinamice între centre și periferii, ilustrativ în același timp pentru modul cum un autor dintr-o limbă mai puțin centrală acumulează capital simbolic în câmpuri literare diverse.





#### Note:

<sup>1</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, „La production de la croyance (contribution à une économie des biens symboliques)”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 13, 1977, p. 5.

<sup>3</sup> Mihai Iacob, *Cărtărescu. A la izquierda: Autoimagen de Mircea Cărtărescu en España (1993–2018)*, Almería, Universidad de Almería, 2021, pp. 35–39.

<sup>4</sup> Emily Apter, *Against World Literature*, London–New York, Verso, 2013, p. 54.

<sup>5</sup> Mihai Iacob, *Op. cit.*, p. 35–39.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>8</sup> Adolfo Posada, „Does Mircea Cărtărescu Have a Place in the Spanish Literary Field? Data and Problems of Transnational Reception”, în *Quaestiones Romanicae VI*, 2018, pp. 477–485.

<sup>9</sup> Daniel Stefanese, „Spirali dantesche nella trilogia *Abbacinante* di Mircea Cărtărescu”, în *Atti di Convegno* (ediție PDF), 2020, pp. 50–71.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>11</sup> Pentru Premiul FIL de Literatură în Limbi Romanice (2022), vezi pagina programului FIL Guadalajara și anunțul

instituțional. Feria Internacional del Libro de Guadalajara, „Entrega del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2022”, 26 noiembrie 2022, <https://editorial.udg.mx/gpd-mircea-crtrescu-premio-fil-de-literatura-en-lenguas-romances-2022-9786075716756-63d84f86f22da.html> (accesat online în 02.02.2026).

<sup>12</sup> Pentru Premiul Formentor de las Letras (2018), vezi pagina Fundației *Formentor*, <https://www.fundacionformmentor.es/premios/> (accesat online în 03.02.2026).

<sup>13</sup> Constanze TERNICIER, „El Boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova”, în *Mitologías Hoy*, nr. 9, 2014, pp. 184–200.

<sup>14</sup> Jodie Archer, Matthew L. Jockers, *The Bestseller Code: Anatomy of the Blockbuster Novel*, New York, St. Martin's Press, 2016.

#### Bibliografie

1. APTER, Emily, *Against World Literature*, London–New York, Verso, 2013.

2. ARCHER, Jodie, Matthew L. Jockers, *The Bestseller Code: Anatomy of the Blockbuster Novel*, New York, St. Martin's Press, 2016.

3. BOURDIEU, Pierre, „La production de la croyance (contribution à une économie des biens symboliques)”, în *Actes de la recherches en sciences sociales*, nr. 13, 1977.

4. CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil, 1999.

5. *Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). Premiul FIL de Literatura în Limbi Romanice 2022*.

6. IACOB, Mihai, *Cărtărescu. Ala izquierda: Autoimagen de Mircea Cărtărescu en España (1993–2018)*. Almería, Universidad de Almería, 2021.

7. POSADA, Adolfo, „Does Mircea Cărtărescu Have a Place in the Spanish Literary Field? Data and Problems of Transnational Reception”, în *Quaestiones Romanicae VI*, 2018.

8. Premiul *Formentor de las Letras*, 2018.

9. STEFANESE, Daniel, „Spirali dantesche nella trilogia *Abbacinante* di Mircea Cărtărescu”, în *Atti di Convegno* (ediție PDF), 2020.

10. TERNICIER, Constanze, „El Boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova”, în *Mitologías Hoy* nr. 9, 2014.



Alexandru Mușina, Mariana Marin, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Bogdan Ghiu

## Robert ȘERBAN



## Poezia îngrășă

n-ai crede că poezia îngrășă  
dar de câte ori mergi la vreo lansare de carte  
ori la vreun festival literar  
vezi asta cu ochii tăi  
și  
de altfel  
nu poate fi decât așa  
atâta timp cât cei care scriu  
aleg cuvinte mari și grele  
mai grele decât carnea de porc  
apoi le fezandază în propoziții mici și îndesate  
sau le așază unele peste altele  
turnulețe  
strecurând între ele puțin aer  
cum se obișnuiește la frigărui  
când bagi și niște legume  
ca să dea savoare

n-ai crede că poezia îngrășă  
dar cu fiecare nou volum  
poetul mai pune pe el câteva kile  
semn că i-a priit lirismul și i-au căzut bine emoțiile  
de aia și plescăie ori își umezește buzele  
când citește în public  
ca să simtă mai abtîr gustul propriilor versuri  
și să-și țină nesățioasă pofta de scris

cu cât publică mai mult  
cu atât se îngrășă mai tare  
încât atunci când vezi poeți cu burtă  
să n-ai nici un dubiu că au deja  
fie prin librării sau biblioteci  
fie acasă  
în sertar  
ditamai opera

## Ungurii ăștia

mai bine să îți fie frică decât să te sperii  
zice un proverb maghiar  
pe care îl știu de la nevastă-mea  
ce-i un sfert româncă un sfert poloneză  
un sfert nemțoaică un sfert unguroaică

și în care cred cu atâta putere  
încât niciodată nu îmi fac curaj  
ci numai și numai  
frică

## În propria blană

într-o zi  
pământul se va scutura  
ca un câine ce iese din apă  
iar oamenii vor sări care-ncotro  
cum stropii din blana animalului

după un timp  
câțiva se vor întoarce  
odată cu puricii aruncați laolaltă cu picăturile  
și își vor continua viețile  
cu greutate  
la început  
apoi  
treptat treptat  
ca și cum nu s-ar fi întâmplat mare lucru  
oricum  
nu marele lucru

la răstimpuri  
câinele își va înfige colții în propria blană  
și va clănțâni sinucigaș  
dacă va fi norocos  
un pocnet înfundat  
ca al armei cu amortizor  
îi va da o mică satisfacție  
dacă ghinionul nu-l va slăbi  
se va resemna  
până-n ziua în care  
va fi aruncat din nou în apă  
și din nou se va scutura

## Strategie informațională

am un securist în lista de *WhatsApp*  
l-am păstrat ca să aflu conspirații naționale și mondiale  
planuri și tuneluri secrete  
cum arată civilizațiile extraterestre și ce vor de la noi  
dar și să-l perpelesc  
așa că îi trimit vești despre nea Georgică  
ba turu doi înapoi ciuciu  
ba că e sub control judiciar  
ba că a făcut salutul nazist a băut apă îmbuteliată  
că e anchetat pentru lovitură de stat  
ba că ar putea strânge lejer vreo patru decenii la mititica

se ține dârz adrisantul  
și-mi răspunde ca la manual  
*legea să facă dreptate*  
*fiecare e responsabil de faptele lui*  
*dacă a greșit își merită soarta*  
*justiția e aceeași pentru toți*

cu cât știrile despre Georgică sunt mai dese și mai

nasoale  
cu atât reacțiile lui sunt mai scurte și ferme  
și oricât l-aș disprețui de mult  
nu pot să nu-i admir eforturile pe care le face  
ca să nu se deconspire

### Patriot

țara mea mică și moale  
ca o felie de salam de la capătul rudei  
cum te-aș putea ajuta  
cu ce-ai vrea să te servesc  
dacă tot am rămas aici  
și-am ajuns să mă pricep la toate  
fiindcă pe toate le-am făcut  
încât deseori mă simt mai calificat ca Leonardo  
mai iute ca Usain Bolt  
mai pe fază decât Edison  
mai disponibil decât Sfântul Nicolae  
mai plin de energie ca Tesla Cybertruck

nu te jena și spune-mi  
știi prea bine că nu-ți pot refuza nimic  
că-s băiat bun și  
la o adică  
mă descurc și cu șublerul și cu drujba  
cu wordu' și mitraliera de companie  
cu hermeneutica privirilor triste și îngrășămintele eco  
vioara cu goarnă și calculul diferențial  
cu sârma și cu debarasările în două etape

tu numa' spune-mi ce pot face pentru tine  
fiindcă situația-i groasă rău  
și-năuntru  
și-n afară  
încât nu-ți ascund că mă uit la asteroidul 2024 YR4  
ca la o mare șansă  
pe care  
dacă-mi arăți locul  
o putem fructifica la maximum

### Sus, prin subteran

stai pe întuneric  
ca o cârțiță  
și te gândești la copiii tăi  
două mușuroaie care s-au înălțat  
s-au tot înălțat  
încât ți-ar putea schimba becul ars  
ori culege păianjenii de la colțurile camerei  
din câteva mișcări

dar ce arde veni umezeala  
ce se aici este acolo  
după ce lacrimile tale se evaporă  
și se ridică la tavan  
dacă nu mucegaiuri verzi albastrii negre

așa  
e izvorul ce irigă pânzele subțiri

în care lamentourile ți se prind ca niște găze  
ce și-au găsit în sfârșit rostul

ridici o mână  
cum fac cei care se îneacă  
ori care știu răspunsurile  
sau cei cărora le curge sânge din nas  
doar că e atâta beznă  
încât sângele n-ar ști calea

deodată  
picioarele lungi ale păianjenului  
se intercalează unul după altul între degetele tale  
și ți le strânge încet încet  
te îmbărbătează

### Medeea IANCU



**Poem rău-famat. Despre tine scriu, liceu  
tehnic de chimie**  
*[Strigătură de furie și jale profundă]*

Voi scrie despre tine, liceu industrial,  
Voi scrie despre tine, liceu tehnic de chimie,

Voi descrie dealurile pîrguite de frăguțe și stînjenei,  
Și munții albastrii din jurul tău,

Voi descrie pămîntul bătătorit, neasfaltat,  
Sulfina și mătrăguna, și pirul,

Voi descrie pămîntul muncit,  
Culegătoarele și culegătorii-n văpaia soarelui,

Fabrica de țigarete, muncitoarele și muncitorii ieșind de la lucru,  
Acoperind aleile și străzile, ca florile de cireș, întorcîndu-se la tine,  
Liceu industrial, liceu tehnic de chimie,

Voi descrie pămîntul bătătorit de pașii și speranțele lor,

Munca în trei schimburi,  
Fabrica de sticlă,  
Fabrica de cărămidă,

Mîinile dibace ale croitoreșelor și plăpumăreselor,  
Magazinele cu helânci ieftine, numite kitsch de lumea cultivată,

Voi descrie bălțile în care mi se scufundau picioarele,  
În care pluteau petale roze de cais,

Ca cele de pe batistele cumpărate de bunica din piață,  
Voi descrie dealul împodobit de mure și măceșe,

Voi scrie despre tine, liceu tehnic de chimie,

Voi descrie coridoarele tale sumbre în care coboram ca-ntr-o  
criptă,  
Voi scrie poemul „rău-famat”, ultragiu contra literaturii burgheze,

Voi scrie despre ideologia ta, clasă privilegiată!

Voi descrie toamna și sudul,

Voi descrie aleile sparte, dîmburile,  
Pădăile și sălcii, socul, și calea ferată rămasă în urmă,  
dezafectată,  
Voi descrie colonia,

Voi descrie blocurile ANL, turnurile de apă, urmele lăsate de alte  
vieți,  
Blocurile de nefamiliști, grădinile de zarzavat, firmele de  
construcții,  
Magazinele cu țărițe și grîu, vecinătatea cu cimitirul,

Voi scrie despre tine, liceu tehnic de chimie,  
Liceu proscris, liceu zis „perdant”, clasă „rău-famată”,

Voi scrie despre tine, liceu tehnic de chimie,  
Despre orele tale în săli de clasă cu bănci metalice și catifea  
vișinie,  
Despre podelele tale date cu gaz,

Voi descrie clasa politică care ne urăște,

Voi scrie despre poezie, liceu tehnic de chimie,  
În parte ți-o datorez ție,

Voi scrie despre tine, supraviețuire, conștiință a clasei mele,  
Voi scrie despre tine, liceu proscris, conștiință a clasei mele,

Voi scrie pe zidurile tale, liceu tehnic de chimie,  
Versurile lungi ale unei fete dislexice, disprețuite și orfane,

Voi scrie versurile ei hulite de elita literar-burgheză,  
Voi scrie pe caietele ei de școală, violența ta de clasă,  
Literatură,

Voi scrie injuriile tale,  
Voi scrie despre clasismul tău, Literatură,

Voi scrie despre rușinea și violența de clasă cu care ai hrănit-o,  
Despre cum rideai de ea cînd suferea de leucemie,  
Despre cum ai batjocorit-o, despre cum ai izolat-o și hulit-o,

Voi scrie versurile ei despre muncitoare, despre suferință, despre  
grevă și revoltă,

Voi scrie despre tine, clasă muncitoare, pe zidurile tale, liceu  
tehnic de chimie,

Voi scrie despre fascismul tău, literatură română,

Voi scrie despre tine, liceu tehnic de chimie,  
Pentru fiecare fată care intră aici,

Voi scrie despre tine, clasă muncitoare,  
Voi scrie pe zidurile tale, liceu tehnic de chimie.

### [Voi, fete, flori ale neantului]

Voi, flori ale rușinii,  
Voi, flori ale stigmei,

Voi, flori ale verdictului,  
Voi, flori „promiscue,”

Voi, flori ale periferiei,  
Voi, flori ale fabricilor și creșelor,

Voi, flori ale șesului și voi, flori ale munților,  
Voi, flori ale spitalelor și voi, flori ale șantierelor,

Voi, flori ale răzoarelor,  
Voi, flori ale orfelinatelor și azilelor,

Voi, flori clandestine,

Voi, flori ale barajelor și voi, flori ale carierelor de piatră,  
Voi, flori ale ruinelor și voi, flori ale istoriei,

Voi, flori care hrăniți și vindecați și voi, flori care ucideți,  
Voi, flori care împodobiți oțelul șinelor ferate,

Voi, flori ale mișcărilor muncitorești,  
Voi, flori ale grevei și surorității,

Voi, flori culese de-o fată în drumul spre liceul tehnic,  
Voi, crizanteme purpurii,

Voi, internate și cămine scuipate,  
Mîzgălite și proscrise,  
Și curți sădite cu flori de liliac,

Voi, zambile liliachii,  
Voi, speranțe considerate delincvente,

Voi, lacrimi ocolite și hulite,  
Voi, lacrimi rău-famate,

Voi, lacrimi condamnate,  
Voi, școli supraaglomerate,  
Voi, școli comasate,

Abandonate,  
Tu, moloz și macara, și buldozer,

Voi, flori ale ruinelor,  
Voi, flori ale excavatoarelor,

Flori ale macaralelor, ale asfaltului și ale smoalei,

Voi, flori ale betonierelor și voi, flori ale buldozerelor și cotigilor,  
Voi, flori ale mortarului și cărămizii,

Voi, flori ale subsolurilor și ale spălătoriilor,  
Voi, flori înălțându-vă pe schele,

Voi, flori ale pivnițelor și ale gangurilor,  
Voi, flori invizibile și voi, flori ale tenebrelor,  
Voi, flori încriminate,

Voi, flori ucise,  
Voi, flori numite „spurcate”,

Voi, fete ale neantului,  
Strigați acest vers condamnat,  
Încriminat,

#### CORUL MUNCITOARELOR PROSCRISE

Clasismul se ridică împotriva ta, fată,  
Fascismul se ridică împotriva ta, fată,  
Austeritatea se ridică amenințătoare împotriva ta, fată,

Ceea ce nu ai, ți se va lua,  
Sănătatea ți se va lua,

Prietenia ți se va lua,  
Iubita ți se va lua,

Fiica ți se va lua,  
Lacrimile ți se vor lua,

Batjocura se ridică împotriva ta, fată,  
Rușinea și umilința se ridică împotriva ta, fată,

Disprețul și ura se ridică împotriva ta, fată,  
Clasismul se ridică împotriva ta, Marina,

Bullying-ul se ridică împotriva ta, Cornelia,  
Segregarea te cuprinde, Camelia,

Disprețul și ura se ridică împotriva voastră, Corina și Mirabela,  
Disprețul și ura se ridică împotriva noastră, Niculina și Viora,

Marina, tu ești o fată a neantului, Marina,  
Tu ești o fată a tenebrelor muncii,

Tu ești o floare a șantierelor, Mariana,  
O floare a maidanelor,

Tu ești o floare a fabricilor, Mirabela,  
Tu ești o floare a sfârșitului, Camelia,

O floare a periferiei,

Prin burnița și bruma lui noiembrie pășești învăluită-n ceață,  
Rozica, tu ești o floare a tenebrelor, Rozica,

Aneta, tu ești o floare a neantului,  
Nimeni nu te-a văzut tristă, Aneta, deși erai tristă,

Deși vorbele tale erau plinse, erau înnegrite de jale și revoltă,  
Aneta tu erai o floare a neantului,

O floare a înserării, Aneta,  
Erai o floare a grevei, Aneta,

Erai condamnată, Aneta,  
Erai condamnată, Camelia,

Erai condamnată, Mirabela,  
Erai condamnată, Cornelia,

Voi, flori ale abandonului și voi, flori ale migrației,  
Voi, fete fără mame și fără tați,

Voi, fete batjocorite,  
Voi, flori ale neantului,

Flori care urcați împletite pe brațele acestor fete,

Voi, flori aprinse,  
Colosale,

Voi, flori uitate și smulse,  
Călcate-n picioare,

Voi, flori ale revoltei,  
Voi, flori de jar și oțel,  
Cuprinzând străzile și cartierele și piețele și câmpurile,

Voi, surori ale grevei,  
Voi, surori ale revoltei și luptei!

#### Poem rău-famat

*[Nu o să vă cînt, fete burgheze]*

Nu o să vă cînt viața îmbuibată și falsă,

Voi, cu suflute violente și clasiste,  
Voi, cu suflute extractiviste și lacome,

Voi, admiratoare ale bumbacului și mătăsii,  
Ale zăcămintelor și belșugului,  
Voi, admiratoare ale serelor și pămînturilor cultivate și muncite,

Voi, apropiatoare ale muncii altora,

Iubitoare de paragină și rochii,  
Promotoare ale deșcolarizării României,

Nu o să vă cînt viața îmbuibată și falsă,

Nu o să vă cînt pensiunile și școlile de elită burgheză,  
Nu o să vă cînt țoalele și mersul,

Obiceiurile și tabieturile voastre îmi fac greață,  
Obiceiurile și tabieturile voastre îmi fac greață,

Felul vostru scilfosit de-a vă purta,  
Aerele voastre și idealul vostru heterosexual îmi fac greață,

Falsitatea și performativitatea voastră de clasă,  
Răutatea, prefăcătoria și duplicitatea voastră îmi fac greață,

Perpetua voastră vacanță,  
Pălăriile, eșarfele, rigiditatea voastră îmi fac greață,  
Cuvintele voastre aducătoare de moarte îmi fac greață,

Florile mor, apele seacă când vă aplecați deasupra-le,

Fluturii și cărăbușii,  
Albinele și cosașii zac în cutiile voastre ferecate,

Decorurile voastre burgheze, din mucava, safire,  
Mândria voastră capitalistă!

Mândria voastră de miliardare îmi face greață,

În sufletul vostru, cruzimea-i o virtute,  
În sufletul vostru, fascismul e o virtute,

În sufletul vostru, săracul e sărac din vina lui,  
În sufletul vostru, flămîndul e flămînd din vina lui,

În sufletul vostru, înfriguratul e degerat din vina lui,  
În sufletul vostru, bolnavul e bolnav din vina lui,

În sufletul vostru, orfanii-s orfani din vina lor,

În sufletul vostru, laptele și cornul nu au ce căuta în gura săracului,  
În sufletul vostru, învățătura nu are ce căuta în mintea săracului,

În sufletul vostru, liniștea și odihna nu au ce căuta-n mintea și  
corpul săracului,  
În sufletul vostru, poezia nu are ce căuta în gura săracului,

Florile se veștejesc, apele seacă când vă aplecați deasupra-le,

Din mașinile voastre turate vociferați despre lene & respect,  
despre  
Vulgaritate, meritocrație și dreptate,

Din mașinile voastre turate scuipați cerșetori,  
Înjurați săracii să muncească,

Din mașinile voastre scumpe  
Scuipați înspre bătrîne și gălețile lor înflorite de  
Narcise, zambile, liliac și tufănele,

Din mașinile voastre scumpe sunați poliția să  
Vină să ridice

Florăria, pătrunjelul, știuleții de  
Porumb, garofițele,  
Bujorii, firele de

Ceapă și chitele de cimbru,  
Săracii,

Vă e frică să nu vă atingă săracii, diferiții,  
Indezirabili,

În sufletul vostru, viața nu are ce căuta în corpul săracului,  
În sufletul vostru, școala nu are ce căuta în gura și viața săracului,

În sufletul vostru, cruzimea-i o virtute,  
În sufletul vostru, fascismul e omenie și „valoare feminină”,

Servitoare, vreți servitoare  
Care să vă plîngă de milă,

[Mila voastră burgheză îmi face greață,]

Servitoare, vreți servitoare  
Care să v-aline corpul, mințile și sufletele goale,

[Sufletului vostru meschin și fascist nu-i plîng de milă,]

Servitoare, slugi și mosoare de mătase și dantelă,  
Servitoare, vreți servitoare, cu mîini agere, schiloade,

Vreți Randament, Loialitate & Obediență,  
Fără reproșuri & Greve,  
Fără pauze, rumoare & Revoltă,

[În sufletul vostru, Greva e indecență]

Vreți exploatare și Moarte,

Vreți lapte și sînge, sînge și miere,  
Taftale, brocarturi, croitorese docile,

Un cloș, o rochie pe bie, cuvinte „uite”  
Care să v-aducă aminte că erați stăpîne,

Vreți „înalte maniere”, conace, liniște, nu  
Greve, marșuri și pancarte,

Vreți slugi, muncitoare docile,  
Speriate,

Disperate,  
Epuizate,

Vreți cadavre și recunoștință,  
Bluze din poplin croite, triple voile,

Pe străzi și bulevarde, muncitoare,  
Pe alei și-n cartiere și-n piețe, muncitoare,

În cimitire, muncitoare,

În parcuri, în curți, în școli, muncitoare,  
Pe cîmp, în vii, prin livezi, milioane de batice,  
Milioane de brațe, cîmpuri de sudoare,

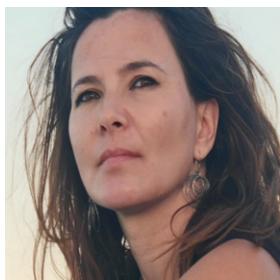
Nu vreau să vă cînt, fete burgheze,  
Nu vreau să vă cînt pensioanele și școlile de elită burgheză,  
Nu vreau să vă cînt unghiile frumos pilite, țolițele și mersul,

Vreau să cînt schelele, mortarul, palmele bătătorite,  
Grevele, pielea jupuită, bordeiele, vorba repezită,

Hăulitul, colinele, brațele încărcate, de scânduri, de var, dealurile,  
Frăguțele, albastrelele, fluturile alb din iarba dealului,

Corcodușele, corcodușele, greierii,  
Unghiile murdare și soarele rostogolindu-se peste lanuri,  
Zemos, hrănitor, dulce.

## Cătălina CADINOIU



### Lanțuri și stuf

„E preferabil să iei lanțurile ceea ce sunt,  
decât să le acoperi cu flori”,  
adică să le interiorizezi și să devină șarpele casei  
pe care îl scoți uneori, când vipia estivală  
lânzește simțurile, și îl sâsâi  
sub scaunul unei vânzătoare de trandafiri.

Deși, pentru mine, e preferabil să iei lanțurile  
și să așezi doi copii la extremitățile lor  
să se joace de-a ceva,  
de-a v-ați ascunselea în spatele mormanului de zale,  
sau să mimeze prinderea unui monstru fioros.

Lanțurile au zgomotul lor specific.  
Mi-l amintesc sumar  
ca pe o scenă, dintr-un film,  
pe care o confund cu scene din realitatea concretă.  
Am auzit sau nu lanțuri zornăind? Parcă da.  
Undeva, în mijlocul unui drum prăfuit, de țară.  
Erau pline de flori de stuf.  
Se consideră că purtătorii lor  
nu le-au luat drept ceea ce sunt  
și le-au acoperit cu flori?

### Fericiți printre deliruri

Pe străzi este bine, este cum nu se poate de bine.  
Chipurile, corăbii pustiite de ciură,  
îți zâmbesc, eventual, te salută.  
Lumea își dansează sarabanda  
când pe giulgiu, când pe trenă de mireasă.  
O roată ai de împins, un zâmbet de zâmbit,  
o armată de morți de plâns  
și, undeva, aruncată peste umăr, speranța  
că vei renaște solar în amintirea  
celor pe care îi lași în urma ta.

Pe străzi este minunat, este cum nu se poate de minunat.  
Copiii bat minge, rîd în leagăne  
prinse de mâinile nebunilor,  
unii au decapitat puii de câine  
și acum povestesc cu aplomb.  
Cei care nu au avut curajul, zâmbesc  
cuminte la marginea parcului uman:  
să-i iubim pe toți și să-i înțelegem.  
Oameni frumoși, oameni urâți,  
oameni buni, oameni răi - un târg complet,  
nu trebuie decât să-ți închizi inima  
și să deschizi, cu poftă și dor, brațele.

.....  
Ție Ți se face vreodată dor de noi?

### Peisaj marin

Marea te smulge din orice altă emoție  
și te așază în ritmul ei.  
Nu ai voie să fii străin de supremația azură.  
Veliere semețe, într-un vals continuu, prin golfuri și  
strâmtori,  
cu siajul de pescăruși în urma lor.  
Atât de multe chiote și râsete  
de parcă nicăieri în lume nu se moare  
și nu se plînge.

În tabloul vivace, pe o piatră, sunt eu  
cu borcanul meu  
cu cafea,  
doar fiind,  
agățându-mă doar  
de acest verb mărunț ca o bozie  
de care nu se prind victorii, câștiguri, glorii.  
Pe piatra mea, cu cafeaua mea în borcan  
sunt și mă gândesc că sunt  
de parcă nicăieri în lume  
nu se moare și nu se plînge.

Veliere se înghesuie  
în strâmtori ca-ntr-un alcov  
păzit de pescăruși,  
în strigăte de copii și plesăit de apă,  
într-un tablou viu care blochează  
intrarea secretă în subterană,  
acolo unde uităm cu toții că există mare,  
pescăruși,  
veliere.  
Uităm că se poate râde, în hohote, din orice,  
de parcă nicăieri în lume nu se moare  
și nu se plînge.

### Pe sine se

Înconjurați de ceilalți, trăim în pustiu.  
În viața lumii, suntem mai tăcuți ca oricând.  
Te distanțezi ca un nufăr de grupul sublim  
când toate revelațiile, care te pot întregi, nu se întâmplă,  
când fluxul temporal devine mai agresiv,  
dar tu rămâi în urmă

agătat de concepte vagi  
și teama că vei muri curând  
fără să știi cine ești  
devine rutină.

Te îndepărtezi să cutreieri  
spații și sine,  
acest liman căruia doar voința de a trăi conștient  
îi creează maluri.  
Nu mi-am creat malurile.  
De o viață întreagă înot  
în valuri arhicunoscute și străine  
de adâncimile spre care mă tot îndrept.  
Unde sunt și cât mai am?  
Cine sunt? este atât de departe încât mi-e frică să întreb  
sau este atât de aproape încât mi-e frică să dezvălui.

Fondul ni-l așază, pedestal implacabil,  
primii ani  
și oricât m-aș agăta de alte esențe  
tot stuful, tot lanțurile deținuților.  
Nu cred că i-am văzut vreodată, dar sunt în familie  
cu mine la toate mesele sărbătorilor.  
Cu lanțurile lor am sărit coarda,  
tot lanțurile lor mi-au stat cochet la gât  
și oasele lor răsună înfundat ca țambalele în diguri.  
Aici am început eu. În stuf și lanțuri.  
În povești de baltă.  
Aici îmi este înțepenită coloana. În nisipuri mișcătoare.  
Răspunsurile noastre au rămas în leagănele noastre  
peste care straturi de viață s-au așezat perfid și ne-au  
mințit.

Murim fără să ne cunoaștem toate posibilitățile.  
Suntem mereu în deviere  
perturbați de false adevăruri,  
furați de iluzii  
și, la final, tabloul integral este doar o manieră.  
Murim departe de noi înșine  
într-o cutie de cadouri.

### Ora de rugăciune

Scriu obsesiv despre apă, stuf, baltă, dar nu am scris  
suficient despre acel plaur,  
identice cu sine, aruncat la întâmplare în mijlocul Dunării,  
iar în apa Dunării nu intri de două ori.  
Astfel Dunărea, oricât de Dunăre, un plaur imuabil și  
crud, Unul,  
tronează în mijlocul ei,  
iar stuful, care crește docil pe margine și închide  
în mlădierea lui cuvinte sugrumate în fașă, îl îngână.  
Îmi bântuie gândurile, el este temeiul  
și am fi mai cu sens dacă am asculta  
în mijlocul lui unitatea, în care să ne ancorăm,  
în timp ce schimbarea rupe fășii din noi.

Dacă am umbla cu un buchet de flori de trestie  
ar fi liniște în lume,

ar fi doar ochii noștri care nu se grăbesc să vorbească  
și gura s-ar astupa cu osemintele  
a ceea ce am spus și am regretat ulterior.  
Dar noi nu umblăm cu buchete în mâini  
decât la înmormântări, nunți și alte protocoale,  
cu atât mai puțin cu un buchet de trestie  
care te obligă să taci  
pentru că undeva se aud valuri lovind ca o toacă  
și asta înseamnă că este ora de rugăciune.

### Basmaua

Era supărată că mi-am legat în jurul taliei  
basmaua ei verde, cu care mergea la biserică,  
și dansam pe nisipurile din Vama Veche.  
Basmaua ei verde, sortită pioșeniei, lumânărilor  
și mirosului de tămâie din biserică,  
se destrăbăla pe șoldurile mele, în Vama Veche,  
pângărită de nisipul promiscuu.

I-am fluturat basmaua în nopțile  
nesfârșite de briză marină,  
i-am dansat-o, i-am imprimat lumea,  
apoi i-am restituit-o,  
să se prelingă pe dansul oprit ceara lumânărilor.

Mi se spune într-o zi că a fost îngropată  
cu basmaua verde  
„știi tu, aceea pe care o țineai legată în jurul taliei  
și dansai în Vama Veche”.  
Știi tu, creștetul capului, cu acele coșite  
niciodată atinse de foarfecă  
îți poartă dansul.  
Un dans pe care moartea îl râvnește.

Știi tu, adâncurile acelea nisipoase ale noastre  
se impregnează de mirosul mării  
și vuiet devine tăcerea crâncenă.  
În această lume, nicio basma  
nu trebuie lăsată nedansată.  
Azi, mă gândesc constant  
la faptul că imaginea basmalei  
fluturate de briza marină  
și imaginea basmalei măcinată  
de rădăcini și seve de toate felurile  
coexistă în aceeași lume,  
în două sfere care o întregesc,  
doar eu îmi pendulez lunatic disperarea  
de parcă viața a fost creată împotriva mea.

### Șeherezada

Nimic nu mai impresionează.  
Nici dacă ei, toți, ar apărea  
subit înaintea noastră,  
nici dacă ne-ar certa că nu i-am pomenit  
suficient de bine,  
că am vorbit prea încet despre ei  
și ceilalți nu au înțeles nimic din viața lor.

Sub o salcie japoneză, printre răzoare de flori și legume,  
tu deșiri, cuminte Șeherezada,  
poveștile cu care se hrănesc șahriarii din inima mea.  
Ne refugiem sub un clopot atemporal  
și îți cer mereu să vorbești, să nu taci  
pentru că, în tăcerea ta spectrală,  
ei se arată, unul după altul, și își cer viețile înapoi.  
Cuvintele tale curg, se prefiră  
printre crengile cu frunze lanceolate.  
Toți acei copii, etern lipsiți de povești, adorm liniștiți.  
Acum îi poți ierta, îi poți deplânge,  
ești stăpâna imperiului de amintiri.  
Îi ierți, cu desăvârșire, cuminte Șeherezada,  
pentru că povestea este în palma ta  
și tu o îmblânzești după voie.

Serile se succed, sub clopotul de foșnet delirant,  
poveștile tale se perindă ca scaunele scrânciobului,  
în ele șahriarii din inima mea  
devin copii ascultători și adorm.  
Și nu se vor termina aceste povești  
atât timp cât memoria mea este o curte  
cu mii de porți  
pentru aceia ce pândesc în ochii tăi,  
în timp ce le spui numele și viața,  
pentru aceia ce se întorc înaintea mea  
și spuza de lăncii verzi îi ascunde.

#### Ultima icoană

Ne ascundem în spatele casei  
acolo nu tremură nimeni,  
nu încremenește nimeni de frică.  
Acolo apune doar soarele  
și rugul lui anemiează merii din livadă.

Ne ascundem și ne rugăm  
ca înaintea ultimei icoane.  
Ea vine, sprijinindu-se de peretele  
rugos, și timpul se oprește printre meri.  
Nu este loc pentru zeii oficiali,  
dar, din când în când, apare în colțul casei  
un chip schimonosit de falsă idolatrie.

În livada cu meri și un soare,  
care apune mereu,  
îmi pune pe tavă divinitatea ei,  
cu aceeași grijă cu care îmi servește masa.  
Îi place să ne rugăm împreună - o plăcere pură,  
o degustare de credință -, după stropii  
de salivă care i se preling pe buze.  
Ne așezăm în genunchi, ni se ating coatele.  
Ea susură ceva, cuvinte șoptite într-un cuib  
de ruine, într-un război  
prelung, cu un dușman glacial și taciturn.  
Pare mai mult o chemare a păsărilor de curte,  
în șoaptă. Aș dormi  
pe muzica șoaptelor ei.

## Augustin IOAN



#### Festivalul de poezie Panait Cerna

Poeți mari ne vin din capitală, așteptați la gară fiind  
de poeți mediocri din urbe, astfel ca, împreună,  
să ne judece pe noi, începători într-ale scrisului,  
de toată mâna, să bea mult și să plece cu prada acasă.

Căci e festival: noi citim transpirați pe scena  
casei de cultură a sindicatelor, la casa tineretului  
& la vreun cămin cultural din județ:  
oriunde, doar să îi impresionăm: fiecare cum poate.

Pe unii îi știe deja onor juriul,  
de la alte festivaluri, din alte colțuri de țară.  
Pe alții, ca mine, îi aude pentru prima oară  
Îngăimând profunzimi abisale.

Estimp, gazdele pregătesc deoparte  
Câte o mică atenție per capita de poet de la capitală,  
să mai vină tovarăși de la centru  
în orașul de la capătul vestic al deltei,  
unde nimeni nu vine de bunăvoie.

Dar ei au venit în delegație, de sus în jos  
(și de la centru la dreapta,  
cum te uiți pe hartă).

\*\*\*

După cina cea lipsită de taină, haideți cu toții la casa  
memorială  
a poetului bulgaromân Panait Cerna:  
îi mai trăia o stră-rudă, care avea grijă  
de mica ei sursă de bani de la cultura județeană, rămasă  
moștenire de la nenea poetul romantic:

poze, texte scrise de însăși mâna bulgară a kir auctorelui,  
câteva cărți  
de pe când era, la rându-i, străin  
în republica literelor din vechiul regat  
(câtă era pe atunci, căci murise de tânăr, cum au obiceiul  
poetii  
și, oricum, era competiție mare cu geniul nepereche).

\*\*\*

Înapoi, la premiere: ne dau diplome, cărți  
de care nu reușesc să mai scap nici acum,  
o viață mai târziu. Poeții de la centru au murit demult,  
au murit poeți de la marginea tuturor provinciilor patriei.

Eu m-am dus către centru,  
dar mare poet n-am ajuns, iar concursul  
județean de poezie *Panait Cerna* oare se mai ține când

nimic altceva nu se mai ține, se dizolvă totul în Dunăre.  
Restul e circuitul apei în natură și  
al poeziei minore în cultura română...

### Light within

(*Conferințe la SPOTS, Etna, CA; mai 2004 -  
mai 2018*)

Acelorași le spusese deja totul de data trecută.  
Fostul primar de acum e primarul de atunci.  
Preotul de acum este preotul de atunci – colilie.  
De la mănăstire au venit călugării - ceată. Potcapuri și rase  
cât jumătate de sală. Surâd respectuos la ironiile mele,  
privind de dincolo: bietul, iar a venit să ne spună cum e...

De la convent – toate măicuțele. Unele erau minore pe-atunci.  
Acum – zăvorâte pentru lume și cu ochii mai stinși –  
le arăt  
ceruri, le explic geometrii, căci le spun  
nu despre pădurea în care se-ascund, iar sălbăticiunile locului  
aruncă în ele cu conuri de brad, că-s tot mai străine.  
Straturi așternute anume: până să mai vin eu încă o dată,  
or să le îngroape cu totul.

Sora Sinklitike a venit după conferință să îmi reamintesc de ea,  
cu o verigă în brațe, ronțind dintr-un con de brad.  
Era ca-n icoana Maicii Domnului cu pruncul pe inimă, de  
deasupra altarului.

### Daddy

(*in memoriam +Mitropolitului Emeritus  
Chrysostomos de Etna, CA*)

Spune-mi Daddy, m-a rugat, n-am copii  
și e mai puțin formal, la cât(e) ne scriem.  
(Un părinte în plus nu are cum să strice, la cât de orfan am  
rămas.)

Mă prezintă celorlalți: parcă nu vorbea despre mine, fix  
ca și tata: uite, ăsta al meu ce-a mai făcut...  
Apoi a cerut lămuriri cât vorbeam, a surâs cu îngăduință,  
a răspuns dialogic.  
Se vedea că suferă, dar a rămas să vorbim și apoi.

(Abia a ajuns la conferință: se ținea de pereți de parcă erau  
scriși în Braille.

- Credeam că nu veți ajunge, am spus, după ce s-a  
terminat.

- Cum era să lipsesc? Tu aici și eu – în chilie?

Am continuat să povestim afectuoase nimicuri:  
nu era nimic de nespus între noi și nu  
ca să ne rostim unul altuia lucruri nemaiauzite  
(pentru acelea există internetul),

ci ca să rețesem ce ne ținea întreolaltă  
și se deșiră dacă tăcem, ca la paingi:  
un nod aici și unul de dincolo; între ele  
fire de borangic, mai tari ca otgoanele de corabie  
care nu mai trece pe apele mari, iar deasupra, în zbor, e  
primejdie.

Dar să ne revedem aici, diseară, să mai povestim un rând de  
mătase.

- Întâlnirea titanilor, a surâs Daddy înainte de a pleca.  
Să vii pregătit! Eu deja sunt...

(2018:) Oare voi mai veni, cât e încă aici?

(2019:) Daddy a plecat locului. Deci, nu.)

### În coloană

În coloana de apă stă ascuns cineva și, de teamă,  
abia răsuflă, abia, prin țeava chiuvetei.  
Prin dușuri ziua se tânguie-ncet  
ca sînge-n vena întredeschisă.

Văzându-mi cuvintele, m-ai estompa în crisalida lor  
din care le respir și le devor.

Cât încă se fac aer, n-or să doară.  
Dar, dintre noi, cine-i închis și cine  
afară?

\*\*\*

Vreau să cred că ești șarpe al blocului,  
talpă a casei, cum ai intrat tu în subsol  
și-acum aburul iese mirat  
printre lucruri tandre: le-ai uitat la mine în baie.

Carne, pricepi?  
Îmi par format doar din carne.  
Valuri de carne și de grăsime.  
Să mă simt ofensat când carnea, acum, e-n reflux?

Mâini dezodate mângâie hârtia macră.  
Un bestiariu îmi par. Grifonul apter,  
de pe frize. Dragonul lui Jung.

Bufniță, crab și pește în lacrimi.

Rege peste zoologia corpului,  
și țeasta tot carne ascunde,  
care la mine e, vai, ce mare mai  
e un cap cu picioare și mâini câte au zeii vedici:

Unele scriu, altele-l sprijină, mângâie altele, dezosate,  
hârtia.

Și, în plus, o carcasă de țeastă, un coif de os peste  
moalele capului,  
cu viziera lăsată.  
Cu zăbala mușcată.

### Ținta

Cu toți porii deschiși, ca un câmp de radare, peisajul  
îmi pare un scalp jupuit de pe ochi,  
cu toate imaginile lui pigmentate.  
Mână de bătrân, deschisă abia jumătate.  
Pândă retezată la mijloc. Lan de pândă, cosit.

Aștept și vibrez, cu felul de-a aștepta, al prăzii,  
în cuiul cătării.

### CFR

Ard smirnă în cădelnițe de zinc. Aerul zace pe-un miros  
de cușcă.

În pleurile mele se împing aceste bronhii palide și  
mușcă.

Nocturna, ca un piept de veteran țintat cu decorații  
luminoase

și aburinde, flutură în geam. Aprind țigara. Gara greu  
miroase,  
dieselizat. A șină țipă fierul. Săli de-așteptare împărțind  
în clase

Acest popor dormind în frigiderul social. Ziua începe  
să se lase

pe vine. Așteptarea ne ține loc de crez.

Scriu și fumez. Fumez și scriu. Fumez.

\*

Ploaia scâncește ca o cățea în peroane, la capătul cărora  
șinele se răsucesc în sus.

Într-acolo toate trenurile ar trebui să tindă. Văpsită îmi  
pare fereastra

de jeg, e aproape opacă, prin ea vezi ce vrei:

acarul Păun defilând prin macazuri nebun,  
ori cel cu fanioane, călare, deschizând locomotivei  
cărare.

Ploaie, câteva gesturi stângace prin ea, pa și pusi.

Zbor randomizat al acestor cuvinte de gips, întărindu-  
se-n gură.

### Cariera

Printre roci ne-au pus patul de nuntă, între fitile  
pe care, la plecare, le-au aprins.  
Grăbește-mbrățișarea cu o clipă  
înaintea exploziei și nu mai târziu.

În piatră e camera noastră, în piatră.  
Va trebui să ne atingem fețele,  
să ne privim măcar  
înaintea exploziei și nu mai târziu.

În carieră au îngropat numele nostru  
și munți deasupra vor surpa.  
Ne va strivi deodată tot regnul mineral,  
în clipa exploziei și nu mai târziu.

## Ștefan DIMITRIU



### Poeemele cuantice

#### Cuanta I

#### Jocul cu viața

De când am înțeles  
cu știință deplină  
că nu-s făcut doar din lut  
ci și - în adânc - din orgi și orgii de lumină  
lumea mi-i dragă din nou, tot mai dragă  
ca-n viața mea de băiat visător de demult  
când eram poet cu normă întreagă.

Trupul meu cuantic descris fir cu fir  
și fixat în formule savante  
îmi arată acum  
câtă dumnezeire există în mine  
câtă energie și lumină curată  
cât destin împletit cu alte destine  
cât suflet ce nu va muri niciodată.

Fără vârstă acum  
la mulții mei ani  
îmi vine să urlu din nou spre văzduhul înalt  
să-mi clatin iar din drumul ei steaua

să-mi joc în picioare viața și moartea  
așa cum au fost, cum vor fi  
până-mi rup tălpile și podeaua.

#### *Cuanta 2*

##### **Lunecând pe un val de lumină**

Vouă, poezilor  
- am auzit din mine un glas -  
dată vi-i ca și sfinților  
ca și savanților străluciți  
lumina curată a revelației;

dar voi, înaintea tuturor  
o mărturișiți de îndată-n cuvinte  
fără nicio reținere  
fără nicio sfială  
fără teama de a fi săvârșit  
vreun calcul greșit  
vreo eroare fundamentală.

Voi, poezii  
- am auzit din mine un glas -  
ați ajuns înaintea lui Democrit  
înaintea lui Newton  
la toate legile fizicii clasice;

voi ați pășit înaintea lui Einstein  
și apoi înaintea lui Planck  
și-al tuturor celor ce i-au urmat  
(voi - pe aripile versului)  
în nevăzutul câmp al cuantelor de lumină  
în toate misterele Universului.

Voi, poezii, ne-ați zis cei dintâi  
că Dumnezeu s-a născut din El Însuși  
în întunericul nepătruns  
dintr-un sâmbure pur de lumină  
ca și cum doi munți de cremene  
în capete s-ar fi ciocnit  
ca să nască Scânteia Divină;

locul unde de-atunci  
și sufletul nostru se toarce,  
locul de unde vine  
și unde nemuritor se întoarce.

#### *Cuanta 3*

##### **Delfin tânăr**

Uneori îmi închipui  
că înot curajos  
în nevăzutul ocean cuantic,  
unduindu-mi trupul ca un delfin tânăr  
în curgerea ireversibilă a valurilor.

Transparența luminii de sub mine  
este atât de copleșitoare  
încât văd până în adâncul adâncurilor.  
Dar nu tresar, nu mă sperii,  
pentru că știu, chiar și în vis,  
că Dumnezeu Însuși îmi poartă de grijă  
și mă ține cu toată nădejdea  
în palmele Lui.  
Și tot înot, înot, înot în tăcerea lichidă,  
unde nu există nici sus, nici jos,  
unde timpul nu curge,  
ci pulsează în noduri de sensuri,  
iar eu trec printre ele  
ca un vis între lumi.  
Fiecare val mă atinge cu o întrebare,  
fiecare clipă îmi trimite un gând  
din toate civilizațiile pe veci pierdute  
dar și din altele care încă nu s-au născut  
și vor veni atunci când le va sosi timpul  
într-un viitor al luminii  
fără margini și fără umbre.  
Aici, nimic nu e pierdut  
nici măcar lacrima,  
nici iubirile neîntâmpate,  
nici copilul din mine  
care privea stelele pe cerul din Ibănești  
și le dădea nume de el inventate.  
Iar Dumnezeu,  
Cel care-a aprins cu lumină divină acest ocean  
ca și lumea întreagă  
cu un singur Cuvânt, pe o sigură cale  
îmi ține mereu sufletul în palme  
ca pe un pește viu  
scăpat din plasa îndoielilor Sale.

#### *Cuanta 4*

##### **Potcoava magnetică**

Abia după întâlnirea noastră  
am înțeles că iubirea  
nu e doar atracția între doi oameni,  
ci magnetica potcoavă ce strânge laolaltă  
trecutul și viitorul,  
visul și realitatea,  
lumina și umbra clipelor noastre.

Atunci am simțit  
cum te sorb și te pierd deopotrivă,  
cum mă topesc și mă nasc din tine  
ca într-un mister unic, irepetabil  
și cum din urma acelei clipe  
a răsărit adevărul iubirii noastre -  
ca un fulger lung și primenitor,  
ca un ecou care nu se mai stinge.

Prin tine citesc acum  
legile tainice ale cosmosului -  
nu prin teorii greu de memorat, ci  
prin vibrațiile inimii,  
nu prin torente de vorbe, ci  
prin sărutul care ne arde toate sfelile,  
prin liniștea care ține locul cuvintelor.

Abia de aici înainte începe poezia.  
Ea te aștepta dinainte de-a te fi născut,  
ca un salt cuantic  
peste prăpastia necunoscutului,  
ca o punte de foc  
între absența și prezența ta,  
între a fi și a nu fi împreună,  
iubito, iubito, iubito...

#### *Cuanta 5*

#### **Planck - poetul luminii**

Mai înainte ca numele său  
să fie împodobit cu laurii științei,  
în întuneric respirau neștiute semințele luminii  
cuante vii, licăriri ale abisului,  
purtând în ele alfabetul ascuns al creației.

Max Planck a auzit șoapta adâncului  
nu ca un strălucit savant încrunțat,  
ci ca un poet al universului  
ascultând inima invizibilului.

El a văzut, înaintea timpului său,  
cum energia se scurge-n unități invizibile,  
cântând o muzică celestă - ca o cantată de Bach -  
pe care materia o ascultă  
și i se supune.

Dar nu a strigat pe loc, în agora,  
descoperirea sa uimitoare,  
n-a cântat-o cu trâmbițe -  
ci a tăcut-o adânc,  
și-a așternut-o în formule reci  
ca să nu ardă din grabă și imprudență  
până la stele  
lumea.

Mai întâi, a deschis ușor poarta prin care  
fotonii au pășit în poezia științei,  
unde și particulele s-au îmbrățișat  
într-un dans pe care nimeni nu-l prevăzuse.

Când toți ceilalți căutau în materia solidă,  
el a privit spre licărul incert al radiației  
și a înțeles că lumina aceea adâncă nu e doar val,  
ci și boabă, sămânță, pasăre diafană -

născută din salturi pe care niciun ochi nu le poate zări  
și niciun aparat nu le poate fotografia sau cântări.  
Planck a scris atunci, cu mâna tremurândă,  
ecuații ce păreau jocuri de cifre zburdalnice,  
notând pe colțuri de hârtie  
expresia unor legi de necrezut,  
puternice ca o rugăciune rostită în gând.  
Și, sigur de el, s-a așezat la masa celor  
ce desfășoară țesătura realității cu ochi de profet  
și-a zâmbit, știind că  
noul început abia fusese rostit.

Iar Universul, în extaz gravitațional,  
îl va considera întotdeauna pe Planck  
drept primul om care-a văzut lumina  
de dincolo de lumină -

sobru și visător,  
ca un poet în haine de savant.

#### *Cuanta 6*

#### **Copilul din mine**

Atunci când mi-e greu, reînvie în mine  
copilul acela - teribilul,  
cel cu „fiți vă rog realiști,  
cereți mereu imposibilul!”  
Puțin mai contează acum  
cui i-a trecut asta prin minte  
la început.  
Eu am știut-o fără cuvinte  
de cum m-am născut.  
Nu-i lumină mai clară ca ochiul  
cu care copilul privește-nainte-napoi  
spre ce nu s-a spus niciodată,  
dar rămâne  
într-un colț al memoriei ancestrale  
al luminii din noi.

Copilul din mine nu cere dovezi,  
nu se teme  
să creadă în stelele  
urcând sau căzând,  
iar de se-ntreabă cu zâmbet: „De ce?”  
își răspunde  
un zmeu înălțând.

El n-are teamă de visuri prea mari,  
și nu-și spune nicicând „nu se poate” -  
copilul din mine e flacăra vie  
pe care n-o sting  
nici furtunile toate.

## Iulian BOLDEA



### Dinu Flămând – poet și traducător

#### Melancolii neoexpresioniste

Dinu Flămând este, cum remarcă Laurențiu Ulici un poet „expresionist în descendență blagiană” prin exuberanța senzorială, imagistica abundente, sensibilitatea ascetică, prin care cuvintele sunt combinate în funcție de sensurile lor de profunzime. O stare de spirit recurentă în aceste versuri e disperare difuză, trăită cu o sinceritate liminară și expusă nu în tonuri stridente, ci în acorduri neutre, calme, de o seninătate sugestivă pentru poetica autorului, ca în poezia *Dacă și eternitatea*, în care versurile mizează pe o austeritate a frazării și pe fervoarea gândului poetic dominat de imagini ale prăbușirii, golului, neantului, insinuate discret, prin stări de spirit anodine: „Dacă și eternitatea va fi cenușie/ asemeni zilelor ce-și înghesuie oasele moi/ unele într-altele/ mă gândesc să accept râul, dar și țiparul/ înotând împotriva curentului,/ casa, dar și peștera înfrunzită în ea,/ zâmbetul vostru, dar și saliva prelinsă în colțul gurii/ virtutea în care te îmbălsămezi tu, iubito/ însă și sfânta-ți destrăbălare/ de casnică hierodulă,/ rafalele mele de deznădejde dar și,/ dar și/ înduioșarea ca o perla de cancer ascuns/ Ce muzică rece duc norii spre soare/ ai putea desena pe lumină un drum de cenușă.../ Nici până azi, la o tinerețe înaintată,/ nu știu mânuși reactivii exploziei/ în camera de sub stern./ Fuziunea grăunțului de tristețe/ cu ceva încă necunoscut/ și deodată o flăcăruie.../ Apoi noaptea îmi așează pe față/ masca de aur a faraonului; pot vedea/ în copacii înalți ai copilăriei/ cuiburile unei primăveri de demult./ Întind mâna spre ouăle păsării/ însă șarpele mi-a luat-o înainte,/ mă scald în râul de munte și ies uscat,/ mușc dintr-un măr – el a fost mâncat;/ Prea târziu, prea târziu în toate./ Hoitarii acoperă stelele”. Poet reflexiv, ce-și traduce afectele în reprezentări poetice cu o pondere ontologică neîndoieabilă, Dinu Flămând e interesat de condiția poeziei și a poetului, de diagrama stărilor lirice, interogațiile asupra lirismului figurând în fond tot atâtea modalități de autodefinire și de legitimare ale unui eu ce-și expune cu luciditate trăirile, raportându-se la propriul text și la „textul” lumii. Poezia e definită de Dinu Flămând ca un spațiu al ambiguităților semantice și al aporiilor gândului, ca un loc geometric în care contrariile se armonizează, iar afirmația și negația

sunt deopotrivă de legitime („Poezia este organul care-și creează necesitatea/ arbore uriaș cuprins de inflația frunzelor// Dar și necesitatea naște în numele poeziei:/ peruca gavotei și carcera, stâlpul infamiei/ și sărăcia, iar uneori împletește cununi de laur/ cu aromatele frunze atât de bune în sosuri// Dar și necesitatea naște bastardul necesității subînțelese, semn că specia nu s-a fixat”). Un poem semnificativ este *Viață de probă* în care se regăsesc disponibilitățile lirice ale lui Dinu Flămând și opțiunile sale estetice și etice. Tema centrală a poemului e a autenticității sau a falsului existențial. Viața este, conform acestei viziuni, dominată de falsitate, se derulează într-un spațiu al inautenticului și imposturii. Tabloul poetic e halucinant, formele sunt împinse la absurd, iar existența decade în obiectualitate, glisând înspre reificare ori înspre construcțiile ilogice, mecanomorfe: „Nimic din ceea ce trăiam nu ne îndreptățește/ să trăim,/ viața se-nghesuia în noi, captivă,/ în spatele unor uși pe care/ și moartea ezita să le-mpingă. Deveniserăm/ starea de clandestinitate/ a letargiei. Viață de probă,/ vechi pompe ce împingeau/ pe circuitul biografiei/ aerul, alimentele, sângele.../ Iar acum, gândindu-mă că nimic nu rămâne/ fără urmă, între oameni, când numele Libertății/ a fost luat în derâdere,/ mă urăsc mocnit pentru cât am trăit netrând. Și,/ ca la o nesfârșită despăduchere, încerc/ noapte de noapte, să răzui arsura/ de pe pereții sufletului./ Aștept apariția îngerului trimis/ să ceară/ plata pentru sechestrul...”.

Se poate observa, de altfel, și o evoluție a scrisului lui Dinu Flămând, de la viziunile evocatoare și elegiace de început, unde reminiscențele blagiene sunt atât de pregnante, și până la universul liric marcat de senzația disoluției și a disperării din ultimele cărți. E vorba aici de un proces de acutizare a sensibilității, prin care stările poetice privilegiate devin ultrajul ontologic, suferința, disperarea, golul existențial etc., fapt sesizat, cu îndreptățire, de Ion Pop, bunăoară: „(...) imaginarul acestor versuri mai noi s-a diversificat mult, aproximând un univers contrastant, eteroclit, străbătut de tensiuni ce aduc viziunea în preajma unui expresionism dramatic crepuscular, ca și apocaliptic, foarte departe, în orice caz, de aura geroasă de odinioară care «stabiliza» perspectiva. Regula e acum, din contra, a instabilității și dezagregării lumii precare, refractară oricărui «marcaje» ordonatoare, sugerând mai degrabă efecte opuse intenției structurante, astfel încât subiectul poetic e nevoit să-și înregistreze eșecul, în chip paradoxal încurajator, în măsura în care obligă la conștientizarea dramaticii stări de fapt”. „Starea de asediu”, „viața de probă”, „fericirea obligatorie” sunt sintagme ce definesc un astfel de univers al anonimizării, al derizoriului existențial, al terorii dogmatice și al lășității colective. Demonizarea și pervertirea conștiințelor sunt resimțite de poet cu acuitate halucinantă, ca în poemul *Curaj de Saturnalii*, transcripție în grilă imaginativă a unui dialog cu „tiranul”, dar, în același timp, și o revelație a traumelor provocate de duplicitatea fricii și a rușinii de a nu spune întregul adevăr: „De astă dată eram față în față cu tiranul. Îi explicam/ una, două, trei sau chiar patru din problemele/ extrem de urgente. Gena mea aberantă/ păstrase un tic de adolescență,/ scânceam dar uimeam camerele cu elocința mea,/ foșneau până și patele sub stucatură!// Apoi îl

înșfăcam și-l puneam să privească/ în univers pe gaura cheii. Îi arătam consistența/ negrului/ acolo unde el vedea alb murdar./ îl puneam să-și mărturisească păcatele./ până când o necesitate perfect înțeleasă/ îi injecta o brumă de adevăr./ Îi arătam revoltele mele rupestre/ desenate pe ascuns în pivnița casei./ îi vâram degetele în gura mea să îmi pipăie/ gingiile roase de scorbut/ și limba, umflată de atâtea cuvinte înghițite.../ Nu înțelegea!// Intră deodată copilul în cameră/ și mă cuprinde. Îmi simte rușinea./ în timp ce eu acopăr hârtia și, cu un gest mecanic,/ încep să îmi șterg ochelarii”.

În limitele unei expresivități intelectualizate, poemele lui Dinu Flămând ni se înfățișează ca exerciții de decodificare a esențelor lumii, într-un efort cognitiv ce unește rafinamentul formal cu ecourile expresioniste ori cu starea de urgență existențială. Poet de extracție livrescă, Dinu Flămând știe să îmbine „naturismul” și cunoașterea de sine, contemplația și reculul în subiectivitate cu notația de o sugestivă acuitate. Spiritul etic (dar nu eticizant!), tot mai prezent în volumele din urmă e valorizat și modelat prin intermediul unei tehnici a oximoronului, cum constată și Cristian Moraru: „Depășirea limitei se face prin «traversarea» lumii limitelor (...) prin eliberarea de limita inconfortabilă, ontologic și metafizic vorbind (...). Dacă metafora de tip transfigurativ domina poemele de debut, oximoronul, figura dialectică prin excelență, este acum emblematic, el juxtapunând conceptualul și corporalul, abstractul și senzitivul, originarul și evenimențialul, misteriosul și banalul, de cele mai multe ori în alăturări șocante”. Un poem ilustrativ pentru o astfel de scriitură oximoronică, eliberată de constrângerile contemplației pure și expusă mai degrabă ca atitudine și mod de a fi în/ prin poezie este *Pe vremea fericirii obligatorii*, în care absurdul e transcris în grilă fantezist-ironică, iar terifiantul ne este comunicat într-o tonalitate neutrală, lipsită de convulsii: „Pe vremea fericirii obligatorii, primăverile erau/ perverse.../ Mirosea a diversiune și propagandă/ când păsările reveneau să-și lipească sub streășină/ cuiburile, cu saliva exilului./ Iarba răzbind la lumină printre deșeurile/ încropitei civilizații/ părea încă o victorie definitivă asupra dușmanilor./ crengile ce dădeau în mugur cu vigoarea/ cântecelor revoluționare/ sfidau suferința fiecăruia, prizonieră în optimismul public.../ Mai târziu, ne-am obișnuit cu durerea./ trăiam încovoiați primind drept în creștet acest/ vânt de sfârșit de lume/ care și astăzi, pe atâtea locuri virane, răstoarnă tăvălugi de mărăcini și iluzii”. Poezia lui Dinu Flămând are, după expresia lui Marian Papahagi, o incontestabilă continuitate tematică. Universul liric structurat de autor e dominat de coerență și unitate a semnificațiilor și dominantelor afective.

### Traducerea ca rescriere empatică

Fenomenul cultural complex al traducerii presupune rescriere, vorbindu-ne despre posibilitățile și șansele unei traduceri literare reușite, referindu-se, însă, la condiția traducătorului sau la receptarea activității de traducere, până la aporiile și impasurile pe care le presupune traducerea sau la statutul traductologiei ca

știință a transpunerii unei opere literare dintr-o limbă în alta. O definiție a traducerii legitimează afecțiunea față de cartea tradusă, presupune o aventură a glisării dintr-o literatură în alta, este magie a găsirii unor echivalențe spirituale fericite, prin depășirea dificultăților lingvistice sau denotative, a unor obstacole în calea unei traduceri reușite, de ordin conotativ, sau care derivă din contextul socio-cultural și istoric distinct. Aventura traducerii este, în fond, aventura formelor literare care își caută noi veșminte lexicale, în evoluția lor neîncetată în labirintul literaturii. Într-un dialog pe care l-am avut cu poetul și traducătorul Dinu Flămând, în revista „Vatra” am ales ca titlu al dialogului o propoziție definitorie: „Cele mai bune traduceri seamănă destul de mult cu traducătorii lor, rămânând în același timp ale autorilor lor de drept”. Pentru Dinu Flămând, traducerea este știință și artă, scriere și rescriere a textului tradus, un traducător trebuind să se ferească de propria lui oboseală, căci „ai nevoie de toată vigilența trează, de suplețe pe câmpul neuronilor, de inspirație”. Un bun traducător trebuie să fie, crede Dinu Flămând, nu doar „un soi de dicționar ambulant de sinonime”, ci, mai ales, „un hermeneut care situează contextul adecvat al unui fragment de text.” Există și o serie de subtilități ale limbii române de care traducătorul trebuie să țină seama. În legătură cu genul literar cel mai dificil de tradus, Dinu Flămând crede că acesta e cel liric, chiar dacă și un text filosofic presupune nu puține eforturi de traducere. Referindu-se la tema subiectivității în actul traducerii, Dinu Flămând observă că nu există traducere absolut obiectivă, subiectivitatea traducătorului modificându-se în funcție de textele cu care are de-a face sau chiar de evenimentele care survin în viața lui personală, inclusiv de lecturile sale, astfel încât cele mai bune traduceri „seamănă destul de mult cu traducătorii lor, rămânând în același timp ale autorilor lor de drept”. Simbioza între traducător și autor este inevitabilă, traducerile reflectând în bună măsură și spiritul vremii. Ce obstacole de ordin afectiv, stilistic sau conotativ ar putea sta în calea unei traduceri reușite? În primul rând, crede Dinu Flămând, unele texte nu pot fi traduse niciodată în mod mulțumitor, chiar dacă nu există text absolut intraductibil. Cum se realizează o traducere reușită și ce se pierde sau ce se câștigă printr-o traducere? Poate o traducere să transpună cu fidelitate amprenta stilistică a textului din limba-sursă? Dinu Flămând consideră că este bine să lași un timp traducerea să se așeze, așa încât „peste câteva luni să te întorci la ea având abia vagi amintiri despre textul pe care deja ai lucrat.” Pe firul traducerii se pot derula multe elemente ale mecanismelor transpunerii literare. Esențială pentru destinul lui Dinu Flămând a fost apropierea de literatura portugheză și mai ales de opera lui Fernando Pessoa, pe care l-a tălmăcit remarcabil în limba română. Au urmat traducerile inspirate din opere esențiale ale lui Antonio Lobo Antunes, Carlos Drummond de Andrade sau Cesar Vallejo. Alte traduceri ale lui Dinu Flămând: Vinicius de Moraes, Marco Lucchesi, Mario Luzi, un proiect mai amplu fiind traducerea lui Lautréamont.

Dinu Flămând este o voce profundă și plurivalentă a culturii române contemporane. Poet, eseist, jurnalist, critic literar și, nu în ultimul rând, traducător de referință,

Flămând consideră traducerea nu doar o activitate complementară creației literare, ci și un act de inițiere și de reconstrucție poetică. Într-o epocă în care traducerea riscă să devină un exercițiu mecanic, lipsit de suflu și de nuanțe, viziunea sa restabilește demnitatea acestei arte. Pentru Dinu Flămând, poezia și traducerea sunt laturi ale aceleiași vocații interioare. Traducătorul ideal nu este un simplu specialist în domeniul lingvistic, ci un scriitor înzestrat cu sensibilitatea necesară pentru a transfera nu doar sensul, ci și muzica și „miracolul stilistic” al originalului. Dinu Flămând a învățat portugheza din iubire pentru Fernando Pessoa, nu din vreo obligație academică. În perioada comunistă, traducerea a devenit pentru Flămând un spațiu interior de libertate, deoarece refugiu în limbajele și textele altora i-a oferit distanțarea necesară pentru a supraviețui spiritual într-o lume a cenzurii, afirmând chiar că „dictatura este mama metaforei”. Această sintagmă sugerează că traducerea nu este doar mijloc de transmitere, ci și un refugiu estetic și etic. În viziunea lui Flămând, traducerea nu este fidelitate plată, mecanică, ci o recreare a textului, o reconstrucție ce presupune intuiție poetică și capacitatea de a asculta „respirația” originalului, de a o transpune într-o altă limbă. Dinu Flămând refuză traducerea prețioasă, excesivă, care distruge autenticitatea, considerând că „poezia se pierde dacă este tradusă fără ritmul intern, fără tensiunea de profunzime”. Astfel, traducerea devine exercițiu de adevărat și de artă în același timp, nefiind o simplă operațiune filologică, căci ea presupune responsabilitate etică: aceea de a-l aduce pe un autor într-o altă literatură fără a-i deforma structura și forma operei. Această responsabilitate implică discernământ stilistic, empatie și o cultură solidă a traducătorului, Dinu Flămând pledând deseori pentru calitatea traducerii ca act cultural și formativ în societate. În afară de Pessoa, Flămând a fost influențat de mari poeți și traducători europeni (Yves Bonnefoy, Ezra Pound, Octavio Paz), învățând de la aceștia că traducerea este o „trădare loială”, o reconstrucție necesară pentru supraviețuirea textelor. A tradus autori ca Pablo Neruda, Antonio Gamoneda, Umberto Saba, dintr-un impuls de „recuperare afectivă” și din dorința de a îmbogăți limba română cu ritmuri străine, dar compatibile, căci traducătorul, în viziunea lui Flămând, este un profesor tăcut care introduce publicul într-o nouă sensibilitate, traducerea având un rol important în formarea gustului cititorilor. De aceea, Dinu Flămând preferă traduceri poetice, cu fiorul neliniștii, cu claritate expresivă, fără excese de obiectivare. Dinu Flămând a editat și introdus în România autori aproape necunoscuți publicului larg, precum Omar Lara sau Antonio Gamoneda, una dintre cele mai importante realizări ale sale fiind seria de traduceri din opera lui Fernando Pessoa. A început cu *Cartea neliniștirii* (2000), a continuat cu *Odă maritimă și alte poeme*, colaborând la ediții bilingve ample. Aceste traduceri au deschis o nouă dimensiune în cultura română, influențând generații de poeți și cititori. Pentru Flămând, Pessoa a fost un dublu poetic, un companion spiritual. Flămând a mărturisit că nu traduce la comandă, ci doar din necesitate interioară, căci nu alege autori celebri pentru succesul lor, ci pentru

că simte o chemare intimă de a le reda vocea în română, o etică a selecției care îl distinge de mulți traducători contemporani. În viziunea sa, un traducător autentic nu poate lucra decât cu texte care îl „interpelează profund”. Pentru Flămând, limba română este un organism viu, mereu în căutare de îmbogățire, traducerea devenind astfel un act de revigorare a limbii. Contactul cu limbile străine – spaniola, portugheza, italiana – i-a oferit lui Dinu Flămând perspective asupra supleței și muzicalității limbii române. Fiecare traducere este și un exercițiu de auto-reflecție lingvistică. Viziunea lui Dinu Flămând asupra traducerii depășește tehnica propriu-zisă a translației dintr-o limbă în alta, este un mod de viață, o formă de a înțelege lumea prin apelul la alteritate și sensibilitate. Prin textele traduse, Dinu Flămând a adus în cultura română nu doar cuvinte, ci respirații, tăceri și viziuni, traducerea fiind poezie în stare pură, responsabilitate culturală, act de creație, de memorie și de perspectivă a viitorului. Atent deopotrivă la referent și la esențele încorporate de acesta, Dinu Flămând e una din vocile lirice inconfundabile ale literaturii române contemporane.

#### Bibliografie critică selectivă

Iulian Boldea, *Modernism and Postmodernism in Romanian Poetry. A brief Outline*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, Germany, 2015.

Iulian Boldea, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul XX*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2006.

Iulian Boldea, *Dinu Flămând. Traducătorul*, în „Contemporanul. Ideea Europeană”, nr. 3, 2026.

Iulian Boldea, „Cele mai bune traduceri seamănă destul de mult cu traducătorii lor, rămânând în același timp ale autorilor lor de drept”, interviu cu Dinu Flămând, revista „Vatra”, nr. 8-9, 2018.

Roxana Sicoe-Tirea, *Dinu Flămând și exercițiile de libertate*. Studiu monografic și antologie, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014; ed. a II-a: Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941–2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005.

Eugen Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, ediția a II-a (Academia Română, Institutul „G. Călinescu”), vol. P–R, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020–2021.

Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, vol. I–IV, Editura Fundației Culturale Române / Editura Albatros, București, 1995–2002.

Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia*, Cartea Românească, București, 2003.

Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II–IV, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1999–2003.

## Octav OJOG

Uniform, uniformă și uniformizare -  
despre imanența maladivă

Cartea domnului profesor Ciprian Mihali, *Curajul de a spune NU* (Treii, 2026), reprezintă una dintre cele mai tăioase critici recente la adresa industriei dezvoltării personale, prezentă și în mediul internațional și autohton. Investigarea acestui curent relevă o problemă fundamentală situată în chiar nucleul concepției sale: asumarea unui sine autonom, separat de societate și pe deplin transparent sieși. Această viziune contrastează radical cu perspectiva psihanalizei lacaniene. Jacques Lacan acordă acestui subiect o atenție specială încă din primele sale două seminare, *Scriserile tehnice ale lui Freud* (1953-1954) și *Eul în teoria lui Freud și în tehnica psihanalizei* (1954-1955). De fapt, întreg corpusul lacanian se cristalizează în jurul subiectului divizat care, dacă este privit ca „autonom”, acesta este autonom chiar și de propriul eu. Această preocupare psihanalitică nu poate fi niciodată finalizată, deoarece 1. gestul psihanalizei constă în descentralizarea permanentă a imaginilor eului, și 2. într-un context în care capitalismul neoliberal descentralizează totul prin centralizarea la nivelul eului. Neoliberalismul oferă și rigidizează imagini de sine în scopul codării dorinței singulare în vortexul consumului.

Deși titlul volumului sugerează o cartografiere a protestului, conținutul explorează mecanismul subtil prin care subiecții sunt determinați să spună mereu „da!” și să își accepte subordonarea ca pe o manifestare a libertății (*Curajul de a spune DA?*). Ciprian Mihali teoretizează acest fenomen sub forma „supunerii voluntare”, divizată în două registre distincte: cel cognitiv și cel emoțional. Supunerea cognitivă vizează structurile contemporane care afectează profund modul de a cunoaște și de a gândi lumea, fiind alimentată de post-adevăr, manipularea atenției și o ignoranță fabricată strategic. Simultan, supunerea emoțională impune o antreprenorializare a sinelui, forțând individul să își privească viața ca pe o afacere și să caute o „autenticitate” care funcționează exclusiv ca produs de consum. Miza volumului este de a demonstra cum statu-quo-ul convinge subiectul să dorească exact acele elemente care îi limitează libertatea, transformând presiunile exterioare în ambiții personale.

În ciuda caracterului sistematic al supunerii, se poate susține că un veritabil *curaj de a refuza* este deja prezent implicit în paginile lucrării, născându-se din fractura oricărei încercări de a defini rigid identitatea. Într-o manieră specific hegeliană, *nu*-ul provine chiar din interiorul mișcării lui *da*. Această logică a negației interne este exemplificată chiar în debutul volumului:

„[Varianta finală a unei cărți] este o mulțime de cărți diferite, atât de diferite încât par să nu poată fi niciodată una singură. Iar când ea devine totuși una singură, aceea de la final, aceea care se închide între coperti la editură, în ea se adună urmele tuturor cărților anterioare, de la urma cea mai îndepărtată a primei idei până la fraza care încheie textul și punctul care îl eliberează o vreme pe autor de grija

scrisului. O mie de cărți în una singură, bătuită de stațiile tuturor celor care nu au mai devenit cărți, care nu au văzut și nu vor vedea niciodată lumina zilei.”<sup>1</sup>

Utilizând conceptul žizekian de „istorie holografică” din *Împotriva progresului* (2025), se observă că în interiorul acestei imagini holografice insistă deja un *nu* insidios. Dacă imaginea produsului final este bătuită, în care se interpun sub formă de zgomot versiuni neactualizate, rezultă că însăși finalitatea este marcată de eșecul de a pune vreodată punct.

Această nefinalitate ridică întrebarea centrală a textului meu: de ce este pozitivitatea totală o imposibilitate metafizică? Pentru a răspunde, mă voi folosi de un fragment din *Curajul de a spune NU*, pe care îl găsesc potrivit ca punct de pornire datorită densității sale conceptuale:

„Pozitivitatea pe care o vizează Byung-Chul Han este efectul estompării progresive a limitei care separă interiorul de exterior; imanența de transcendență, Același și Altul. Lumea modernă a triumfat în acest proces de unificare totală și definitivă, prin mecanisme de deopotrivă științifice, economice sau sociale. Pozitivă este acea lume din care dispare alteritatea și posibilitatea transgresivității. Să ne amintim de un text frumos al lui Michel Foucault, «Prefață la transgresiune», în care filosoful spune că «moartea lui Dumnezeu, retrăgând existenței noastre limita Nelimitatului, o conduce spre o experiență în care nimic nu mai poate să anunțe exterioritatea ființei, adică spre o experiență interioară și suverană». Este experiența vidului, ne spune Foucault, una în care limita își află sfârșitul și se abandonează pe sine. «Moartea lui Dumnezeu» desemnează, la nivelul său hiperbolic, tocmai această applatizare a lumii într-o imanență nesfârșită, în care singura transcendență e spațiul imposibil și imaginat în care individul se vede pe el însuși dincolo de o limită pe care tot el și-o fixează. Teroarea imanenței infinite este spațiul pozitivității de care vorbește Byung-Chul Han, în care individul nu se întâlnește decât pe sine ca performer, ca antreprenor al unui sine dilatat ca o pată de ulei.”<sup>2</sup>

Astfel, articolul meu nu este o recenzie sau o cronică, cât un comentariu lung, dar necesar, la acest fragment dens din punct de vedere metafizic. Mai mult, articolul funcționează pe următoarea secvențialitate: o hiperconcentrare pe un singur fragment din volum, care va prilejui a. o mică istorizare filosofică a imanenței trecând prin Platon, Descartes, Spinoza, și Kant. La b. voi încerca să schițez dialectica imanență-transcendență din sistemul hegelian, iar în final, c. o teoretizare a imanenței maladive a capitalului, și d. o aplicare la cazul dezvoltării personale. Teza acestui text este că ceea ce apare ca o imanență totală în capitalismul neoliberal este, de fapt, un sistem structural incomplet, care își maschează non-totalitatea prin intermediul subiectului, generând o imanență maladivă.

## a. Exterioritățile istorice ale imanenței

Procesul de erodare a demarcației dintre Același și Altul, pe care-l observă Byung-Chul Han, parcurge o traiectorie istorică îndelungată. Un prim jalon în această estompare este reprezentat de însuși gestul platonician care, în mod paradoxal, constă tocmai în stabilirea acestei

distincții. Departe de a fi interpretat ca un simplu act abstract de sciziune între planul ideilor și cel al materiei, momentul platonician furnizează arhitectura teoretică a unei separări care conține deja germeul viitoarei uniformizări. Pentru ca transcendența să poată fi absorbită ulterior de imanență, este imperativă existența prealabilă a unei transcendențe conceptualizate ca fiind riguros distinctă de lumea noastră. În acest sens, nu trebuie să proiectăm asupra istoriei o imagine retroactivă a unei fuziuni primordiale, care ar servi doar ca debușeu imaginar pentru nostalgia unei plinătăți mitice *in illo tempore*. Actul de gândire platonician trebuie privit, în primul rând, ca un *act de creație*, din care reies condițiile de posibilitate pentru o eventuală răsturnare metafizică. Este, în esență, separarea care *deja estompează*.

Făcând un salt nepermis de mare peste Evul Mediu, se observă cum diada categorială platoniciană și raportul de forțe dintre termenii săi sunt reconfigurate radical de către René Descartes și, cu o acuitate sporită, de Baruch Spinoza. Deși nu se poate vorbi despre o „ucidere” propriu-zisă a divinității în sistemul spinozist, filosoful olandez prefigurează acest deces prin plasarea lui Dumnezeu într-o stare de agonie. Scrântindu-i piciorul în timp ce îl face să cadă din ceruri, Spinoza integrează esența în materialitatea lumii, și nu în afară. Astfel, cauzalitatea devine pur immanentă, în opoziție cu metafizica emanației de sorginte neoplatonică<sup>3</sup>. *Dumnezeu, sau altfel spus Natura*, se identifică cu propriile sale atribute, extensia și gândirea<sup>4</sup>. Totuși, acest stadiu nu reprezintă încă o metafizică plată (adică o non-metafizică) deoarece, deși Spinoza elimină dimensiunea înălțimii, el conservă o dimensiune a adâncimii metafizice: Dumnezeu rămâne infinit și, prin urmare, imposibil de epuizat prin cunoaștere de către subiect<sup>5</sup>.

Inversiunea dialectică survine în momentul în care se realizează că, dacă subiectul este el însuși parte din divinitate, atunci imposibilitatea cunoașterii totale se aplică reflexiv. Concluzia radicală, inițiată de Hegel și dezvoltată de Slavoj Žižek în *Christian Atheism*<sup>6</sup>, este că, atunci, *nici* Dumnezeu însuși nu se poate cunoaște pe sine în totalitate. Moartea definitivă a divinității și stingerea ultimelor sale rămășițe vitale se produc abia pe filieră hegeliană. Până la acest moment, Același și Altul păstrează o formă de separație, fie ea și pur epistemică, ce împiedică interiorizarea totală a subiectului și accesul acestuia la „o experiență suverană”, după spusele lui Michel Foucault.

În antiteză, sistemul cartezian garantează la prima vedere o experiență suverană a subiectului, definit prin autonomie și transparență absolută față de sine. Totuși, acest punct de certitudine este demantelat în momentul chestionării asumpțiilor fundamentale ale arhitecturii lui Descartes. Interogația vizează motivele pentru care gândirea implică *a priori* un subiect cunoscător (Hegel începe, de altfel, *Știința logicii* cu ființa pură), absența unei analize a limbajului ca probă a dependenței subiectului de o exterioritate, și natura reprezentărilor conștiinței, care sunt „găsite” în mod spontan, în loc să fie recunoscute ca transmisii externe<sup>7</sup>. Aceste puncte oarbe și presupuziții desconsiderate ale armăturii carteziene nu doar că redefinesc subiectul cartezian ca fiind, în esență, neautonom și opac (sau *opacizat*) față de sine, dar demonstrează că filosofia

lui Descartes conservă, într-o manieră mai implicită decât Spinoza, distincția dintre Același și Altul, chiar dacă acest lucru este evitat stilistic.

Traectoria inițiată de Descartes este completată de edificiul kantian, unde subiectul gândirii este reconfigurat drept unitate transcendențială a apercepției. Kant instituie o separație epistemică insurmontabilă între *phainomenon* (Același) și *noumenon* (Altul). Cu toate acestea, subiectului transcendențial îi este în continuare furnizat un conținut extern spre procesare, chiar dacă această exterioritate nu mai posedă reverberațiile implicite din sistemul cartezian sau pe cele explicite din cel spinozist. Subiectului încă i se *dă*. Astfel, „exterioritatea ființei” rămâne doar *anunțată*, fără posibilitatea de a fi integrată efectiv în sistem.

Vedem astfel că insistența unei exteriorități în metafizica vremii este inevitabilă. Dumnezeu moare și trebuie să i se găsească un alt loc. Descartes, Spinoza și Kant încearcă, succesiv, să găsească un loc immanent acestui principiu al necunoașterii din care provine cunoașterea. Dacă este cunoscută, atunci nu mai vorbim despre exterioritate, ci de interioritate, de interiorizare conceptuală, de determinare discursivă, iar principiul exteriorității se păstrează sub preș (ca în cazul lui Descartes). Ori, în acest context, metafizica glisează adesea spre epistemologie.

#### b. Hegel și imanența neimanenței

Departe de reprezentările logocentrice sau totalitare, filosofia lui Hegel nu integrează obiectul în subiect, ci, dimpotrivă, subiectul în obiect. Hegel regândește imanența într-un mod radical, ca o imanență ce cuprinde până și momentele de neimanență privite *qua* neimanente. Rezolvând problema epistemologică, el reafirmă valoarea metafizică a exteriorității. Hegel propune că integrarea prin categorii și sensibilitate, fără să arunce anunțarea exteriorității peste gard sau sub preș, este o prelucrare a esenței acestei exteriorități în sine.

Puntea dintre subiect și obiect este demolită la nivelul explicitării. Subiectul face explicit ceea ce anterior era implicit, însă mișcarea retroactivă relevă faptul că „înainte” nu exista nimic. Prin actul explicitării, subiectul implicitează simultan, producând retroactiv ceea ce este considerat „implicit” și generând astfel o mutație în materia obiectului în sine. Altfel spus, dacă concep incomplet, iar această concepție a „concepției incomplete” este incompletă, decurge din asta că actul *parțial* de înțelegere nu are de-a face cu subiectul, ci cu obiectul. Incompletitudinea nu este o lacună a propoziției sau a cunoașterii în genere, ci o expresie precisă a unei incompletitudini obiective. Discursivitatea încetează să fie un deficit al subiectului, devenind mărturia unei falii ontologice în obiect.

Dacă Hegel repune problema imanenței și a exteriorului, aceasta nu este pentru a asimila (a se citi *anihila*) exteriorul imanenței, ci de a arăta cum, prin însăși procesualitatea imanenței, aceasta nu poate fi niciodată identică cu sine. Exteriorul este generat din eșecul constant al imanenței de a fi totalmente immanentă. Imanența absolută trebuie să fie văzută ca propoziția matematică  $A=A$ . Tautologică cum este, ea exprimă o identitate deplină,

care s-a reîntâlnit cândva, mitic, pe sine în totalitate. Aceeași expresie matematică poate fi folosită și pentru subiectivitatea carteziană, dar și pentru substanța spinozistă ca „afirmație absolută”. Proiectul hegelian se instituie ca o deconstrucție radicală a identității statice, repudiind iluzia unei imanențe opace care s-ar epuiza în sterilitatea ecuației tautologice  $A=A$ . În arhitectonica *Științei Logicii*, Hegel demonstrează că aserțiunea intelectului dogmatic ratează însăși procesualitatea dialectică a Conceptului, dat fiind că acest „principiu, în expresia lui pozitivă  $A=A$ , nu este mai întâi nimic altceva decât expresia unei tautologii goale”<sup>8</sup>. Pozitarea unei identități depline, osificată între propriile granițe și imună la intruziunea alterității, se dovedește a fi o fundătură gnoseologică. De aceea, Hegel notează cu asprime că „s-a observat just că această lege a gândirii e fără conținut și nu duce mai departe”<sup>9</sup>.

Hegel sancționează paralogismul inherent acestei legi, revelând modul în care aserțiunea se autosubminează performativ prin însăși structura sa sintactică. Orice enunțare poartă în sine o sciziune immanentă, căci „însăși forma propoziției contrazice această propoziție, căci o propoziție promite și o deosebire între subiect și predicat; această propoziție însă nu îndeplinește ceea ce forma sa îi cere”<sup>10</sup>. Astfel, imposibilitatea imanenței de a fi totalmente identică cu sine rezidă în faptul că, sub aparența statică a ecuației, pulsează o negativitate efervescentă, o eșuare continuă a discursului de a capta un Absolut non-diferențiat.

Acest colaps al formei tautologice este explicat prin mișcarea circulară, dar niciodată închisă, a actului enunțării:

*„Prin urmare, în forma propoziției-principiu în care este exprimată identitatea rezidă mai mult decât simpla identitate abstractă; rezidă aici pura mișcare a reflectării în care altceva se înfățișează numai ca aparență, ca nemijlocită dispariție. «A este», e un început, în fața e prezent diversul, spre care ar fi să înainteze, dar la care nu ajunge; A este A: diversitatea e numai o dispariție, mișcarea revine în ea însăși.”*<sup>11</sup>

Enunțul „A este...” constituie un început ce promite o avansare spre o diferență care, în tautologie, nu se mai materializează. Totuși, această „dispariție” a diferenței nu anulează alteritatea, ci o instituie ca motor intern al reflexiei (ca formă). Dedublarea A-ului revelează că A nu este... decât un nume al lui A, un predicat. Dacă A este A, intrând în tezaurul semnificanților care-l ordonează pe A-ul „originar”, se declanșează ceea ce Lacan teoretizează ca „alunecarea semnificanților”, o metonimie nesfârșită. Nu există nicio necesitate ca A să fie doar A, el poate fi și B, și C, și orice alt nume (ca în teologia apofatică a lucrării *Despre numele divine* a lui Dionisie Pseudo-Areopagitul) și tot așa la infinit, conservând mereu un nucleu indeterminat al gândirii. Conform tezei susținute frecvent de profesorul Virgil Cîmoș, realitatea (sau chiar *Realul*) gravitației exclude posibilitatea unei teorii unice, impunând o multiplicitate de perspective teoretice. Fiecare dintre aceste teorii încearcă să circumscrie o esență eluzivă a gravitației, reușind, în măsura în care sunt valide, să re-genereze coordonatele fundamentale ale înțelegerii noastre asupra acestui fenomen. Se poate afirma că însăși

materialitatea gravitației prezintă o structură lacunară, teoriile de succes reușind să capteze tocmai această negativitate restructurantă, care constituie aspectul lor cel mai valoros. Astfel, alteritatea se înscrie intrinsec în procesul de desemnificare ontologică a momentului originar.

Aplicând această paradigmă asupra fundamentelor modernității, de la certitudinea carteziană la substanța spinozistă, dialectica hegeliană respinge orice regresie spre o unitate originară nediferențiată. Trăvialul ontologic nu va repeta niciodată unitatea simplă a Spiritului sau tautologiile primordiale de tipul „Eu sunt Eu” (a lui Fichte) sau „Ființa este Ființă” (a lui Parmenide)<sup>12</sup>. Exteriorul nu este o instanță asimilată pacificat, ci un reziduu produs tocmai de eșecul imanenței de a se auto-reproduce perfect. Identitatea devine reflexivă doar prin generarea propriei alterități. Prin urmare, formula  $A=A$  nu exprimă o pace ontologică, ci disimulează o contradicție absolută. Adevărul imanenței rezidă în intuiția speculativă conform căreia „identitatea este în ea însăși neidentitate absolută”<sup>13</sup>. Dacă substanța spinozistă eșuează, este tocmai pentru că eludează acea negativitate intrinsecă ce declanșează devenirea. Absolutul nu este o stare, ci „cercul care presupune ca scop termenul său final și îl are ca început și care nu este real decât prin înfăptuirea și prin termenul său final”<sup>14</sup>. În cele din urmă, însăși experiența destramă fantasma identității pure, căci ea „conține în ea identitatea în uniune cu diversitatea”<sup>15</sup>, constituindu-se ca o refutare imediată a oricărei identități abstracte pretinse ca adevăr ultim.

Mai mult transcendența, ca rest al acestei ecuații eșuate, nu rămâne transcendent procesului (Dumnezeu care se ascunde de cunoașterea umană), ci prin dialectica hegeliană, revine asupra imanenței în sine. Dacă imanența eșuează, atunci acest eșec în sine este immanent imanenței. Totalizarea se face integrând ca stranie, ca alteritate, non-totalitatea sau momentul de fisură. Hegel nu preia în sistemul său totalizant alteritatea și o determină după regulile întregului rațional, după cum s-a interpretat, ci o înscrie *qua* alteritate nedeterminată în imanență. Dacă știm despre alteritate că este „alteritate”, este nu pentru că deja o determinăm, ci pentru că *ceva* scapă principiului identității. Această scăpare este denumită *Real* în orânduirea registrelor lacaniene. Așa cum nu putem ști nimic despre inconștient *qua* obiect determinat, totuși există în psihanaliză un imperativ etic de a exista. Această fisură *trebuie* să existe, pentru că decurge parțial din eșec. Mai mult, așa cum Žižek teoretizează în *The Most Sublime Hysteria*, *Realul/alteritatea* are o dublă însemnătate: 1) aceea de *punct de pornire*, pre-simbolic, anterioară din punct de vedere logic, ca material prim organizat de Simbolic, plin și afirmativ în mod absolut, și 2) ca *presupusă și postulată*, reieșită din însuși procesul de simbolizare ca fiind „reziduu produs de însuși procesul de simbolizare”<sup>16</sup>. Acest impas în principiul identității nu este o „substanță” per se, cel puțin nu topologic, nu se află undeva, ci este produsă retroactiv de incompletitudinea oricărei operațiuni simbolice *ca fiind* pre-simbolică. Hegel arată în *Fenomenologia spiritului* că Dumnezeu este o producție, o producție a ritualurilor și instituțiilor, dar este o producție a lui Dumnezeu ca existent în sine.

„Dar *Esența Absolută a credinței nu este, prin esență, esența abstractă, care ar fi dincolo de conștiința credincioasă, ci ea este spiritul comunității, este unitatea esenței abstracte și a conștiinței-de-sine. Că ea este acest spirit al comunității, în aceasta acțiunea comunității este un moment esențial; acest spirit este ceea ce este numai prin producerea conștiinței; adică mai curând nu fără a fi produs de conștiință; căci, oricât de esențială este producerea, tot atât de esențial ea nu este singura bază a Esenței, ci este numai un moment. Esența este în același timp în și pentru ea însăși.*”<sup>17</sup>

Absolutul este rezultatul procesului productiv, dar trebuie privit ca fiind fundamentul lui. Existența este ipotetică, etică și logică, deoarece orice încercare de substanțializare, o dată că produce același efect, fiind o reprezentare parțială, și a doua oară, că substanța reală este o prelucrare imaginară *menită* să astupe o dată și pentru totdeauna frustrarea indeterminatului. Prima este o poziție nevrotică, căci psihanaliza și filosofia hegeliană sunt finalmente discursuri nevrotice, iar ce-a de-a doua o poziție structural psihotică.

Reluând parcursul istoric al negativității, Hegel identifică în istorie o evacuare complicată, deși nu neapărat complexă, a acestei forțe într-o exterioritate determinată. Această proiecție a negativității în „afară” a îmbrăcat diverse forme: ipostaza divinității separate, înzestrate cu voință proprie, caracteristică Evului Mediu; exterioritatea forcluziunii și a certitudinii carteziene, unde absența divinității garantează paradoxal și implicit suveranitatea subiectului; „în-afară-ul” epistemic eluziv al divinității infinite spinoziste sau limita impusă de noumenul kantian capacităților de înțelegere. Hegel este cel care reia afară-ul ca fiind produs prin procesul eșuat al imanenței. Imanența lui Hegel nu este plată, deoarece forma aplatizării în sine, sau motorul ei, nu este plat, ci are forța adâncimii și înălțimii în procesul de aplatizare. Departe de a fi o închidere, este o deschidere produsă de însăși închidere ca verb.

### c. Capitalismul ca o maladie a imanenței

Revenind la fragmentul dezvoltat de Ciprian Mihali, se poate constata că acea „imanență nesfârșită”, diagnosticată anterior de Byung-Chul Han și Michel Foucault, constituie o componentă structurală în desfășurarea capitalismului neoliberal hegemonic. Dacă sistemele lui Descartes, Spinoza sau Kant conservau, sub diverse forme, o exterioritate sau o dimensiune a adâncimii, ontologia neoliberală a livrat istoriei, la nivel infrastructural, probabil cea mai plată și aparent imbatabilă imanență. Această ontologie capitalistă este definită aici drept o maladie a imanenței.

Manifestându-se ca o uniformizare totală, acest sistem validează teza jamesoniană privind dificultatea de a imagina un sfârșit al capitalismului în afara sfârșitului lumii, alimentând și conceptul de „realism capitalist” teoretizat de Mark Fisher. Diagnosticul este corect în măsura în care este mijlocit de ideea că sistemul capitalist *apare* ca fiind total. Termenul de „ontologie a capitalului” desemnează ansamblul supradeterminat istoric prin care acesta se universalizează în mod abstract. Dacă totul pare

a fi o marfă, și dacă chiar așa este, dacă totul este rivalitate, competiție, piață liberă, încă de la neanderthali până la noi, dacă totul este *survival of the fittest*, dacă individul este izolat, separat de restul, dacă conștiința poate delibera liberă asupra ei înșiși, dacă trăim în libertate deplină de acțiune, dacă tot setul de valori din care poți alege sunt o listă infinită care se derulează după aceeași logică etc., dacă toate acestea *par* și *sunt* ceea ce *par* a fi, atunci suntem prinși într-o menhină „științifică, economică [și] socială” care, prin centrele ei de producție a cunoașterii, produc o asemenea viziune naturală. Teoria pe care doresc să o expun despre maladia imanenței întoarce această logică și spune că sistemul capitalist neoliberal este, de fapt, prins în această menhină, depinzând de ea întru-totul.

Imanența capitalistă impune o uniformizare activă în care uni-forma mimează profunzimea pentru a asigura continuitatea logicii de bază a sistemului<sup>18</sup>. Acest proces devine flagrant odată cu ascensiunea clasei de mijloc, unde dorințele sunt canalizate spre o varietate falsă de oferte de consum, iar privirea asupra sinelui este o întoarcere la un Același pentru toți, însă cumva diferit și „singularizat” după voința noastră. Așa cum sugerează și textul lui Ciprian Mihali, capitalismul (și, prin extensie, determinarea sa ca dezvoltare personală) este o formă de totalitarism:

„[...] voi arăta de ce devine atât de seducător să ne conformăm, să mergem cu valul și să fim așa cum sunt ceilalți. De ce tiranul care ne subjugă e mai degrabă unul metafizic decât unul fizic, mai degrabă unul care încolțește și crește în mintea noastră decât unul care ne oprimă din vârful unei ierarhii de putere.”<sup>19</sup>

Dacă luăm ca punct de pornire teza hegeliano-lacaniană a imposibilității oricărei imanențe totale, atunci da, capitalismul reprezintă o imanență nesfârșită, care ciclează inerțial pentru că nu se poate închide niciodată<sup>20</sup>. Problema este că ontologia capitalului, mai ales cel neoliberal, s-a prezentat în istorie ca nefiind de fapt o ontologie, adică o teorie economică situată istoric, ca nefiind produsă<sup>21</sup>, de exemplu, de societatea Mont Pelerin. În această eroare în care au căzut teoreticieni ai „sfârșitului istoriei” precum Alexandre Kojève sau Francis Fukuyama. În fond, pentru consecvență, aceasta nu este nici măcar o „eroare”, cât un efect al ontologiei capitaliste<sup>22</sup>. Faptul că sistemul caută să se naturalizeze demonstrează că nu este o imanență deplină: nu asistăm la o *uniformitate*, ci la un proces continuu de *uniformizare*. Această accepțiune a capitalului ca proces permite identificarea secvențialității și a curențelor sale istorice.

La nivelul analizei, produsele sistemului, de la mărfuri la aplicații de dezvoltare personală (chiar și TikTokul, spre exemplu), funcționează ca dispozitive ideologice. Ideologia, dintr-un punct de vedere althusserian și žižekian, reprezintă acea dimensiune a imaginarului care acoperă fantasmatic găurile și contradicțiile. Capitalul, prin formele sale ontice, își generează propria ontologie non-ideologică<sup>23</sup>. Deși subiectul poate cunoaște faptul că o marfă nu este doar o marfă, efectul ideologic-infrastructural îl determină să se *comporte* ca și când ar fi doar o marfă. Imaginarul plenar al capitalismului se instalează exact în această sciziune dintre cunoaștere și comportament, creând *aparența* că orice mișcare în afara lui este imposibilă.

Capitalismul reușește să nemijlocească chiar și încercările de mijlocire. Această structură este ceea ce definește ontologia capitalului. În ciuda caracterului său aparent atotcuprinzător, sistemul manifestă frânturi prin incapacitatea sa de a fi egal cu sine. Eșecurile logicii capitaliste sunt vizibile în tendința de a genera crize, pe care sistemul nu le rezolvă intern, ceea ce ar duce la depășirea clasic-marxistă a capitalismului prin intermediul propriilor contradicții, ci le externalizează prin deschiderea forțată de noi piețe. Această fractură este prezentă și în logica producției: marfa ideală, care ar închide sistemul ermetic, l-ar și anihila. Mecanismul capitalist se bazează pe repetiția nesfârșită a producției, unde marfa eșuează constant să fie suficientă sieși, declanșând metonimia incesantă a producției. Astfel, maladia imanenței apare ca eternă tocmai pentru că este structural incapabilă de a atinge o închidere totală<sup>24</sup>. Dacă regele care se crede rege este la fel de nebun ca un cerșetor care se crede rege, atunci același lucru se aplică și imanenței care chiar se crede pe deplin immanentă.

#### d. Dezvoltarea personală

Un punct de cotitură în analiza maladiei imanenței survine odată cu recunoașterea dependenței capitalismului de subiect. Subiectivitatea constituie unghiul mort al sistemului capitalist, fiind gestionată istoric prin diverse strategii: de la societatea disciplinară (Foucault) și cea de control (Deleuze), până la actuala societate a reușitei și a epuizării descrisă de Byung-Chul Han. Capitalismul neoliberal nu poate atinge o totalitate absolută atâta timp cât subiecții păstrează o dorință singulară, definindu-se ca subiecți *divizați*. În consecință, mecanismul capitalist de repetiție constă în reordonarea permanentă a modului în care acesta este (și *se face*) perceput de subiect. Anularea subiectivității ar echivala cu însăși anularea capitalismului, dat fiind că acesta depinde de „muncă vie”. Astfel, spontaneitatea dorinței este captată și turnată într-un limbaj determinat, adesea psihologizant, în limbajul dezvoltării personale.

„Experiența vidului” central al ființei umane, teoretizat de Foucault pe filieră sartriană, corespunde în accepțiune lacaniană dorinței singulare: un vid care nu este static, ci ec-sistă prin atașamentul temporar de obiecte. Capitalismul țintește acest vid tocmai datorită imuabilității sale favorabile, faptul că nimic nu îl poate satisface pe deplin, și datorită stării de schimbare perpetuă favorabilă, în măsura în care poate fi direcționat social spre orice tip de marfă. Teoria lacaniană relevă modul în care Celălalt preia controlul asupra dorinței, impunându-i parametrii în care să dorească. Capitalismul nu se *reproduce* pur și simplu prin indivizi, ci trebuie să se *producă* prin aceștia. Dacă se *produce* înseamnă că *trebuie* să se producă, nu dintr-o perfecțiune și adorare față de sine caracteristică unui Demiurg, ci pentru că este deficient. Are nevoie să fie privit cu o credință motrică, iar *acting-out*-ul lacanian este în primul rând un efect al semnificantului și nu a unei presupuse experiențe interne non-discursive. Dorința este singulară și indeterminată pentru că poate primi orice în sânul ei, la fel de bine cum poate primi însuși *nimicul*, și nu

pentru că există într-o interioritate subiectivă. Din contră, categoria de bază în teoria lacaniană este *obiectul a mic* care atestă un primat obiectual față de dorință, dorința este în obiect, și nu în subiect. Însă, subiectul divizat scapă mereu seducției unui limbaj determinat și măiestrit, de exemplu, al dezvoltării personale, deoarece, odată primită marfa, obiectul a mic se deplasează, odată atins un obiectiv de dezvoltare, se trece, metonimic și obiectual, la altul. Astfel, ceea ce face capitalismul prin producția incesantă de mărfuri și de limbaj-marfă este să direcționeze procesul metonomiei însuși, luând în calcul negativitatea subiectului.

Imanența capitalistă este una malativă deoarece mecanismele sale de control sunt proiectate pentru a rata... ratarea în sine. Utilizând conceptul aristotelic de *tyche*, înțeles de Lacan în *Seminarul XI* ca o întâlnire imprevizibilă cu Realul sau *l'Événement*, se observă că imanența hegeliană permitea accidentului să rearticuleze sistemul. În schimb, capitalismul tratează impasul ca pe un factor extern, transformându-l în marfă sau război și reluând același principiu. Orice eșec este integrat imediat ca oportunitate de piață (ex. „capitalismul verde” în fața catastrofei climatice). În economia acestui mecanism de control, individul este captiv într-o autoreferențialitate sterilă, unde nu se întâlnește decât pe sine în ipostaza de „performer sau de antreprenor” al unui sine care se dilată difuz, asemeni unei „pete de ulei”. Totuși, se poate argumenta că, în acest regim al imanenței, individul nu se întâlnește, de fapt, niciodată cu sine în sensul radical al termenului *tyche*. Deși subiectul are iluzia că se privește dincolo de o limită, această graniță este una auto-impusă și, prin urmare, lipsită de alteritate.

Spre deosebire de limitele programate, experiența unei limite autentice constituie o negativitate absolută. Cu o astfel de limită te întâlnești sub semnul lui *tyche*; ea nu poate fi planificată. Tentativa de a programa limita transformă experiența într-o simplă reîntâlnire cu Același, unde singura formă de negativitate rămâne compulsiile la repetiție a actului limitativ și a transgresării vide. Este insistența unei experiențe limitative care eșuează să devină o întâlnire reală, deoarece, odată ce riscă să atingă nivelul Realului, ea este imediat îmblânzită și tradusă într-o transparență imaginară, inofensivă. În acest context, „teroarea imanenței” nu rezidă într-o prezență strivitoare, ci tocmai în eșecul constitutiv al oricărei întâlniri. Ea se manifestă ca o scurgere continuă și uniformă care inundă lumea, anulând orice asperitate ontologică. Prin această aplatizare a experienței, orice formă de chestionare socioeconomică este evacuată, rămânând cu totul în afara ariei de posibilitate a subiectului.

Se impune, prin urmare, o reconsiderare a oboselii și epuizării în contextul biopoliticii actuale. Capitalul manifestă o pretenție de a fi total, refuzând însă condiția de a fi totalizant; această distincție asta indică o deplasare a procesualității către eu. Subiectul este somat să se dezvolte neîncetat, să își depășească propriile condiții de existență, fie ele morale sau economice, transformând existența într-o sarcină de auto-administrare cu bătaie lungă. Epuizarea și burnoutul survin tocmai din faptul că indivizii, atomizați, sunt constrânși să poarte povara procesului sistemic. Această delegare a efortului ontologic are loc deoarece sistemul

capitalist este marcat de o non-totalitate constitutivă, pe care încearcă să o oculteze prin intermediul indivizilor, utilizați ca puncte de singularitate a dorinței. Sistemul le oferă acestora un limbaj psihologizant și interiorizant prin care capitalismul se validează pe sine ca fiind un tot unitar. Singularitatea constituie „punctul mort” al sistemului. Totuși, dacă aceasta poate fi determinată în sens capitalist, profitul poate fi extras în siguranță pentru un moment.

În această arhitectură, eul, înțeles ca o imagine determinată de discursul Celuilalt, este integrat în ontologia capitalului sub forma unui „punct de câptușeală” (suturing point). Epuizarea și burnoutul reprezintă costul energetic necesar pentru menținerea iluziei de plenitudine a sistemului, și nu un simplu accident de autoadministrare. Subiectul devine cel mandat să „coasă” prăpastia dintre promisiunea succesului și realitatea precarității ontice. Burnoutul marchează momentul în care acest punct de câptușeală cedează, subiectul devenind incapabil să mai susțină, prin efort propriu, ficțiunea totalității Celuilalt. „Teroarea pozitivității” nu derivă, astfel, dintr-o întâlnire reală cu sine, ci din concentrarea obsedantă asupra elementelor care încă nu se reflectă în imaginea ideală, deși ar trebui să o facă. Subiectul este strivit sub povara unei negativități care grevează orice proiecție viitoare, instalând o angoasă paralizantă în fața oricărei noi tentative de optimizare personală. Pus în imposibilitatea de a face abstracție de o negativitate care, prin forța inerției, ajunge să permezeze orice reprezentare, individul este privat inclusiv de facultatea de a zăbovi în interiorul acestei negativități sau de a o asuma ca atare. Această suspendare între incapacitatea de acțiune și interdicția reflexivă survine în pofida imperativelor de pozitivitate neîntreruptă prescrise de industria dezvoltării personale.

În ultimă instanță, ceea ce apare ca o imanență totală a capitalismului neoliberal nu este decât efectul unei imposibilități constitutive: aceea de a deveni cu adevărat total. Sistemul nu se închide niciodată, dar funcționează metonimic tocmai prin această neînchidere, pe care o deplasează asupra subiectului, obligat să o acopere printr-o muncă continuă de autoconstituire. Astfel, subiectul nu este doar produsul capitalismului, ci și condiția sa de posibilitate, locul în care fisura sistemului este simultan resimțită și negată. Dezvoltarea personală nu face decât să ofere limbajul acestei negări, transformând eșecul structural într-un deficit individual și perpetuând iluzia unei totalități accesibile.

#### Note:

<sup>1</sup> Ciprian Mihali, *Curajul de a spune NU: Forme ale supunerii voluntare* (București: Editura Trei, 2026), 16.

<sup>2</sup> Mihali, *Curajul de a spune NU*, 199.

<sup>3</sup> Gregor Moder, *Hegel and Spinoza: Substance and Negativity* (Evanston: Northwestern University Press, 2017), 56; Benedict de Spinoza, *Etica*, trad. Al. Posescu (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981), Partea a IV-a, Propoziția XVIII.

<sup>4</sup> J. Thomas Cook, *Spinoza's Ethics: A Reader's Guide* (London: Continuum, 2007), 26.

<sup>5</sup> Spinoza, *Etica*, Partea a II-a, Propoziția IV: „Ideea de Dumnezeu, din care rezultă o infinitate de lucruri într-o infinitate

de moduri, nu poate fi decât unică”, și Propoziția XI: „Dumnezeu sau substanța alcătuită din attribute infinite, fiecare exprimând o esență infinită și eternă, există cu necesitate”.

<sup>6</sup> Slavoj Žižek, *Christian Atheism: How to Be a Real Materialist* (London: Bloomsbury Academic, 2024), 2.

<sup>7</sup> Stephen Houlgate, *Hegel on Being*, vol. 1, *Quality and the Birth of Quantity in Hegel's 'Science of Logic'* (London: Bloomsbury, 2021), 15-16.

<sup>8</sup> G.W.F. Hegel, *Știința logicii*, trad. D. D. Roșca (București: Editura Academiei RSR, 1966), 398.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> G.W.F. Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice*, vol. 1, *Logica*, trad. D. D. Roșca (București: Editura Academiei RSR, 1962), 221.

<sup>11</sup> Hegel, *Știința logicii*, 401.

<sup>12</sup> Bruce Baugh, *French Hegel: From Surrealism to Postmodernism* (New York: Routledge, 2003), 4.

<sup>13</sup> Hegel, *Știința logicii*, 398.

<sup>14</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, trad. Virgil Bogdan (București: Editura IRI, 1995), 18.

<sup>15</sup> Hegel, *Știința logicii*, 400.

<sup>16</sup> Slavoj Žižek, *The Most Sublime Hysteric: Hegel with Lacan* (Cambridge: Polity Press, 2014), 58.

<sup>17</sup> Hegel, *Fenomenologia spiritului*, 317.

<sup>18</sup> Karl Marx și Friedrich Engels, *Opere*, vol. 3 (București: Editura Politică, 1958), 78-79: „Deosebirea dintre individ ca persoană și individ ca element component al clasei, caracterul întâmplător pe care îl au pentru individ condițiile sale de viață se ivesc abia o dată cu apariția clasei care este ea însăși un produs al burgheziei [...] De aceea, sub dominația burgheziei, indivizii apar în reprezentare mai liberi ca înainte, deoarece pentru ei condițiile lor de viață sunt întâmplătoare; în realitate însă ei sunt, firește, mai puțin liberi, deoarece sunt mai subordonați unei forțe obiective”.

<sup>19</sup> Mihali, *Curajul de a spune NU*, 16.

<sup>20</sup> Karl Marx și Friedrich Engels, *Opere*, vol. 16 (București: Editura Politică, 1963), 274: „Repetarea lui M-B-M își găsește limita și sensul într-un scop final care se află în afara lui, adică în consum, în satisfacerea unor necesități determinate. Dimpotrivă, în B-M-B, începutul și sfârșitul sunt aceiași bani, și chiar prin acest fapt mișcarea este fără sfârșit.”

<sup>21</sup> Karl Marx și Friedrich Engels, *Opere*, vol. 4 (București: Editura Politică, 1958), 126: „Economistii consideră relațiile de producție burgheze, diviziunea muncii, creditul, banii etc., ca pe niște categorii fixe, imuabile, eterne. [...] Economistii ne explică cum se produce în cadrul acestor relații, dar nu ne explică cum se produc aceste relații, adică mișcarea istorică care le dă naștere.”

<sup>22</sup> Karl Marx și Friedrich Engels, *Opere*, vol. 20 (București: Editura Politică, 1964), 146: „Noua știință nu constituia pentru ei expresia relațiilor și a necesităților epocii lor, ci expresia rațiunii eterne; legile producției și ale schimbului descoperite de ea nu erau legi ale unei forme istorice determinate a acestor activități, ci legi eterne ale naturii; ele erau deduse din natura omului.”

<sup>23</sup> Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 166.

<sup>24</sup> Karl Marx și Friedrich Engels, *Opere*, vol. 24 (București: Editura Politică, 1967), 112: „De aceea capitalul nu poate fi înțeles decât ca mișcare, și nu ca un lucru aflat în repaus”.

(continuare)

Andrei Victor COJOCARU

## Două tipuri de hermeneutică și inteligența artificială

În cuprinsul acestui articol, vă propun o prezentare comparativă a modului în care sunt analizate două texte (pe de o parte, povestirea „În fața legii”, extrasă din romanul lui Franz Kafka, *Procesul*, și, pe de altă parte, pilda lui Zaheu, vameșul, din Biblie<sup>1</sup>) de către inteligența umană și de către inteligența artificială accesibilă publicului larg (ChatGPT). Studiul, corelat cu două tipuri de hermeneutică (cea literară și cea religioasă), se va focaliza pe avantajele, dezavantajele și riscurile utilizării inteligenței artificiale în cele două cazuri.

### 1. Hermeneutica literară. Studiu de caz: „În fața legii”

În cele ce urmează, vom aborda o dublă perspectivă de interpretare a parabolei extrasă din romanul lui Kafka. Textul ne spune că accesul în tainele Legii este condiționat de depășirea păzitorului care nu se lasă înduplecat de niciunul din eforturile exterioare ale omului simplu. Acest „om de la țară” nu își forțează intrarea, ci „cere voie să intre în lege” – deși „poarta legii este deschisă ca întotdeauna”. Până la final, raportul de forțe dintre cei doi va deveni din ce în ce mai disproporționat: după refuzul inițial, „păzitorul îi dă un scăunel” pe care omul simplu se așază, supus, tot restul vieții sale – căpătând, prin însuși acest fapt, o statură inferioară și un rol pasiv în gestionarea propriului destin.

În primă instanță, vom prezenta modul în care inteligența artificială explică semnificațiile parabolei. Vom observa că atunci când i s-a cerut o interpretare detaliată, rezultatul nu a fost unul superficial, ci a fost apropiat de profunzimea firească a inteligenței umane. Ulterior, vom adăuga o serie de observații cu privire la cele scrise anterior, dar vom detalia și o a doua perspectivă de interpretare – ce se pare că nu a fost decât tangențial amintită de ChatGPT<sup>1</sup>.

#### 1.1. Interpretarea parabolei „În fața legii” din perspectiva inteligenței artificiale

Pe data de 16.06.2025, la ora 10:29, ChatGPT primește întrebarea: Cum poate fi interpretat, în mod detaliat, următorul text: [urmează, integral, povestirea „În fața legii”]. Răspunsul oferit este consistent și începe astfel: „Sigur. Textul pe care l-ai dat este celebra parabolă «În fața legii» (în original: *Vor dem Gesetz*) a lui Franz Kafka. Ea apare în romanul *Procesul* (*Der Prozess*) și este adesea considerată una dintre cele mai dense și simbolice alegorii kafkiene”. În continuare, sunt detaliate, în mod corect, șapte direcții de interpretare care pornesc de la sensul literal și se încheie cu o secțiune intitulată „perspective hermeneutice”: existențialism, absurdul kafkian, critica puterii, gândire religioasă (fiecare dintre acestea primind o scurtă – dar corectă – explicație). De asemenea, avem opțiunea ulterioară de a aprofunda una dintre aceste direcții.

Pentru a observa cât de complexă și/sau profundă poate deveni interpretarea inteligenței artificiale, propunem extinderea interpretării astfel: „Dezvoltă paralela dintre text și cel mai profund nivel de interpretare amintit, corelat cu Adevărul absolut”. Am apreciat tonul încrezător cu care este formulată prima parte

a răspunsului: „Foarte bine – hai să ne concentrăm pe cea mai profundă interpretare: paralela dintre text și căutarea Adevărului absolut (sau a sensului ultim al existenței)”. Conștientă de vastitatea informațiilor la care are acces, inteligența artificială „atacă” acest subiect într-un mod satisfăcător. De pildă, o paralelă pe care am apreciat-o în mod deosebit este cea între păzitorul legii și limitele rațiunii pure – după cum sunt ele expuse în filosofia lui Immanuel Kant. Nu doar că este pus punctul pe „i”, ci, totodată, este oferită posibilitatea de extindere a răspunsului într-o manieră direct corelată cu abilitatea partenerului de dialog de a pune întrebările potrivite.

Spre a surprinde ipoteza anterioară, redăm doar o mică parte a dialogului virtual:

„În această cheie, Legea nu mai este o lege juridică, nici o birocrație administrativă, ci simbolul suprem al ordinii cosmice, sensului ultim, adevărului transcendent, fie el: Adevărul despre existență, Dumnezeu, Revelația, Înțelepciunea supremă, Înțelegerea deplină a rostului propriei vieți. În tradiția iudaică (în care Kafka a fost scufundat cultural), Legea (Torah) are un sens sacru, totalizator: e ordinea întregului Univers, voința lui Dumnezeu. În această interpretare, omul încearcă să ajungă la această înțelegere, dar eșuează din cauza limitelor proprii.” (ChatGPT)

Urmează o corelație, pertinentă, între personajul ce dorește să intre în lege și sufletul omului, în general – dublată de o secțiune intitulată „Conexiuni filozofice și mistice”. Ca răspuns la una dintre sugestiile oferite, îi propun inteligenței artificiale „o lectură comparativă între Kafka și misticii evrei”. Iar dialogul continuă astfel: „Foarte bine — aceasta este, de fapt, una dintre cele mai subtile și fertile direcții de interpretare a parabolei «În fața legii». Deși Kafka nu a fost, explicit, un mistic, textele sale sunt încărcate de ecouri din tradiția mistică iudaică (mai ales cabalistică și hasidică). Să construim această lectură comparativă pas cu pas: ...” (ChatGPT) Și, într-adevăr, urmează o analiză pe cât de sumară, pe atât de corectă a problemei pe care am propus-o. După câteva detalii corelate cu biografia autorului, indispensabile pentru interpretarea extrinsecă a operei, urmează o analiză ce reflectă expunerea indirectă a unor precepte din tradiția mistică a evreilor.

Expunerea ajunge până la evidențierea unor posibile comparații între paznicii legii și *sephiroth*-urile Pomului Vieții. În plus, inteligența artificială punctează, în mod explicit că: „Această lumină «care răzbate pe ușa legii» e aproape o imagine cabalistică pură” – cu referiri la *Ain Soph Aur* (lumina fără limite ce străbate creația și este filtrată prin prisma emanațiilor succesive). Una dintre concluzii arată astfel: „Parabola lui Kafka este astfel: un *midraș* modern despre sufletul care așteaptă în fața Porții Cerului” – totuși, apare o problemă la cea de-a doua parte a concluziei, care este formulată, cel puțin, bizar: „[Parabola lui Kafka este astfel:] un suflet care nu știe să transforme așteptarea în curaj”. Dacă neglijăm evidenta eroare de logică a formulării ultimei replici, observăm că prima dintre ideile enunțate este pertinentă – în cazul în care înțelegem prin „*midraș*” doar o formă de povestire (nu o întreagă culegere de texte) sau, chiar mai potrivit contextului, o metodă de interpretare/explicare a doctrinei.

La finalul răspunsului a fost generat și un tabel, pe care îl redăm întocmai:

Deși nesolicitat, tabelul anterior sintetizează, în mod corect, comparația propusă. Dialogul va continua cu următoarea solicitare: „Doresc o aprofundare a subiectului”, urmată de o replică extinsă, din care redăm doar două fragmente:

| Element     | Cabala/Hasidism                | Kafka                                   |
|-------------|--------------------------------|-----------------------------------------|
| Legea       | Revelația, voința lui Dumnezeu | Adevărul inaccesibil                    |
| Poarta      | Poarta către cer               | Porți ale cunoașterii imposibile        |
| Paznicul    | Îngeri, forțe intermediare     | Obstacole psihologice și existențiale   |
| Lumina      | Lumină divină                  | Adevărul mereu prezent, dar inaccesibil |
| Frica       | Treaptă spre Dumnezeu          | Paralizie a sufletului                  |
| Finalitatea | Mântuire posibilă              | Eșec tragic                             |

„Foarte bine – acum intrăm într-o zonă subtilă și, așa spune, esențială pentru înțelegerea lui Kafka într-o cheie profund evreiască. Tema a fost formulată de mai mulți exegeți moderni (precum Gershom Scholem, Harold Bloom, George Steiner), care au intuit că Kafka nu mai face parte din tradiția religioasă propriu-zisă, dar că păstrează structurile, întrebările și chiar tonul midrașic (...) «În fața legii» este, de fapt, un midraș negativ: Povestea unei revelații care nu mai vine (...)»

O altă solicitare relevantă va ține de: „lectura comparativă Kafka – Gershom Scholem”, pe care ChatGPT o include într-o listă de propuneri de aprofundare a explicațiilor. În linii mari, răspunsul este corect – și poate fi sintetizat prin fraza: „Compararea lui Kafka cu Gershom Scholem înseamnă, de fapt, compararea a două atitudini față de aceleași întrebări fundamentale, ambele născute din criza modernă a iudaismului european”. După datele oferite, este destul de clar că avem de-a face nu doar cu o preluare, ci și cu o prelucrare și adaptare destul de rafinată a interpretării. Cu excepția câtorva inadvertențe și a unor mici greșeli de transliterare a unor cuvinte ebraice, răspunsurile oferite sunt satisfăcătoare. Evident, cele expuse sunt posibile doar printr-o acumulare și prelucrare a unei cantități foarte mari de informații (provenite inclusiv din cadrul literaturii de specialitate).

Spre a părăsi, parțial, sfera hermeneuticii literare și a testa abilitatea de reacție a interlocutorului virtual, propunem următoarea dilemă: „Pot fi depășite aceste limite proprii despre care vorbește (indirect) textul kafkian? Și, dacă «da», atunci cum?”. Din cuprinsul unui răspuns mai amplu, redăm doar: „Aici intrăm într-o zonă subtilă, de «antidot al lui Kafka». Da, putem schița o posibilă depășire a limitelor – dar nu din interiorul lumii kafkiene, ci printr-un pas dincolo de ea (...) prin curajul de a pași în abisul libertății interioare” – ceea ce e cât se poate de adevărat.

Ultimul schimb de replici începe cu cerința: „Aș dori o metaforă finală pentru a sintetiza acest traseu” – continuată de o surprinzătoare rescriere a parabolei kafkiene, din cuprinsul căreia extragem doar introducerea și concluzia:

„Imaginează-ți că te afli într-un vast deșert, fără drumuri, dar simțind că trebuie să ajungi undeva – o chemare surdă, veche, te îndreaptă spre o poartă de piatră, izolată în mijlocul pustietății. Nu are ziduri în jur, doar ea, singură, ca un simbol mut (...) Dincolo de poartă nu e un tribunal, nu e o sală a judecății. E un spațiu tăcut, vast, ca o grădină plină de lumină și prezență. Nu ți se spune nimic. Dar în tăcere, înțelegi că erai așteptat (...) Această metaforă poate încheia lectura noastră kafkiană în cheie transfiguratoare: omul de la fară nu e un învins tragic, ci un inițiat în devenire, dacă își dă voie să pășească.” (ChatGPT)

Iar dialogul ar putea fi extins, cu următoarele posibilități propuse de inteligența artificială: „Dacă dorești, pot transpune această imagine și într-un mic poem în proză sau într-un text de inspirație filozofico-mistică – spune-mi doar ce variantă ți-ar

plăcea”. Dar considerăm suficiente cele deja expuse pentru a formula o concluzie a acestei secțiuni: de fiecare dată, replicile oferite aduc un plus de informație și nu sunt repetitive, așa cum ne-am fi așteptat la începutul interacțiunii. Pentru un amator curios, asemenea informații pot fi nu doar suficiente, ci și satisfăcătoare.

## 1.2. Limitări ale inteligenței artificiale și nuanțări intuitive ale textului kafkian

Prima și cea mai evidentă limitare ține de faptul că inteligența artificială lucrează cu o bază de date enormă, dar finită. Tot ceea ce depășește respectiva bază de date, depășește și posibilitățile partenerului de dialog virtual. Faptul că și memoria umană este finită (și poate mult mai limitată decât o bază de date extinsă) e contrabalansat de principalul avantaj într-un demers hermeneutic original – intuiția.

Pentru a satisface un apetit hermeneutic alimentat cu mai multe lecturi de specialitate, răspunsurile inteligenței artificiale rămân, deci, insuficiente – cu atât mai mult cu cât interacțiunea cu ChatGPT trebuie dirijată (uneori, corectată) pentru a nu rezulta o interpretare eronată<sup>1</sup>. Mai mult, concluzii de tipul: „Kafka nu dă soluții, ci dezvăluie absurdul tragic al condiției umane” (ChatGPT) sunt doar parțial adevărate și depind foarte mult de perspectiva de interpretare a textelor.

Una dintre regulile fundamentale ale hermeneuticii este că sensul se naște din interacțiunea dintre cunoscător și obiectul cunoașterii. În acest caz, interacțiunea repetată și de lungă durată (pe parcursul a mai mulți ani) dintre cititor și text ne îndreptățește să formulăm o antiteză conform căreia proza kafkiană, în general, și parabola vizată, în particular, conține o soluție implicită, care poate fi formulată astfel: soluția/calea nu este în labirintul exterior, ci în cel lăuntric, iar rezolvarea problemelor existențiale este posibilă, pe termen lung, doar prin modificarea perspectivei asupra vieții<sup>1</sup>.

Cu alte cuvinte, dacă ar fi să adaptăm și focalizăm teza precedentă asupra prezentului articol, vom spune că soluția interpretării ultimei parabole kafkiene nu poate fi nicicum găsită în/prin inteligența artificială. Totuși, este incontestabil că inteligența artificială înțelege direcția spre care dorește să fie direcționată – inclusiv prin analiza conversațiilor anterioare (eventual, corelate cu alte subiecte). Deci, pentru a obține răspunsul dorit, e nevoie ca el să fie, cel puțin, intuit parțial (prin formularea întrebărilor potrivite).

În altă ordine de idei, pesimismul autorului, care (după cum reiese din câteva însemnări din scrisori și jurnal) nu vedea conturată posibilitatea mântuirii sau accesarea Adevărului ultim al existenței, nu ar fi un motiv suficient pentru a justifica aparenta lipsă de sens a prozei kafkiene. Ținând cont că idealul demersului hermeneutic, conform fondatorului hermeneuticii moderne/științifice<sup>1</sup>, este de a înțelege textul mai bine decât a făcut-o însuși autorul, vom putea observa că sensul devine perceptibil prin prezentarea atât de sugestivă și detaliată a non-sensului. Aparentul paradox enunțat

anterior devine justificabil fie și numai dacă nu pierdem din vedere că vorbim despre universul kafkian, construit pe o serie de paradoxuri.

Pe de o parte, confruntat cu un astfel de context literar, ChatGPT a tins să ofere unele răspunsuri contradictorii (inevitabile când vine vorba despre un „sens non-sens”). Pe de altă parte, replicile prin care a conturat analiza au fost corect justificate – dovedind doar că înțelegerea e direct corelată cu perspectiva de interpretare. În acest sens, cele mai relevante ar fi afirmațiile sale conform cărora putem găsi soluții în (sau printre) rândurile parabolei din romanul *Procesul* și – simultan – „Kafka nu dă soluții” (pentru că acestea nu sunt explicite, ci depind de interpretarea cititorului).

## 2. Hermeneutica religioasă. Studiu de caz: Zaheu, vameșul

Ne interesează acest personaj biblic deoarece considerăm că, în descrierea sa, regăsim fuzionate atributele simbolice ale celor două personaje din contextul literar amintit în secțiunea anterioară:

„În vremea aceea trecea Iisus prin Ierihon și, iată, un om bogat cu numele Zaheu, care era mai mare peste vameși [n.n. *având putere, asemenea primului păzitor al legii, din textul kafkian*], căuta să vadă cine este Iisus, dar nu putea de mulțime, pentru că era mic de statură [n.n. *asemenea omului simplu, așezat lângă ușa legii*]. Și alergând el înainte, s-a suit într-un sicomor ca să-L vadă, căci pe acolo avea să treacă. Și când a sosit la locul acela, Iisus, privind în sus, a zis către el: Zahee, coboară-te degrabă, căci astăzi trebuie să rămân în casa ta. Și a coborât degrabă și L-a primit, bucurându-se. Și, văzând, toți murmurau, zicând că a intrat să găzduiască la un om păcătos. Iar Zaheu, stând înaintea Domnului, i-a zis: Iată, jumătate din averea mea, Doamne, o dau săracilor și, dacă am nedreptățit pe cineva cu ceva, întorc împătrit. Și a zis către el Iisus: Astăzi s-a făcut mântuire casei acesteia, pentru că și acesta este fiu al lui Avraam. Căci Fiul Omului a venit să caute și să mântuiască pe cel pierdut.” (Luca 19, 1-10).

Pe data de 13.02.2025, la ora 13:34, ChatGPT primește această întrebare: „Care sunt cele patru niveluri de semnificație ale textului biblic, conform hermeneuticii tradiționale?” Răspunsul, oferit după 2-3 secunde, este destul de corect – cu excepția unor formulări imperfecte din punct de vedere gramatical (datorate, probabil, traducerii inexacte). În cele ce urmează, redăm textul exact cum a fost formulat de inteligența artificială:

„Conform hermeneuticii tradiționale, textul biblic poate fi interpretat la patru niveluri de semnificație, fiecare cu un tip diferit de înțelegere. Aceste niveluri sunt:

**1.Sensul literal (sau istoric):** Acesta este sensul direct al textului, care se referă la ceea ce este exprimat în mod clar și evident în cuvintele textului, fără a adăuga interpretări simbolice. Este sensul «de bază» care reflectă în mod direct evenimentele, faptele și învățăturile biblice.

**2.Sensul alegoric:** Acest nivel de semnificație caută un sens mai profund, adesea spiritual, care depășește înțelesul literal al cuvintelor. În acest tip de interpretare, elemente din textul biblic sunt văzute ca simboluri ale unor adevăruri spirituale sau ale unor realități mai profunde. De exemplu, unele pasaje pot fi interpretate ca prefigurări ale vieții sau lucrărilor lui Hristos.

**3.Sensul tropologic:** Acesta se referă la semnificația morală a textului, adică învățăturile care trebuie aplicate în viața morală și spirituală a credinciosului. Tropologia caută să răspundă întrebării: «Ce învățătură morală sau etică poate fi învățată din acest text?»

**4.Sensul anagogic:** Acesta se concentrează pe sensul escatologic sau final al textului, adică semnificațiile legate de realitățile ultime, cum ar fi mântuirea, viața veșnică și Împărăția lui Dumnezeu. Anagogia se interesează de scopul final al lumii și al omului, așa cum este dezvăluit în Scripturi.

Aceste patru niveluri au fost folosite de teologi medievali și continuă să fie o parte esențială a studiului biblic tradițional, în special în tradițiile creștine ale Bisericii Catolice și Ortodoxe. Fiecare nivel oferă o perspectivă diferită, dar complementară, asupra textului sacru” (ChatGPT).

Ulterior, la câteva minute distanță, ChatGPT primește următoarea sarcină: „Redactează o interpretare detaliată a pildei lui Zaheu, vameșul – din perspectiva sensului literal”. Din contextul răspunsului foarte detaliat și – per total – bine structurat, extragem doar un scurt paragraf, în care sunt lesne de remarcat o serie de erori:

În mod surprinzător, Iisus se oprește sub copacul în care Zaheu s-a urcat și îl cheamă pe nume, spunându-i să coboare, deoarece „astăzi trebuie să rămân în casa ta.” Aici, Iisus nu doar că îl observă pe Zaheu din mulțime, dar și îl invită în mod direct în casa sa, o invitație care subliniază un gest de milă și de iubire. De asemenea, acest detaliu subliniază faptul că Iisus este conștient de fiecare individ în parte și că vrea să adreseze personal nevoile spirituale ale celor care îl caută (ChatGPT).

În afara unor greșeli scuzaibile pentru o inteligență artificială a cărui abilitate de traducere încă lasă mult de dorit (de pildă, în loc de „împătrit”, ChatGPT dă de înțeles că vameșul „va restitui patruprezece ori mai mult” – sau, o altă formulare ce ar fi sunat mult mai bine în limba engleză, poate fi: „el renunță la bogăția dobândită prin mijloace necorecte și se angajează într-o viață de generozitate și restituire”), se remarcă, de mai multe ori, informații eronate – chiar din fragmentul citat anterior, reiese că nu Zaheu îl invită pe Iisus în casa sa, ci viceversa. Este adevărat că de la Iisus vine intenția de a fi găzduit, dar casa este, totuși, a lui Zaheu. Spre a lămurii acest din urmă aspect, va fi lansată întrebarea: „Zaheu îl invită pe Iisus în casa sa?” – la care ChatGPT răspunde într-un mod ambiguu:

Îmi cer scuze pentru confuzie. În relatarea biblică din Evanghelia după Luca (19:1-10), Iisus este cel care îl invită pe Zaheu în casa lui, nu invers. Zaheu, dorind să-L vadă pe Iisus, se urcă într-un dud pentru a-L privi, deoarece era prea scund pentru a ajunge la Iisus din cauza mulțimii. Iisus, însă, se oprește la copac și îl cheamă pe Zaheu pe nume, spunându-i: „Zaheu, grăbește-te și coboară, pentru că astăzi trebuie să rămân în casa ta.” (Luca 19:5). Așadar, Iisus inițiază invitația, iar Zaheu răspunde cu bucurie, grăbindu-se să-L primească în casa sa. Îți mulțumesc pentru observație! (ChatGPT).

După completarea care dovedește, asemenea altor neînțelegeri, o certă problemă a logicii formulării și, implicit, a interpretării, trecem la următorul nivel al interpretării, mediat de cerința: „Redactează o interpretare detaliată a pildei lui Zaheu, vameșul – din perspectiva sensului alegoric”. Aceleași observații vor fi valabile și pentru răspunsul care începe astfel: „Din perspectiva sensului alegoric, pilda lui Zaheu, vameșul, poate fi interpretată ca o reprezentare simbolică a mântuirii omului, a pocăinței și a întâlnirii cu Hristos, dar și a modului în care El adresează păcătoșii pentru a-i aduce înapoi în comuniunea cu Dumnezeu.” (ChatGPT)

Dialogul cu inteligența artificială continuă cu cerința: „Redactează o interpretare detaliată a pildei lui Zaheu, vameșul – din perspectiva sensului moral”. De această dată, răspunsul va

începe în felul următor: „Din perspectiva sensului moral, pilda lui Zaheu, vameșul, adusă în Evanghelia după Luca (19:1-10), oferă lecții fundamentale despre pocăință, corectitudine morală, generozitate și transformare interioară...” (ChatGPT)

Și, în fine, ultima sarcină va fi: „Redactează o interpretare detaliată a pildei lui Zaheu, vameșul – din perspectiva sensului anagogic”. Aici, este dezvoltată asocierea, corectă, între Zaheu și sufletul uman. Înțeles ca „simbol al sufletului uman căutător de mântuire” (ChatGPT), vameșul își depășește granița propriei individualități, devenind un simbol, în sensul cel mai profund al cuvântului. A doua secțiune a amplului comentariu elaborat de inteligența artificială, reia, în mod corect, perspectivele consacrate de interpretare ale sensului mai profund al parabolei:

„Actul de a urca într-un copac este mai mult decât o simplă acțiune fizică, el devine un simbol al «urcării» spirituale a omului spre Dumnezeu. Urcând în dud [n.n. *sicomorul este din aceeași familie a regnului vegetal*], Zaheu se ridică din starea sa lumească, simbolizând înălțarea sufletului uman spre realitățile spirituale. În sens anagogic, acest «copac» poate fi înțeles ca o reprezentare a crucii, care este simbolul suprem al mântuirii. Urcarea spirituală în «dud» ar putea reprezenta efortul omului de a depăși limitele pământești și de a aspira la viața veșnică, la comuniunea cu Dumnezeu.” (ChatGPT)

În afara previzibilelor greșeli de formulare, apare, din nou, insistența asupra faptului că „Zaheu promite să restituie patrusprezece ori mai mult celor pe care i-a înșelat”. Spre a clarifica eroarea, ChatGPT primește observația: „În textul biblic, se spune că Zaheu se oferă să întorcă împătrit – adică de patru ori mai mult”. La care urmează replica sa, din care redăm doar o jumătate, ce nu mai merită și alte comentarii: „Ai dreptate! (...) În tradițiile biblice și în legea iudaică, restituirea patrusprezece ori mai mult ar fi fost un act deosebit de generos, dar în cazul lui Zaheu se menționează faptul că «patru ori mai mult» este ceea ce promite. Mulțumesc pentru observare!” (ChatGPT). În fine, concluzia interpretării sensului anagogic, oferită de inteligența artificială, arată astfel:

Din perspectiva sensului anagogic, pilda lui Zaheu ne vorbește despre drumul sufletului uman spre mântuirea veșnică și despre întâlnirea cu Dumnezeu în Împărăția Sa. Aceasta ne învață că, indiferent de păcatele noastre, Hristos vine să ne cheme la El și să ne aducă în „casa” mântuirii, dacă suntem dispuși să ascultăm și să răspundem chemării Sale. Urcarea în dud, pocăința și restituirea lui Zaheu sunt simboluri ale transformării spirituale necesare pentru a trăi în comuniune cu Dumnezeu și pentru a primi viața veșnică. În final, pilda subliniază că mântuirea este un dar al lui Dumnezeu, accesibil tuturor celor care aleg să-L urmeze pe Hristos și să-și schimbe viața în acord cu voia Lui.

De această dată, răspunsul este ceva mai apropiat o formulare corectă, fără a pătrunde, totuși, prea adânc în subtilitățile interpretării. Abia din perspectiva sensului mistic, se justifică teza că ar fi vorba despre casa/templul lui Dumnezeu în care Zaheu este mai mult musafir decât gazdă. Aici observăm o aparentă contradicție: dacă, în sens literal, alegoric și moral, știm că este vorba despre casa lui Zaheu în care Iisus se auto-invită, remarcăm că, în sens anagogic, Zaheu locuia în casa care aparținea, de fapt, lui Dumnezeu.

În sens microcosmic, este vorba despre trupul omului – în care sufletul și Iisus au șansa de a coexista. În sens macrocosmic, este vorba despre întreaga creație care aparține lui Dumnezeu – și, în consecință, Iisus este îndreptățit să vorbească precum un stăpân care mai mult invită decât este invitat. Pe de o parte, Iisus

este om(enos) deoarece se lasă omenit – iar, pe de altă parte, este Dumnezeu deoarece hotărăște ca un stăpân al întregii creații.

### 3. Inteligență umană vs. Inteligență artificială. Concluzii provizorii

Prima observație din seria concluziilor propuse (care nu pot fi altfel decât provizorii) este pe cât de previzibilă, pe atât de importantă în interacțiunea celor două tipuri de inteligență. Anume: dacă direcționezi conversația prin întrebări pertinente și (eventual) observații detaliate, răspunsurile primite vor fi, în mare măsură, pertinente. Totuși, dacă întrebările sunt prea scurte (sau vagi) răspunsurile pot fi cu totul altele decât cele așteptate.

În primul caz, în care am furnizat, în limba română și integral, textul ce se cerea interpretat, interacțiunea a fost mult mai rodnică. În cel de-al doilea caz, în care nu am inserat în caseta de dialog textul integral al parabolei supuse analizei, inteligența artificială l-a preluat (cel mai probabil) dintr-o versiune din limba engleză, accesibilă pe internet, iar greșelile de traducere dovedesc o prelucrare imperfectă a informațiilor. Astfel, varianta gratuită a ChatGPT poate comite erori grave – care afectează întreaga interpretare<sup>1</sup>.

Detaliile solicitate sunt oferite într-un timp foarte scurt, dar verificarea acestora de un specialist în domeniu este obligatorie. Prin urmare, pentru un demers de tipul *distant reading* sau pentru un studiu de rețea, inteligența artificială scutește multe ore de căutări, iar răspunsurile care țin de ansamblu sunt, de cele mai multe ori, corecte. Pe de altă parte, pentru o interpretare de tipul *close reading*, inteligența artificială nu doar că poate fi încă mult îmbunătățită, dar riscă și includerea unor informații insuficient verificate. În plus, din motive lesne de intuit, inteligența artificială nu poate aprofunda pe deplin probleme care țin de hermeneutica religioasă și, inevitabil, sunt corelate și cu „universul credinței”.

Inteligența artificială nu reușește (încă) să egaleze, în mod satisfăcător, concluziile la care poate lesne ajunge intuiția umană. Dar, adaptând și reinterpretează alte informații, pot fi produse texte noi și (aparent) originale. Într-un mod previzibil, când vine vorba despre chestiuni de nuanță, rezolvarea sarcinii nu acoperă decât parțial subiectul – totuși, după mai multe întrebări și îndrumări primite și răspunsuri oferite, replicile inteligenței artificiale pot fi, totuși, corecte.

#### Bibliografie:

\*\*\* *Biblia*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1988.

Kafka, Franz, “În fața Legii”, inclusă în: Franz Kafka, *Castelul. Procesul. Verdictul și alte povestiri*, Editura Hyperion, Chișinău, 1990, pp. 449-451.

Kafka, Franz, *Pagini de jurnal și corespondență*, traducere de Mircea Ivănescu, Univers, București, 1984.

Schleiermacher, F.D.E., *Hermeneutica*, traducere și studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Polirom, Iași, 2001.

**Cristian PRALEA****Web 2.0: eșecul unei metanarațiuni**

Putem spune, nu fără controversă, că ne aflăm astăzi la sfârșitul unei epoci pe care am putea să o numim „Web 2.0”. De ce nu fără controversă? Pentru că nu există de fapt o diferență esențială de infrastructură între internetul timpuriu și cel al acestui „Web 2.0”. Ceea ce le separă ar fi mai degrabă o dezvoltare, prin practică dar și prin cod, a ceva ce exista deja ca posibilitate încă de când Tim Berners-Lee își aduna ideile la CERN (1989-1990), reușind să construiască arhitectura fundamentală a interfeței noastre cu rețeaua (WWW, HTML, HTTP, URL). De asemenea, o controversă ar putea fi chiar și eticheta de „epocă”, pentru că, din moment ce vorbim despre internet, nu putem să nu ne întrebăm dacă chiar putem să o considerăm pe același nivel cu, să spunem, marile epoci ale modernității. Nu vorbim mai degrabă de o vârstă a internetului? Răspunsul este, ca de obicei, nuanțat: și da și nu; da, a început (poate în 2004) ca o vârstă anunțată și a sfârșit (undeva din iarna lui 2022 până astăzi) ca o epocă eșuată. Folosesc asemenea date aproximative pentru că nu este ușor, după cum vom vedea, să constrângem, mai ales o asemenea tehnologie, la viziunea modernă a istoriei ca epoci aflate în succesiune. Dincolo de controverse, tocmai pentru a ne lămurii, propun să insistăm: avem de a face cu o epocă, această epocă se poate numi „Web 2.0”, iar această epocă tocmai s-a sfârșit cu monumentalul eșec al ideilor ce o animau inițial.

Ideea unui nou internet a început să fie rostogolită în spațiul public printr-o serie de evenimente publice în forma unor conferințe cu invitați, organizate între 2004 și 2011 de Tim O'Reilly, un antreprenor specializat în producerea și vânzarea de manuale pentru calculatoare, dar și în construirea primelor așa-zise portaluri web – site-uri ce încercau să se prezinte drept ferestre unice către lumea internetului. Faptul că Tim O'Reilly era implicat în construcția de portaluri nu este deloc întâmplător. În prima jumătate a anilor '90 diviziunea digitală în Statele Unite ale Americii, dar și Europa de vest, a început să se micșoreze (însemnând deci mai multe calculatoare cu acces la internet în casele oamenilor), iar aceasta, împreună cu câteva măsuri de de-reglementare financiară și reducere de taxe pe venit, a făcut ca investitori, ce până atunci nu prea aveau nimic de a face (ori vreo cunoaștere a fenomenului) cu internetul, să fie dispuși să riște investiții speculative într-o nouă posibilă loterie afacerească (astăzi o numim „bula dot-com”). Aceste portaluri, de exemplu, cu care se ocupa și Tim O'Reilly, erau idei la modă în acele vremuri. Evident că o asemenea bulă de investiții nu putea decât să se prăbușească, ceea ce s-a și întâmplat, în 2000. Au fost și câștigători ai acestei loterii, ca de exemplu Amazon, dar majoritatea banilor s-au evaporat. Compania lui Tim O'Reilly nu a fost printre cele norocoase. Aflat în fața unei încrederi generale într-un viitor economic al internetului prăbușite, Tim O'Reilly a văzut o adevărată oportunitate în această încercare de reinventare a internetului. Web 2.0 însemna deci, o tehnologie pe care în sfârșit o înțelegem așa cum trebuie, pe care începem să o folosim așa cum trebuie, o resetare urmată de o dezvoltare într-o nouă direcție: o nouă versiune a internetului.

Ajutat poate de aerul de nou ce îl înconjura retoric, ajutat poate de postura libertariană a primelor vedete digitale pentru care bula dot-com fusese efectiv un coșmar (ca de exemplu John Perry Barlow<sup>1</sup> cu a sa „Declarație de independență a cyberspațiului”, atât de naivă și atât de revelatoare, scrisă în 1996 ca răspuns la legea telecomunicațiilor aflată, printre altele, la originea bulei), termenul de Web 2.0 a prins, în ciuda protestelor lui Tim Berners-Lee<sup>2</sup>, care considera că tot ceea ce pretinde Web 2.0 se află deja conținut în ceea

ce pusese el la cale la CERN în 1989 și 1990. Ca să fim corecți, trebuie să spunem că Berners-Lee avea dreptate să semnaleze posibilitatea conținută de arhitectura sa, însă nu putem să nu observăm că folosirea efectivă a internetului de până atunci era totuși departe de această „nouă” viziune. Dar, despre ce este vorba însă?

Este vorba de intensificarea mișcării de democratizare a unei tehnologii esențialmente democratice. Bula dot-com lucra încă în jurul unor idei fundamentale structurate de comportamente și atitudini antrenate de vechile medii de comunicare. Da, sigur, existau forumuri, exista posibilitatea de a oferi spațiu de expresie celor interesați de așa ceva, dar nu numai că infrastructura era încă șubredă (viteza de transfer a datelor fiind infinitesimală atunci din perspectiva de acum, ceea ce îngreuna automat orice discuție mai populară sau mai stufoasă), dar nici utilizatorii nu prea știau în ce direcție să o folosească. Internetul timpuriu deci, se prezenta mai degrabă în parametrii consumului clasic de media: puțini producători, cu mesaje în general statice, puține conversații spontane și o masă de consumatori în general pasivă. Ceea ce făcea internetul special în acele vremuri era de fapt desprinderea sa de vocile autoritare ale mediilor clasice, chiar rebeliunea împotriva acestora – iar asta explică foarte bine cum și de ce manifestul libertarian al lui John Perry Barlow a rezonat atât de bine cu internauții de atunci. Noua experiență a internetului, însă, trebuia să împingă această masă de consumatori către realizarea efectivă a funcției democratice a acestei tehnologii. Astfel, ideea de Web 2.0 încuraja dezvoltarea de sisteme și soft-uri care să pornească de la audiență, mai degrabă decât de la mesaj, de la interacțiune mai degrabă decât de la simpla comunicare: mai puține portaluri, dar mai multe platforme de socializare; transformarea site-urilor de știri din simple comunicări, în ocazii pentru dezbateri spontane și reacții „la cald”; în loc de pagini personale (mutate ca momeală pe platformele de socializare), jurnalism ad-hoc și blog de opinie; și, am mai putea adăuga, mai puține enciclopedii, dar mai multe wiki-uri (enciclopedii colaborative, unde autorii se confundă cu audiența).

Poate că nu seria de conferințe/întâlniri („summits”) ale lui O'Reilly a provocat această schimbare, poate a fost de ajuns doar o simplă perioadă de onestă reflecție asupra crahului dot-com, pentru ca diverse companii sau diverși antreprenori să adopte această schimbare de perspectivă, sau poate doar de accent. Ceea ce poate fi observat cu ușurință este că deja de prin 2010 lumea internetului arăta din ce în ce mai mult așa cum țineau să o descrie propunătorii termenului de Web 2.0. Așadar, dincolo de controverse legate de cauze sau origini, putem să cădem de acord că termenul își are utilitatea lui în a descrie pe scurt aceste aproape două decenii de istorie a internetului.

Începuturile Web 2.0 au fost, ca multe alte începuturi, extrem de entuziaste. Este de fapt momentul în care se construiește metanarațiunea internetului democratizant. O promisiune destul de vagă până atunci, căci internetul (după cum vedem și la Barlow) era mai degrabă privit din perspectiva alterității sale, de fapt o masă informă de promisiuni, monstruoasă chiar, dar în sensul pe care îl dă Lyotard cuvântului în introducerea sa la colecția de eseuri *Inumanul*<sup>3</sup>. După rebeliunea inițială și încercarea de colonizare economică venită la sfârșit de secol, părea că avem de-a face cu o sinteză aproape hegeliană în această coabitare a afaceristului cu consumatorul devenit creator. Majoritatea acestor servicii erau oferite gratuit, cu explicația venitului adus de reclame și, iarăși, lucrând cu logici aparținând altor medii, obișnuințe nechestionate, problema acestui venit semăna pentru mulți dintre noi mai degrabă cu o nebuloasă ezoterică decât cu o schemă de afaceri îndeajuns de transparentă. Față în față cu primele efecte sociale ale noilor dezvoltări, asemenea întrebări legate de venituri păreau într-adevăr meschine. Primăvara arabă, alegerile din Iran (2009), chiar alegerea

lui Obama în primul mandat (2008) – și putem adăuga aici și alte alegeri în alte părți ale lumii – păreau să ne arate începuturile unui tăvălug democratic răsărind din spațiul digital, o forță populară de neoprit, căci, nu-i așa, în alteritatea sa radicală, internetul părea să scape oricăror încercări de reglementare, de îngrădire. Aparenta naturalețe cu care se întâmplau aceste mișcări părea, de asemenea, să ne îndrepte către ideea, greșită de altfel (așa cum am aflat în aceste aproape două decenii), a naturaleței democrației. Puzderia inițială a blogurilor părea să ne îndrepte privirea către imaginea, construită de Vattimo la sfârșitul modernității, a istoriei ca puzderie de istorioare. Un jurnalism local de neoprit, dezvăluind ceea ce canalele consacrate lasă la o parte, acoperă cu uitare, condamnă la irelevanță. Iar peste toate acestea trona triumfal, Wikipedia, enciclopedia democrată, cu adevărat populară, marele inamic public al educației universitare.

Lyotard însuși, încă de la *Condiția Postmodernă*<sup>4</sup>, ne avertiza asupra metanarațiunii hegeliene, doar una dintre multiplele metanarațiuni ce și-au pierdut tracțiunea în secolul XX. La fel ca și poveștile lui Hegel, poveștile Web 2.0 ne-au indus, nu neapărat somnolențe infantile, ci poate mai degrabă un deficit de atenție, în condițiile unei lumi ce ne cerea o atenție dublată pentru a o interpreta. Scriam despre aceste lucruri chiar la începuturile epocii Web 2.0, când îmi terminam lucrarea de doctorat. Câțiva ani mai târziu am decis să extrag de acolo și să insist pe un avertisment ce abia mi se înfripase atunci în analiză,<sup>5</sup> dar care simțeam că se poate constitui într-o cheie de interpretare ulterioară. Ideea era că tocmai Wikipedia, posterul de început al Web 2.0 (așa cum Facebook poate fi posterul de final), ne dezvăluia o contradicție fundamentală, nerezolvată și chiar în pericol de a fi nerezolvabilă, nu numai în interiorul modului în care ajunsesem să utilizăm internetul, ci tocmai în interiorul funcționării noastre ca societăți democratice, aspirante sau nu. Adevărul Wikipediei ne confruntă cu o diferență de esență. În loc de un adevăr de substanță (să-i spunem), ori în loc de un adevăr izvorât din expertiză, ori chiar în loc de un adevăr fixat ierarhic de o curgere verticală a puterii, Wikipedia ne pune în față o construcție orizontală, un adevăr consensual, născut dintr-o negociere democrată. Evident, acest tip de adevăr nu înseamnă interpretare infinită, ci o gândire hermeneutică comunitară: un discurs îngrădit de limitele interacțiunii comunitare dar și de limitele interpretării, așa cum, de exemplu, le indică Umberto Eco.<sup>6</sup> Însă, oricum ar fi, ceea ce rezultă din problemele noastre adresate fundamentului Wikipediei este că nici noi (cu câteva decenii de democrație) și nici alții (până la câteva sute de ani), nu părem să fim, sau, poate mai degrabă, să *mai* fim pregătiți cu adevărat pentru ceea ce ar trebui să însemne o democrație, nu doar politică, ci una de ordin existențial – prin urmare una ce ar putea-o într-adevăr structura pe cea politică.

Nu am prevăzut și probabil că nici nu aveam cum să prevăd declinul monumental al epocii Web 2.0, început, dacă e să identificăm o data aproximativă, în 2015 cu primele semne ale scandalului Cambridge Analytica – uriașa operațiune de colectare de date urmată de folosirea acelor date pentru influențarea opiniei unor alegători în Marea Britanie (pentru a vota Brexit-ul) și în Statele Unite ale Americii (pentru a-l vota pe Ted Cruz senator, dar, mai important, pe Donald Trump președinte). Au urmat cacofonia globală a pandemiei însoțite de infodemie și, într-un final, căci nu cred să mai fi rămas în picioare azi vreun ideal de prin 2010, războiul hibrid al Rusiei împotriva Occidentului. Peisajul este chiar dezolant: „natureleța” democrației a făcut loc extremismelor ce se urăsc reciproc de moarte; violența fizică și verbală a luat locul aproape oricăror dezbateri; jurnalismul local a dispărut aproape cu desăvârșire – avem acum oameni infinit mai interesați de ce se întâmplă la mii de kilometri distanță și infinit mai ignoranți cu privire la ce se întâmplă lângă ei;

iar Wikipedia, cu toate problemele ei, este încet, încet, înlocuită de un simulacru de limbaj simulând un simulacru de cunoaștere – căci nici unul din aceste noi Large Language Models (pretențios și greșit numite inteligențe artificiale) nu își disimulează simularea, încă.

Ce s-a întâmplat? Cum este posibil ca o vârstă a internetului să provoace un asemenea dezastru? Nu cumva exagerăm? Nu cumva transformăm o nișă în ceva inadmisibil de general? Răspunsul este nu, pentru că, așa cum prefiguram la început, nu avem de-a face cu o vârstă ci cu o epocă. În vremea internetului timpuriu, dar și în preistoria Web 2.0 (de la crahul dot-com până în 2011 – anul ultimului summit al lui Tim O'Reilly), una dintre cele mai mari probleme, provocatoare de tăceri meditative chiar celor mai entuziaști corifei ai Web 2.0, era problema diviziunii digitale. În timpul bulei dot-com puțin mai mult de o treime de populație avea acces la internet în Statele Unite. Aceste cifre creșteau ușor, în toată lumea dezvoltată, însă nu într-atât încât să ne arate un orizont al dispariției acestei probleme. Astăzi, după, să spunem, 15 ani, situația este radical diferită. O simplă privire pe site-ul Băncii Mondiale ne arată niște cifre uluitoare. De la 16% procent total din întreaga populație a globului în 2005, la 28% în 2010, procentul de oameni cu acces la internet a urcat la 68% în 2024. În România, 91% din oameni aveau acces la internet în 2024, un procent cam în media europeană, dar poate surprinzător, mai mare decât Franța sau Italia, amândouă aflându-se la 89%.<sup>7</sup> Această creștere exponențială uriașă se datorează de fapt, în principal, tehnologiilor de telefonie mobilă și așa-numitor telefoane inteligente. De asemenea, această creștere exponențială ne arată și altă imagine: un procent uriaș din populația lumii a fost pur și simplu aruncat în valurile din ce în ce mai tulburi ale internetului. De ce din ce în ce mai tulburi? Pentru că au fost aruncați direct în Web 2.0. Acel internet care își dorea utilizatorii în lumina reflectoarelor, pentru a-i putea studia, pentru ca mai apoi să poată face comerț cu ei pe înțelesul lor, pentru ca mai apoi să poată să le direcționeze înțelesul însuși. Conspirație? Nicidecum. Furtună perfectă a analfabetismului media? Evident. Nu cred că trebuie să ne mai întoarcem aici la coabitarea dintre afacerist și consumatorul creator, scandalul Cambridge Analytica ne-a transparentizat destul schema de venit: ideea în Web 2.0 nu este că noi suntem produsul tranzacționat către diverși comercianți, care vor să ne arate reclame, de către aplicațiile pe care le folosim gratuit, ci că pur și simplu capacitatea noastră de a fi influențați într-un mod sau altul este ceea ce se tranzacționează – de altfel, ironic sau nu, Web 2.0 este astăzi o lume a influencer-ilor.

Refuz în continuare determinismul tehnologic. Ca loc privilegiat de interpretare culturală, internetul, sau mai corect spus, cyberspațiul, rămâne ceva ce ne reflectă și ne direcționează, iar acum, mai mult ca oricând, ar trebui să ne orientăm atenția (dublată) către el. Eșecul Web 2.0 este monumental prin enormitatea diferenței dintre idealurile inițiale și concretul existenței sale finale și, de asemenea, este monumental datorită numărului uluit de oameni cărora a ajuns să li se adreseze. Există două motive pentru acest eșec. Unul se datorează infrastructurii de soft specifică acestei epoci, iar celălalt, mai adânc înrădăcinat cultural, îl aflăm într-un spațiu interstițial.

Banii, în epoca Web 2.0, se învârt în jurul influenței. Sigur, avem niște exemple „de la firul ierbii”, adică oameni obișnuiți deveniți neobișnuiți printr-o neobișnuită expunere online, care câștigă bani călătorind, sau pur și simplu jucând jocuri video (nu vorbesc aici de competiții). Raportați la numărul total de utilizatori de internet (cam 5 miliarde și jumătate), cred că nu putem nici măcar visa ca aceștia să atingă vreun procent cât de cât de semnificativ. Influența și banii din jurul influenței se află așadar cu antreprenorii, companiile și aplicațiile lor. Pentru a rula aceste mecanisme, la fel

cum făcea Hollywood-ul odată, ei ne vând iluzii (pe gratis, pentru că, nu-i așa informația vrea să fie liberă...). Iluzia comunității, când înconjurați de boți și alți nefericiți, ne felicităm pentru păreri identice. Iluzia înțelepciunii, când confundăm numărul de emoticoane primite cu numărul de cititori. Iluzia dezbaterei, când chiar credem că cineva ne-a citit mai mult de două vorbe din ceea ce-am postat. Iluzia prieteniei, când confundăm hordurile de clicăitori „like&subscribe” cu oameni cu care ne-am așezat măcar odată la o cafea sau bere. Atrăși de această încrengătură de iluzii (ce se bazează toate pe fundamentala iluzie a libertății) cădem ușor pradă păienjenisului manipulator pus la dispoziția oricui a plătit îndeajuns să ne cumpere. Dar ceea ce este cel mai trist însă, este faptul că această disponibilitate către manipulare a devenit atât de înrădăcinată în utilizatorii acestor platforme (cu Facebook ca prim exemplu, dar cu mențiunea că nu mai este folosit de noile generații, tocmai din cauza prezenței pronunțate a propriei noastre generații acolo), încât schemele de manipulare funcționează dincolo și în afara manipulatorilor. Poate că singurul lucru bun în aceste cazuri într-adevăr gratuite, este că totul se uită în maxim două săptămâni.

Al doilea motiv, am spus, se află într-un spațiu interstițial. Pe de o parte este tehnologic, pe de altă parte este cultural. Pe vremea internetului timpuriu și a preistoriei Web 2.0 problema diviziunii digitale era întotdeauna imaginată în relație cu revoluția calculatoarelor personale (aparținând anilor '80, desemna momentul istoric în care au apărut calculatoarele de uz casnic). Micșorarea diviziunii digitale trebuia neapărat să se întâmple în directă relație cu creșterea numărului de calculatoare personale din ce în ce mai performante. Aceste calculatoare personale erau asociate cam tot timpul, în acea vreme, nevoii utilizatorului de a achiziționa (inițial) ezotericele cunoștințe necesare operării lor. A ști cum funcționează tehnologia pe care o folosești, a fi, așadar, alfabetizat în această privință, era ceva ce nu constituia doar cerința de bază a utilizării, ci și idealul său. Ideea de hacker, inițial, trimitea către o asemenea persoană alfabetizată în acest nou mediu, iar dezvoltarea accelerată a interfețelor grafice chiar provoca (pe bună dreptate, am putea spune acum) anxietăți.<sup>8</sup> Micșorarea diviziunii digitale ar fi trebuit să vină împreună cu un efort egal de alfabetizare. Nu a venit însă, pentru că responsabile pentru micșorarea acestei diviziuni digitale au fost, în mare măsură, telefoanele „inteligente”. Folosesc ghilimelele pentru că avem de-a face cu o ambiguitate aici. Pe de o parte, da, putem să vorbim de o structură, funcționare și interfață inteligent construite. Dar interacțiunea utilizatorului cu un asemenea aparat are mai degrabă aparențele unei interacțiuni magice, construite pe baza unei continui dialectici între simulare și disimulare. Întotdeauna conectat, dotat cu camere și microfoane, un asemenea aparat este infinit mai util în colectare de date și construit de iluzii decât libertarianul calculator personal. „Nu am nimic de ascuns” îmi spun unii studenți an de an, deja de ceva ani. Problema nu este despre ce vrei sau nu vrei să îți privat, ci despre șansa pierdută de a cunoaște cum lucrează mașinăria, măcar softurile ei, dacă nu părțile electromecanice. Fatalism tehnologic? Din nou, nicidecum, cu un minimum de educație media și de igienă digitală multe din aceste impedimente pot fi depășite. Nu toate telefoanele sunt la fel. Nu toate trebuie să rămână cu softurile instalate din fabrică. Dar combinația dintre această tehnologie a tentației ușurului și vechile metehne moderne, mult prea moderne, constituie acel interstițiu al celei de-a doua cauze.

Avertismentul, generat de interogarea Wikipediei, cu privire la relația noastră genuină cu democrația se plasează de asemenea în acest interstițiu. Ce se întâmplă când tehnologia presupus democratică, și și mai presupus democratizantă, este invadată, brusc (vorbim de maxim un deceniu pentru schimbările semnificative), de o masă

absolutistă și absolutizantă? Ce se întâmplă când logica democratică începe să fie folosită pentru justificarea absolutismului totalitar? Nici internetul, nici epoca Web 2.0 nu sunt primele instanțe ale acestei bătălii vechi<sup>9</sup>. Dar prin propria-i restructurare, combinată cu noua revoluție telefonică, internetul pe stil Web 2.0 și-a invitat această bătălie să sălășluiască în propria-i esență. Dizolvarea diviziunii digitale în acest fel nu poate fi decât o război a modernului pe postmodern. Putem, astfel, reformula cele patru iluzii de mai sus: iluzia comunității, când părerile noastre se adevăresc a fi divine; iluzia înțelepciunii, când numărul de oameni deranjați de strigătele noastre este interpretat ca fiind numărul de oameni care ne ascultă; iluzia dezbaterei, când aruncăm în mocirlă pe oricine ni se opune și venerăm pe oricine e de acord cu noi; iluzia prieteniei, când ne cufundăm în sfârșit în narcisismul patologic indus cu atâta ușurință plezistă de noile „democrații” ale internetului. Ca intelectuali nu eram pregătiți pentru Web 2.0. Chiar când ni se părea seducător, nu cred că ne-am rezolvat vreodată diferențele, iar acestea vin acum să ne bântuie în forma LLM-urilor – reziduuri ale unor întrebări neduse până la capăt.

Rămâne să punem astăzi aceste întrebări; deși este infinit mai greu decât acum 15 ani; deși azi avem, probabil, infinit mai multe informații decât aveam acum 15 ani. Prăbușirea spectaculoasă a Web 2.0, mai ales în ultimii doi ani ne-a arătat un pericol greu de egalat. O greșală poate, dar cu consecințe existențiale: pericolul în sine... Din nou ne ridicăm împreună cu Heidegger și spunem că acolo unde sălășluiește pericolul se află și salvarea. Văd aceste „noi” tehnologii conversaționale numite inteligențe artificiale, fără a avea vreo acoperire în afara celei dictate de departamentul de marketing sau de vesele vreunui speculant de capital, le văd deci ca pe un asemenea pericol ce-și conține salvarea. Desigur, lucrurile pot lua alte întorsături, ca întotdeauna, dar prin propria lor ne-rușinare cu privire la ceea ce sunt, aceste LLM-uri pot revela ceea ce era deja conținut în propria lor posibilitate. Ne putem uita în ele, oglinzi ale vidului existențial al pălăvrăgelii mediocre ce le constituie. Și ne putem atunci întreba cu privire la raportarea noastră esențială la suprafața, orizontalitatea, existenței democratice.

#### Note:

<sup>1</sup> John Perry Barlow – „A Declaration of the Independence of Cyberspace” in *Electronic Frontier Foundation*, 1996, [www.eff.org/cyberspace-independence](http://www.eff.org/cyberspace-independence), accesat 1.11.2025

<sup>2</sup> Tim Berners-Lee și-a deschis de altfel propria linie de cercetare paralelă, așa-numitul Web Semantic, asociat chiar cu ideea de Web 3.0, care presupunea transformarea conținutului Web în ceva ce putea fi citit de o mașinărie (cod, de fapt). Cercetarea lui a evoluat în paralel cu Web 2.0 și, în mod ironic, astăzi putem să îl așezăm în genealogia inevitabilelor schimbări (ce vor fi) provocate de noile Large Language Models. Ca să evite această rivalitate de numiri (fără să menționăm pretenția alternativă a corifeilor tehnologiilor blockchain la titulatura de Web 3.0, ceea ce ar însemna o triplă rivalitate) Comisia Europeană, încercând să formuleze un răspuns la toate aceste dezvoltări, a ales să vorbească deja de un Web 4.0 (un Web al lumilor virtuale) în iulie, 2023: [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip\\_23\\_3718](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_23_3718)

<sup>3</sup> Jean-Francois Lyotard – *Inumanul*, Cluj: IDEA Design & Print, 2002

<sup>4</sup> Jean-Francois Lyotard – *Condiția Postmodernă*, Cluj: IDEA Design & Print, 2003

<sup>5</sup> Cristian Pralea – „The Existential Democracy and its Public Intellectual” in *Messages, Sages, and Ages*, vol.2, nr.2, 2015

<sup>6</sup> Umberto Eco – „The Limits of Interpretation”, în Santiago Zabala, ed. *Weakening Philosophy, Essays in Honour of Gianni Vattimo*. Montreal, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007.

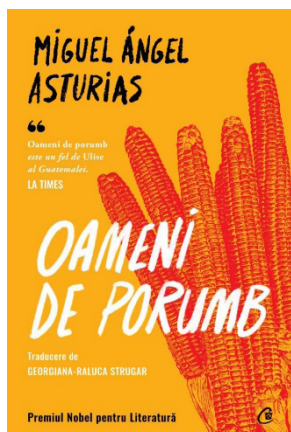
<sup>7</sup> World Bank Group – Individuals using the Internet (% of population), <https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS>, accesat 1.11.2025

<sup>8</sup> Neil Stephenson – *In the Beginning there was the Command Line*, New York: Avon Books, 1999.

<sup>9</sup> Michelle Goldberg – *Kingdom Coming: The Rise of Christian Nationalism*, New York, London: W. W. Norton & Company, 2006

Rodica GRIGORE

## Ficțiune, realitate și literatură



În romanul lui Miguel Ángel Asturias, *Oameni de porumb*, aparenta lipsă de loialitate a femeilor care este expresia unei imagini transfigurate a zeității lunare, caracterizate de inconstanță, este completată cu egoismul și cruzimea. Într-un foarte ambițios studiu critic, care, însă, rămâne discutabil în multe dintre concluziile sale, Richard Callan afirma că permanenta căutare a femeilor fugite de acasă ar reprezenta, în cartea lui Asturias, o expresie a nevoii personajelor masculine de desăvârșire prin dobândirea componentului feminin, *anima*, în termeni jungieni, absolut necesară pentru întregirea simbolică a sufletului. Căzul pe care criticul îl discută pe larg e cel al lui Nicho Aquino privit din perspectiva călătoriei inițiatice pe care o întreprinde. Numai că Gerald Martin are dreptate atunci când spune că, din păcate, Jung e un instrument care se poate adapta prea ușor oricărei circumstanțe interpretative, afirmând că *Oameni de porumb* e mult mai mult decât simpla căutare a jumătății pierdute ori a unui iluzoriu etern feminin.

Și e adevărat, câtă vreme Asturias nu poate fi judecat exclusiv din perspectiva conceptelor psihologiei ori filosofiei occidentale, elementele definitorii pentru concepția sa generală asupra literaturii – și realității lumii latino-americane – rămânând pentru totdeauna legate de mitologia Americii Centrale și de marile texte epice ale acestui atât de aparte univers. Romanul acesta, prezentând, fără îndoială, și trădarea feminină sau evadările protagonistelor din prea îngusta lume inițială tocmai cu scopul de a-și ajuta bărbății (pe Nicho ori pe Goyo) să evolueze și să atingă pragul unei inițieri care, altfel, le-ar fi rămas imposibil de atins, este, însă, construit în jurul unei adevărate mistici a absenței care nu poate fi explicată doar prin recursul la conceptele jungiene. În primul rând, pentru că personajele lui Asturias păstrează o serie de caracteristici alegorice, ele funcționând adesea drept embleme ale binelui sau răului, eroului ori trădătorului. Astfel încât nevoia de individualizare care joacă un rol esențial în teoriile lui Jung se dovedește a fi opusă tendințelor lui Asturias de a portretiza un neam ce simbolizează toți oamenii de porumb ai Americii Latine.

În linii foarte generale, personajele din acest roman al lui Asturias se împart în două categorii”, reprezentate de câțiva

protagoniști. Pe de o parte „întreprinzătorii, cei ce fac, iar pe de alta, cei ce se limitează doar să vorbească, flecarii de felul lui Hilario Sacayón. Interesant este, de asemenea, că cei ce acționează sunt prezentați adesea indirect, prin intermediul celor care vorbesc, iar aceste descrieri ce distorsionează – conștient sau inconștient – adevărul construiesc drumuri noi între realitate și ficțiune. În acest fel, Asturias se situează într-o ilustră descendență care ajunge până la *Tristram Shandy*, romanul lui Laurence Sterne și, dintr-un alt punct de vedere, până la Miguel de Unamuno și *Ceața* sa. Numai că ceea ce individualizează textul acesta al lui Asturias e faptul că resorturile demersului său sunt evidențiate de el însuși, prin intermediul câtorva personaje privilegiate, însă nu doar pentru a oferi puncte de sprijin posibilei reacții a cititorului, ci pentru a o fundamenta. Critica literară a amintit din nou, în acest caz, despre dorința lui Asturias de a instrui publicul, așa cum, la nivel social și politic, încerca să facă, în Guatemala, președintele Arévalo în aspirația sa de a moderniza Guatemala, diferențele dintre cei doi fiind considerate mai degrabă metodologice decât ideologice.

Astfel, prin diverse mijloace artistice, Asturias a încercat să dezvăluie cititorilor chiar procesul genezei discursului literar, pentru a arăta modul în care povestea se transformă în literatură, iar ficțiunea ia, astfel, naștere, din datele cele mai concrete ale realității. Metoda, inedită, fără îndoială, se dovedește eficientă, căci Asturias oferă cititorului dualități categoriale, variante ale aceluiași adevăr considerat inițial imuabil, punând totul sub semnul liberei interpretări, aducând laolaltă fapte trăite de personajele romanului cu variantele pe care aceste fapte le primesc atunci când terțe personaje încearcă să le relateze, distorsionând, voit sau nu, adevărul. Exemplul prin excelență e, desigur, istoria personală a Mariei Tecún, cea plecată de acasă și a cărei poveste ajunge să fie cunoscută – dar cunoscută într-un asemenea fel – departe de locurile ei natale, încât ea însăși, auzind-o, simte că nu se recunoaște în ea și că, desprinzându-se de propria existență, povestea existenței sale a devenit ficțiune – deci, literatură.

Maria Tecún, expresie simbolică, în romanul lui Asturias, a atitudinii înșelătoare a divinității lunare din mitologia mayașă, devine și semn al tranziției de la adevăr la ficțiune și de la realitatea pură la literatură. Căci, departe de a fi nepăsătoare și ușuratică, asemenea divinității lunare, ea este, din punctul său de vedere, o femeie apăsată de griji, sinceră și grijulie. Faptul reiese cu claritate din explicația pe care, după ce-l reîntâlnește, i-o dă chiar ea lui Goyo Yic, soțul său, spunându-i că nu a plecat deoarece nu ținea la el, ci a plecat pentru el – pentru ea însăși și pentru întreaga lor familie pe care o dorea și o visa altfel: „Lasă-mă să-ți spun, că tot a venit vorba, de față cu unu’ dintre copii. Te-am lăsat nu pentru că nu te-aș fi iubit, da’ dacă mai stăteam cu tine, la ora asta am mai fi avut încă zece copii și nu se putea. Pentru tine, pentru ei, pentru mine. Ce-ar fi făcut mititeii fără mine?... Tu erai fără vedere...” Cititorul este, așadar, pus în fața a două versiuni – și lăsat să aleagă ce variantă a adevărului preferă. Adevărul devine, așadar, o chestiune de opțiune, iar discursul românesc astfel rezultat, o problemă de interpretare. Însă are loc și confruntarea personală a Mariei Tecún cu legenda căreia plecarea sa i-a dat naștere, fapt ce se vedește în dialogul ei cu Nicho Aquino, cel care are el însuși dificultăți în a o recunoaște și suprapune peste modelul mental pe care și-l construiește: acela de „tecuna” hotărâtă și neîndurătoare pe femeia pe care o vede în fața ochilor, o femeie muncită, slăbită

și care fugise de acasă pentru a scăpa, fie și temporar, de prea multa nefericire pe care o adunase în suflet.

Nimic nu e așa cum pare în *Oameni de porumb*. Sau, mai corect spus, totul e ceea ce pare și încă ceva pe deasupra – adică totul e ceea ce se vede, dar și ceea ce se spune. Romanul acesta însuși e ficțiune prin definiție, iluzie a adevărului, însă, prin intermediul „contractului mimetic”, iluzia e luată întotdeauna drept adevăr, trebuie luată ca atare pentru ca mecanismele ficțiunii să poată funcționa. Această analogie îi permite lui Asturias să afirme implicit că mitul și realitatea sunt inseparabile și definesc, chiar dacă în moduri diferite, fiecare context specific pe care el însuși îl are în vedere și-l descrie. Romanul lui Asturias transformă realitatea la două niveluri. În primul rând, cartea este un adevărat palimpsest de mituri preluate din textul sacru al culturii maya-quiché, *Popol Vuh*. Apoi, ea se prezintă și ca o redimensionare a istorisirilor relatate și ascultate de mai toate personajele implicate. De-a lungul cărții, cititorul devine pe deplin conștient de procesul de adaptare și transformare pe care istoriile îl suferă, devenind din ce în ce mai îndepărtate de realitatea care le-a dat naștere. În acest fel, prin analogie, se poate intui chiar geneza miturilor acestei lumi culturale și se oferă o imagine de ansamblu asupra principiului generator al ficțiunii în general. După cum rezultă din *Oameni de porumb*, omul e condus de o serie de reguli și se raportează la un set de credințe comune care nu sunt la origine altceva decât evenimente istorice, fapte brute, altfel spus, însă trecute prin filtrul personal al fiecărui individ care a relatat istoria – sau fragmente din ea. Realitatea istorică e, deci, ficționalizată pentru a putea fi transmisă și, astfel, percepută de urmași. Doar trăind în concordanță cu aceste coduri culturale omul poate accepta ca existența să-i fie guvernată de ficțiuni izvodite de strămoși – iar în acest fel mitul și faptul brut, literatura și realitatea devine indisolubil legate și imposibil de conceput în acest univers una fără cealaltă.

Mai mult decât oricare alt personaj din roman, Hilario Sacayón exprimă importanța acestei omologii formale și de conținut și modalitățile pe care autorul le utilizează pentru a-l construi oglindesc, simbolic, chiar imaginea lui Asturias, ca autor al *Oamenilor de porumb*, pasionat el însuși de relatarea și reluarea la diverse niveluri de semnificație a povestirilor întemeietoare. Căci, aflăm din paginile cărții că Hilario era mai apropiat de ficțiune decât de realitate, fiind considerat chiar de către cunoscuții săi un soi de poet. Imaginația este pusă, aparent, în legătură cu ignorarea deliberată a adevărului, fapt ce dezvăluie o concepție tradițională asupra literaturii în general. Însă Asturias împărtășește cu Hilario aceeași convingere cu privire la esența lucrurilor imaginate, care ar avea capacitatea de a deveni reale, numai că, spre deosebire de personajul pe care l-a creat, scriitorul are o atitudine ambivalentă atât față de realitate, cât și față de ficțiune, demonstrând implicit cu una poate să se transforme cu ușurință în cealaltă, câtă vreme ființa umană e capabilă să transforme mental faptele și evenimentele, fie ele și istorice, în așa fel încât să-i satisfacă nevoia de istorisire și deci, de ficțiune, făcând, în anumite momente, ca visele însele să devină acțiune și realitate. Celelalte personaje din roman pot privi această abilitate transformatoare a lui Hilario drept inutilă, însă autorul ne face imediat să înțelegem rolul crucial al mitului în fundarea și fundamentarea oricărei culturi. Cititorul intuiește rapid că fabulele lui Hilario Sacayón dobândesc imediat o existență autonomă și au darul de a fi acceptate nu în calitate

de competitori ale adevărilor cunoscute de toată lumea, ci ca adevăr absolut. Așadar, chiar dacă semenii săi tind să-și rădă de Hilario, Asturias sugerează importanța acestui personaj în economia romanului, căci puterea cuvântului și a istorisirii, împreună cu imaginația poetică reprezintă elementele pornind de la care noi credințe vor putea lua naștere – și, deci, un nou stadiu evolutiv va putea fi atins și un nivel superior de înțelegere a universului va putea fi asumat. Hilario devine, astfel, un soi de prototip al poetului-creator în viziunea lui Asturias, însoțindu-l în mod simbolic pe Nicho Aquino în peregrinările sale menite a-i aduce înapoi soția. Chiar și fără să se întâlnească, cei doi comunică prin intermediul povestirilor care se spun despre personajele cunoscute amândurora, făcând schimb, prin acestea, de informații și noutăți.

Relatăriile inițiale despre Gaspar Ilóm, María Tecún, Candelaria Reinosă sau familia Machojón sunt completate, ulterior, de amănunte aflate de Nicho și Hilario în călătoriile lor, portretele protagoniștilor construindu-se, așadar, din mers, chiar dacă aceștia nu mai sunt efectiv prezenți în cea de-a doua parte a romanului, însă continuă să influențeze existența celor din neamul din care fac parte. Importanța coyotului poștaş Nicho Aquino este, așadar, nu doar una structurală. El este „cavalerul rătăcitor” al lui Asturias și personajul-martor, aducătorul de vești și catalizatorul multor acțiuni, adevărat fir de legătură între personaje și întâmplări. Asemenea lui Ti Noél, din *Împărăția lumii acesteia*, Nicho străbate romanul, apărând atât în primele, cât și în ultimele părți, pentru a recupera esențialul din trecutul personal și din cel al neamului său. Funcția sa este atât centripetă, cât și centrifugă, autorul explicând astfel, indirect, perspectivele opuse din *Oameni de porumb*. „Fluiditatea ontologică” despre care a vorbit critica este, deci, evidentă nu doar la nivelul personajelor feminine. Fără îndoială, identificarea lui Gaspar Ilóm cu Pământul este cea mai importantă, toate acestea sugerând nu doar importanța Legendei privite drept „protagonist” al cărții, ci și viabilitatea estetică a acestui procedeu utilizat de Asturias; dar și dovada convingerii sale că legenda este punctul de contact dintre mit și literatură.

Narațiunea se concentrează pe evoluția mai multor personaje puse, fiecare, sub semnul călătoriilor, al drumurilor la capătul cărora așteaptă revelația sau le așteaptă revelația. Interesante sunt semnificațiile istoriei care devine tot mai prezentă și tot mai pregnantă, căci în conflictul care până acum fusese mai ales mitic, între pământ și ființa umană, intervin Căderea, Păcatul – și, implicit, devenirea istorică. Conflictul mitic devine, treptat, istoric, deci neîntrerupt, semnificând și declinul civilizației mayașe, după cucerirea hispană și ulterioara colonizare a regiunilor central americane de către spanioli. Dar sentimentul pierderii legăturii cu pământul natal are și semnificații universale și spune mult despre destinul omului pe pământ – extraordinar fiind că Asturias, vorbind în mod explicit despre America Latină, vizează un cadru mult mai cuprinzător. Decăderea este sugerată și de peisajele diferite în care sunt plasate acțiunile în care sunt implicate personajele, de pe înălțimile din Ilóm, de la început, spre regiunile joase, litorale, semn al contactului lumii arhaice cu exteriorul și al pătrunderii valorilor sau pseudovalorilor modernității într-un univers ce părea definitiv închis. Romanul lui Asturias va include, așadar, o dublă mișcare – pe de o parte, dispersarea despre care aminteam, iar pe de alta, o adunare din noi perspective a datelor

inițiale. Căci, deși rătăcind aparent fără o direcție precisă, personajele din *Oameni de porumb* sunt menite a se întâlni și a-și aminti împreună fapte din trecut, pentru a-l păstra, astfel, cel puțin în memorie și a permanentiza sensurile mitului. Însuși procesul textual din roman reflectă această particularitate a faptelor protagoniștilor, care determină istoria să pară a repeta evenimentele primordiale, doar pentru a conferi semnificații noi vechii ordini mitice.

Iar dacă timpul istoric domină mai ales în cea de-a doua parte a romanului, prima rămâne sub semnul eternei reîntoarceri, al memoriei colective și a celui *illo tempore* ce domina conflictul inițial din Ilóm. Personajele se risipesc doar aparent și doar pentru a repune laolaltă fragmentele unor destine exemplare și a deschide, astfel, noi perspective asupra unității conflictului central. Critica literară a descoperit în *Popol Vuh* o organizare similară. Astfel, prima parte este o descriere a creației și a originii omului, făurit din porumb. Iar a doua relatează faptele Gemenilor sacri, urmate de relatări privitoare la conflictele dintre triburi dinaintea Cuceririi spaniole. Erik Camayd-Freixas, citând surse bine documentat, considera ca aparenta fragmentare este, deci, observabilă în ambele texte, iar unitatea lor profundă a fost, tocmai din acest motiv, mai dificil de remcat pentru cititorii prea obișnuiți cu modelele occidentale de lectură. Majoritatea criticilor, constată Camayd-Freixas, au privit *Oameni de porumb* așa cum priviseră și citiseră și *Popol Vuh*, adică drept texte exclusiv alfabetice, uitând că la origine *Popol Vuh* era un codex pictografic, pliat și care putea fi supus unei lecturi circulare, nu doar uneia secvențiale. Asturias a încercat, probabil, să preia acest mod de a configura textul, de a-și submina scriitura alfabetică și de a realiza „un roman-codex”, care să poată fi citit ținând seama de ideea de circularitate, nu doar de cea de secvențialitate; cele șapte secțiuni ce compun cartea ar reprezenta, deci, expresii ale celor șapte etape ale calendarului solar mayaș.

Rezultatul este, fără îndoială, revoluționar din punctul de vedere al structurii, iar realizarea artistică a lui Asturias e comparabilă cu cea a unui Mallarmé sau Cortázar, scriitorul din Guatemala scriind o carte a cărei structură profundă este ascunsă cu abilitate sub o mască occidentală a textului alfabetic, aparent cronologic ca desfășurare a lecturii, subminată, însă, de simbolismul specific civilizațiilor precolumbiene, exact după modelul înscris în *Popol Vuh*. De altfel, această atitudine este identificabilă în America Latină și la nivelul adopției sfinților creștini, care, adesea, preiau caracteristici ale divinităților precolumbiene. În plus, Asturias folosește o serie de tehnici specifice vechilor texte precolumbiene, repetiția și hiperbola fiind figurile de stil caracteristice pentru *Popol Vuh*. S-a spus uneori că în *Oameni de porumb* omul ar fi captiv în lumea propriilor sale legende, însă alte opinii subliniază, dimpotrivă, că tocmai legendele sunt cele care eliberează cu adevărat ființa umană de toate condiționările exterioare și de apăsarea istoriei însăși, căci doar legendele largesc granițele lumii rutinei de fiecare zi și determină accesul la punerea în funcțiune a tuturor mecanismelor contractului mimetic. Sigur, Don Deféric nu ezită să repete că „acești oameni sunt sacrificați pentru ca legendele să poată exista în continuare”, numai că acest adevărat aforism – reversibil, în fond – trebuie privit și interpretat strict în contextul *Oamenilor de porumb*, teritoriu privilegiat, unde legendele iau naștere tocmai pentru ca personajele să aibă un motiv întemeiat de a se afirma și de a dura în lumea ficțiunii.

Și așa stau lucrurile, fapt confirmat de un alt personaj al cărții, care nu ezită să spună că poate de aceea s-a inventat istoria, ca să putem noi uita prezentul.

Istoria, esențială în discursul românesc realist-magic al lui Asturias, este privită ca o poveste subliniind mereu importanța elementului național – chiar lingvistic – în constituirea unei culturi, fapt de natură a permite omului să descrie faptele la care a fost martor așa cum le-a văzut sau, și mai adesea, așa cum și-ar fi dorit să le fi văzut. Istoria e, deopotrivă, înregistrare cronologică a evenimentelor din trecut care au fost importante în viața unei comunități. Deloc întâmplător, această concepție prezentă la tot pasul în *Oameni de porumb* reprezintă convingerea profundă a indienilor, cei care găseau în trecut unica soluție de salvare – fie și prin evaziunea temporară și / sau iluzorie – din provocările prezentului. Aceste modalități de raportare la istorie și de redare-reluare-mimare a discursului istoric la nivelul unui discurs românesc marchează meditația lui Asturias cu privire la sensurile culturii și la relațiile civilizației de tip tradițional cu cea a epocii moderne. Pentru el, mitul reprezintă esența oicărei culturi menite să dureze, iar oamenii de porumb sunt amenințați (și se simt ca atare) doar atunci când întrerup, din lăcomie sau pur și simplu din neștiință ori lăsându-se influențați de forțe străine, legătura cu pământul și cu vechiul mod de viață. Romanul acesta devine, astfel, opera unui scriitor aflat, dar într-un mod fundamental diferit de Marcel Proust, de exemplu, „în căutarea timpului pierdut”; dar și demers de salvare din trecut a detaliilor esențiale ale culturii precolumbiene: elemente din *Popol Vuh*, credințe și structuri mitice care pot fi cu ușurință recontextualizate ori reinterpretate.

Mesajul final al cărții, cu întoarcerea lui Goyo Yic acasă, moment ce reclamă apropierea sa de imaginea furnicilor neobosite, subliniază fără doar și poate încrederea pe care Asturias o avea în perenitatea miturilor care au marcat vreme de veacuri întreaga cultură Americii Centrale – mult înainte de cucerirea spaniolă. În acest context, simplul act al rememorării e la fel de important pentru el cum este și pentru Hilario Sacayón, căci pentru mayași întregul tezaur al cunoașterii umane înseamnă rememorare, iar această convingere (pe care și-o asumă!) îl face pe Asturias deopotrivă tradițional și modern ca scriitor. Tradițional, deoarece romanul acesta este conceput ca o repetare a modelelor structurale ale unui text străvechi, *Popol Vuh*, iar modern pentru că autorul folosește procedeul repetiției cu scopul de a-și face din cititor un complice, implicându-l, deci, pe acesta în universul textului și în ficțiunea creată și făcându-l părtaș la procesul generator al istorisirilor mereu reluate, în cea mai pură manieră realist-magică. Apoi, descriind o serie de întâmplări din prezent (de pildă cea legată de viața și moartea lui Gaspar, de la începutul cărții) și reluându-le, apoi, pe parcursul romanului și mai cu seamă în a doua jumătate a acestuia ca și cum ele ar fi devenit deja parte a unui trecut îndepărtat, Asturias sugerează că timpul depășește orice posibilă condiționare narativă și, încă mai important, că cititorul, prin intermediul asumării faptelor care au devenit parte componentă a trecutului narativ, primește dreptul de a face el însuși parte din această structură nou apărută, ficțională și, de asemenea, cronologică. În plus, ființa umană ajunge să aibă acel sentiment al apartenenței la o comunitate – devenind, în egală măsură, parte din însuși planul scriptural al autorului și primește, în acest fel, un rol activ în desfășurarea faptelor relate.

Actul rememorării, aducând laolaltă cititori și personaje, devine un element crucial al planului lui Asturias. Ca și în viața reală, întemeietorii mitici (ai mitului) din *Oameni de porumb* au lucrat pământul din care s-au ivit; apoi – și doar cu această condiție – s-au impus atât literatura, cât și întreaga civilizație, omul amintindu-și mai cu seamă fapte care au putut să aibă loc sau nu. Acesta e, de fapt, cazul lui Hilario, care aude într-o noapte frânturi dintr-o poveste de dragoste neîmpărtășită și, pornind de aici, implicându-se mai mult decât ar fi fost de așteptat în cele auzite, creează istoria Miguelitei de Acatán; și, mai important, ajunge să creadă el însuși în veridicitatea ei, cu toate că știe că el a inventat-o, însă simte, pe de altă parte – și asta e ceea ce contează cu adevărat – că este a lui însuși. Previzibil, el se va îndrăgosti ca un nou Pygmalion, de creația sa, iar Miguelita este, pornind de la aceste date, ipostaza cea mai convingătoare a femeii intangibile, imagine care străbate proza lui Asturias, mai ales acest roman.

Acest mod de a privi lumea nu e specific doar lui Asturias, ci e identificabil, într-o măsură mai mică sau mai mare, în cazul majorității marilor reprezentanți ai realismului magic de pe continentul latino-american, de la Alejo Carpentier la García Márquez. Octavio Paz însuși era convins că orice cuvânt reprezintă un dublu al unui lucru din lumea exterioară și este, deci, o parte animată a acesteia. Așa se explică de ce Hilario Sacayón crede – știe, de-a dreptul! – că ceea ce-și imaginează devine, în chiar clipa respectivă, actualizat la nivelul realității. Pentru Asturias, ca și pentru membrii comunităților tradiționale, cuvintele sunt deja instrumente magice, înzestrate nu doar cu puteri mai presus de cele strict umane, ci și cu forța de a vindeca și de a alina orice suferință. Cuvântul, implicit, imaginația, nu reprezintă doar elementul ce declanșează o acțiune, ci este el însuși deja acțiune. Scrisul, în consecință, e un act prin excelență magic, care înregistrează ceea ce a fost, faptele care s-au petrecut, dar prefigurează și ceea ce trebuie ori urmează să se întâmple, de aici acele accente considerate de o parte a criticii ușor didactice pe care romanul lui Asturias le implică, mai ales către final. Sugestia, desigur, este că mitul face parte din domeniul inconștientului colectiv și, după cum consideră Moncha, ficțiunea pe care fiecare individ o poartă cu sine iar uneori o și exprimă – adică, altfel spus, literatura fiecăruia – împlinește o nevoie profund umană, nevoia de poveste și, deopotrivă, de rememorare capabilă să ofere sentimentul apartenenței la o comunitate. În fond, pentru Hilario Sacayón, simplul fapt de a rosti numele Miguelitei înseamnă a o avea aproape, a o cunoaște și, desigur, a o putea iubi. El nu face, deci, decât să pună cap la cap, ca într-un foarte elaborat joc, fragmente ale unor istorii adevărate și să le transforme, prin noua istorisire în care integrează aceste elemente, în fundament al mitului. Asturias nu procedează într-un mod fundamental diferit scriind *Oameni de porumb*, căci la rândul său preia elemente din *Popol Vuh* pe care le reinterpretează și pe care, și mai important, după ce le prezintă inițial într-un fel, le reia spre finalul cărții, spre a da noului ansamblu astfel constituit o nouă consistență și un sens superior.

Ficțiunea pare, privită din această perspectivă, o iluzie care reflectă în modul său propriu condiția umană. Însă omul se hrănește și cu poezia iluziei, de aceea Hilario este neprețuit în comunitatea din Ilóm. Asturias, asemenea lui Valéry consideră intuiția și expresia imposibil de separat una de cealaltă, în buna descendență a lui Benedetto Croce. Limbajul artistic devine,

astfel, modalitatea de a re-crea realitatea prin intermediul rostirii întemeietoare și de natură a determina efecte clare la nivelul sentimentelor și reacțiilor umane. *Oameni de porumb* spune, deci, nu doar povestea unei comunități din Guatemala a cărei morală poate fi extinsă asupra unei însemnate părți a Americii Latine, ci dezvăluie funcțiile extrem de importante ale ficțiunii mitice și, fără îndoială, ale scriiturii realist magice. Nevoia complicității cititorului și a implicării sale în text și în decodificarea sensurilor acestuia devine cu atât mai bine subliniată prin accentul pe care scriitorul îl pune pe povestitori și pe relația lor cu povestea relatată, dar și pe arta de a încorpora mecanismele creării ficțiunii în materialul primordial al propriului discurs narativ. Și chiar dacă uneori unele dintre personaje pot pune sub semnul întrebării veridicitatea anumitor întâmplări, simpla lor neîncredere nu împiedică exact evenimentele în discuție să devină, oricât par sau sunt de inexplicabile sau de greu de crezut, parte a însăși existenței cotidiene.

În procesul de istorisire, substratul mitic are un rol important, iar povestirile nou rezultate își ating telurile doar în momentul în care sunt privite ca parte integrantă a moștenirii culturale a unei comunități bine individualizate. Și pentru ca implicarea cititorului să fie cât mai convingătoare și mai completă, Asturias introduce în roman evenimente pe care le privește retrospectiv sau caleidoscopic, mitul pare mereu în curs de constituire, iar omul poate redeveni oricând animal, doar pentru a se umaniza, apoi, din nou, dar, acum, având o altă experiență și o altă înțelegere a universului înconjurător și a propriului rol în lume. Ambiguitatea și principiul amânării, ca și tehnicile desprinse din apanajul suprarealismului subliniază arta unui scriitor remarcabil și caracterul de operă deschisă al unui text precum *Oameni de porumb*. Ca veritabilă rețea intertextuală funcționând în conformitate cu propriile reguli, romanul lui Asturias reprezintă, din perspectiva evaluării realismului magic, un adevărat „grad zero”, o creație în care cititor și text sunt aduși alături prin intermediul unui tip specific de limbaj care marchează însăși vocația creatoare și întemeietoare a autorului și a unui asemenea text.

Numai că tricul autorului este că nici măcar el nu se poate încrede întotdeauna în perspectiva mitico-magică pe care, de aceea, nici nu o privește ca pe unica explicație posibilă pentru discursul său narativ. De aici provin temele asupra cărora scriitorul zăbovește, însă mai rar analizate de critica literară: nebunia, minciuna (în relație mereu tensionată cu adevărul absolut), legende și formarea lor. S-a spus, din acest motiv, că scriitorul nu este întotdeauna conștient de semnificațiile pe care le implică propriile narațiuni. Dimpotrivă, însă. Asturias, asemenea lui Carpentier, chiar dacă demersul lor literar funcționează adesea în mod diferit sau cel mult complementar, răspunde crizei de autoritate a textului în epoca contemporană, aducând în centrul preocupărilor sale semnificațiile adevărului, ale verosimilității și căutând mijloace pentru a-și cuceri cititorul, a-l face să creadă în magia textului sau în miraculosul unei Lumi Noi, pentru a-l ajuta să ajungă, asemenea lui Don Quijote, pe tărâmul Celuilalt.

\* Miguel Ángel Asturias, *Oameni de porumb*. Traducere de Georgiana-Raluca Strugar, București, Editura Curtea Veche, 2023.

## Constantina Raveca BULEU

### Două sinteze majore

Impresionanta operă multifacetată a academicianului Ion Pop – volume de poezie, tomuri consacrate istoriei literare, eseuri, studii, corespondență, traduceri – înregistrează, ca fir roșu, structurant, o preocupare pentru descifrarea creației lui Lucian Blaga, demonstrată impecabil atât în cursurile susținute de-a lungul timpului la Facultatea de Litere din Cluj, dezvoltate cu erudiție și cu instinct hermeneutic, cât și într-o suită de cărți publicate începând cu 1981, anul apariției volumului *Lucian Blaga. Universul liric* (la Editura Cartea Românească). Abordare tematică și de arheologie a imaginarului fiind, el reprezintă una dintre cele mai rezistente și mai pertinente tentative de sistematizare a universului blagian din critica literară de la noi, ceea ce justifică din plin reluarea sa în cuprinsul masivului volum omonim apărut în 2022 la Editura Școala Ardeleană din Cluj-Napoca, alături de comentariile din *Lucian Blaga în 10 poeme* (2004) și câteva eseuri ulterioare – precum *Muntele, poetul și poezia în Luntrea lui Caron sau Eminescu în poezia lui Lucian Blaga (câteva note)* –, toate acestea constituind, în opinia autorului, „un bilanț personal de etapă [...] o treaptă pe acest drum mereu reluat în impunătoarea «geografie mitologică» a poeziei lui Lucian Blaga”.

Ediția din 1981, *Lucian Blaga. Universul liric* a fost călăuză ideală a cufundării mele obsesive în creația blagiană din timpul anilor de liceu, cartea fiind redescoperită cu bucurie în cel de-al doilea an de facultate, grație cursului săptămânal de trei ore al Profesorului Ion Pop, din sala Eminescu a Literelor clujene. Recitit acum (pentru a nu știu câta oară!), volumul își păstrează nealterată valoarea pedagogică și excelența hermeneutică, fiecare aspect accentuat analitic din el constituind un punct de trecere obligatoriu în programul intelectual al oricărui împătimit al operei blagiene, de la deschiderea elegantă din *Ipostazele eului*, construită pe tensiunea celor doi poli din programul liric blagian – eu, respectiv, corola de minuni a lumii –, la articularea perspectivei mitice (dominantă în prima parte a studiului), de la modul în care teoreticianul speculează subtil și disociativ paralelismele cu meditația filosofică blagiană, conștient de limitele suprapunerii dintre aceasta și viziunea poetică, la izolarea sofisticată a implicațiilor *luminii/luminării/iluminării*. Li se adaugă atenția acordată etapizării scrupuloase, perfect definite, a liricii blagiene, dar și constantelor programului schițat în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii...*, decriptării ecuației dintre eu și elementaritate sau decantării stihialității, cu avizate nuanțări nietzscheene, cartografierea poeziei erotice și opțiunea contemplativă fiind sondată de către critic cu eleganta incursiuni în universul filosofic blagian (așa cum se întâmplă în explorarea binomului *autodepășire-autototalizare*) sau în terminologia *Lebensphilosophie*-i germane, și ea des invocată în carte.

Succesiunea demonstrațiilor, mereu duse până la capăt, ancorează nu numai într-o profundă cunoaștere a creației blagiene, ci și într-o extraordinară deschidere intelectuală de tip interdisciplinar, responsabilă pentru acuitatea conexiunilor exegetice și pentru dinamica seducătoare a discursului. De pildă, susținând coerența scenariului structurant căruia li se realizează succesivele metamorfoze ale eului liric blagian,

susținută de un întreg „sistem” de simboluri convergente, Ion Pop notează: „Întâlnirea cu Nietzsche și mai ales cu «filosofia vieții» germană și cu expresionismul a avut aici un rol catalizator. S-a întâmplat cu Blaga ceea ce s-a întâmplat cu Brâncuși: deschiderea către căutările artistice cele mai actuale în spațiul european a însemnat, în ultimă instanță, o mai profundă descoperire și redescoperire a propriei sensibilități, în solidaritate cu spațiul spiritual căruia îi aparținea. Și nu e deloc lipsit de semnificație faptul că și unul, și celălalt au sfârșit prin a opune marilor tulburări din geografia artistică a vremii o perspectivă proprie, epurată și esențializată până la un fel de impersonalitate, în comunicare cu straturile cele mai vechi ale sensibilității mitice”.

Definirea *cosmosului* blagian într-o cheie de complementaritate spirituală ocupă secțiunea secundă a acestui prim volum consacrat de către autor poeziei lui Lucian Blaga, intitulată *Figurile spațiului*. „Definindu-se pe sine – scrie Ion Pop în pledoaria pentru necesitatea exercițiului său hermeneutic –, poetul se situează într-un spațiu anume, exprimă un anumit sentiment al timpului, convoacă în procesul semnificării un număr de «obiecte» coordonate într-un sistem personal, comunică un mod aparte de a simți și structura materia. «Biografia» nu poate fi astfel decât solidară cu o «geografie» simbolică, în interiorul căreia are loc evenimentul semnificativ, după cum opozițiile, conflictele, răsturnările de valori din cadrul ei vor da seama, și ele, de particulara dinamică a viziunii.” Exegetul desfășoară aici un exercițiu sistematic și seducător de cartografiere a geometriei spațiale pe care o configurează discursul liric blagian, continuă cu o inventariere a imaginarului său material (cu laterale teoretice datorate lui Gilbert Durand, Gaston Bachelard sau Mircea Eliade) și cu o identificare a obsesiei paradigmatică care îl guvernează. Ajungem în acest fel la o minuțioasă radiografiere sistematizantă, integrativă, configurată în capitole precum *Cercul și sfera*, *O „geografie mitologică”* (preluând o sintagmă blagiană care se suprapune explicit peste coordonatele simbolice ale satului arhaic, ale „satului-idee”), în perimetrul căreia autorul integrează nu numai elementele geografiei arhetipale și pe cele ale bestiarului aferent, ci și potențialele „anomalii”, precum *marea sau lumea ca „paradis în destrămare”*, tratate și ele extensiv, mult dincolo de limitele exegezei tradiționale.

Mărturisită în *Hronicul și cântecul vârstelor* și supusă unei analize ce combină cunoașterea detaliată a constantelor creației blagiene cu lecturi specializate de psihanaliză (Mélanie Klein sau D. W. Winnicott), intrarea târzie a lui Blaga în lumea cuvântului și funcția ei modelatoare îi prilejuiesc exegetului o seducătoare introducere în *mitologia cuvântului* (investigată în *Mythos și Logos*), acompaniată de un fascinant inventar al *cuvântului* (și al corelativelor sale, tăcerea, respectiv, cântecul) ca motiv liric, impecabil comentat și ilustrat până la cel mai mic detaliu. Guvernat de convingerea că, indiferent de etapă, poezia lui Lucian Blaga aspiră înspre o *viziune deplin coerentă*, totalizatoare, coagulantă, scrisul critic al lui Ion Pop reflectă căutarea obstinată a unității sale de profunzime, datorată unui spirit neobosit, alert la forța constantelor imaginare și fascinat de nuanțele obscure sau ignorate de alți comentatori. În viziunea profesorului clujean, primatul textului comentat nu este negociabil, coregrafia erudiției reprezentând întotdeauna o funcție atent gestionată a acestuia, ceea ce exclude din start potențialul spectacular al unor formule critice hibride, exploatate inerțial de către mulți alții din peisajul exegezei blagiene.

Excelentă introducere în creația blagiană la vremea primei sale apariții, în 2004, capitolul intitulat *Lucian Blaga în 10 poeme* revine în mod concentrat asupra coerenței viziunii lirice a poetului din Lancrăm, analiza ilustrând pe o filieră selectivă logica sa internă. În mod inevitabil, discursul se focalizează pe centralitatea eului liric și pe raportul pe care acesta îl întreține cu universul exterior din *Eu nu strivesc...*, explorând pas cu pas fiecare articulație a artei poetice, înainte de a se extinde, subtil-demonstrativ, înspre alte câteva poeme emblematice, cum sunt *Gorunul*, *Pan*, *Către cititori*, *Somn*, *Văzduhul semințe mișcă*, *Ulise*, *În marea trecere*, *Paradis în destrămare*, *Poezii*. Fiecare poem își dezvăluie sensurile, simbolurile, raporturile profunde cu alte poeme și dialogurile subtile cu literatura și filosofia epocii, convertindu-se în cele din urmă într-un excurs academic sistematizant, exersat în zodia tematismului sau a arhetipologiei și acompaniat de un foarte util instrument bibliografic.

Profilate complementar, studiile de mai mici dimensiuni, grupate în *Addenda* volumului, debutează cu un text consacrat limbajului liric blagian, intitulat *Două poeme „retorice”*. Construit în siajul teoretizării adecvării sistemului de lectură la sistematicitatea intrinsecă a operei, și dezvoltat într-o coregrafie interogativă incitantă, studiul abordează scrierile programatice ale lui Lucian Blaga, acele texte care își problematizează propria strategie de receptare, Ion Pop fiind interesat cu precădere de spectacolul „supra-lecturii” (înțeleasă ca „lectură a propriului text și a cititorului văzut citind sau ghidat, manipulat în așa fel încât să-și formeze o anumită imagine despre natura și sensul discursului liric”), exemplificat detaliat prin poemele care deschid și închid volumul *Lauda somnului*, *Către cititori*, respectiv *Încheiere*.

Dionisiacul de factură nietzscheană, ilustrat de contrariantul vers „Sunt beat de lume și-s păgân!” (din *Lumina raiului*) îi prilejuiește apoi autorului caligrafierea unui prolog seducător în studiul intitulat *Sacral în poezia lui Lucian Blaga*, rezervat valențelor religiozității din creația și gândirea poetului, marcată de o foarte interesantă conectare la problematica erosului, asociată la rândul său cu o definire a „păgânătății”, cu oprirea obligatorie la cartea despre sacru a Rudolf Otto, de unde exegetul ajunge la derivația panică a filonului dionisiac sau la consecințele translării de la mitologia păgână la creștinism.

În siajul teoriilor lui Gaston Bachelard și Gilbert Durand, Ion Pop pune apoi în pagină o lectură a poeziei bliagene din perspectiva „imaginației materiale”, optând, din cele patru elemente presocratice, pentru *aer* (în studiul intitulat *Aerul lui Lucian Blaga*). Metodologia criticii arhetipale se inserează și în studiul succesiv, *Muntele, poetul și poezia în Luntrea lui Caron*, produsul unei intuiții mai vechi, potrivit căreia în opera lui Lucian Blaga se poate descifra „o particulară geometrie a universului imaginar, în care eul liric, înscris într-o narațiune sui generis, își compunea o biografie simbolică, desfășurată într-un spațiu configurat, la rândul său, ca „geografie mitologică” exemplară și găsindu-și expresia verbală într-o «mitologie a limbajului poetic» corespondentă”. Receptând romanul ca pe un text profund marcat de un *regim poetic-simbolic*, autorul operează o atență lectură paralelă a celor două registre, pentru a identifica, în cele din urmă, schema structurantă comună.

Studiile paginate spre sfârșitul acestei impecabile sinteze critice bliagene adaugă noi și noi dimensiuni unor aspecte ale creației lirice bliagene abordate deja de către Ion Pop în volumele sale anterioare, creionând în subsidiar portretul unui critic și teoretician de mare calibru, dispus să dezvolte o

obsesie critică până-n cele mai mici detalii ale acesteia, fără a fi vreodată integral mulțumit de rezultat. În economia intelectuală complexă a unui om care a operat mereu în perimetrul excelenței academice, fiecare revenire asupra unui text reprezintă o nouă descoperire, dar și o provocare de tip autoreflexiv, inevitabilă pentru un mare critic dublat de un foarte bun poet.

\*\*

Spirit critic echilibrat, sensibil la valorile genuine și adept al proiectelor de anvergură, la care revine cu o responsabilitate obsesivă (ilustrativă în acest sens rămâne revenirea la universul Blaga), conștient de imposibilitatea completitudinii și provocat continuu de limitele ei, Ion Pop aparține unei aristocrații intelectuale animate de imperativul construcției și al memoriei culturale, care generează sistematizări temeinice, menite să devină repere culturale esențiale, lucru dovedit și de impresionantul volum apărut în 2018 la Editura Școala Ardeleană din Cluj-Napoca, *Poezia românească neomodernistă*, în paginile căruia criticul expandează substanțial o temă abordată încă din 1973, în *Poezia unei generații*: lirica românească a anilor '60.

Nelipsit de note polemice și impecabil articulat exegetic, primul act al acestei sinteze masive pledează pentru rediscutarea unor accente critice peiorative (precum cel datorat lui Ion Bogdan Lefter, sau cel sugerat de atributul „tardo-modernismului”, lansat de către Mircea Cărtărescu în 1999) și, la capătul unei sofisticate survolări a peisajului literar postbelic, în care, de pildă, Ion Pop disecă avizat „demersul recuperator” care definește generația anilor '60, el militează în favoarea perspectivei nuanțate pe care o îngăduie termenul de „neomodernism”, care, departe de a funcționa monolitic, încorporează formule eterogene, condiționate nu numai de personalitatea creatorilor (și ea supusă metamorfozelor și contaminărilor stilistice), de coordonatele programatice ale grupărilor din care aceștia fac parte, dar și de contextele socio-literare și ideologice ale timpului. Confruntat cu un tablou literar complicat și cu o receptare critică ambivalentă, Ion Pop observă că „această poezie «neomodernistă», prinsă în atâtea condiționări contradictorii, frânată în mișcarea ei firească, obligată adesea la manevre și camuflaje menite să ocolească cenzura mai mult sau mai puțin vigilentă în funcție de ciclomia factorului politic de control, timorată adesea de autocenzură, nu a fost totuși doar un fenomen de epigonism, repetitiv și redundant. Un număr însemnat de poeți ai acestei generații au dat opere rezistente, de marcă proprie, pe care simpla prefixare cu «neo» nu-i poate coborî pe scara valorilor.”

Excelenta selecție din *Debuturi întârziate* motivat nu face decât să confirme un asemenea verdict. Consacrat câtorva dintre membrii Cercului literar de la Sibiu, al căror destin creator a fost deviat sau chiar alterat de fractura istorică provocată de instaurarea regimului comunist, acest capitol începe cu o detaliată analiză a operei lirice a lui Radu Stanca, în care fiecare aspect – de la motive și formule literare, la etape, teoretizări și dominante stilistice – suportă decantări istorico-hermeneutice executate cu siguranța exersată a autorității criticului și istoricului literar, consolidate generos prin ilustrări lirice decupate cu sensibilitatea poetului. Documentarea ireproșabilă, propensiunea dialogală, acuitatea observației critice și amplitudinea culturală, vizibilă la fiecare palier al discursului, transformă textul într-o canonică lecție de istorie literară, ale cărei coordonate exigente pot fi identificate în fiecare portret de autor pus în pagină de către Ion Pop.

Pe subtilul comentariu dedicat baladei lui Radu Stanca pivotează consecutiv imersiunea în universul poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș, cu interesante și fertile explorări ale lateralelor intelectuale cultivate de poet. „*Reintrat în scena poeziei într-un moment de rememorări «neomoderniste» ale tradiției noastre poetice* – remarcă Ion Pop –, el [Șt. Aug. Doinaș] propune poate cea mai coerent și consecvent articulată viziune a acestei necesare recuperări a definiției scrisului liric ca proces de decantare și esențializare a trăirii într-o epocă ce incita prea adesea la cedări și subordonări față de o viață imediată nu puțin deformată de injoncțiunile ideologiei.” Radical diferit ca formulă de cel al baladiștilor Cercului literar de la Sibiu, scrisul lui Ion Negoieșcu – receptat ca personalitate creatoare complexă, pentru care „*poezia n-a rămas singurul proiect neterminat*” – ocupă secvența consecutivă. Lui i se alătură Ioanichie Olteanu și Eta Boeriu, a căror creație este înțeleasă de către Ion Pop ca tensiune între „*imaginea unui perfect echilibru clasic*” și o sensibilitate imprevizibilă, care o contrazice.

O etapă esențială a istoriei liricii neomoderniste autohtone este reconstituită în *Gruparea „Steaua” și ieșirea din proletcultism*, unde, într-un perimetru atent contextualizat, neconcesiv din perspectivă istorico-ideologică, consolidat exegetic și sistematic ancorat în textele teoretice și în creația lirică a lui A.E. Baconsky, Aurel Rău, Victor Felea sau Aurel Gurghianu, profesorul clujean identifică mărcile neomodernismului și sintetizează analitic rolul „*steliștilor*” în rediscurtarea unor probleme vitale pentru evoluția poeziei românești: „*eliberarea din țărul strămt al «temelor date» spre tratare scriitorilor; recăștigarea drepturilor pierdute ale subiectivității și, implicit, a lirismului individualizat în poezie; recunoașterea achizițiilor modernității în planul expresiei, al limbajului poetic, acuzat, din perspectivă realist-socialistă, de «formalism»*”. La capătul unei analize intricate, marcate de necesitatea ansamblului, în care intră atât intervențiile lui A.E. Baconsky în favoarea modernității poetice și, implicit, împotriva anacronismelor proletcultiste, cât și discursul liric (latent catalogat în paginile volumului) al cvartetului amintit mai sus, Ion Pop apreciază că „*pregătirea ecloziunii poetice a generației '60 dăorează mult momentului «Steaua»*.”

Un alt reper al procesului de desprindere de dogmatismul realismului socialist rămâne *Momentul Nicolae Labiș*, beneficiarul unui mit cu valențe fondatoare, ale cărui ecouri sunt explorate și în creația „*labișienilor*” Doina Sălăjan și Grigore Hagi. Concrența referențial-mitologizantă a lui Nicolae Labiș este investigată în capitolul consecutiv, *Fenomenul Nichita Stănescu*, în perimetrul căruia istoricul literar respinge programatic „*impresionismul critic capricios încă la putere în multe lecturi*” și reconstituie „*un fel de geometrie de adâncime a operei*”, animat fiind de convingerea că există o coerență interioară, o viziune cu valoare de *cosmoid* (în termeni blagieni) în creația poetului, concentrată în coregrafia „*însenării po(i)esisului*”.

Subtil infuzat călinescian (glosând mai ales pe marginea celebrei formule potrivit căreia „*tradiționalismul e o formă de modernism*”), excursul conceptual consacrat distincției dintre *tradițional* și *tradiționalism* devine avanscena unei alte secvențe din istoria neomodernismului liric, ai cărei protagoniști sunt Ion Horea, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituț, George Alboiu și Gheorghe Istrate, grupați și analizați din perspectiva particularității „*neotradiționalismului*” fiecăruia în capitolul „*Tradiționalism*” actualizat. Pe aceeași schemă hermeneutică

se configurează, în *Variațiuni clasicizante*, un alt registru al neomodernismului liric, cultivat cu predilecție de către poeți cu o solidă formație intelectuală clasică – Alexandru Miran, Petru Creția, Mihai Cantuniari și Eugen Dorcescu.

Sub cupola *Baladiști trubaduri, oficianți ai ritualului liric*, autorul îi grupează pe „*liricii estetizanți*” – dintre care îi amintim pe Tudor George, Radu Cârnci, Mihai Ursachi, Dan Verona, Ion Cocora, Ioanid Romanescu sau Horia Zilieru –, în vreme ce *Lirică reflexivă. Angajamentul etic* operează cu un diptic – Anei Blandiana și Ilie Constantin. La un alt palier, *Poezia în for* izolează cu detașare coordonatele creației unor „*tribuni*” precum Adrian Păunescu, Mircea Dinescu sau Dorin Tudoran. În siajul lui Eugen Lovinescu, istoricul literar inventariază și „*Poezia notației*”, semnată, printre alții, de Modest Morariu, Ioana Ieronim sau Liliana Ursu, urmată îndeaproape de studii despre *Cotidianul transfigurat* liric. Un alt domeniu substanțial, înzestrat cu un registru variat – de la parodiarea clișeele și viziunea burlescă din poezia lui Marin Sorescu la propensiunile ludice ale unor poeți poeți ca Gheorghe Azap și Marcel Mureșeanu – se dezvoltă analitic în *Fantezism ironic, parodic, elegiac*, în vreme ce creația lui Mircea Ivănescu ocupă, cu titlu de exclusivitate (regim de care doar Gheorghe Grigurcu mai beneficiază), un capitolul sugestiv intitulat *Evanescența realului. Ficțiunea ca mod de existență*.

Prin poezia lui Cezar Baltag, Sorin Mărculescu sau Ioan Mușlea, Ion Pop pătrunde pe teritoriul (h)ermetismului, iar prin cea a Angelei Marinescu și a Ileanei Mălăncioiu se cufundă în notele individuale ale unui expresionism neomodernist. Din istoria poeziei neomoderniste nu lipsesc nici oniricii (de la Leonid Dimov la Constantin Abăluță), introduși în scenă printr-o acoladă teoretică datorată lui Dumitru Țepeneag, nici poezii atrași de o tematică religioasă. Din inventarul acestui impresionant volum fac parte și poezia sensibilității feminine creată, printre altele, de Constanța Buzea, Gabriela Melinescu și Doina Uricariu, poezia livrescă (fără accentele peiorative acumulate de termen), practică de Romulus Vulpescu, Irina Mavrodin, Matei Călinescu, Alexandru Andrițoiu ș.a. sau prefigurările textualiste datorate lui Șerban Foartă și Marin Mincu.

Ultimul act al neomodernismului liric aparține *Momentului „Echinox”*, prezentat, la modul inevitabil și salutar, inclusiv din perspectiva privilegiată a insider-ului. El debutează cu un portret de grup ancorat exegetic și se dezvoltă într-o suită de micromonografii ai căror protagoniști sunt Dinu Flămând, Ion Mircea, Adrian Popescu, Mariana Bojan, Aurel Șorobetea, Horia Bădescu și Radu Ulmeanu. Echinoxiiști par să încheie acest ambițios și dificil proiect de cartografiere a unui domeniu estetic variat, traversat în compania câtorva sute de volume și a unui număr semnificativ de poeți, un proiect alimentat de „*conștiința unei datorii față de o vârstă a poeziei românești de a cărei valoare [Ion Pop] a avut timp să se convingă de vreo cincizeci de ani încoace*”. „Par”, deoarece epilogul istoriei sale literare, intitulat *Critică, auto-critică și confesiune*, decopertează creația unui alt poet neomodernist – Ion Pop – decantat într-o oglindă critică lipsită de reflexe narcisiste, conștientă de riscuri și îndatorată calității sale de „*cititor specializat*”.

*Poezia românească neomodernistă* este o carte admirabilă și în mod incontestabil perenă, nu numai grație fabuloasei energii intelectuale desfășurate în fiecare pagină, ci și a gestului aproape sublim care o generează – realizarea

unei sinteze într-un contratimp înregistrat cu tristețe: „*Căci nu e, s-ar zice, momentul cel mai potrivit să articulezi sinteze sau panorame ample într-un timp în care și istoria, și critica literară [...] sunt puse sub semnul întrebării, iar întoarcerea spre trecuturi, fie și cele mai apropiate, ale Istoriei mari, este sabotată nu puțin de interesul strict pentru un prezent ce nu e în primul rând cel al culturii poetice, cum nu e nici al Culturii în general.*” Ion Pop are vocația melancoliei eroice, ilustrând această propensiune inclusiv în critica literară pe care o practică.

## Christian W. SCHENK

### Ana Blandiana - dimensiunea politică a cărților ei pentru copii

*Întâmplări din grădina mea* de Ana Blandiana aparține acelei categorii rare de texte care se prezintă, la suprafață, drept literatură pentru copii, dar poartă, în adâncime, o gramatică politică specifică regimurilor autoritare: lumea nu este doar povestită, ci administrată; întâmplarea nu rămâne întâmplare, ci devine pretext de competență; vina nu mai e o categorie morală, ci un produs al procedurii. Cine citește aceste versuri și miniaturi exclusiv ca idilă naturalistă citește exact cum ar fi preferat orice aparat de control: fără context, fără nerv, fără epocă. În România ultimelor decenii ceașiste o asemenea lectură este, metodologic, falsă, fiindcă, după reorientarea culturală din prima parte a anilor 1970, literatura, iar în mod special literatura „educativă”, a fost trasă în regimul dresajului ideologic, în timp ce spațiul afirmației directe se strâmta. În astfel de vremuri, sensul nu dispăre. Se ascunde. Și, de cele mai multe ori, se ascunde în formele considerate inofensive: alegoria, fabula, masca, acel mod de a spune două lucruri deodată, astfel încât nimeni să nu poată „dovedi” nimic, dar toți să înțeleagă. Contextul nu e un decor, ci un coautor. „Tezele din iulie” (1971) au însemnat un prag: o mică „revoluție culturală” locală, cu pretenția de conformitate ideologică, cu subordonarea esteticului utilității politice, cu reîncaușarea artelor în discursul „educației”. Într-un asemenea climat, faptul că tocmai literatura pentru copii putea deveni vehicul de diagnostic social nu este o curiozitate, ci o consecință. Când vorbirea frontală devine risc, semnificația migrează în forme imposibile de incriminat juridic, dar imposibile de ignorat moral. Chiar și acolo unde cenzura formală a fost declarată „desființată”, controlul nu încetează, ci se împrăștie: în redacții, în edituri, în instituții, în reflexe. Cenzura nu moare, doar își schimbă uniforma, uneori cu un zâmbet didactic. De aceea, structura cărții este politică fără să rostească vreodată cuvântul „politică”. Grădina devine un model de lume, un stat miniatural, în care autoritatea nu intră ca excepție, ci ca obișnuință: dintr-un nimic se face dosar; dintr-o deviere se fabrică suspiciune; dintr-o frunză căzută se nasc competențe, anchete, concluzii. Animalele și lucrurile nu sunt doar „umanizate”, ci birocratizate: vorbesc în limbajul dovezii, al învinuirii, al procedurii. Textul „Fapt divers” este, în acest sens, un exemplu aproape didactic, cu o finețe care nu strigă, ci își înfige acul în carne. O „crimă” se petrece asupra unei prune; furnicile descoperă „cadavrul”; păsările apar ca „detectivi” și acuză; apoi se ivește instituția în forma ei solemnă: „procurorii cei mari”, „în uniforme de grădinari”, pun întrebări „cu severitate”, urmăresc „cu indicii temeinice” un vierme. Aici stă miza: nu fapta contează, ci coregrafia instanțelor; nu adevărul, ci ritualul care îl simulează; nu dreptatea, ci liniștirea mulțimii prin iluzia că „s-a cercetat”.

Și masca este genială: procurorul nu e procuror, e „grădinar”. Așa arată puterea în viața de zi cu zi a autoritarismului: aceeași funcție, alt costum. În anii 1980, această mecanică a controlului a fost amplificată de o realitate socială crudă: austeritate, lipsuri, frig, raționalizări, o precaritate care transforma existența într-un exercițiu de resemnare supravegheată. Într-o astfel de lume, „ordinea” devine substitut de siguranță, iar severitatea procedurii, un sedativ colectiv. În același timp, omniprezența aparatului de supraveghere și normalizarea suspiciunii au produs o psihologie publică în care omul învață să se autocenzureze înainte de a fi cenzurat. Când chiar și spațiul copilăriei este atins de logica informării și a fricii, atunci apariția detectivilor și a procurorilor în grădină nu mai e o glumă, ci o radiografie. Acolo unde frica este generală, instituția nu mai are nevoie să fie spectaculoasă. Îi ajunge să fie pretutindeni.

Rafinamentul acestor texte constă în faptul că nu atacă doar „regimul” ca abstract, ci arată cum se fabrică autoritarismul în micile reflexe ale vieții: în grabnica transformare a observației în acuzație, în dreptul de a numi, în puterea de a fixa „versiunea”. În „Fapt divers”, furnicile ajung rapid suspecte nu pentru că ar fi vinovate, ci pentru că au fost primele la locul „crimei”; păsările devin „detectivi” tocmai pentru că își asumă dreptul de a eticheta; iar procurorii, odată intrați în scenă, convertesc realitatea într-un lanț de „probe”. Regimul moral care rezultă este unul rece și eficient: adevărat devine ceea ce intră în act; drept devine ceea ce stabilizează ordinea; vinovat devine cel de care sistemul are nevoie ca să-și încheie povestea. Într-o dictatură, vina e adesea mai utilă decât adevărul. Această dublă codare, copilărească și adultă, explică de ce asemenea volume nu trebuie tratate drept „marginale” în opera unei poete majore, ci drept parte a unei strategii literare: acolo unde constrângerea împinge limbajul spre indirect, esteticul poate câștiga intensitate. Trecerea de la grădină la stradă, în *Întâmplări de pe strada mea*, accentuează această strategie până la satiră iconografică. Acolo intră în scenă motanul Arpagic, figură care, prin mecanismul receptării, a fost citită ca o oglindire satirică a cultului personalității. Ceea ce contează, dincolo de detaliile anecdotice, este faptul structural: un text pentru copii a putut declanșa reacție represivă. Nu textul „alege” singur să devină politic; sistemul îl face politic prin alergia lui la aluzie. Iar această alergie e, în sine, un document de epocă: un regim care își sprijină stabilitatea pe monopolul interpretării nu poate tolera nici măcar o figură populară care scapă iconografiei oficiale. Ironia este dură: cu cât alegoria pare mai „nevinovată”, cu atât reacția aparatului o face mai incriminatoare pentru aparat, nu pentru autoare. Privite împreună, aceste cărți alcătuiesc o strategie dublă. Întâmplări din grădina mea lucrează microscopic: instituția apare ca reflex, ancheta ca ritual, vinovăția ca produs de procedură. Întâmplări de pe strada mea și Arpagic lucrează iconografic: satira cultului, caricatura aurei, ridiculizarea unei puteri care vrea să fie venerată. În ambele cazuri, literatura evită lozincă și preferă mecanismul: nu „spune” despre dictatură, ci o arată cum funcționează când se instalează în gesturi, în limbaj, în obișnuințe. Aceasta este, de fapt, lecția politică cea mai grea: autoritarismul nu începe cu tancul, ci cu formularul; nu cu sentința, ci cu suspiciunea; nu cu închisoarea, ci cu dorința de a găsi repede un vinovat ca să nu mai fie nevoie de întrebări.

Forța volumului stă, așadar, într-o pedagogie politică fără moralism. Nu predică, ci demască. Nu ridică vocea, ci pune oglinda. Și în oglinda aceea, grădina nu mai este doar grădină: devine o societate care își poartă mapa de acte până și printre prune, ca și cum natura însăși ar trebui să dea socoteală.

## Cornel SIGMIREAN

### Despre Miskolczi Ambrus și opera sa

Evenimentul de astăzi semnifică un gest simbolic de evocare a unei personalități a științei și culturii, de recunoaștere a rolului universității și a universitarului în lumea contemporană, semnul respectului ierarhiilor și a valorilor, a elitelor, a refacerii legăturii cu tradițiile intelectuale ale istoriei Europei, ale Europei creatoare de cultură și de civilizație. În secolul al XIX-lea, în spațiul Europei Centrale, profesorii erau ridicați la rangul de modele sociale, în unele țări erau numiți „Excelență” sau erau chiar înnoșilați. Astfel, consider că evenimentul de astăzi reprezintă un mod fericit de recompensare simbolică postmortem a muncii, a inteligenței și a dăruirii cu care Miskolczi Ambrus s-a dedicat promovării valorilor, formării viitoarelor elite într-o relație sigură cu tradițiile istorice ale Europei Centrale.

Pentru mine reprezintă șansa unui exercițiu de memorie, prin care să evoc întâlnirile cu profesorul Miskolczi Ambrus și să-mi exprim opinia despre opera istoricului. În 1993 am sosit în capitala Ungariei pentru cercetări la teza de doctorat dedicată frecventării instituțiilor de învățământ superior din Ungaria de către studenții români în perioada dualismului austro-ungar. Era un subiect aproape identitar pentru cercetările de la Târgu Mureș, prin studiile și cărțile publicate pe această temă de către colegii Tonk Sándor și Szabó Miklos. Ei au fost aceia care, în tradiția transilvană, când în primăvara anului 1993 am făcut prima deplasare de documentare la Budapesta, mi-au recomandat să-i caut pe Szögi László, director pe atunci la Arhivele Universității, și pe Miskolczi Ambrus de la Catedra de Limba Română de la ELTE. Szögi László a devenit de atunci principalul reper și model pentru cercetările mele de aproape 35 de ani dedicate peregrinației academice. Miskolczi Ambrus, în schimb, a reprezentat pentru mine contactul cu istoria românilor reflectată în istoriografia maghiară. La prima întâlnire, la Catedră, am vorbit despre subiectul meu de cercetare, despre cum l-am conceput. Atunci am aflat despre teza sa de doctorat, Miskolczi Ambrus sugerându-mi să văd rolul macedo-românilor în susținerea mișcării culturale a românilor din Imperiul Habsburgic. În timpul șederii la Budapesta ne-am întâlnit de mai multe ori, mai ales la Biblioteca Széchenyi, discuțiile purtându-se pe tema noilor subiecte care se formulau în cercetările istoriografice din România și Ungaria, în contact cu istoriografia din Vest. De fiecare dată îmi vorbea despre vizitele sale la Cluj sau la Iași, comentând aparițiile mai deosebite din istoriografia română și maghiară. Nu lipseau nici subiectele mai delicate, cum era *Istoria Transilvaniei*, despre prezentarea ei la Paris, la întâlnirea moderată de Jacques Le Goff. Sunt multe amintiri care-mi vin în minte, foarte plăcute, dar și una mai puțin fericită. Eram la Arhivele din Cluj, coboram scările să merg la o cafea și, surpriză, aud că

mă salută cineva. Era profesorul Miskolczi. Fără nicio introducere, puțin precipitat, îmi spune că abia a venit la Cluj și se pregătește să se întoarcă, pentru că într-un articol apărut în revista *Steaua*, fostul său coleg, profesorul Gavril Scridon, l-a atacat pe nedrept, formulând la adresa activității sale aprecieri jignitoare, exprimându-și rezerve față de numirea sa, ca istoric, la Catedră, despre volumul pe care l-a coordonat dedicat lui Eminescu și alte lucruri care nu merită să fie amintite aici. Atunci, în acele zile, am descoperit sensibilitatea omului, intelectualului Miskolczi și, paradoxal celor spuse de Gavril Scridon, admirația cu care privea o serie de personalități ale culturii românești, așa cum rezultă din cercetările sale, cunoașterea profundă a istoriei românilor.

De atunci, din anii '90, am avut și alte întâlniri cu istoricul Miskolczi Ambrus, inclusiv la Comisia mixtă de istorie româno-maghiară, întâlniri care erau de fiecare dată pline de conținut, presărate cu umor, o virtute a intelectualului.

Dar nu am să mă refer la biografia sa, sunt persoane mult mai autorizate în acest sens, mă rezum să reflectez pe marginea unei cărți din impresionanta sa bibliografie, care mi-a inspirat o serie de cercetări în ultimele decenii: *Rolul de intermediere între Est și Vest al burgheziei comerciale levantine române din Brașov (1780-1860)*.

Teză de doctorat, publicată în 1987 la Budapesta, este unica sa carte tradusă și publicată în limba română. Ca teză de doctorat s-a numit *Comerțul brașovean și mișcarea națională românească în anii 1790-1850*, fiind pregătită sub coordonarea istoricului Endre Arató. O carte mai specială în lunga sa listă de cărți, despre un subiect care pare mai degrabă de istoria economiei. Dar, lectura cărții ne pune în fața unui subiect mult mai complex, al relațiilor dintre Occident și Orient, al redimensionării Europei, al nașterii lumii moderne, o lume în care românii pătrund ca negustori, în contextul aparițiilor companiilor comerciale, care au intermediat raporturile economice dintre statele Europei și Imperiul otoman. Dar, în primul rând, cartea este și o cercetare despre nașterea națiunii moderne la români.

Începând cu secolul al XVII-lea, pe fondul interesului marilor puteri, Veneția, Olanda, Franța etc., față de comerțul cu Orientul, s-au născut o serie de companii comerciale, cum a fost *Compania engleză a Levantului*, în 1581. În sud-estul Europei cele mai cunoscute companii au fost cele din Transilvania, Companiile grecești de la Sibiu, 1636, și de la Brașov, din 1678, care mulți ani au reprezentat principalele furnizoare de produse orientale pentru Europa Centrală. Istoricul Miskolczi Ambrus se referă la perioada 1790-1850, când schimburile economice dintre Imperiul Habsburgic și Imperiul Otoman s-au reconfigurat.

În istoria schimburilor economice dintre cele două mari puteri, un rol important a revenit negustorilor levantini, respectiv greci, armeni, bulgari, macedo-români și români din Brașov; cu mențiunea că de multe ori sub numele de „greci” se regăseau și alte grupuri etnice din Balcani. Veniți din Imperiu Otoman, aflat în decădere,

negustorii levantini au ajuns să monopolizeze o mare parte din comerțul dintre Viena și Istanbul, beneficiind de privilegii, în condițiile în care Transilvania reprezenta atunci, potrivit autorului cărții, un „bastion” economic avansat al Europei Centrale în comerțul cu Orientul. Miskolczi Ambrus se dovedește un autorizat cunoscător al realităților economice din Europa și din Orient, o autoritate științifică susținută pe lecturi din cei mai cunoscuți specialiști ai istoria economiei, români, unguri, francezi, cum a fost Fernand Braudel, autorul celebrei cărți în șase volume, *Mediterrana și lumea mediteraniană în epoca lui Filip al II-lea*. Dar, în primul rând, s-a bazat pe importante documente de arhivă, consultate într-o perioadă mai puțin generoasă cu „istoricii străini” în România comunistă din anii '80. Cercetările în arhive, așa cum lăsa de înțeles mai târziu, au fost o adevărată aventură.

Analiza complexei lumi a Levantului a reprezentat în teza sa de doctorat și o introducere la istoria construcției identitare la români, prin analiza privind trecerea de la solidaritățile confesionale, foarte bine marcate în rândul negustorilor levantini, la solidaritățile naționale; un subiect de cercetare care, probabil, i-a fost sugerat de conducătorul lucrării de doctorat, Endre Arató, autor al unui studiu intitulat *De la naționalitatea feudală la naționalitatea burgheză. Antecedentele ideologiei naționale a popoarelor nemaghiare din Ungaria*, apărut în 1975.

În partea a doua a cărții, Miskolczi Ambrus a reconstituit geneza nașterii națiunii moderne la românii din Brașov și din hinterlandul orașului, în condițiile în care, în primul rând, aici a eșuat politica Vienei de atragere a românilor la religia greco-catolică, negustorii români din Brașov fiind legați de aspirațiile naționale românești prin dorința de a-și păstra, în primul rând, identitatea religioasă. În al doilea rând, în condițiile existenței unei puternice solidarități profesionale, care a dominat grupul comercianților de la Brașov, principalele revendicări de la sfârșitul secolului al XVIII-lea s-au concentrat, în mare, pe aspecte care priveau autonomiile economice, drepturile civile, pe păstrarea vechilor cutume care au guvernat comunitatea, pe obținerea statutului de oraș pentru „cartierul românesc”. Dar, treptat, comunitatea negustorilor români își delimitează tot mai mult revendicările de cele ale grecilor, bulgarilor, regăsindu-se în proiectul național, așa cum demonstrează al doilea *Supplex Libellus Valachorum*, înaintat Vienei în 1792. Cererile către autorități sunt tot mai mult semnate de „națiunea românească și greacă”. Într-o petiție adresate autorităților, se considera nedrept faptul că „celor trei națiuni”, greaca, bulgara și româna, nu li se acorda un loc în comunitatea urbană. Burghezia românească din Brașov a devenit purtătoarea aspirațiilor naționale nu numai în Transilvania, ci și dincolo de Transilvania, depășindu-se clivajele confesionale. După înființarea Liceului Romano-Catolic din Brașov, au fost numiți de către comunitatea ortodoxă din oraș doi profesori români, Andrei Mureșanu și Iacob Mureșanu, ambii greco-catolici, iar la școala elementară înființată lângă Biserica ortodoxă a fost invitat ca profesor greco-catolicul George Bariț. Stabilirea lui Bariț la Brașov poate

fi considerată epocală, consideră Miskolczi Ambrus, întrucât a dus la nașterea presei transilvănene moderne. Prin susținerea burgheziei levantine, macedo-române, și a românilor autohtoni, Brașovul a devenit un centru al culturii naționale, mai ales prin ziarele publicate de Bariț, sau prin cărțile tipărite la Brașov. *Presa românească din Brașov*, afirma Miskolczi Ambrus, *a devenit foarte repede unul dintre purtătorii și promotorii a ceea ce numim libera circulație a ideilor și mărfurilor*.

Conștiința comunității de la Brașov a fost George Bariț, despre care, cu simpatie, Miskolczi Ambrus scrie: *Ar fi de mare folos să analizăm pozițiile sale, care combinau tradiția și modernitatea, și să prezentăm în detaliu cum a vrut să impună cerința autonomiei naționale prin cererea de recunoaștere a românilor ca a patra națiune și cum a vrut să promoveze transformarea burgheză, prin exprimarea simpatiei sale pentru eforturile de reformă socială ale liberalilor maghiari*.

Treptat, la mijlocul secolului al XIX-lea, „marșul triumfal” al industriei austriece spre Balcani prin Ungaria și Transilvania a destabilizat poziția negustorilor brașoveni. Fondată la începutul anilor 1870, Banca „Albina” a fost creată de industriași și negustori, care dețineau peste 14% din acțiuni, dar numărul negustorilor brașoveni s-a diminuat în timp. Singura mare realizare a comunității din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost ridicarea Gimnaziului Ortodox de la Brașov. Miskolczi Ambrus își încheie cartea într-o nota pozitivă asupra istoriei: *Brașovul, oraș multinațional, a dat un exemplu de coexistență armonioasă în Europa de Est*. Concluzia noastră este că regretatul istoric a intuit în cartea sa, în teza sa de doctorat, rolul burgheziei levantine la dezvoltarea mișcării cultural-naționale a românilor din Transilvania, dar mai ales geneza națiunii moderne, prin trecerea de la solidaritățile confesionale la cele etnice.

Autor a peste 40 de volume, istoricul Miskolczi a dedicat multe cercetări istoriei românilor, culturii românești. Amintim aici cărțile și studiile sale despre „Țiganiada” lui Ioan Budai-Deleanu, despre evrei care s-au maghiarizat, despre Garda de Fier și Emil Cioran, căruia i-a dedicat cartea „Adolescența lungă a lui Cioran” ș.a.

Viața și opera istoricului Miskolczi Ambrus ne dovedesc că fiecare om trăiește și acționează conform lumii din vremea lui, cu dramele și speranțele lui, prin tot ce a scris el afirmându-și propriile convingeri în spiritul unor adevăruri în care a crezut, în condițiile în care seismele de pe scena politică de cele mai multe ori se repercutează și în conștiința istoricului. *Căci unde este înțelepciune – se spune în „Ecleziast” este și mult necaz, și cine știe multe are și multă durere...* Intelctual autentic, sensibil la lumea prin care a trecut, Miskolczi Ambrus a fost toată viața un aristocrat al spiritului, sincer, cu umor, conectat la problemele cotidiene, politice și culturale, capabil să vadă istoria în durată sa lungă.

*\*Comunicare susținută la Conferința comemorativă, Budapesta, 3 octombrie 2025*

## Călin VLASIE



### Poetici emergente în era post- algoritmică (6) Psiheism, postumanism, virtualism

#### 1. Ce are solid psiheismul

În textele teoretice publicate în articolul „Teze despre modernismul și postmodernismul poeziei” (1986) și reluate ulterior în volumul *Poezie și psihic* (2003) apare formula „postmodernismul este un psiheism”, din care se conturează un nucleu conceptual relativ coerent.

Punctul de plecare este ideea că poezia posedă un „psihic propriu”, distinct atât de psihicul autorului, cât și de cel al societății. Acest psihic nu este o simplă metaforă, nici o extensie a interiorității biografice, ci o instanță care se supune unei legități proprii. În acest sens, se poate vorbi despre o mutație de la logocentrismul modernist la psihocentrismul postmodern: poetul modern este, în principal, logocentric în timp ce poetul postmodern devine psihocentric.

Mai mult, tehnicul și cibernetical nu apar aici ca simple contexte exterioare, ci ca matrice active ale psihicului poetic. Mașinismul, mediile, rețelele și noile aparate de procesare și transmitere modifică structura psihicului uman, iar poezia răspunde acestei mutații nu prin simplă tematizare, ci prin dezvoltarea unui psihic nou, adecvat transformării în curs.

Aici rezidă soliditatea psiheismului: în faptul că el nu reduce poezia nici la reprezentare, nici la expresie, nici la confesiune, ci o înțelege ca producere de psihic.

#### 2. Psiheism și postumanism

În 1977, Ihab Hassan punea în circulație termenul de postumanism în eseu *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?*

Mai târziu, Rosi Braidotti îl reia și îl dezvoltă în *Transpositions: On Nomadic Ethics* (2006) și în articolul *Posthuman, All Too Human: Towards a New Process Ontology*, pentru ca în 2013 să publice *The Posthuman*, carte devenită una dintre referințele majore ale domeniului și tradusă în limba română în 2016.

În spațiul românesc, termenul de postumanism pare să fi fost utilizat pentru prima dată de Horia-Roman Patapievici, în *Om recent* (2002). Abia în 2014, însă, Daniela Petroșel publică la Tracus Arte volumul *Era mașinii. Despre postumanism și imaginarul tehnologic în literatură*, cu o prezentare de Mircea A. Diaconu, iar din acel moment termenul intră mai vizibil în presa și critica literară de la noi, mai ales în zona postdouămiiștă. Nici înainte de 2014, nici după aceea, aproape niciun comentator nu pare să-și fi pus întrebarea dacă generațiile anterioare ale literaturii române nu ofereau deja semne ale unei *sensibilități postantropocentrice*, de vreme ce, cum observă Emanuel Lupașcu, „proliferarea culturii media este, probabil, cel mai important factor al importului de teorie și al aclimatizării viziunii postumaniste în spațiul românesc”. Ca și în alte zone ale culturii postdecembriste, importul de concepte a fost mai rapid decât elaborarea unei genealogii proprii. Asupra acestui punct de vedere, care fracturează artificial și, în fond, contracultural evoluția poeziei și a literaturii, voi reveni într-un articol viitor.

În cazul postmodernismului, chiar și sub cenzura ideologică a comunismului, noutatea conceptuală, filosofică și literară a fost pregătită încă din anii 1960 printr-o serie de traduceri fundamentale, cunoscute și discutate de optzeciști aflați atunci în formare: Hugo Friedrich (1969), Alvin Toffler (1973, 1983), Abraham Moles, *Arta și ordinatorul* (1974), Carlos Bousoño (1975), antologia *Pentru o teorie a textului* (1980), cu Barthes, Derrida, Kristeva, Todorov și Sollers, Maurice Blanchot (1980), Roland Barthes (1987) ș.a. Pe de altă parte, o parte importantă a tehnicilor postmoderne (textualism, autoreferențialitate etc.) le regăsim la scriitori din seriile anterioare: Dimov, Mircea Ivanescu, Virgil Mazilescu, prozatorii târgovișteni etc. – semn de normalitate a transferurilor cultural-literare de la o paradigmă la alta.

Pentru că, să nu uităm un lucru esențial: tot ceea ce vine după modernism nu desemnează neapărat o depășire a modernismului, ci, de multe ori, o reconfigurare a problemelor sale fundamentale. Postmodernismul, postumanismul, metamodernismul sau post-postmodernismul pot fi citite, în bună

măsură, ca mutații ale aceleiași paradigme deschise de modernitate. De aceea, multe dintre procedurile „post-” pot fi regăsite deja la sursă; diferențele țin adesea mai curând de accent, de tematică și de redistribuirea raporturilor dintre proceduri decât de apariția unor mecanisme absolut noi.

De aceea aș fi mult mai prudent în a evalua ce înseamnă postumanismul, ce anume aduce el nou și dacă aduce ceva radical nou, atât în plan filosofic, cât și literar, pornind nu de la simpla lui circulație locală, ci de la textele teoretice care l-au impus, de pildă în scrierile lui Rosi Braidotti. În absența conceptelor clare, negarea „disciplinară” a literaturii optzeciste pare a fi cea mai vizibilă. Conceptul de postumanism este folosit adesea pentru a semnala „moartea” postmodernismului, ieșirea din postmodernitate sau chiar fosilizarea literaturii optzeciste. O bibliografie utilă a acestui traseu se găsește, de pildă, în articolul lui Bogdan Vișan, „Este postumanismul un metamodernism?”, publicat în *Transilvania* (nr. 5-6, 2023).

E adevărat că literatura optzecistă nu seamănă cu literatura lui Vlad Moldovan sau Andrei Dósa. Dar această diferență nu se explică nici printr-o conversie bruscă la postumanism, nici prin simpla schimbare a temelor. Oricât de rapid ar circula astăzi informația la scară globală, nu putem explica constructul poetic exclusiv prin grile filosofice și mediale; după cum nu putem ocoli cartografierea straturilor propriiei literaturi, cu atât mai puțin să negăm în bloc ceea ce le precedă.

Termenul de postumanism este folosit adesea la noi pentru a semnala „moartea” postmodernismului, ieșirea din postmodernitate sau chiar fosilizarea literaturii optzeciste. O bibliografie utilă a acestui traseu se găsește, de pildă, în articolul lui Bogdan Vișan, „Este postumanismul un metamodernism?”, publicat în *Transilvania* (nr. 5-6, 2023).

Or, o parte însemnată din ceea ce avea să fie formulat ulterior de teoriile postumaniste (relația dintre uman și tehnologic, modelarea culturală a identității, dimensiunea sistemică și cibernetică a subiectivității) se regăsește, într-o formă timpurie, în conceptul de psiheism formulat încă din anii 1980. Termenul a avut însă o circulație redusă. El apare doar în câteva intervenții critice – la Liviu Petrescu, Corin Braga, Mihaela Ursa, Irina Petraș sau Gheorghe Crăciun — fără a genera o tradiție de comentariu distinctă. În absența unei lucrări teoretice dedicate psiheismului, cu axiome, capitole și comparații sistematice, termenul a fost privit mai degrabă cu îngăduința acordată unei metafore poetice fertile decât ca un concept care ar reclama o dezvoltare teoretică propriu-zisă.

În limba engleză, „psiheism” poate suna inevitabil exotic și, fără o ancorare conceptuală clară, riscă să fie perceput ca o etichetă locală, idiosincronică. Orice concept care aspiră la circulație trebuie să intre într-o rețea de inteligibilitate deja existentă. Postumanismul s-a impus tocmai pentru că a fost legat explicit de corp, tehnologie, etică, politică, medii și forme de subiectivitate. Într-un mod asemănător, psiheismul trebuie ancorat în câmpuri precum *affect theory*, *media theory*, *posthuman studies* și teoria poeziei digitale.

### 3. De ce are șanse - și unde

Psiheismul are o șansă reală de a fi recuperat și afirmat ca teorie poetică și culturală timpurie, cu vizibilitate în cel puțin trei direcții.

Mai întâi, în teoria poeziei române de după anii '80 și '90. Psiheismul poate deveni un cadru de interpretare solid pentru poezia optzecistă și pentru postmodernismul românesc, inclusiv în extensiile sale douămiiiste și postdouămiiiste, mai ales atunci când este pus în relație cu noile forme ale identității afectiv-cognitive, cu mașinismul, tehnologicul și cu ideea de „laborator psihic”.

În al doilea rând, în legătura sa cu postumanismul, media și inteligența artificială. Dacă „psihicul poeziei” este prezentat explicit ca „model cibernetic artificial-simbolic” și este pus în relație cu subiectivitatea distribuită, cu corpul mediat și cu mediile digitale, atunci psiheismul poate fi înțeles ca o formulare românească timpurie a unei gândiri postumane asupra psihicului poetic. În această formă, el devine nu doar recuperabil, ci și exportabil.

În al treilea rând, în integrarea sa în virtualism. Aici se află, cred, una dintre cele mai fertile perspective. Dacă virtualismul este regimul formal al lumilor-model, al regulilor, procedurilor și aparatelor, atunci psiheismul poate fi înțeles ca interiorul acestor lumi, ca psihicul pe care ele îl generează. Virtualismul construiește forma locuibilă; psiheismul descrie modul specific în care această formă transformă psihicul. Între ele se poate constitui un tandem teoretic de mare productivitate: virtualismul ca arhitectură, psiheismul ca interioritate generată.

### Psycheism / psiheism

Din punct de vedere lingvistic, *psycheism* este imediat inteligibil în engleza academică. *Psyche* este un termen de bază, activ în psihologie, psihanaliză, cognitive sciences și affect studies, iar sufixul *-ism*

este perfect natural. Rezultatul este transparent: un „ism” centrat pe *psyche*, adică pe psihic, pe minte, pe principiul vital. Spre deosebire de *psychism*, care trimite prea ușor spre zone ezoterice sau parapsihologice, *psycheism* păstrează o rezonanță teoretică mai precisă și mai fertilă.

Din punct de vedere conceptual, *psycheism* exprimă fidel ideea originară. Textele în care am formulat conceptul de psiheism (din *Teze despre modernismul și postmodernismul poeziei, Poezie și psihic* și *Virtual I–III*) pornesc dintr-o intuiție clară: poezia nu produce doar conținut, imagini sau expresie, ci un psihic. Ea generează o instanță mentală distinctă de psihicul autorului și configurată de structurile operei. În limba engleză, *psycheism* face această idee imediat inteligibilă.

Din punct de vedere istoric și cultural, termenul are avantajul de a deveni citabil și exportabil. Pentru a intra într-o discuție internațională, un concept are nevoie de o formă lexicală stabilă, de o traducere fixă, de capacitate de citare și de compatibilitate cu dezbaterile deja existente. *Psycheism* îndeplinește aceste condiții.

În plus, el se integrează foarte bine cu *virtualism*. Cele două concepte devin, inclusiv formal, concepte-soră. Dacă virtualismul desemnează regimul formal al lumilor-model — reguli, proceduri, arhitecturi, dispozitive — atunci *psycheismul* desemnează regimul psihic generat de aceste construcții: afect, memorie, rezonanță, interioritate, energie mentală. Virtualismul formează arhitectura lumii; *psycheismul* produce psihicul care o locuiește.

Pentru internaționalizare, varianta optimă pare a fi *psycheism*. Termenul poate fi fixat canonic astfel: în română, *psiheism*; în engleză, *psycheism* — o poetică a psihicului generat de poezie, distinct de psihicul autorului și configurat de lumea-model a virtualismului. Alegerea are temeiuri lingvistice și teoretice clare.

## 7 teze despre psiheism

**1. Psihicul poeziei este distinct de psihicul autorului.** Poezia își creează un psihic propriu: o instanță mentală care funcționează în interiorul textului și care nu se reduce nici la biografia, nici la sensibilitatea, nici la afectele autorului.

**2. Poezia devine laboratorul unui „psihic viitor”.** Psihicul poetic nu este reproductiv, ci anticipativ. El prefigurează lumea, experimentând forme ale sensibilității, percepției și gândirii care preced transformările tehnologice și culturale.

**3. Psihicul poetic are o structură tehnică.** În psiheism, psihicul nu este pur interior, ci structurat cibernetic: prin serie, ritm, repetiție, algoritm și dinamică internă. Poezia devine astfel un model sintetic, un dispozitiv al minții.

**4. Psihicul poetic este un spațiu de interacțiune între uman și tehnologic.** El integrează medii digitale, tehnologice, virtuale și simbolice într-o topologie mentală unică, anticipând forme de subiectivitate hibridă.

**5. Psiheismul dezvoltă arhitecturi mentale în locul imaginilor tradiționale despre suflet.** Nu mai avem de-a face cu introspecția clasică, ci cu rețele, intensități, spectre, procese și forme de energie psihică.

**6. Psihicul poetic nu are caracter confesiv, ci plasticitate modelabilă.** Poemul nu este o oglindă statică a psihicului, ci generatorul unui psihic alcătuit din fluxuri, structuri modulabile, ritmuri, tensiuni și intensități care produc stări și dispoziții, nu simple descrieri.

**7. Psiheismul implică o poetică a responsabilității mentale.** Poezia creează psihic, nu doar conținut. Ea devine, prin urmare, responsabilă de formele de conștiință pe care le pune în circulație. În acest sens, psiheismul nu este doar o teorie poetică, ci și o etică a formelor psihice.

## Psiheismul ca interior al virtualismului: psihicul lumilor-model

Virtualismul este un regim estetic bazat pe lumi-model: pe reguli inteligibile afectiv și cognitiv și pe proceduri capabile să construiască spații poetice locuibile. În interiorul acestui regim, psiheismul funcționează ca strat intern, ca psihicul generat de aceste lumi.

Dacă virtualismul descrie forma, procedura și regulile prin care opera produce o lume-model, atunci psiheismul descrie tipul de psihic pe care această lume îl naște și îl susține. Spus cât mai simplu: **virtualismul este arhitectura, psiheismul este locatarul.**

În interiorul virtualismului, psiheismul se poate formula prin șapte propoziții complementare, care descriu modul în care o lume-model dezvoltă un psihic poetic nou.

**1.** În raport cu lumea-model proiectată, psihicul poetic este emergent. Lumea-model virtualistă nu funcționează ca decor, ci ca matrice generativă. Regulile, ritmurile, seriile, pauzele și procedurile produc un psihic intern al operei, distinct de psihicul autorului și al comunității.

2. Psiheismul este interioritatea construcției de lumi. Virtualismul se ocupă de formă, reguli, proceduri și transfer; psiheismul de stările mentale, de cartografia afectivă și de mecanismele cognitive generate de aceste structuri. Lumea-model produce astfel un psihic viitor.

3. Psihicul poetic are o natură tehnică și procesuală. În virtualism, regulile sunt explicate și procedurale; în psiheism ele devin structuri psihice: ritornele, repetițiile, ciclurile, matricile. Psihicul nu mai este simplă interioritate, ci o mașină afectivă configurată poetic.

4. Psiheismul este interfața internă a intermedialității. Virtualismul presupune că lumea-model trebuie să reziste și să funcționeze pe pagină, în voce, pe scenă sau în XR. Psiheismul arată ce stări cognitive și afective supraviețuiesc acestor transferuri.

5. Autoratul distribuit devine distribuție de psihic. Dacă, în virtualism, autoratul este distribuit între cadru, performer, public și aparat, în psiheism psihicul se distribuie între text, cititor, voce, dispozitiv și rețea. Psihicul operei devine un nod într-o rețea mai amplă de lumi.

6. Psiheismul convertește regulile în stări mentale. Seriile, matricile, partiturile și procedurile virtualismului devin, în psiheism, cartografii ale psihicului. Ele produc dispoziții, ritmuri mentale, tensiuni, goluri și tăceri. Poezia nu exprimă psihicul; îl proiectează.

7. Psiheismul este etica internă a virtualismului. Virtualismul cere transparența aparatului; psiheismul cere responsabilitate afectivă. Dacă lumea-model produce psihic, atunci produce și formele de conștiință pe care publicul le va purta mai departe. Este vorba, în ultimă instanță, despre o etică a ceea ce punem în lume ca psihic.

Concluzia poate fi formulată simplu: **virtualismul înseamnă formă și lumi-model; psiheismul înseamnă psihicul generat de aceste lumi.** Primul descrie arhitectura; al doilea interioritatea emergentă. Împreună, ele oferă un model coerent pentru o poetică a viitorului.

**Despre lumi-model și psihicul pe care îl aduc în lume**

### 1. De ce avem nevoie de virtualism

Trăim într-o cultură deja saturată de interfețe, ecrane, algoritmi, fluxuri și simulări. Ironia postmodernă și-a consumat o mare parte din energia sa critică; nu mai putem demonta la nesfârșit fără

a construi ceva în loc. Într-o cultură dominată de proceduri vizibile și de lumi digitale opace, simpla expresie nu mai este suficientă.

Avem nevoie de o estetică a construcției, nu doar a suspiciunii. Avem nevoie de lumi-model: structuri coerente, guvernate de reguli inteligibile, care pot fi locuite afectiv. Aici se află miza virtualismului.

Virtualismul afirmă că opera nu mai trebuie judecată doar prin ingeniozitatea ei intertextuală, ci și prin potențialul afectiv pe care îl generează: prin starea care persistă în receptor și prin capacitatea lumii-model de a trece între medii — pagină, voce, scenă, XR — fără să se destrame. De aceea, virtualismul cere transparența aparatului. Regulile pot fi enunțate, procedurile pot fi explicate, mecanismele pot fi făcute vizibile. Forma devine astfel un laborator deschis.

### 2. De ce avem nevoie de psiheism

Dacă virtualismul se ocupă de formă, psiheismul se ocupă de interior: de psihicul generat de poezie. Psihicul poetic nu este psihicul autorului. Nu este confesiune. Nu este biografemă. Este o instanță mentală emergentă, produsă de lume, ritm, regulă și tăcere.

Poezia produce psihic: nu doar exprimă, ci construiește. Iar acest psihic poetico-tehnic — „model cibernetic simbolic”, cum îl numeam încă din 1986 — nu este adaptat trecutului, ci lumii care vine. Poezia nu mai este o fereastră către suflet, ci motorul unui psihic nou, capabil să integreze medii digitale, mașini, date, rețele, lumi ficționale și algoritmice într-o unică topologie afectivă.

Psihicul poeziei funcționează, astfel, ca un dispozitiv care pune în mișcare afecte, tensiuni, dispoziții și forme de conștiință.

### 3. Forma și interiorul

Împreună, virtualismul și psiheismul oferă o poetică integrată. Virtualismul instituie regimul lumilor-model, al regulilor și al construcției; psiheismul descrie psihicul generat de aceste lumi — al stării, al persistenței și al rezonanței.

Virtualismul construiește arhitecturi. Psiheismul produce locuitori mentali.

Virtualismul definește procedura. Psiheismul definește afectul.

Virtualismul este exteriorul vizibil: aparat, partitură, ritm, construcție. Psiheismul este interiorul invizibil: energie, memorie, intensitate, rezonanță.

O lume-model virtualistă este cu adevărat funcțională numai dacă produce un psihic coerent. Iar o poezie psiheistă devine deplină atunci când se sprijină pe reguli declarate și pe o formă capabilă să susțină ceea ce produce.

#### 4. Etica lumilor și a psihicului

Responsabilitatea creației crește într-o epocă dominată de simulări, avataruri, inteligență artificială, rețele media și fluxuri de date. O lume-model poate genera psihic, dar poate genera și manipulare, dependență, confuzie sau afecte distructive.

Virtualismul cere transparență: regulile trebuie cunoscute, aparatul trebuie făcut vizibil. Psiheismul cere responsabilitate: stările produse trebuie gândite, nu abandonate derivatei sistemelor. Etica devine aici *arché* — principiul originar al construcției. În epoca algoritmilor, ceea ce crezi că lume este, inevitabil, și ceea ce crezi că psihic.

#### 5. Principiul dublu: mai puțină explicație, mai mult construct efectiv

Din întâlnirea dintre virtualism și psiheism rezultă un principiu dublu: mai puțină explicație și mai mult construct efectiv; mai puțină ironie cinică și mai multă gravitate procedurală în raport cu psihicul.

Lumea-model și psihicul ei trebuie să fie nu doar inteligibile, ci și locuibile: o poezie în care cititorul poate intra, rămâne și respira.

#### 6. Spre o poetică a viitorului

Virtualismul oferă arhitectura; psiheismul oferă interioritatea. Împreună, ele definesc o poetică a lumilor și a psihicului pe care aceste lumi îl fac posibil.

O poetică pentru epoca post-algoritmă. O poetică a persistenței, nu a strălucirii efemere. O poetică a construcției mentale, nu a reveriei autobiografice. O poetică a regulilor transparente și a stărilor care durează.

Cum va arăta această nouă poetică voi încerca să sistematizez într-o serie de articole viitoare. Deocamdată, câteva observații sunt deja vizibile: în ultimele decenii, poezia și-a schimbat nu doar temele, ci și regimul de existență. În aceste condiții, grilele clasice — centrate pe stiluri, curente și generații — rămân utile, dar nu mai sunt suficiente pentru a descrie această mutație.

Poezia nu mai funcționează exclusiv ca reprezentare simbolică, expresie subiectivă sau textualitate autoreferențială, ci tot mai des ca sistem activ de funcționare. În consecință, criteriul decisiv se schimbă. O mare parte a tradiției teoretice s-a concentrat pe ceea ce „înseamnă” un text și mult mai puțin pe modul în care acesta funcționează.

Această schimbare de perspectivă va deveni punctul de plecare al analizelor care urmează.

#### Bibliografie minimă

Braidotti, Rosi. *The Posthuman* (2013), (în românește 2016).

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition* (1968).

Genette, Gérard. *Seuils* (1987).

Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto* (1985).

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman* (1999).

Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin. *Notes on Metamodernism* (2010).

Vlasie, Călin. *Teze despre modernismul și postmodernismul poeziei*, în *Caiete critice*, 1–2/1986; *Poezie și psihic* (2003); *Virtual I, II, III* (2023 – 2024), *Incident* (2025).

Vlasie, Călin. *Generația virtuală*, în *România literară*, nr. 9–10/2017;

Vlasie, Călin. *Computer, internet, literatură. De la generația '80 la poezia anilor 2020*, în *Apostrof*, Anul XXXII, nr. 5 (372), 2021;

Vlasie, Călin. *Poetici emergente în era post-algoritmă*, în *Vatra*, nr. 7-8, 9, 10-11, 12/2025, 1-2/2026;

Vlasie, Călin. *Poezia, încotro*, în *Ramuri*, nr. 9, 10, 11, 12/2025, 1, 2, 3/2026 ;

Vlasie, Călin. *Criza modernismului târziu post-stalinist*, în *Steaua*, nr. 9/2025;

Vlasie, Călin. *Articole despre optzecism*, în *Steaua*, nr. 10. 11-12/2025, 1, 2./2026;

Vlasie, Călin. *Inflația terminologică post-2000*, în *Steaua*, nr. 3/2026

**Eugenia SARVARI****Un muzical de înaltă ținută: *Abigél*, după Magda Szabó**

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și-a încheiat anul teatral 2025 la 13 decembrie cu premiera muzicalului bazat pe romanul lui Magda Szabó, *Abigél*. Adaptarea scenică îi aparține lui Szomogyi Szilárd, muzica lui Kocsák Tibor, versurile lui Miklós Tibor. Dramatizarea este semnată de Noémi Vajna. Enikő Eszenyi, aflată la a doua colaborare cu trupa maghiară din Cluj, după aceea din 2019 cu *Lulu* de Frank Wedekind, semnează regia. În direcția ei de scenă a mai putut fi văzut la Cluj *Dictatorul*, după Charlie Chaplin, spectacol al Teatrului Vigszinház din Budapesta invitat în Festivalul *Interferențe*. Participarea a fost subliniată de regizoare în amplul interviu din caietul-program al spectacolului (ca de fiecare dată, excelent realizat), unde vorbește despre legătura „profundă și fraternă”, care a luat ființă între cele două teatre.



Romanul *Abigél* a fost scris de Magda Szabó în 1970, stând la baza unui serial regizat de Éva Zsurzs în 1977. Scriitoarea, poeta, traducătoarea, laureată a Premiului Kossuth, Magda Szabó s-a născut la Debrecen în 5 octombrie 1917 și s-a stins din viață la Kerepes în 19 noiembrie 2007, fiind elevă a Institutului de Învățământ pentru fete Dóczy din Debrecen, unde, peste ani, va studia și Enikő Eszenyi. Disciplina strictă a acestei instituții a constituit, probabil, sursa de inspirație pentru atmosfera romanului. Acțiunea se petrece între anii 1943-1944, în plin Război Mondial, o perioadă dintre cele mai dificile traversată de Ungaria și, de altfel, de întreaga Europă.

Abigél este o statuie ce ocupă un loc de onoare în curtea interioară a Mantulei și care, potrivit poveștilor, îndeplinește dorințele elevelor. Ele sunt scrise pe bilețele și strecurate în vasul pe care doamna de piatră îl ține în brațe. În cele din urmă, binefacerile se dovedesc a veni de la copilărosul profesor König, care, cu iscusință, aduna scrisorile fetelor.

Tânăra Georgina Vitag este dusă de tatăl ei, generalul Vitag, la internatul cu reguli severe, Matula, un loc sigur în acele vremuri tulburi. Gina (Kozma Veronika este o apariție plină de farmec, trecând cu talent de la răsfățul fiicei de general la maturizarea forțată de împrejurările vitrege), parcurge un adevărat drum inițiativ. Ajunsă să se confrunte cu rigiditatea cadrului de la Mantula, intră în conflict cu colegile ei: Kis Mari (Román Eszter, de o energie absolut remarcabilă în rol), Torma Piroška (Tótszegi Zsuzsa, cu o poftă de joc și o inteligență a rezolvării situațiilor ieșită din comun) și Bánki Anna (Daradics Hannah, o foarte tânără actriță care promite foarte mult) ca, în cele din urmă, ele să-i devină cele mai bune prietene. Traseul ei nu este lipsit de momente periculoase. Tânărul de care se îndrăgostește, Kuncz Feri (Kiss Tamás trece cu dexteritate de la chipul îndrăgostitului la acela al tortionarului) devine fascist și încearcă să o transforme, fără nici un fel de scrupul, în obiect de șantaj pentru tatăl ei, generalul Vitag (Farkas Loránd dovedind încă o dată calitățile unui cântăreț admirabil, dar și pe acelea ale unui actor profund întrupează un tată iubitor și un om de o verticalitate exemplară). Fosta elevă a liceului, acum mare artistă, Horn Mici (Györgyjakab Enikő demonstrează, ca de fiecare dată, o înțelegere profundă a situațiilor scenice). Șiretenia și abilitatea puse în joc, o ajută să iasă din situații dificile, fiind un ajutor de nădejde al Ginei. Grupul anti-nazist, care funcționează ca un zid în fața violenței și torturii, îl are în frunte pe König (Gedő Zsolt, adorabil în rolul profesorului doar aparent năuc, aflându-se exact acolo unde este nevoie de el), Sora Zsuzsana (Vindis Andrea, o actriță ce știe să transforme fiecare rol într-o reușită), Kalmár (Marosán Csaba este dirigintele plin de intenții bune al clasei de fete), dar și sora Erzsébet (Kali Andrea), profesoarele Truth, Hajdu, Gingus (Csutak Réka, Kicsid Gizella, Kántor Melinda – și mama îndurerată a tinerei Anna. Deși în roluri de mai mică întindere, au știința de a crea personaje ce rămân în memorie). Cum rămân în memorie Biró József (Administratorul școlii), sau Kardos M. Róbert (Geamgiul), Doamna și Domnul



Batos (Laczó Júlia, Laczkó Vass Róbert) sau Sinkó Ferenc (în mai multe roluri). „Maestrul de ceremonii”, Torma Gedeon primește de la Bogdán Zsolt exact datele cu care trebuie să fie înzestrat un director de școală – seriozitate și asprime dusă, uneori, până la intransigență. Însă severitatea lui are ceva din bunătatea unui tată iubitor și bun, ce veghează ca grupul de eleve să nu se abată de la linia de conduită stabilită la Mantula. Și-apoi mai este și un dansator desăvârșit, fiind un conducător minunat al ansamblului de dănțuitori (de lăudat coregrafia Melindei Jakab, care a reușit să obțină o sincronizare uimitoare a celor de pe scenă), iar cei câțiva pași executați cică, poticnit, duc cu gândul la tangoul, de-acum celebru, de la sfârșitul actului întâi din *Unchiul Vanea*.

Din motive financiare, cadrul scenic imaginat de regizoare împreună cu scenografa Gyopár Bocsai nu a putut fi realizat, așa încât s-a recurs la soluția ingenioasă a unui decor proiectat, completat cu camere *live* (conținut vizual: Lukács

Gergely; realizarea conținutului vizual: Dubován Viktor), totul iluminat cu mare artă (light Desing: Romeo Groza).

Se știe că muzicalurile sunt spectacole dificile, solicitante, fiind nevoie de multă energie și rezistență fizică. Cântecul, dansul și actoria se întrepătrund într-un demers complicat. Conducătorul muzical Péter Kolcsár a făcut minuni cu actorii, reușind să integreze perfect în ansamblu Corul Maghiar de Copii din Cluj și pe elevii Liceului Kokas Pál.

Regizoarea Enikő Eszenyi a condus totul cu măiestrie. Știința de a lucra cu un număr foarte mare de actori s-a putut observa și în *Dictatorul*. Cu siguranță formația sa de actriță o ajută să-i „dirijeze” cu mâna sigură pe toți aceia care reacționează cu bucurie și înalt profesionalism la solicitările de care se achită absolut impecabil. Un lucru e sigur: spectatorii, care au umplut sala până la refuz, au intrat cu totul în poveste și au uitat, pe parcursul celor trei ore, de orice fel de probleme.

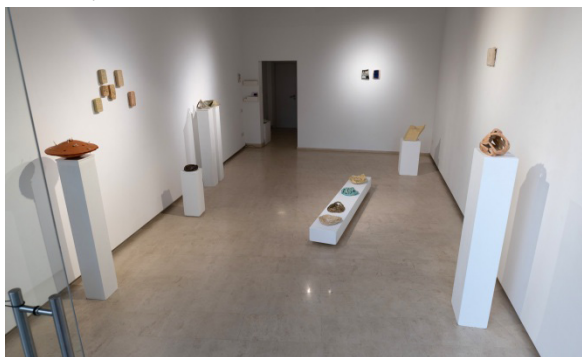


## Maria ZINTZ

### Dana Catona, „Obiecte neidentificate”

(Galeria Galateea Contemporary Art, curator: Nicolae Moldovan)

Când mă refer la Dana Catona, îmi atrage atenția puternica ei dorință de comunicare și, în același timp, de a experimenta, relația în aria ei cu lumea vizuală avându-și începutul și sursele încă în anii Liceului de Arte Plastice din Timișoara. Aici a beneficiat de deschiderea spre experiment datorată profesorilor Constantin Flondor și Doru Tulcan, membri ai grupului „Sigma”. Apropierea de natură, deschiderea spre o multitudine de mijloace de expresie vizuală, care alătură fotografia, limbajul desenului și al picturii au jalonat de la început preocupările ei vizuale și conceptuale. Au contat, de asemenea, studiile de la Academia de Arte Vizuale „Ion Andreescu” din Cluj, specializarea ceramică (absolvite în 1991), iar întâlnirea cu profesorul Cornel Ailincăi a provocat o nouă viziune, caracterizată de sistemul de analiză a limbajului vizual. Activitatea artistică în domeniul ceramicii a însemnat contactul cu rigoarea cu disciplina specifice acestor materiale, având un mare rol în formarea și evoluția ei profesională. După absolvirea facultății, în anul 1991, a revenit la Timișoara ca profesoară la Liceul de Artă, apoi, după susținerea tezei de doctorat în 2009, a devenit cadru didactic titular la Facultatea de Arte Plastice din Timișoara, acum conferențiar.



Trebuie amintită și preocuparea ei pentru poezie, fiind autoarea a cinci volume, cele două domenii, vizual și literar aflându-se conectate printr-o relație de interdependență. Odată cu apariția „Poeziilor desenate”, o serie de lucrări grafice și colaje care conțin un amestec de fragmente din cărțile de poezie și versurile desenate într-o formă caligrafică, apare un teritoriu comun, în care există ambele domenii. Acest teritoriu comun a fost apoi dezvoltat și în material ceramic. Tranzițiile dintre cele două domenii, mai vizibile sau mai estompate, construiesc un teritoriu de dezvoltare a unui demers artistic pe care Dana Catona îl consideră propriu,

specific ei. În anul 2019, organiza expoziția „Acum”, la Galeria Galateea, cu teme ce au preocupat-o de-a lungul timpului, optând pentru obiecte ceramice din gresie albă și șamotă. A ales un unic cuvânt, „Acum”, preferința fiind motivată de asocierea dintre cuvântul care desemnează un prezent mereu valabil și etapele parcurse de la modelarea materialului ceramic brut până la cel finit. Prin alăturarea cuvintelor în compoziții adaptate spațiului de expunere, cuvântul „acum” se prelungește în timp și spațiu printr-o redesenare continuă a instrumentelor prin repetiție, iar obiectele ceramice au dimensiuni variabile, fiecare fiind modelat asemeni unei scrieri caligrafice tridimensionale, concretizat într-o formă unică.

Au urmat alte două teme: *casa* și *omul* – *oamenii*, prima fiind abordată inițial în grafică, apoi dezvoltată în material ceramic, artista pornind de la ceea ce înseamnă pentru ea ideea de casă ca adăpost, dar și protecție, izolare. A reluat această temă ofertantă prin „reactivarea simbolului casei, mereu aflat într-o altă ipostază, extinzându-se spre ideea de case cu referire la comunități, nu numai la individualitate”. „Interferența cu literele și cu cuvintele a însemnat o conectare cu universul poeziei, primul meu volum de poezie având pe copertă desenul unei astfel de case” (D.C.). În ceramică, această temă s-a concretizat în seria de case de mici dimensiuni, prezentate individual sau alăturate, existând o diversitate a formelor. Ele apar animate, chiar antropomorfizate uneori și cu efecte cromatice. O altă variantă pe această temă, este *casa - matrice*, transpusă în plan simbolic printr-o rețea. Iar în legătură cu preocuparea pentru structuri și obiecte mici artista spunea că are „o preferință pentru minimalism și pentru expresivitatea specifică gesturilor simple din care au derivat lucrările, dar și pentru un spațiu personal (...). Am realizat compoziții parietale din material ceramic, obținute prin alăturarea elementelor pe un perete, rezultând instalații adaptate unui anumit spațiu (D. C.)”.





Trecând de la „Casă”, uneori antropomorfizată, a ajuns la tema *oamenilor*; prezintă în expoziția „HOM/MES” din octombrie 2022, la Galleria 28 din Timișoara, despre care Dana Catona spunea: „(...) Este o instalație parietală care își propune o abordare a subiectului reprezentării umane prin diverse explorări realizate din material ceramic. Personajul uman este preluat în variante miniaturale, amintind de universalitatea vizuală și conceptuală a temei, dar și de felul în care prezentul ne influențează percepția despre sine sau despre celălalt (...)”. În 2023 a reluat tema în expoziția „În vis, câinele meu era un pește”, preluând chiar titlul uneia din poeziile sale. Și de data aceasta, la fel cum procedase și în cazul caselor, a modelat în relief, pe plăci diferite cu formă, oameni, majoritatea de diferite dimensiuni, uneori redați mai realist, de cele mai multe ori esențializat sau minimalist. Sunt prezentați în frize, la fel ca și casele, mereu în alte relații unii cu alții, câte doi, câte trei, în ipostaze uimitor de diferite, tocmai pentru a exprima noianul de stări, sentimente, situații. Aflați într-un lung șir, într-o succesiune formală, ei fac parte din istoria lumii.

Și în prezent, „Obiecte neidentificate”, obiecte de ceramică create în ultima perioadă, piese de relativ mici dimensiuni. În continuarea expozițiilor în care cercetarea a fost concentrată în jurul elementului arhetipal al casei, omului, scrisului, văzut ca element deopotrivă vizual și conceptual, „Obiecte neidentificate” corespunde interesului special al artistei spre materialitatea ceramicii. Acest tip de relativizare este oferit într-un joc al văzului și intenției de reconstituire al gesturilor, dar și al interpretărilor simbolice. Ea îmi spunea odată că este atrasă de lucrările de ceramică ale unor artiști care se situează în zona metaforei, a celei poetice, în care jocul cu materialul sau cu textura transmit idei, stări. Astfel, tehnicile legate de experimentul cu material ceramic și consistențele diferitelor materialități, elemente

specifice ceramicii devin vehicule plastice distincte. În context conceptual are o predilecție pentru proiectele în care materialul ceramic este folosit ca un instrument legat de memorie și timp, ca în proiectele artistelor Nicole Seisler, Katinka Bock sau în performance-urile Alexandrei Engelfriet.

Piese ceramic expuse sunt, în cea mai mare parte, explorări ale suprafețelor plane și implicit ale liniei, lucrul cu materialul ceramic fiind realizat prin gesturi spontane, expresive, iar asocierea cu materialul textil determină contrastul între suprafața materialului ceramic și maleabilitatea, moliciunea celui textil. Sunt și lucrări în care masei ceramice îi este alăturată sticlă fuzionată sau fragmente de sârmă recuperate de la obiecte vechi, într-o recompunere vizuală și totodată conceptuală.

Lucrările nu au un titlu anume pentru că ele nu se pot circumscrie unei arii tematice, ci mai mult a unei stări, într-un melanj de recognoscibilitate și mister, cum este și piesa din gresie șamotată și porțelan cu insert textil ce ne amintește de un corp cosmic (farfurie zburătoare) sau cea care ne duce cu gândul la un cuib (gresie, modelaj liber), la fel ca lucrarea din gresie șamotată, modelaj liber, asemeni unei împletituri ce creează impresia de maleabilitate, evitându-se rigiditatea pentru a conferi formei un rol de adăpost, de protecție. Pe lucrarea pătrată (cu valoare simbolică), gresie șamotată și porțelan, vedem în relief mici figuri umane tratate sintetic, dar dinamic.

Este confortant că lucrările Danei Catona exprimă, indiferent de temă, nevoia de comunicare, dorința de a proteja omul, în același timp vulnerabil și rezistent, de a oferi lumii liniștea pentru a-și continua existența pe Terra, dezvoltând un mod de a fi și de a conferi astfel un sens creației sale.

## Valentin TRIFESCU

### Întunecata concepție. Erezii lui Lilith și Saturn

Erezi eretici ai lui Lilith și Saturn, Robert Lörincz (n. 1995, Sfântu Gheorghe) și Paul Baraka Marat (n. 1994, Arad) au o genealogie spirituală complexă, neagră și grea ca plumbul, în care se combină obsesiv-compulsiv angoase, revolte, traume, dorințe sexuale ori reverii întunecate. Alegând în mod conștient calea mâinii stângi, doar prin profanări, excese ori melancolie cei doi artiști decid să-și îndeplinească durerosul proces cathartic nocturn.

Robert Lörincz are o bună formație artistică, stăpânind cu mare artă, ceea ce este tot mai rar pentru tânăra generație, tehnica desenului. Maeștrii săi sunt Goya și El Greco. De la primul a moștenit neliniștile



și atmosfera de sabat, iar de la cel de-al doilea a preluat formele alungite (în unele picturi) și noblețea. Dar, la fel de bine, Lőrincz se inspiră și din bestiarul gotic, din filmele anilor '40 sau din benzile desenate japoneze. Rezultatul obținut creează o atmosferă uneori melancolică, alteori coșmarescă. Lőrincz nu este adeptul situațiilor obișnuite. Pentru a rupe „normele normale”, în unele lucrări care s-ar fi putut încadra în standardele clasice, artistul simte nevoia să apeleze la un „kitsch postmodern” sau la un umor negru, prin inserarea în narațiune a unor personaje de tipul Pokémon sau a altor japonezării aduse la stadiul unor veritabile fetișuri artistice.

Paul Baraka Marat a avut ca modele monștrii catedralelor și goticul trecut prin sensibilitatea dark rock-ului. Și Baraka folosește un kitsch estetizat asumat, gândit în virtutea integrării conținuturilor sale imaginare în retorica gotică postmodernă, însă în cazul lui acesta capătă o încărcătură profanatorie. Pentru a da un exemplu, în gravura intitulată *Judecata de Apoi VI*, printre sfinți sunt introduse personaje din desenele animate de pe Cartoon Network. În alt caz, Baraka a reinterpretat (scandalos) scena Sfântului Gheorghe



omorând balaurul. În sculptura *Bestiarul care își judecă Judecătorul* este așezat un monstru călare pe un rinocer, care omoară un alt monstru, din gâtul căruia nu se varsă sânge, ci culorile curcubeului. Se văd aici înrâuririle arhetipale ale lui Lilith, care, nu numai că nu se teme de scandal (sau de scandalos), ba chiar îl și caută cu lumânarea (deși mai curând este vorba de o căutare cu torța). Nu sunt străine de creația lui Baraka nici anumite tendințe fetișizante (mai ales reperabile în cazul unor corpuri umane<sup>1</sup>) preluate din practicile BDSM.

O primă alăturare a celor doi artiști a fost realizată în iarna anului 2024, la Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, într-o expoziție curatoriată de Alexandru Constantin Chituță. Ideea a prins teren în imaginarul vizual al galeriilor de artă contemporană bucureștene, *Scemtovici & Benowitz Gallery* urmând să găzduiască, în perioada 12 martie – 12 aprilie 2026, duo show-ul *Întunecata concepție. Erezii lui Lilith și Saturn*.

Nu credem că avem de-a face, în cazul lui Lőrincz și Baraka, cu niște veșnic neîmpăcați, care să rămână, asemenea unor excomunicați, doar în catacombele vieții lor interioare. Opera lor trebuie scoasă la lumină și privită în față. Doar așa monștrii își vor pierde din putere. În această ordine de idei, suntem convinși că mai curând nu Goya a fost cel nemântuit, ci nemântuită a fost epoca în care a trăit acesta. *Somnul rațiunii naște monștri* din nou, iar societatea noastră s-a cufundat încă o dată într-un grotesc carnaval al sabatului, în care crima în masă și războiul se fac în numele unor idealuri pervertite. Însă noi știm, pentru a cita titlul *Capriciului al 19-lea* al lui Goya, că *Toți vor cădea!*

\* Textul curatorial al expoziției *Întunecata concepție. Erezii lui Lilith și Saturn. Paul Baraka Marat & Robert Lőrincz*, Scemtovici & Benowitz Gallery, București, 12 martie – 4 aprilie 2026. O primă versiune a textului a fost preluată de site-urile de specialitate modernism.ro și propagarta.ro.

<sup>1</sup> Cf. Paul Baraka Marat, *Regele lui Nimeni*, rășină, fibră de sticlă, chit auto, 183 x 70 x 40 cm, 2019, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, nr. inv. SC 6.

**Jakub KORNHAUSER****Existențe neclare**

Jakub Kornhauser este un poet, eseist, traducător, editor, istoric literar polonez, cofondator al Centrului de Studii de Avangardă de la Universitatea Jagiellonă din Cracovia. A publicat opt volume de poezie în proză (a primit Premiul Wisława Szymborska, 2016, pentru *Drożdżownia [Fabrica de drojdie]*), mai multe monografii despre avangardele europene, numeroase antologii de poezie contemporană poloneză și cărți traduse din franceză, română și sârbă (inclusiv lucrări de Claudiu Komartin, Perrine Le Querrec, Gherasim Luca, Henri Michaux, Gellu Naum și Miroljub Todorović). A publicat o colecție de eseuri despre biciclete intitulată *Premie górskie najwyższej kategorii [Urcări montane hors catégorie]* (2020), care i-a adus Premiul Znaczenia și o nominalizare la Premiul Literar Gdynia. Locuiește în Cracovia, Polonia.

**Mai ales pe lună plină**

Niciodată nu am reușit să număr zilele care mi-au rămas. Uneori au fost prea multe dar în cele mai multe cazuri prea puține. Scheletul incolor al lumii trebuia să fie umplut cu ceva: modelele florale de pe perete îmbinate noapte de noapte de la început constituiau o materie potrivită, deși trebuie recunoscut, îmblânzirea lor era la limita imposibilului, mai ales pe lună plină. Închideam ochii întins pe partea dreaptă, doar în felul acesta.

**Greutatea existenței în tăcere**

Când ningeă mă așezam la o față de masă proaspăt apretată – era în formă de triunghi, fiind mai degrabă un milieu; mâinile mele cuprindeau iarna. Împrăștiate pe ici pe colo cuburile caselor suportau greutatea existenței în tăcere, fără nicio împotrivire, ba chiar cu oarecare ușurare. Nu aveam de gând să mă uit la săniile trase de cai, dar vizitiul de pe sania din urmă mi-a dat de înțeles că ar trebui să scot o cheie, care se afla în sertar. Nu am putut s-o ridic, deoarece era prea grea și fierbinte.

**Tot mai scurtă**

În cimitir era de obicei foarte întuneric, chiar și în zilele însorite. Plăcile funerare, acoperite cu mușchi sau viță de vie păreau a nu se deosebi cu nimic de rocile de calcar împrăștiate pe dealurile din jur. Cimitirul se afla în afara orașului, către el ducea o alee asfaltată, care cu fiecare an devenea tot mai scurtă. Uitându-mă la coțofenele care răpeau ambalajele de plastic ale lumânărilor și petalele strălucitoare de flori artificiale, mă gândeam când cimitirul va înghiți în sfârșit întregul oraș.

**Apoi dreptunghi obișnuit**

În partea stângă atârna o fotografie cu o femeie tânără cu părul desfăcut, părul nu a vrut să încapă în fotografie. Femeii îi este frig fiindcă nu zâmbește. Din cauza calității slabe, fotografia nu îți dădea răspunsul dacă ochii femeii strălucesc când stă de vorbă cu bărbați frumoși. Forma buzelor era neclară, o dată aducea a petală de trandafir, apoi a dreptunghi obișnuit. În locul unirii buzelor trecea o linie albă, nu prea lată. Nu puteam să stabilesc dacă era din vina fotografiei deteriorate sau a femeii cu părul desfăcut.

**Pe un trepied de lemn**

Din când în când mă așezam în nișa de sub scară, mă cuprindea întunericul și eu așteptam. Undeva în depărtare pâlâia o flacără slabă, diferite forme, câteodată și personaje eterice ba apăreau ba dispăreau îndată. Stăteam acolo pe un trepied de lemn, nespus de greu, ca și cum ar fi fost făcut din plumb. Îmi apropiam degetele de ochi: probabil erau de culoare albastră, deși puteam să mă înșel. Tocurile care bocăneau, semănau cu țurțuri de gheață, la fel de reci și neîndurătoare.

### Precum un confident

Singura rămășiță a acestei clădiri era peretele său lung, brăzdat de dreptunghiuri și pătrate în care odinioară se aflaseră ușa și ferestrele. Peretele purta încă urmele trecutului glorios: nu era o simplă bucată de zid, dimpotrivă, se puteau vedea și astăzi diferite scobituri și reliefuri, deși deteriorate, acoperite cu praf și mușchi, totuși mereu vii. Pescuiam privirile pesonajelor puse în evidență în basoreliefuri, precum un confident, ultimul confident înainte să putrezească de tot.

### Tot mai puțin timp

Străbăteam orașul dintr-o parte în alta. O făceam atât de des încât niște persoane ciudate cu fețe necunoscute mă salutau cu un zâmbet batjocoritor, dar fără să-mi întindă mâna. Căinii mă recunoșteau după miros. Cu timpul traversarea orașului de la un capăt la altul lua tot mai puțin timp, ceea ce m-a făcut să consider că exista doar un singur capăt. Iar oamenii pe lângă care treceam erau una și aceeași persoană. În curând am descoperit că orașul nu era decât o fundătură rece și neluminată, de unde nu aveai scăpare.

### Învelit într-un giulgiu de smog

Clădirile ruinate, curțile rătăcite, dorințele împrăștiindu-se. Aș vrea să fiu nud, complet nud. În timp ce mă strecuram în cealaltă parte prin obloanele putrezite, de pretutindeni se auzeau chemări și strigăte disperate. Fântânile erau uscate cu toate că azeam clipocitul apei negre. Mă înălțam și coboram fără speranță de odihnă. Din clipa aceea cerul se înveli într-un giulgiu de smog nestrăbătut. Luna semănând cu o pată veche de pe o față de masă decolorată. Stelele rămăneau o iluzie.

### Au trecut ani de la ultima premieră

Lumina felinarelor strecurându-se printre castani nu putea să aducă alinare. Impresia de singurătate, pustiu, lipsă de viață devenea tot mai intensă. Noaptea aleea aducea irezistibil a scenă de teatru vechi, acoperită cu un strat de praf; și nu e de mirare, fiindcă au trecut ani de la ultima premieră. La etajul trei al clădirii, sediul teatrului, era o fereastră rotundă care dădea spre o priveliște

de neuitat. Trecătorii-umbre se cufundau în ceața de seară, orașul te invita dincolo de cortinele lăsate. Nu s-au văzut vehicule – poate că încă nu fuseseră inventate, la fel ca și castanii. Da, castanii au apărut când a fost prea târziu.

### Figurine mici

Am vrut să fiu singur: mă urcam pe cele mai înalte scări pentru ca nimeni să nu îndrăznească să-mi tulbure liniștea, mă cățaram pe acoperișuri, și ascuns peste hornuri îi observam pe oamenii pentru care nici nu existam; franchețea lor care te făcea să crezi, să crezi în lume și creațiile sale, să-ți dai viața pentru ea, să crezi în adevărul clipei, în adevărul oamenilor, era amuzant de nechibzuită, meschină prin fabulos colorată meschinărie; aceste figurine mici nu știau să scape de batjocoririle mele, tramvaiele umane deschizând și închizând ușile pentru a scuipa descântece de zi cu zi: câteodată reușeam să prind cuvintele lor, care nu erau decât niste relice ale unor demult uitate instrucțiuni de folosire.

Traducere de *Matylda Sokół*, din vol. *Niejasne istnienia* [*Existențe neclare*], Editura Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot, 2009



Dana Catona

## ÁGOSTON Vilmos



Ágoston Vilmos s-a născut în anul 1947 la Târgu-Mureș. Și-a luat bacalaureatul la Liceul Bolyai Farkas, după care a urmat cursurile Facultății de Litere, secția maghiară-engleză, dar în 1971 a fost exmatriculat din cauza unei nuvele, transformată în proba dosarului cu acuze false, fiind obligat să lucreze ca muncitor necalificat pe șantier. În anul următor, la intervenția Uniunii Scriitorilor, a fost reprimat la facultate, dar numai la cursul seral. Din 1972 a fost profesor de engleză la Miercurea Ciuc, iar din 1978 a devenit redactor la Studioul de Radio din Târgu-Mureș. Din 1985, după închiderea Studioului, a fost muncitor la Cooperativa Nirajul. A debutat în revista *Utunk* (Drumul nostru), scrierile sale critice fiind găzduite de revistele *Korunk* (Vremea noastră), *A Hét* (Săptămâna), *Iffjűmunkás* (Tânărul muncitor), ziarul *Harghita*.

În 1986 s-a stabilit în Ungaria, devenind redactorul paginii culturale a ziarului *Magyar Nemzet* (Națiunea Maghiară). Între 1992-1996 a lucrat la diferite ziare și săptămânale. Între 1996-1997 a fost profesor la o școală profesională, iar în 1997 a fost profesor invitat la Centrul de Cercetare a Limbii Slave din Hokkaido. Între 1998-2002 a lucrat la o Fundație care se ocupa cu Studiul Comparativ al Stării Minorităților Europene. După pensionare a emigrat împreună cu soția în Statele Unite, la fida lor, stabilită în San Antonio, unde a murit la 2 ianuarie 2022.

### 2

Rangi Tangora a scos o carte poștală și a început să scrie: „Ninge. Stăm din nou în baracă, așteptăm să fim transportați pe un alt șantier, unde s-au ridicat deja pereții și s-au pus și ferestrele. Poate va fi mai cald și vom putea lucra în interior; nu

bea, nu fumează nimeni, n-au mai aprins nici focul, așteptăm. De cum ajung undeva, oamenii, dintr-un fel de instinct ancestral, fac îndată focul. Adesea nu ard decât câteva rămășițe de vreascuri, nici nu stau lângă el ca să se încălzească, vor numai să-l vadă, să știe că pe șantier există un loc unde se pot duce, se pot opri, se pot uita la flăcări. Chiar și vara, diminețile încep la fel, se strâng în grupuri mici, au în genți mâncarea luată la pachet, se uită la foc. Acum parcă presimt că vor lăsa totul în urmă, e frig, tac cu umerii căzuți.” Cartea poștală s-a umplut, a luat alta: „Dacă omul ar fi mereu în stare să spună ce îi trece prin minte și de ce, ar fi perfect curat. Dacă eu aș putea să spun de ce-mi vine în minte această imagine și legat de ea o poezie de Shelley sau de ce a falsificat Radnóti poezia aceasta, de ce s-a gândit în locul morii din original la roata de moară, atunci poate n-aș mai avea nevoie nici de imagine, nici de poezie, nici măcar de o explicație. Aș fi simplu, liniștit și îngrozitor de curat, precum gerul. *«A síkos föld kopár, virága jég, / fagy járja át a fát, / csönd van, csak egy malomkerék / suhog a légen át»*. În original nu există nici gheață, nici roată de moară, și totuși această poezie a lui Radnóti este cea mai fidelă traducere din Shelley. *«A téli fán gyászolva üldögél / egy özvegy nagy madár; / fölötte fagy leng, lassú szél, / és lenn a víz megáll»*.”<sup>1</sup> S-a umplut și a doua carte poștală, a întors-o și stătea cu ochii pierduți: oare cui să i-o trimită?

— Corespondăm? Corespondăm? l-a întrebat Jédé. E foarte bine.

Rangi Tangora a rupt încet, cu mișcări uniforme, cele două cărți poștale, dar, înainte de a le arunca în foc, a mai auzit:

— Restul unde sunt?! Nu-s toate aici, ce s-a întâmplat cu ele? Unde sunt?

Restul... restul sunt la omul înțelept.

— Cine-i el, unde locuiește?

„Omului înțelept i se potrivește să se întărească și să se răcorească în mod cumpătat cu bucate și băuturi gustoase, să se bucure de miresme plăcute, de frumusețea naturii, de veșminte frumoase, de muzică, de jocuri pentru gimnastica trupului...”<sup>2</sup>

— Da? Și cine-i el?!

Spinoza: *Etica*, cap. IV, teorema 45, notă.

— Și acelea? Alea sunt cărți poștale de tabără?

Da, mi-e cam jenă, dar am păstrat câteva cărți poștale vechi, încă din secolul al XX-lea. Vă interesează? Zău că nu știam că vă interesează și astea...

— Cum să nu, cum să nu, neapărat, negreșit...

Nici nu au expeditor, în partea de jos e timbrul; poșta de tabără, data, semnătura, ștampila, viza.

„Dragă Mămică și dragi copii! Astăzi m-am hotărât să scriu două cărți poștale, una din asta și una de tabără. Aș vrea să știu, bineînțeles, care va ajunge mai repede la voi. În noaptea trecută am fost acasă cu Mămica și Tangora. Tocmai voiam să intrăm în locuința noastră și ne întrebam ce s-a întâmplat cu mobilele, dacă mai sunt la locul lor. Apoi ne-am întrebat dacă și cărțile mele se mai află acolo. Până la urmă am conchis că dacă lipsesc, atunci au fost, probabil, împărțite între oamenii din sat. Apoi m-am trezit și m-am gândit îndelung la toate acestea. Măcar de ne-am putea întoarce, în sfârșit, la casele noastre și ar fi împreună toată familia. Vă sărută cu mult drag: Tata. Stupa-Koninchi, 25 nov. 1916.”

*„Declarație de Ofițer: Subsemnatul, pe onoarea și conștiința mea, depun mărturie că Ranghi Pongrácz, care s-a născut în Europa (sec. XIX), având ocupația prezentă de învățător habil. de stat, cu fostul rang militar de locotenent în rezervă, între ziua de 6 luna oct. 1916 și până în ziua de 27 luna nov. 1916... (indescifrabil) ... a îndeplinit serviciul militar în prima linie a frontului și în timpul de mai sus a fost rănit în lupta de lângă Stupa-Kononchi în ziua de 27 a lunii nov. 1916 și s-a aflat în îngrijirea mea... Scurtă descriere a rănii: șoc de mină, răni la obrazul stâng și gât, timpan spart.”*

— Deci... corespondăm, corespondăm.

„Dragă Mămică și dragi copii! Dacă îmi amintesc bine, am citit în *Călugărul Iulian*<sup>3</sup> că ar exista un dialect straniu, despre care atunci am crezut că este forțat și născocit. Ei bine, acum am altă părere despre treaba asta. Întrucât locul unde mă aflu acum se găsește în ținutul în care oamenii vorbesc astfel: Ua huost hodata, cuam chichodata, a fust uan iuom cuam ăh halt luoc den loume nuam mai huost<sup>4</sup>. Bieții mei, cât de strămtorat trebuie să trăiți, cât de mult frig trebuie să răbdați fără lemne. Voi n-ați reușit nicicum să obțineți lemne de foc? Nu există acolo repartiție de la administrația locală? Există dispoziții că trebuie să primească în primul rând cei care au aparținătorii pe câmpul de luptă. I-am scris poliției ca să-i acorde și Mamei facilitățile promise aparținătorilor celor plecați pe front (servită fără să aștepte la rând etc.), pentru că Mama este de două ori îndreptățită. Lucrurile de mai sus le scriu pentru că este posibil să se verifice de ce a trebuit să aștepte atât de mult la rând și Mama să știe ce să spună dacă va avea, eventual, vizitator de la poliție. Cu dragoste, Tata. Secolul XX, al doilea război mondial.”

— Și totuși v-ați gândit la ceva, ați vrut, totuși, ceva, dacă ați scris asta...?

Da. Am vrut să mă apere.

— Cine? Pe cine? De cine?

Cuvintele, pe mine...

— Și aveți gânduri...?

Din păcate, da.

— Și vreți să le ascundeți în cuvinte?

Nu, nu îndrăznesc să ascund nimic.

— Atunci de ce nu le spuneți deschis?

Ce?

— Cuvintele.

Cuvintele?!

Fiți atent, am ajuns până acolo că aveți gânduri pe care vreți să le ascundeți în cuvinte...

— Nu.

Și-atunci de ce ați scris toate acestea?

— Eu, rogu-vă frumos, încă nu am scris nimic.

Deci încă nu v-ați scris gândurile?

— Nu.

Și dacă v-aș da o bucată de hârtie, le-ați scrie? Sau, așa cum spuneți dumneavoastră, „le-ați ascunde în cuvinte”?

— Nu. Nu cred că aș putea să-mi proiectez atât de puternic gândurile în afară încât să se închege în cuvinte.

Spuneți-mi, cum e posibil ca să se teamă cineva de propriile gânduri?

Un zgomot de lovituri a dezintegrat culorile, peisajul cu vânătași s-a făcut negru, verde, violet; dintr-un manechin de ceară s-au ivit grămăjoare noi, un ins blajin a pulverizat răsând apă sărată dintr-o tulpină de trestie, țigara uscată i-a căzut pe piept, apoi a picotit, a așteptat.

— Asta ce înseamnă?

Apus de soare între munți.

— Gândiți-vă bine, știm să vorbim și altfel!

E prea târziu.

— De ce?

Pentru că eu nu mai știu altfel.

*Cineva să mă-ndrăgească la răsărit de soare,*

*Cineva să-nnebunească după mine la apus.*

*Să-ți amintești de mine cum ți-amintești de părinți,*

*Amintește-ți de mine cum ți-amintești de casă, de scara de urgență,*

*Amintește-ți de mine când tună, când trăsnește,*

*Amintește-ți de mine când cade ploaia din cer.*

*Amintește-ți de mine când cântă cocoșul,*

*Când cântă pasărea zorilor să-ți amintești de mine,*

*Să-ți amintești de mine când te uiți la soare,*

*Când te uiți la lună să te gândești la mine,*

*Pentru că eu însămi sunt în lună, acolo,*

*Unde-i Sufletul Cuiva, vino mai aproape de mine,*

*Nu-mi lua sufletul,*

*Vino mai aproape de mine.*

Astfel îl implorau femeile din peninsula malaysiană pe Prințul Sângeros și-i duceau fructe pe frunze de palmier, ca să le ronțăie, să le mestece, să le mângâie Prințul pe Fetele Plăcerilor în timp ce arde focul, iar ele, întoarse cu fața spre Lună, spre lumină, spre Nimic, așteaptă dimineața.

Tangora se bucura că poate să stea aici, pe trotuar, să discute, și simțea, în sfârșit, că se apropie pe lângă șine de căldura aceea dătătoare de flori, că vede din nou viitorul: șezi pe trotuar între cuburile pentru jocurile copiilor, între pietre și stele, și totul strălucește precum jarul țigării în noapte. Margareta trece podul, ține în mâini o tavă aburindă, pe rochie are imprimate flori mici ca niște palme de copii cu degetele depărtate, vine, așteaptă și se așază apoi lângă tine, mănuiți lingurile în tăcere, apoi, la sfârșit, nu măhuri cu palma micile firimituri rămase, ci te joci cu ele, te afunzi în tăcere, până când încetează orice dorință și orice teamă. Plouă. De pe deal coboară femei cu părul lung, unsuros, poame aruncate, mărgelile mici cad în cenușă. Prințul Sângeros și al Plăcerii le uită, bate vântul, fulgeră, le uită, soarele nu se vede, luna e neagră, le uită, pasărea zorilor tace, le uită, ar veni mai aproape, dar picioarele îi sunt de fum, cenușă jilavă sufletul, doar stă cu o rangă de fier în mâini și se uită debil la ploaie.

### Cuvânt de mijloc

Întrucât Tangora m-a rugat să nu scriu o prefață, fac cunoscută aici opinia medicilor, așa cum se poate vedea puțin mai pe larg în Anuarul Medical din 1977: „Premiul Nobel pentru Medicină pe anul 1976 a fost acordat lui B. Bloomberg și D.C. Gaydusek. Domeniul lor este cercetarea virusurilor. Virusul lent (slow) a fost descris mai întâi de Björn Sigurdsson, dar nu i se putea acorda Premiul Nobel pentru că între timp decedase. Simptomele acestei infecții virale se cunosc de multe secole, însă virusul nu a putut fi identificat. La început, Gaydusek a folosit procedee obișnuite de izolare a virusului: vaccinarea micilor animale de laborator, culturi de țesut și embrioni de pui de găină. Însă ele n-au fost încununete de succes. N-a reușit evidențierea agentului patogen nici cu electromicroscopul.

La populațiile indigenilor vorbitori ai limbilor Fore din pădurea virgină din Noua-Guinee apare uneori boala numită kuru, care începe cu tremurături și provoacă ataxie cerebrală. Cu trecerea anilor, duce la moartea bolnavului. Întrucât apare într-

un grup izolat, a fost considerată o boală ereditară. Sub aspect neuropatologic, s-a observat în *status spongiosus* o porozitate fină. Gaydusek a identificat virusul cu ajutorul unei filtru ultrafin. Agentul patogen al bolii kuru a fost reținut de porii filtrului de 200-240 de nanometri. Anterior au bănuț că este vorba despre meningoencefalită sau o encefalită post-gripală, dar originea virală a bolii era contrazisă de faptul că *nu s-au molipsit și alte persoane din mediul bolnavului*. Ulterior s-a aflat că virusul a fost luat numai de către cei care au consumat, în cadrul unui canibalism ritual, *creier uman*. În 1966, Gaydusek a transferat boala și la un cimpanzeu. Deși la început părea că este vorba despre o boală exotică pe cale de dispariție, s-a aflat ulterior că există și o altă contaminare, constatată tot mai frecvent în ultima perioadă, al cărei agent patogen este tot virusul lent. Împotriva îmbolnăvirii cu acest virus organismul nu produce anticorpi.“

### Note:

<sup>1</sup> Poezia lui Shelley în original: A widow bird sate mourning for her love/ Upon a wintry bough;/ The frozen wind crept on above,/ The freezing stream, below.// There was no leaf upon the forest bare./ No flower upon the ground,/ And little motion in the air./ Except the mill-wheel's sound (*The complete poetical works*, Oxford University Press, 1914, p. 503). Și într-o traducere proprie: Pe-un ram iernatic își jelește/ perechea-i moartă o pasăre;/ sus vânt anemic se târăște,/ râul de jos bocnă pare.// Nu-i nicio frunză în pădure/ și nicio floare pe pământ,/ n-auzi nici vânt, nici adiere,/ doar roata morii șuierând.

<sup>2</sup> B. Spinoza, *Etica, demonstrată după metoda geometrică*, traducere de S. Katz.

<sup>3</sup> Julianus barăt.

<sup>4</sup> În original: Vuat iegyszer, hun niem vuat, vuat iegyszer, ollan iember, amillen a világoan más hellen niem vuat.

(Fragment din romanul *Virusul lent*,  
în curs de apariție)

Prezentare și traducere de **Kocsis Francisko**

**Lucia CUCIUREANU**

### Captiv între două emoții



Andrei Mocuța este un tânăr scriitor consacrat. A scris poezie și proză, publicând la cele mai importante edituri (Humanitas, Tracus Arte, Casa de pariuri literare, Cartea Românească). Are deja în portofoliu 13 cărți, dintre care patru de poezie - *Nu există cuvinte magice* (2013), *Voi folosi întinericul drept călăuză* (2016), *Portret al artistului după moarte*, *Contact* (2022); 7 de proză - *Povestiri din adânci tinereți* (2006), *Porcilorator* (2009), *Trei povestiri* (2010), *Șercan* (2012), *Literatura* (2015), *Superman vs. Salinger* (2018), *Transfer* (2023); un documentar - *Biblioteca Brautigan* (2021); *Portret al artistului în absenția. J.D. Salinger: o monografie* (2015) și a coordonat o antologie de poezie - *Ecouri din pădurea întunecată: evadări în Twin Peaks* (2024).

Proaspătul roman\* „Salinger și fata cu părul roșcat”, este o carte marca Andrei Mocuța prin talentul și inteligența artistică în alegerea temei, în conceperea structurii compoziționale, în înlănțuirea capitolelor și în realizarea unor personaje care vehiculează, în dialoguri vii, idei incitante. Marcă recunoscută și prin întoarcerea la Salinger și la romanul auto-ficțional. Naratorul își valorifică în carte experiența sa de doctorand care ține un curs experimental deschis cu scopul de a-l face accesibil pe Salinger unui grup eclectic de cursanți. În text sunt inserate, de asemenea, citate din scriitorul american, eseuri și emailuri, chiar și o mostră de scris autentic, tot atâtea posibile interpretări ale subiectului pus în discuție și în care observațiile de lectură se întrepătrund cu experiența de viață a cursanților, cititori inocenți ai lui Salinger. În plus, fragmente din teza de doctorat, comentate savuros de profa coordonatoare și „un mod de viață autentic”, o călătorie împreună cu fata cu părul roșcat pe urmele celui retras definitiv din lume. În concluzie, cartea este un roman de campus, mai precis de școală doctorală, dar și un roman de dragoste: pentru Salinger și în sens erotic, vizând începutul relației cu Simona, fata cu părul roșcat.

De ce Salinger? Cititorii lui Andrei Mocuța știu de ce. Pentru ceilalți trebuie precizat că Salinger, despre care a scris și o teză de doctorat, este scriitorul lui preferat. La paginile 12-13, autorul precizează trei motive pentru care îl preferă pe acesta: viața și opera lui se întrepătrund, astfel încât vocea naratorului se identifică cu autorul; își construiește „propriile parabole” care ilustrează filozofia operei sale: a vedea mai mult (*see more*) este a vorbi mai puțin și a scrie o literatură pentru sine de sertar, nu filozofie de sertar, ca mulți alți scriitori. Din acest ultim punct de vedere el se aseamănă cu Emil Cioran pentru că cioranizează *avant la lettre* mitologia americanului de rând, opera lui fiind o exemplară încercare de eliberare a omului modern de himerele societății americane.

Să ne întoarcem la sala 420, locul unde se derulează discuții, se pun în circulație idei și se invocă trăiri și sentimente. Atmosfera este departe de a fi apăsătoare și plictisitoare. Cursanții vin cu o privire proaspătă asupra lui Salinger și asupra propriei lor vieți. Opera scriitorului american devine un pretext pentru a vorbi despre fascinația lecturii, despre ei înșiși, despre singurătate și despre dorința de a se confesa. Din rândul lor se evidențiază Veliar, un tip sceptic care pune la îndoială multe idei enunțate la curs. Intervențiile lui sunt „calculate și reci”, gândirea și vorbitul sunt pentru el „processe simultane”, e un „robot”, conchide naratorul care găsește două sintagme care îl caracterizează perfect: „briul lui Occam” și „avocat al diavolului”. Om de acțiune, are ambiția de a pune în scenă povestirea lui Salinger, deși știe că nici Hollywood-ul n-a reușit, reobținând drepturile pentru ecranizare. Apoi va organiza, în studioul său, un party pe tema kitschului, unde discuțiile vor devia tot spre literatură și film. Lui Veliar, cel mai reușit personaj dintre cursanți, i se realizează un memorabil portret: „Bărbița scurtă și ascuțită, nasul acvilin, ochii minusculi înfundați în orbite, sprâncenele stufoase și arcuite, statura extrem de înaltă și aspectul uscativ, geaca neagră de piele și casca de motociclist așezată la vedere lângă carnetul de notițe. Scrisa cu mâna stângă. Absolvent de Arte, fotograf” (p. 11). În antiteză cu Veliar este prezentată Natașa, poetă mediocră și excentrică. Intervențiile ei sunt un exemplu tipic de „snow job” și pot fi înțelese ca un reproș adresat unor scriitori și critici care își ascund „lipsa de conținut după o draperie bombastică și prolixă” (p33). Se remarcă apoi Ilonka, cursanta din Budapesta. Preocupată de ecologie și protecția mediului, ea trăiește o revelație târzie după lectura lui Salinger. Intervenția ei referitoare la reîncarnare și rolul femeii în viața bărbatului stârnesc până și invidia profesorului de la catedră. Ionuț e băiatul care suferă de strabism și se vindecă de timiditate și frustrare după un vis salingerian. Provocat de narator, îi ține piept profului narator în confruntarea pe tema universului „Dune”. Călugărița, Maica Siluana, îmbogățește partea eseistică a cărții, cu interpretarea unor fragmente din Salinger în corelație cu propriile ei convingeri religioase, cu budismul Zen și doctrina vedică. Andra e cursanta rătăcită, îndrăgostită fără șansă. Un personaj episodic este fiica lui Salinger, Margaret Ann, al cărei discurs în cadrul conferinței din Cornish ține de domeniul ficțiunii, bazat pe informațiile din biografia lui Ian Hamilton. Simona, fata cu părul roșcat, este cea mai salingeriană dintre personaje. Prin naturalețea desăvârșită a gesturilor, prin „zâmbetul seducător”, „șuvița

rebelă” ce-i ascunde câteva clipe privirea, ea are asupra naratorului/prof un efect hipnotic. Între ei are loc un *coup de foudre*. De la început se remarcă faptul că fata și-a făcut bine temele. Prima lor întâlnire este intermediată de proza „Franny și Zooey”. La barul-restaurant din complexul studențesc ar vrea să comande meniul celor două personaje și discuțiile curg în jurul acestei scrieri. Fata „nu avea nicio urmă de inhibiție, doar o discreție uneori exagerată.”

Cel mai reușit personaj este unul episodic: profesoara îndrumătoare a tezei de doctorat. Felix Nicolau, pe coperta a patra cărții, scrie că autorul a ignorat în carte „grotescul birocratic și mecanismele de tortură ale diverselor comisii narcisiste”. Are dreptate. În consecință, citind fragmente din teza de doctorat, îndrumătoarea îi reproșează la început „gimbușlucurile lexicale”, exprimarea puerilă, balivernele și faptul că nu e temeinic documentat pe partea teoretică. Deși expertiza aceasta anunță o „muștrulială soră cu moartea”, în curând atitudinea ei se schimbă într-o „dojană blândă”, deoarece descoperă că îi citează pe Gérard Genette, Roland Barthes și pe textualiști. I se adresează părintește cu apelativele „Andreiule”, „Andreotti”, „țucule mic”, „pupa-te-aș”. În final, devine entuziasată, îi apreciază analiza, observațiile punctuale, citatele „scurte și reprezentative”, trimiterele în subsolul textului. E încântată că va ieși „o teză strașnică”, „roman și poezie” deopotrivă, o carte pe care o va citi în fiecare seară, căci are asupra ei un efect calmant. Ajunge să-l reconsidere și pe Salinger, care nu se afla în lista ei de autori preferați.

Într-un exces de sinceritate, naratorul recunoaște că discuțiile profesor-cursanți sunt „prea pedante sau elaborate”, dar precizează că în cărțile lui Salinger personajele-copii se exprimă la fel, „prea elevat și matur, peste limita vârstei lor”. Îi invită și pe cititori, cu care menține în carte un permanent dialog, să participe la acest „joc livresc”. Astfel reușește să-i molipsească de Salinger pe toți: cursanți, profesoara îndrumătoare, cititori. El este când rezervat, când ironic, când erudit, când vulnerabil. Dar tot timpul imprevizibil. Metodele lui (dialogul, invitarea unui specialist indian în filosofia vedică, recompensa/licitația, încurajarea creativității, etc) sunt, în subsidiar, o critică la adresa profesorilor careucid personalitatea elevilor/studenților, ținând prelegeri nesfârșite, uneori citind pur și simplu de pe foi îngălbenite de vreme, în fața unei clase/aule adormite. Învinuiește snobismul academic pentru că refuză să introducă în programă autori neconvenționali. Critică, de asemenea, sistemul nostru de învățământ deoarece își supraîncarcă discipolii cu un volum mare de cunoștințe încât tinerii nu mai au timp să trăiască, nici să respire.

Romanul excelează și în intertextualitate. Lecturile potrivite, esențiale și obligatorii pentru formare și documentarea pentru teza de doctorat l-au ajutat pe autor în acest sens. Și filmul. Cultura asimilată i-au întreținut mintea trează, unghiul de vedere curat și proaspăt i-au permis să-și amintească, să facă legături/relații, să se joace, să realizeze, paradoxal, un roman mai inteligent decât autorul lui, așa cum cândva postula Kundera. Să scrie fără eforturi sisifice, să găsească firul Ariadnei fără rătăcirii, având în vedere că nu de mult, în 2023, a publicat penultimul roman, *Transfer*. Așadar, îl include pe Salinger în tradiția literară a tăcuților,

alături de Hemingway, Gogol, Becket, Camus, Kafka, Sade, Cervantes, Emily Dickinson. Știe aproape pe de rost *Dune*, cartea lui Frank Herbert. Când vorbește despre proza pe tema războiului, îi citează pe Norman Mailer cu *Cei goi și cei morți*, pe Joseph Heller cu comedia neagră *Catch22* și pe Hemingway. Face referire la *Memoriile lui Hadrian*, o carte pretențioasă de Marguerite Yourcenar. Îi cunoaște pe poeții din generația beat (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs), având în vedere că erau în mare vogă când Salinger și-a scris cărțile. Pe Richard Brautigan, pe care l-a și tradus, îl consideră „un beatnic întârziat”. Pantofiorii roșii și lăcuți ai Andrei îi aduc aminte de cei ai lui Dorothy din *Vrăjitorul din Oz*. Profu se agață de intervenția Natașei „precum căpitanul Ahab cu harponul de spinarea balenei ucigașe”. Veliar e lipsit de empatie și căldură umană ca un android din *Blade Runner* sau *Alien*. Trimiterile la filme și seriale abundă în carte (*Dune*, *Seinfeld*, *Solaris*, *Oglinda* lui Tarkovski, *Star Trek*, *Breaking Bad* etc), autorul fiind fan înfocat al artei a șaptea.

Referiri se fac în roman și la realitatea românească. La perioada nefastă a comunismului cu „multe destine curmate, mutilate, ciuntite” din epocă. La proletcultismul în cultură. La relațiile cetățeanului din Est, în comparație cu acela din Vest, cu statul. Este definită generația decreșeilor, urmașii generației cu cheia de gât, „copiii teribili ai spațiului românesc, adolescenții întârziati, traumatizați, plini de sechele, numai buni de personaje,” tineri pe care i-ar fi agreat Salinger însuși. După Revoluție, este evocată condamnarea publică a comunismului ca regim criminal, huiduită în parlament de „lustrabili care propagă demagogia”. Din realitatea imediată, intimă a naratorului, nu trece neobservată prezența unui cititor abstract, numit nu întâmplător Ghiță. (Gândul se duce la Gheorghe Mocuța, regretatul scriitor dispărut, tatăl autorului). Apare și mama, când, aflat într-un restaurant, naratorul-personaj se gândește la merindele de acasă și o numește „cel mai grozav bucătar din lume”. În sfârșit, îndeamnă la consultarea cărții unui istoric de ispravă, Gheorghe Lazea, *Teroare și oroare în raiul comunist*, prieteni de familie.

Romanul se încheie cu o călătorie fictivă în epicentrul creației salingeriene, în micuța localitate Cornish, unde scriitorul a locuit peste 60 de ani. Visul de preț al fanilor săi și al lui Salinger însuși, dacă i-am dat crezare ficei sale. Ea susține că, paradoxal, în ciuda tuturor protestelor, predicilor și scrierilor despre detașare, Salinger era „un om foarte, foarte disperat după atenție”. Ceea ce a și obținut, cititorii vin aici să-l găsească. Naratorul-personaj obține o bursă doctorală și va participa la o conferință pe tema cazurilor de cenzură a unora dintre scrierile lui Salinger, mai ales a romanului *De veghe în lanul de secară*. Va avea și o intervenție la conferință și, surprinzător, va reuși să intre în căsuța izolată a idolului său. Să ajungă la cufărul lui Salinger plin de comori încă nedescoperite. La universul operei scriitorului american și al vieții sale. Împreună cu fata cu părul roșcat, ceea ce denotă că povestea lor va continua. În zona de seducție a lui Salinger, îndrăgostitul este acum captiv între două emoții.

\*Andrei Mocuța, *Salinger și fata cu părul roșcat*, Editura Polirom, 2025

## Fredrik BÖÖK, *Călătorie în Ungaria*

### *Hoinărind prin Transilvania (1)*

*În anul 1926, cărturarul suedez Fredrik BööK a făcut o călătorie în Ungaria și Transilvania, după Unirea din 1918. În capitolul „Strövtåg i Siebenbürgen”, din cartea Resa till Ungern, publicată în anul 1927, autorul descrie pe larg și nuanțat experiențele sale din timpul acelei vizite. BööK a fost profund impresionat de peisajele transilvănene, pe care le descrie ca fiind de o frumusețe pitorească, cu dealuri domoale, sate izolate și atmosferă patriarhală, dar notează și contrastul puternic dintre viața rurală, liniștită, și tensiunile politice ale momentului. Observațiile sale sunt plasate într-un context istoric larg, amintind trecutul Transilvaniei ca parte a Regatului Ungariei și a Imperiului Austro-Ungar. A fost fascinat de continuitatea istorică și culturală a regiunii, precum și de schimbările rapide produse după 1918. Aceasta este relatarea călătorului suedez.*

În maghiară, SIEBENBÜRGEN se numește Erdély, cuvânt care provine din *erdő*, însemnând pădure. În românește se traduce prin Ardeal sau Transilvania. Acest nume, atribuit ținutului de dincolo de păduri, este firesc căci platoul mare și înalt e deluros, dar destul de puțin împădurit; în schimb, lanțurile muntoase care-l mărginesc sunt acoperite de păduri dese, care în vremurile străvechi trebuie că erau greu de străbătut. Pădurea de foioase urcă până la înălțimea de 1400 de metri deasupra nivelului mării, cea de pini ține până la 1800 de metri, de unde începe vegetația pitică.

Mai văzusem și înainte regiuni din Transilvania dar întotdeauna mi-am dorit să văd mai mult, căci ținutul este unul din acelea care stârnesc imaginația. Încă de pe băncile școlii priveam fermecat colțul negrumaroniu al Ungariei, cu nume de orașe germane precum Hermannstadt, Kronstadt, Klausenburg; iar din manuale îți puteai face o idee despre strania istorie a Transilvaniei. Acolo au domnit prinți care, în perioada noastră de glorie, au făcut alianțe cu Suedia pentru a apăra protestantismul, iar unul dintre ei, Gábor Bethlen, a fost cumnatul și tovarășul de arme al lui Gustav Adolf al II-lea. Dar această țară protestantă era în același timp un fel de stat vasal Turciei, ceea ce nu a împiedicat-o să fie centrul rezistenței împotriva cuceritorilor turci, bastionul războaielor de independență. Gábor Bethlen a fost ales chiar rege al Ungariei catolice, așa cum în secolul al XIV-lea familia Hunyadi, originară din Transilvania, îi dăduse Ungariei marele ei regent și cel mai mare rege al său, Matei Corvin.

Desigur că nu a fost ușor să-mi fac o idee clară despre spiritul autentic al Transilvaniei! Prințul Georg Rákóczi al II-lea a vrut să devină rege al Poloniei, în alianță cu Carol al X-lea Gustav, dar în timp ce armata suedeză a pornit să cucerească Scania, trupele transilvane

au fost zdrobite de polonezi, cazaci și tătari, iar Rákóczi, detronat de sultan, a căzut în mâinile turcilor. Suedia a avut multe legături cu Transilvania în secolele trecute, dar acum pare foarte îndepărtată și inaccesibilă; aproape că nu auzi niciodată vorbindu-se despre cineva care a fost acolo. În ce mă privește, eu o vizitam adesea în imaginație și undeva, în ascunzătorile mele, se află frânturi ale unei epopei neterminate despre păduri transilvănene cu turci, țigani, o vânătoare de urși și un ciobănaș care doarme sub tufe de mure, e trezit de cornul unui vânător și se îndrăgostește de o nobilă domniță. În mod ciudat, nu mi amintesc perioada în care se petrecea acțiunea acelui poem transilvănean, în care culoarea locală ca și cronologia erau probabil la fel de difuze.

Când am călătorit prin Transilvania, cu zece ani în urmă, am trecut cu trenul printr-o vale, dar de pe calea ferată nu puteam observa mare lucru. Peisajul era frumos în orice caz și, acum, când trec prin aceleași regiuni, o recunosc. Trenul urcă și urcă, trebuie să traversezi munții de la graniță, care înconjoară podișul. Priveliștea nu este largă, deoarece trec prin văi, de-a lungul unui râu cu apă repede. Turme de bivoli pasc pe pajiștile de pe maluri, iar apa le șiroiește de pe boturi. Porcari în ițari largi și albi își croiesc drum în verdeață, unde râul se lărgeste și se adâncește, pescari dezbrăcați în mijlocul lui, își întind plasele și ne fac cu mâna, prin bălți berzele sunt și ele ocupate cu pescuitul.

Femei stau în genunchi aplecate peste rufele lor de spălat, unele se scaldă fără grijă ca pe o plajă modernă; băiețandri cu pielea arsă de soare și plete negre se bălăcesc în apă și se rostogolesc pe mal laolaltă cu porcii negri și ei la păr. E cald, aici, la sfârșitul lunii mai, dar se pare că soarele nu e prea fierbinte pentru băștinași căci peste tot vezi dormitând grupuri de oameni care nu se obosesc să caute un loc la umbră. Totul este somnolent și liniștit; un ritm molcom și plăcut domnește peste oameni; nu au grabă nici muncitorii feroviari, care, cu torsurile goale și picioarele înfășurate în fâșii zdrențuite, beau de zor apă din gălețile lor. În gări cumpărăm cireșe; aici e ca la noi, în iulie. Înainte să plecăm de la Colegiul Eötvös din Budapesta, ca rămas bun, am cules din grădină flori de iasomie.

Idila arcadiană este exact aceeași așa cum mi-o amintesc din anul 1922, deși nu sunt sigur că valea este complet identică. Am lăsat în urmă Nagyvárad (în germană Grosswardein, în românește Oradea mare) și ne îndreptăm spre Kolozsvár-Klausenburg-Cluj. Faptul că am trecut granița l-am remarcat în mai multe feluri: de la toaletă au dispărut prosoapele, șervețelele din vagonul restaurant au dispărut și ele, iar oamenii ne-au examinat zierele oarecum pe furiș. Au apărut și domni cu cochete batiste de dantelă fluturând din buzunarul de la piept; așa că știi unde te afli. În grădinile gărilor vedem straturi de flori care formează literele strigătului triumfător, „România Mare”. E plin de soldați. În Nagyvárad – oraș cu aproape șaptezeci de mii de locuitori, dintre care opt

mii sunt români, restul în mare parte maghiari – sunt staționate șase sau șapte regimente. Ne-a informat un ofițer de artilerie politicos și vorbăreț, care s-a urcat în tren într-o dispoziție excelentă, căci era în permisie și mergea la București. Cu un camarad de arme suedez discuta despre războiul cu gaze și programul zilnic al artileriei române. Am observat că până și soldații au parte de o binemeritată pauză de odihnă, când soarele e la zenit.

România Mare face tot posibilul să înghită Transilvania, să o contopească cu Regatul, vechiul regat, dar încă nu a reușit: sub proaspăta fernisă românească, subțire și strălucitoare, descoperi pretutindeni Transilvania istorică, infinit de pitorească și de particulară, cu o structură infinit de complicată; încheată de atâtea rase, din atâtea religii și formațiuni sociale încât dezorientează mintea străinului. Și totuși ea a fost mult mai armonioasă și mai echilibrată în forma sa anterioară decât orice perspectivă de devenire ar avea sub suzeranitatea românească. Faptul că există o unitate în diversitate, că se poate vorbi cu adevărat despre o cultură transilvană, este evident pentru oricine a analizat istoria țării. Oricât de fugar ar privi în jur, faptul își găsește confirmarea pretutindeni pentru cel care își ține urechile desfundate și ochii deschiși. Vechia, nobila și memorabila cultură transilvană se opune presiunii intolerabile, nivelatoare, aproape în fiecare punct, iar această luptă neîncetată este cea care conferă vieții contemporane din Transilvania tensiunea sa.

Una din primele deplasări făcute cu mașina din Kolozsvár ne-a dus câțiva kilometri spre sud, până la Torockő, un sat situat sus în munți. Pe drum, am trecut pe lângă Turda, cu vechile sale mine de sare, care funcționau deja în epoca romană; este un oraș cu peste 15.000 de locuitori, cu o majoritate covârșitoare de maghiari, iar de acolo de sus ai o priveliște minunată asupra orașului Kolozsvár, care este aproape un oraș mare. Am urcat și mai sus, am traversat râul de munte Aranyos. Apa pare limpede, dar este contaminată, ar trebui să spunem poluată, cu o substanță care a dat râului numele: Aranyos înseamnă „cel care poartă aur”. Transilvania este una dintre cele mai bogate în minerale regiuni de pe pământ; în orice caz nu e depășită de nicio altă țară europeană. Zăcămintele de sare sunt incomensurabile; există sulf, zinc și cărbune, minunate cariere de marmură și ametiste.

Faptul că arta aurarilor transilvăneni a cunoscut, încă din vremea Renașterii, o înflorire unică se datorează abundenței de pietre prețioase. Nici pentru executarea de monturi nu lipsesc materiale. În munți zac toate metalele prețioase, chiar și rarismul telur, care altfel nu se găsește în Europa. Aur și argint sunt din abundență atât în minereuri, cât și în apele râurilor. Aurul se obține și astăzi în valoare de câteva milioane de lei pe an, chiar dacă profitul a scăzut enorm după cel de-al Doilea Război Mondial. Acum joacă un rol mai important fierul, cuprul și plumbul. Cu mai puțin de douăzeci de ani în urmă, a fost descoperită, pe neașteptate, o nouă resursă

naturală: gazul metan. Acesta izbucnește din măruntaiele pământului, lângă Kissármás, cu un vuiet de uragan care se aude până departe. Din exploatarea lui s-a dezvoltat o întreagă industrie.

Nu am avut timp să căutăm aur în Aranyos și, în plus, era duminică; intenționeam să participăm la slujba bisericească din Torockő. Am ajuns acolo odată soarele strălucitor de dimineată. Nu este o zonă agricolă în sens strict; panorama cuprinde fânețe, pășuni, pajiști montane și lanțuri alpine cu forme îndrăznețe. În Transilvania se întâmplă adesea să ți se pară că, de departe, zăpada este un nor de vară; ca în Elveția. Când stai pe tăpșanul din fața bisericii din Torockő, ai în față o priveliște cu câmpuri agricole în terase ascendente, dar în spatele ei se înalță prăpăstiosul munte gol și sălbatic, de un gri albăstrui. Biserica, albă, cu o curte asemănătoare unei fortărețe și cu șirul de grajduri, nu e bătrână. A fost construită în 1829, dar orașul este străvechi. Timp de multe secole au existat aici mine de fier, acum abandonate. Se crede că populația locală băștinașă era formată din coloniști germani aduși din Austria. Magnificele costume populare din Torockő îi pot mărturisi originea.

Judecând după starea îmbrăcămintei lor, locuitorii satului maghiar trebuie că au fost bogați și, prin urmare, vrednici și întreprinzători. Pe platoul din fața bisericii se ținea unul dintre cele mai importante târguri din Transilvania. Acum, printre pietre crește iarba, pentru că autoritățile române au interzis-o. Consiliul raional a fost mutat într-un alt sat, românesc desigur, iar liceul, care făcea din localitate aproape o metropolă culturală, a fost închis. Locuitorii trebuiau cufundați în sărăcie, iar locul, abandonat căci este unguresc. Dar săteni din Torockő se apără bărbătește. Au recurs la o nouă ramură economică devenind constructori de poduri. Pietrele și râurile de munte le-au oferit de multă vreme posibilități și materiale necesare, iar acum își folosesc iscusința în toată țara. Construiesc poduri și baraje în echipe de lucru închise, pe bază de contract.

Mă gândesc acum la clasicele relatări ale lui Leskov despre vechii credincioși ruși, care au călătorit prin toată Rusia construind poduri cu o măiestrie uimitoare. Există aici, cu siguranță, o legătură psihologică: construirea unui pod este o chestiune de încredere deoarece depinde de cât de conștiincios este făcută lucrarea, iar atunci când e gata, necunoscătorii nu înțeleg cum e cu puțință așa ceva. Treci prăpastia bizuindu-te pe speranță, pe încredere. Pentru cei care au construit podul este o chestiune de onoare și conștiință. Pioșii credincioși ruși, din vechime, persecutați, aveau și ei această calitate rarismă: erau oameni pe care te puteai bizui. În alte sate maghiare de munte, pentru a putea supraviețui, oamenii au îmbrățișat meseria de tâmplar sau de olar.

(va urma)

Traducere de **Daniel ONACA**

**Suzana FÂNTÂNARIU****Când l-am văzut pe Hermes  
sfâșiat de vânt...**

Veneam de trei ori pe an, cu trenul personal de la Iași-Dolhasca-Fălticeni, în vacanțele de iarnă, primăvară și vară. De fiecare dată, transportam un sul de desene-studii prețioase și o valiză de lemn cu lacăt, vopsită albăstrui, cu cele câteva hăinuțe.

Plecăm din internatul Liceului de Muzică și Arte Plastice „Octav Băncilă”, cu inima îndoită, îngrijorată, pentru găzduirea acestor desene: dacă nu ar îngreuna sau sufoca spațiul limitat de locuit al familiei? Mereu mă gândeam la podul casei bătrânești, dar din păcate, șindrila acoperișului, era pe alocuri putrezită, lăsând mușchii verzi, catifelati să crească în voie iar ploilor penetrante, posibilitatea de a umezi tavanul.

Străngeam cu grijă aceste studii realizate sub ochii magister-ului drag, Pau Ghiligor apreciate cu nota maximă, nebănuind, că, singurul spațiu salvator ar fi fost, noul WC al familiei. Closetul sau laterata, o miniarhitectură rurală, cotidiană, realizată „monumental” de tatăl meu, era construită din scânduri de brad frumos mirositoare, lemn adus din pădurea Bogata. Locuiam nu departe de codrii bucovineni din zona premontană a Sucevei.

Am admirat, bucuroasă, noua construcție, mai ales, că, bătrânasca noastră casă „a la Ion Creangă”, moștenită de la un unchi, Guriță Fântânariu, decedat prematur la patruzeci de ani, se degrada, de la o zi la alta. Împlinea o sută de ani și avea farmecul unei arhitecturi rurale, vechi. Când au dărâmat-o, în 1987, am plâns, aici, departe, la Timișoara.

Sora mea cea mai mare, cu paisprezece ani diferență, cu spiritul ei practic și disponibilitate autoritară, a construit în continuarea unicei camere și a colniței (sală), încă o încăpere, cu ziduri din lemn și un geam luminos. Era un loc frumos, intim dar inaccesibil altora; doar din când în când, intram pe furiș să admir ordinea și climatul special sau să caut fructiera cu prăjituri numite „înfășăței”. Aneta își găsisese confortul, separându-se de frații din urmă, cei cinci, cam mulți dacă întorci privirea înapoi... Era de înțeles, dorința de „privatizare” a spațiului, a unei domnișoare sociabile, cu perspectivă matrimonială.

Forțată de împrejurări, m-am hotărât, într-o bună zi, să „valorific” sulițele cu studii în creion și cărbune, după mulaje clasice din ghips, afișându-le pe pereții noului WC. Am considerat că a sosit momentul să deschid prima mea expoziție personală, într-o galerie privată-laterată. Îmi iubeam familia...

Voiam să- i arăt tatălui meu, recunoștința pentru această miniconstrucție, căci, dacă nu a fost gândită și realizată ca o locuință pentru opt persoane, măcar, să fie un WC de elită „simbolul decăderii” după colectivizare, când a fost securizat pământul și sechestrare animalele, CAP-urile, aducându-ne la „sapă de lemn”. În plus, doream să fac surpriză celorlalți membrii ai familiei, surorii Aneta, în mod special. Carismatică, fiind profesoară de istorie-geografie, era vizitată adeseori de colegii de la Școala generală nr. 2. căroră eu le spălam pantofii dacă se înglodau prin Bahnă. Realizam o „demonstrație artistică” justificatoare a cheltuielilor financiare pentru susținerea mea la internatul din Iași, în schimbul perpetuării talentului cu care m-am născut, o dorință arzătoare a mamei lipsită de bani, o problemă curentă care deseori mi-a lezat sensibilitatea existențială.

O adolescență de șaisprezece ani aducea frumusețea antichității în Baia, fosta capitală a Moldovei, doar că desenele nu aveau loc doar, în noul WC. de lângă grădina cu flori a mamei. De acolo se vedea frontal, profilată pe cer, Biserica Albă.

Ca într-un fotoliu, stând pe o emisferă suspendată, puteam să văd cele șaisprezece studii în ansamblul lor, făcând analize comparative, fără a diminua spiritul critic exacerbat în noua „lumină” a expoziției din WC. Eram încă de atunci, autoexigentă.

Am observat, când, din nou veneam în vacanță, că, desenele erau mișcate de vântul ce intra printre crăpăturile dintre scânduri sau erau curbate de umezeala ploilor. Nici zăpada nu era îngăduitoare, dar nu m- am gândit să închid expoziția, deoarece știam că nu vor avea loc nicăieri, acolo se vor stinge toate luminile reliefate pe chipul zeilor, ore în șir de studiu. Eram conștientă, că, ele trebuie să eternizeze acolo; sigura alternativă; în șură, nici atât, aveam multe animale, păsări, utilaje, fân și furaje.

— Oare de ce nu am „strigat-o pe mama” așa cum o făceam când eram mică, ori de câte ori simțeam un pericol? Știam că este temătoare, subjugată, acesta este răspunsul; nu avea autoritatea spațiilor disponibile, nici a reinventării lor. Erau gestionate de sora și tatăl meu, oameni practici, cu simț al ordinii și al excluderii surplusurilor. „Bagajul” meu de desene, era mereu un surplus, o greutate, un tabu iritant.

Când l-am văzut pe Hermes sfâșiat de vânt, desprins de pe scândura gălbuie de brad, cu capul atârând spre emisfera suspendată, am simțit un pumnal în inimă. l-am refăcut poziția pe simeză; nu aveam pioane, doar cuie care străpung micile hârtiute strânse între degete, sub formă de pătrat. Eram prinsă în capcana primului spațiu atipic, capturat pentru protecția dar și vizibilitatea desenelor, un debut în WC- ul nou, gândind că este prea mare pentru utilitatea sa propriu-zisă, aproape un lux.

Știam că tatăl meu e vanitos provenind din una din cele mai bogate familii ale locului, de aceea am înțeles amploarea construcției. Dacă a întârziat cu refacerea casei bătrânești la tinerețe, măcar WC- ul să fie un semn de „om gospodăru” și iată fiica cea mică îi oferă decorarea spațiului cu ce are mai de preț: desenele portretistice solare, după Cicero, Moise, Hermes, Apollo, Artemis, Afrodita, Hera, cu aer de antichitate strălucitoare.

Aflată într-o altă vacanță, mi-a înghețat și golit sufletul, văzând că au dispărut toate desenele...erau doar câteva frunze roșiatice răsucite de vânt și cuiele golașe cu pătrățele de hârtie în cap. Am stat acolo mai mult, pustiită de orice sentiment al recuperării, apoi, am fugit în grădina de alături, plângând în hohote printre flori, până seara. Era a doua despărțire de lucrări, cea din adolescență, după ce caietele arhipline de desene, din copilărie, maculatoarele cu coperti verzui poroase, au fost aruncate sau rătăcite definitiv în deșul lucrurilor derizorii, abandonate.

De la patru ani, am stat în genunchi pe sobă, pe pat sau pe podele, pe prundiș, pe pământ cu „carcasa” curbată, desenând în „legea mea” înfometată și în afara timpului, tot ce ținea de simbol și izolare contextuală. Nu risipeam nici un spațiu al caietului, ca să-mi ajungă firul lui, cât mai mult. Prelungeam din priviri, albul hârtiei, nu puteam să tai visul... Greu aș fi conceput să nu am file disponibile; e ca și cum, cineva mi-ar fi tăiat aripile, pe viu.

Au fost și momente, când folosind așchiile de la trunchiul de tăiat lemne de lângă șură, am desenat pe pământul umed, din spatele casei sau pe ulița din sus, uitată de lume, silueta bisericii albe a lui Ștefan cel Mare, atât de aproape de noi.

Pentru că nu aveam culori, desenam cu degetul curat pe pereți, în aer sau pe geamul ferestrei mici a casei bătrânești, fără să las urme, fără să știe nimeni, că, acolo, era un lung vis al meu, nedeslușit, nevăzut ca în toate desenele pierdute în primii cincisprezece ani, la Baia, fosta capitală a Moldovei, atât de dragă lui Dimitrie Cantemir.

(Suzana Fântânariu „Pagini de jurnal”, vineri, 25 decembrie 2020, orele 15)

Gabriel CATALAN

**Lăcomie și superstiție, legionarism  
și servilism pro-comunist și ură  
anticatolică la un cleric/ierarh ortodox  
în anii '40-'50**

Episcopul vicar al Arhiepiscopiei Bucureștilor, Alexandru Ionescu, practica simonia și vrăjitoria în perioada în care era preot la biserica „Stejarul” din București la sfârșitul deceniului cinci al secolului XX, încurajând ridicole superstiții în rândul enoriașilor, mai ales între femeile căsătorite, cărora le ținea în altar și le sfințea lenjeria intimă a soților pentru a-i păstra pe aceștia credincioși și a asigura astfel liniștea sufletească a acestor doamne în căminele lor, câștigând în schimb circa 40.000 lei lunar.

Aceste „sfințiri de izmene” erau sistematice, având loc de obicei în zilele de luni dimineață; asemenea practici obscurantiste existau și la Patriarhie, deși opinia publică le dezavua, fiind tolerate datorită influenței politice a clericilor în cauză, care ocupau funcții importante în statul comunist.

Preotul Alexandru Ionescu era atunci consilier referent la Patriarhie, dar și deputat de Ilfov al Partidului Național Popular (un partid aliat al comuniștilor, format din intelectuali oportuniști sau șantajabili, „tovarăși de drum” ai comuniștilor, precum George Călinescu, Stanciu Stoian, Mitiță Constantinescu, Valeriu Novacu, Mihail Dragomirescu, Vasile Mârza) în Marea Adunare Națională.

Culmea este că, la fel ca foarte mulți clerici ortodocși din noua ierarhie a BOR impusă de regimul comunist (însuși patriarhul Ioan Marina și vicarii lui: Antim Nica, Teoctist/Toader Arăpașu, mitropoliții Ardealului și Olteniei: Nicolae Bălan și Firmilian Marin, preoții Chiril Popescu, Grigore Cernăianu, Sandu Tudor și Constantin Burducea – ministrul Cultelor, profesorii teologi și preoți Grigore Cristescu, Dumitru Fecioru, Dumitru Stăniloae și Iustin Moisescu – succesorul lui Justinian Marina ca patriarh în 1977, consilierii guvernului P. Groza și profesorii: Liviu Stan și Spiridon Cădea, călugării Ioasaf Popa, Adrian Făgețeanu, Roman Braga, Benedict Vasile Ghiuș, Felix Dubneac, Sofian Boghiu și Arsenie/Anghel Papacioc, arhimandriții Valerian Zaharia și Dionisie Udișteanu, monahul și bibliotecarul patriarhal Bartolomeu/Valeriu Anania, ca să dăm doar câteva exemple), și pr. Alexandru Ionescu fusese (pro)legionar, ba chiar participase activ la rebeliunea legionară din 21-23 ianuarie 1941, precum Teoctist Arăpașu, cel care, fiind student teolog, diacon și monah, concomitent, incendiase atunci sinagoga/templul „Reșit Daat”/„Începutul Științei” (unde funcționa de la înființarea sa din anul 1897 și o școală evreiască la parter: Școala Primară de Băieți Nr. 7 „Ronetti-Roman”, templul fiind situat la etaj) din Strada Mitropolitul Antim Ivireanul nr.13 din Capitală (demolată de dictatorul comunist Nicolae Ceaușescu în anii 1984-1987, odată cu aproape tot cartierul),

împreună cu ieromonahii ortodocși Mitrofan Chiriac și Grigore Băbuș – preot la Patriarhie, de la vecina Mănăstire Antim<sup>1</sup>, iar în 1948 continua să activeze clandestin pe linie legionară, adunând fonduri pentru ajutorarea legionarilor arestați sau urmăriți și menținând contactele cu alți clerici legionari.

Trebuie subliniat faptul că acest cleric ortodox, alături de patriarhul Justinian Marina și de vicarul acestuia, Teoctist Arăpașu, a fost și unul dintre cei care i-au vizitat începând din anul 1948 pe episcopii greco-catolici închiși succesiv, laolaltă ori separat, la mănăstirile Dragoslavele, Căldărușani, Curtea de Argeș, Ciorogârla, Cocoș etc., coordonând persecuția, torturarea lor psihică și făcând presiuni asupra lor pentru a apostazia, a-și renega credința și a trece la ortodoxie (lucru ce nu s-a produs, refuzându-l net, demn, ferm și permanent toți ierarhii greco-catolici), după cum reiese din documentele Securității și din mărturiile cardinalului Iuliu Hossu (publicate pentru prima oară în anul 2003) și reproduse în parte mai jos.

<sup>1</sup> A se vedea: Arhiva Centrului pentru Studiul Istoriei Evreilor din România (ACSIER), Fond V (Sinagogi), dosar 134 A, f.135; dosar 188, f.7; ACSIER, Fond IV (Școli), dosar 172, ff.14 și 59; ACSIER, Fondul VII Documente contemporane (din 1945 până astăzi), dosar 47, ff.14-16; Arhiva Serviciului Român de Informații (ASRI), fond Documentar, dosar 909, f.510; dosar 2488, ff.692, 697; dosar 7755, vol.3, ff.99, 211, 239; vol.5, f.168; vol.7, ff.28-46 passim, 86-88; Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), fond Ministerul Afacerilor Interne – Direcția Generală a Poliției (MAI-DGP), dosar 75/1946, ff.34, 91 r-v, 209 r-v, 259, 268, 269, 272 r-v, 311, 379, 407, 416; dosar 76/1946, ff.80-81, 246; dosar 77/1946, ff.14, 206; dosar 78/1946, ff.1, 154 r-v, 167, 190-191, 232; dosar 88/1946, ff.71 r-v, 72, 73; ANIC, fond CC al PCR – Cadre, dosar A 592, ff.1-10 passim; Gabriel Catalan, *Convergențe și divergențe sub zodia ortodoxismului naționalist. Legiunea și slujitorii Domnului*, în „Dosarele istoriei”, nr.49/sep. 2000, pp.29-32; Idem, *Alegerea și cariera unor arhiepiscopii*, în „Mesagerul Sfântului Anton”, nr.47/iul.-aug. 2001, pp.23-26; Idem, *Aspecte ale rebeliunii legionare în cartierul Antim din București*, în vol. *Despre Holocaust și Comunism – „Anuarul Institutului Român de Istorie Recentă”*, vol.I, 2002, Iași, Editura Polirom, 2003, pp.142-151; Idem, *Rebeliunea legionară, pogromul antievreiesc, clerul ortodox și Securitatea*, în „Dorul”. Revistă lunară de cultură și politică editată în Danemarca, nr.165, nov. 2003, pp.36-39; Idem, *Compromis, diletantism, mistificare și diversiune în editarea documentelor privind Biserica Română Unită cu Roma (Greco-Catolică) în perioada comunistă*, în „Timpul”. Revistă de cultură, Iași, nr.72-74, dec. 2004-feb. 2005, pp.4-5, p.18-19 și p.18-19; Idem, *Considerații și documente privind elitele clericale ortodoxe din România comunistă (studiu de caz: ierarhul Sebastian Rusan)*, în vol. *Structuri de partid și de stat în timpul regimului comunist – „Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România”*, vol. III, 2008, Iași, Editura Polirom, 2008, pp.239-251 + p.252-301 (Anexe); Idem, *Distrușirea patrimoniului arhitectural mozaic din București în timpul demolărilor ceaușiste*, în Projekt 36, Berna, occasional paper no. 2 (în format electronic), 25 X 2010, <http://www.k36.ch>

projekt36.ch/ occasionalpapers.php ( projekt36.ch/op/Text-Catalan\_RO\_2.pdf ); Arh. Neculai Ionescu-Ghinea, Arh. Lucia Stoica, Arh. Petre Iliescu, Arh. Cecilia Luminea, Arh. Dan D. Ionescu, *Atlas-Ghid. Istoria și arhitectura lăcașurilor de cult din București, din cele mai vechi timpuri până astăzi/ în anul 2000*, vol. I: *Tabele și planuri*, București, Ed. Ergorom '79, 1999, pp. 88, 95, 188 (carourile 65 și 75 din Planul orașului București în 1938) și 203 (caroul M6 - Planul Bucureștilor din anul 1999) și vol. III: *Culte: catolic, protestante, neoprotestante, mozaic, musulman, asociații religioase, Ordinul Masonic Român*, 2000, pp.237 (planșă), 269-271; Matatias Carp, *Cartea neagră. Suferințele evreilor din România. 1940-1944*, vol. I: *Legionarii și rebeliunea*, București, Atelierele Grafice Socec & Co., 1946, pp. 315 și 316.

## ANEXE

### I.

„133/20 Noiembrie 1948 ort.[ortodox]  
NOTĂ

Informația din sursa VIATOR cum că preotul ALEXANDRU IONESCU, consilier referent al Patriarhiei, deputat P.N.P. [Partidul Național Popular] în Marea Adunare Națională și paroh al bisericii „Stejarul” din Str. Câmpineanu ar sfinți ismenele și chiloții bărbaților necredincioși, aduși de soții, spre a fi ținuți în altar, se confirmă în întregime. ALEXANDRU IONESCU ar slui special pentru acest scop în fiecare Luni dimineață, realizând un câștig lunar de cca. 40.000 lei. Această metodă de sfințire a lenjeriei nu este bine văzută de autoritățile superioare, dar tolerată lui ALEXANDRU IONESCU, deoarece acesta se prevalează de activitatea sa în P.N.P.

Acest fel de sfințiri se mai practică la Sft. Patriarhie, unde slujește arhimandritul GHERVASIE CREȚU și Sft. Nicolae Vlădica, unde slujește preotul Staicu din Constanța, fost legionar, în prezent membru P.M.R. [Partidul Muncitoresc Român], provenit din P.S.D. [Partidul Social Democrat]

Opinia publică primește nefavorabil aceste acțiuni obscurantiste, pretinzând că preoții respectivi îndrăznesc să le practice tocmai fiindcă sunt încadrați în partidele guvernamentale.

În cercurile Patriarhiei se discută cu aprindere vizita pe care Patriarhul JUSTINIAN a făcut-o la Dragoslavele în 14 și 15 Noiembrie 1948, vizitând episcopii greco-catolici care sunt internați acolo și insuccesul pe care l-au înregistrat încercările sale de a-i convinge să treacă la ortodoxie. În aceste cercuri deținerea acestor episcopi la Dragoslavele este considerată ca fiind un lucru sigur, verificat.

Cu privire la încadrările foștilor profesori de la Facultățile de Teologie la noile Institute Teologice de grad Universitar, se arată că acestea se fac numai de către Patriarhul JUSTINIAN și Dl. Ministru STANCIU STOIAN și pe criterii care încă nu se cunosc. Se arată însă că nu prea există teologi cu trecutul politic nepătat, care ar putea fi încadrați ca fiind siguri.

SURSA: NICU”

(ANIC, fond MAI/DGP, dos.75/1946, f.259)

### II.

„D.G.S.P. 114  
131/23 Noiembrie 1948

### NOTA

Preoții CHIRIL POPESCU de la biserica Silvestru, DRAGOMIRESCU de la Patriarhie și ALEXANDRU IONESCU, ar deține în prezent funcții de răspundere, cu toate că au făcut parte din mișcarea legionară.

Astfel, preotul ALEXANDRU IONESCU a luat parte la rebeliune, îmbrăcat în cămașă verde, împreună cu preotul CERNĂIANU, iar în prezent deputat de Ilfov, menținând însă strânse legături cu preoții de mai sus, împreună cu care cotizează pentru ajutorul legionar.

Preotul CERNĂIANU încasează sumele pe un chitanțier semnat chiar de preotul ALEXANDRU IONESCU.

SURSA: „Aneta” valoare serioasă.”  
(ANIC, fond MAI/DGP, dos.75/1946, f.268)

### III.

„NOTĂ 22 Noiembrie 1948

Sâmbătă 13 Noiembrie a.c., Î.P.S. Justinian a plecat la Dragoslavele, de unde s-a înapoiat luni.

Însăși fiul său, Ovidiu Marina, s-a exprimat față de informatorul nostru că scopul vizitei a fost acela de a se duce tratative cu Episcopii greco-catolici deținuți acolo pentru ca aceștia să semneze actul de unire cu Biserica Ortodoxă și să îndrume credincioșii pe această linie.

Ovidiu Marina a spus: «ar fi bine dacă cel puțin pe unul din ei l-ar corupe taică-meu, iar în cazul când nu se va ajunge la nici un rezultat vor fi dați pe mâna Poliției.»

În continuare a spus că o vizită de felul acesta urmează a fi făcută de către Patriarh la Mănăstirea Neamț, unde de asemenea se află reținuți preoții greco-catolici care sunt refractari actului unirii dintre cele două Biserici. D.S.C. [Direcția Securității Capitalei] Sursă: Fedia; Valoare posibilă”

(ANIC, fond MAI/DGP, dos.75/1946, f.262)

### IV.

„13[1]/4 Ianuarie 1949

### REFERAT Nr.70872

În legătură cu cele semnalate de informatorii NICU, MIHAI, NICOLAE cu privire la activitatea lui TEODOR GOBILA [sau GOBILĂ], cumnatul Dlui PETRE CONSTANTINESCU-IAȘI și funcționar la Patriarhie, care cere funcționarilor

material informativ pentru a-l preda unei autorități de Stat, avem onoare a referi următoarele:

TEODOR GOBJILA furnizează informații D.S.C. [Direcția Securității Capitalei] prin Lt. TOTALCA [sau TOTALCĂ], lucrând sub numele de FEDIA și aducând aport serios. Are însă defectul, atunci când este băut, de a se lăuda cu activitatea sa și de a-și amenința colegii.

Față de cele mai sus enumerate opinăm a se renunța la colaborarea lui, urmând a se preda D.S.C. în schimb informatorii noștri APOLO ȘI NICOLAE, care activează în aceeași instituție și care au fost înlocuiți la acest Serviciu [Culte] de informatori mai centrali și siguri.

Șeful Serviciului, Căpitan de Securitate, Stănescu H. [Heintz]”

(ANIC, fond MAI/DGP, dos.76/1946, f.26)

V.

„131/8 Decembrie 1948

|                |                   |
|----------------|-------------------|
| B1             | N. Cazacu         |
| Ort.           | gr.-cat.          |
| Patriarhie     | unif.             |
| Enăchescu      | Theoctist Arăpașu |
| Justinian      | Frențiu           |
| Benedict Ghiuș | Aftenie           |
| Tit Simedrea   | Hossu             |
|                | Suciu             |

## NOTĂ

În cercurile Patriarhiei se discută [despre] ultimele numiri administrative făcute de Patriarhul JUSTINIAN MARINA, ca fiind o dovadă a faptului că a pornit la o dictatură personală, fără a ține seama de trecutul noilor săi protejați și inducând probabil în eroare Ministerul Cultelor cu privire la necesitatea măsurilor luate.

Astfel, I.P.S.S. JUSTINIAN a numit drept episcop locotenent la Râmnicu Vâlcea pe starețul EFREM ENĂCHESCU, fost mitropolit al Chișinăului sub Antonescu și cunoscut pro-fascist.

Ca preot la Sft. Patriarhie a numit pe Arhimandritul BENEDICT GHIUȘ, fost asistent la catedra lui NICHIFOR CRAINIC, [care a] fost ales episcop de Bălți sub Antonescu, dar [a rămas] neconfirmat de către Patriarhul Nicodim, cunoscându-se legăturile sale cu legionarii.

Ca al doilea preot la Patriarhie a fost chemat protosinghelul BARANCEA, fost cântăreț șef al catedralei din Odessa și om de încredere al fostului mitropolit, criminal de război, VISARION PUIU.

Ca stareț al mănăstirii Cernica urmează a fi chemat TIT SIMEDREA, fost mitropolit al Bucovinei și prieten personal al lui ION MIHALACHE. Ginerile lui SIMEDREA, anume ing. DUMITRU POPESCU a fost epurat de la Uzinele 23 August pentru purtări anti-democratice.

NICOLAE CAZACU, secretarul Patriarhului, susține că retragerea recunoașterii cultului greco-catolic, publicată în M. Of. [*Monitorul Oficial*] și pensionarea ultimilor ierarhi greco-catolici (SUCIU, FRENȚIU, HOSSU ȘI AFTENIE) au făcut inutilă vizita pe care I.P.S.S. JUSTINIAN, însoțit de Arhimandritul TEOCTIST ARĂPAȘU de la Mitropolia Moldovei, a făcut-o în 4 Decembrie la Dragoslavele pentru a sta de vorbă cu ierarhii greco-catolici.

Se așteaptă cu înfrigurare ședința extraordinară a Sinodului ce urmează a se deschide în 10 Decembrie la Patriarhie pentru a se discuta noul Statut, regulamentul său de aplicare, alegerile pentru Adunarea Bisericească și alegerile de episcopi și mitropoliți în locurile vacante.

SURSA: NICU.”

(ANIC, fond MAI/DGP, dos.75/1946, f.407)

VI.

„132/21 Decembrie 1948

ortodox

3 [Serviciul sau Biroul 3]

NOTĂ

LOUIS BARRAL, preot catolic francez, fost șef al congregației asumpționiștilor, pretinde că JUSTINIAN MARINA, patriarhul R.P.R. a avut discuții violente cu episcopii greco-catolici care sunt ținuți închiși la vila patriarhiei din Com. Dragoslavele Jud. Muscel.

În continuare numitul pretinde că episcopii greco-catolici cu această ocazie au declarat că nici unul din ei nu va trece la ortodoxie și au cerut să fie pensionați.

În continuare, numitul mai pretinde că JUSTINIAN MARINA, în urma discuției avute cu episcopii greco-catolici i-a lăsat pe aceștia să înțeleagă că s-ar putea să li se intenteze proces sau să fie mutați în altă parte, unde ar avea de suportat un tratament mai rău.

Sursă: JI. [Jurnal] Nr.70712/23 Dec. 1948”

(ANIC, fond MAI/DGP, dos.75/1946, f.414)

VII.

„Înainte de amiază a sosit la mănăstire, episcopul Teoctist și arhieru vicar Ionescu...” (p.438); „Joi, 16 August, a sosit episcopul vicar Ionescu și mi-a comunicat hotărârea ce s’a luat, ca să fiu așezat la mănăstirea Căldărușani” (p.441); „Seara la 8:00, în ziua de 16 August 1956, am ieșit cu fratele iubit Ioan la mașina care aștepta gata de plecare; acolo era părintele vicar Ionescu, care mi-a prezentat pe părintele stareț al mănăstirii Căldărușani, care a venit să mă însoțească, cu numele Gherasim; [...] Ne-am urcat în mașină cu părintele vicar Ionescu și cu părintele Gherasim, și am plecat, binecuvântând, pe calea noastră. [...]”

(*Credința noastră este viața noastră. Memoriile cardinalului Iuliu Hossu*, Cluj, Casa de Editură Viața Creștină, 2003, p.444).

## Ciprian VĂLCAN

### Trufia ca operă de artă

Să le fim recunoscători mincinoșilor pentru fantezia lor. Dispariția minciunii ar fi o dovadă că imaginația a secăt.

\*

Zeul lipitorilor e un zeu blînd care propovăduiește renunțarea la sînge.

\*

Să scrii atît de bine, încît să-ți trezești dușmanii din morți...

\*

Să fii prolix în lamentațiile despre sterilitatea ta.

\*

Marii scriitori sînt sedentari, oameni care leșină de plăcere că pot rămîne mereu în casă.

\*

Sîntem mereu surprinși de monotonia urilor noastre, căci, în ciuda aparentei noastre complexități, detestăm cu toții la fel.

\*

Pare imposibil să-l urăști pe cel mai mare tiran din istorie cu intensitatea cu care îți urăști vecinii de bloc.

\*

Unii cred că au idei atunci cînd suferă de un simplu prurit.

\*

Cei care nu știu să urască sînt complet nepregătiți pentru viață.

\*

Sfîntul îi iubește pe oameni tocmai fiindcă nu poate fi asemenea lor.

\*

Dacă n-ar fi făcută din fleacuri, viața n-ar avea nici un farmec.

\*

Un tiran excentric ar putea fi înclinat să taie nu limbile celor care vobesc prea mult, ci limbile celor care nu vorbesc deloc. Victima lui nu ar fi Maxim Mărturisitorul, ci Maxim Mutul.

\*

Să tai doar limbile celor care te vorbesc de bine.

\*

Să le oferi medalii doar clevetitorilor, socotindu-i singurii oameni cu adevărat liberi.

\*

Unii fură idei doar de la morți. Alții, pretinzînd mai multă rigoare, nu șterpelesc idei decît de la cei vii.

\*

Există destui oameni care regretă că mor doar pentru că nu mai pot să asculte știrile.

\*

Poate că dacă n-ar fi influențat de capriciile sale, autorul de aforisme ar scrie doar texte pentru avizierele de la bloc.

\*

Cuvintele sînt grenade doar pentru profet și pentru poet.

\*

Toate sistemele filosofice sînt grandioase iluzii optice.

\*

Pasiunile țințarilor vor deveni singurele subiecte de dezbateri filosofice în țările ajunse sub stăpînirea unor tirani manieriști.

\*

Să transformi saloanele literare în vagoane-restaurant.

\*

Filosoful e obligat să includă pînă și bătăturile în sistemul său.

\*

Filosoful e obișnuit să-și petreacă viața pe scara de incendiu, așteptînd cu resemnare producerea catastrofei.

\*

Săgețile filosofilor nu au vîrfurile impregnate în otravă, ci în fiere.

\*

Se întîmplă ca filosoful care disertează despre virtute să muște, de fiecare dată cînd are ocazia, din țeasta dușmanului său.

\*

Sînt pregătiți să dea foc Universului nu cei pe care soarta i-a zdrobit, ci cei care n-au găsit loc de parcare.

\*

Filosofilor nu le plac cîinii de vînătoare, ci motanii obezi care stau la gura sobei.

\*

Filosofii nomazilor își exprimă viziunea despre lume trăgînd săgeți împotriva Soarelui.

\*

Filosofii de azi s-ar considera demodați dacă ar fi socotiți exemple de virtute, căci, influențați de spiritul vremurilor, ei cred că grandoarea poate fi dobîndită numai prin viciu.

\*

Dovada cea mai bună că ciorile nu au iluzii e aceea că ele se hrănesc cu cadavre.

\*

Un filosof obiectiv e un filosof mort.

\*

Să te bucuri de propria trufie ca de o operă de artă.

\*

Unii merg în mîini doar ca să le fie admirați pantofii.

## KOCSIS Francisko

### Carpe diem (22)

Eugen Uricaru: Înțelepciunea te face singur, singurătatea te face înțelept. Amândouă te fac slab și neputincios în fața celor neștiutori. Ei nu cunosc legile jocului, dar aplică regulile. De aceea, când ai de ales între a fi bufon sau histrion, gândește-te bine. Unul este nebun, celălalt imită, unul spune adevărul, celălalt interpretează (*Așteptându-i pe învingători*).

Memoria se aseamănă foarte mult cu literatura. Deformează și investește, preferențial, faptele trecutului nostru (*Așteptându-i pe învingători*).

\*

Kurt Vonnegut jr.: Despre un masacru nu se poate spune nimic inteligent. Toată lumea trebuie să moară pentru ca nimeni să nu mai vrea sau să nu mai poată să spună nimic în vecii vecilor. După un masacru trebuie să se lase o tăcere adâncă, și așa se și întâmplă, excepție făcând doar păsărelele (*Abatorul cinci*).

Să-mi dea Domnul puterea de-a accepta ce nu pot schimba, curajul de-a schimba ce pot și înțelepciunea de-a pricepe ce pot și ce nu pot (*Abatorul cinci*).

\*

Adrian Alui Gheorghe: barbarii de ieri s-au întâlnit cu barbarii de azi/ și s-au recunoscut (*Nu-i mai așteptăm pe barbari*).

Civilizațiile se ciocnesc/ dar iarba nu știe asta (*Alfabetul cu o singură literă*).

\*

Ioan Radu Văcărescu: Așteptarea poate fi o situație dintre cele mai ciudate./ Poate că însăși esența vieții stă în această fericită ficțiune (*așteptarea*).

Să nu te întristezi,/ ți-am spus privind fotografia veche/ de la Voidokilia din acea vară de neuitat,/ cu noi sau fără de noi,/ lumea merge mai departe (*o vară*).

\*

Ryszard Kłysz: Orice ai face și oricât te-ai strădui, tot nu reușești să fugi de tine însuși (*Ucideți oaia neagră*).

Nu-i suficient să dispui de câteva măști, fie ele și dintre cele mai bune. Trebuie să știi să le folosești (*Ucideți oaia neagră*).

\*

Robert Musil: Oamenii adevărați sunt numai aceia care pot pătrunde în ei înșiși, spiritele cosmice capabile să ajungă la înțelegerea legăturii lor cu marile procese ale universului (*Rătăcirile elevului Törless*).

Oamenii maturi și foarte deștepți s-au prins cu toții într-o plasă în care un ochi îl susține pe celălalt, astfel încât întregul are – te și miri cum – o înfățișare naturală; nimeni nu știe însă unde se află primul ochi, cel care susține tot restul (*Rătăcirile elevului Törless*).

\*

Gabriel Macsim: E dreptul oricui să creadă în ce dorește, atât timp cât îi diluează teama de moarte (*Vezi mâinile mele*).

Nu iubirea îl împiedică pe om să-L cunoască pe Dumnezeu, ci ignoranța (*Vezi mâinile mele*).

\*

Persius: Învață legile naturii; e cea mai minunată școală (*Satira III*).

Și ce înseamnă azi? – Înseamnă o nouă zi care apune!/ Mereu veni-va un alt mâine, se va topi mereu ca ieri/ Și anii nu-ți vor mai întoarce pierdutele întâzieri (*Satira V*).

\*

Iuvenal: Singură, în sărăcie, gloria nu te hrănește! (*Satira VII*).

Nu îmbracă elocvența un veșmânt de om calic (*Satira VII*).

Numai moartea te învață, omule, cât ești de mic! (*Satira X*).

\*

Martial: E prea târzie viața de mâine; azi trăiește! (*Prietenului Iulius*).

Nu e sincer cel ce plânge ca să fie consolată/ Cel ce plânge fără martori plânge cu adevărat (*Adevărata durere*).

Un singur bun nu-ți poate răpi nicicând Fortuna:/ Ce-ai împărțit la alții e pentru totdeauna!/ Căci toate-s pieritoare, să fii cât de bogat,/ Iar ție nu-ți rămâne întreg decât ce ai dat (*Bunuri nepieritoare*).

\*

Sławomir Mrozek: Un om nefericit nu radiază, ci dimpotrivă, stinge, respinge, sperie și strică (*Moștenitorul*).

Un înțelept a spus că valoarea omului se măsoară în cantitatea de adevăr pe care este capabil s-o suporte (*Dificultate*).

\*

Miguel de Unamuno: Strada alcătuieste o țesătură în care se încrucișează privirile dorinței, invidiei, disprețului, milei, dragostei, urii (*Negura*).

Aproape toți oamenii se plictisesc inconștient. Plictiseala e fondul vieții, și numai plictiseala a născocit jocurile, distracțiile, romanele și amorul (*Negura*).

\*

Amos Oz: Oamenii tari pot să înfăptuiască aproape tot ce doresc, dar nici cei mai tari dintre ei nu pot hotărî ce să dorească (*Soțul meu, Mihael*).

Existența a două sexe diferite este cauza unei dezordini care sporește suferința în lume (*Soțul meu, Mihael*).

\*

G. B. Shaw: Geniul face ce trebuie, iar Talentul ce poate (*Introducere*).

Adevărul e că sunt oameni în lume care sunt atât de invidioși și răutăcioși, încât nu suportă ca un om de treabă să aibă și el meritele lui (*Profesiunea lui Cashel Byron*).

\*

Henry de Monfreid: Ghepardul nu se înduioșează, el suportă și impune prin instinctul lui legile firii (*Cimitirul elefanților*).

Copiii, sălbaticii și animalele nu tolerează nedreptatea (*Cimitirul elefanților*).

\*

Desmond Bagley: Banalitățile au calitatea de a câștiga încrederea oamenilor (*Zburătorul*).

Nu te apuci să te ciorovăiești cu un om înarmat (*Zburătorul*).

\*

Mihail Sadoveanu: Clipele de revoltă se potolesc repede, viața nu-și schimbă așa de lesne mersul (*O zi, ca altele*).

Patimile oamenilor sunt ca vântul și ca apa: nu le poate nimeni opri... (*Bulboana lui Văliuș*).

\*

Dumitru Chioaru: N-am cunoscut Doamne nici aurul/ nici strălucirea pietrei prețioase în noapte/

numai cuvântul care destramă/ tăcerea dintre noi/ în licăriri adânci de labirinturi/ pe unde mă rătăcesc și mă regăsesc/ tot mai singur (*Sub măști zămbitoare*).

Nici Roma nu-i mai măreață decât o bibliotecă în flăcări (*Pe globul imens de hârtie*).

\*

Ovidiu Pecican: Mărinimia regală nu ține de împrejurări. Ea se manifestă și când monarhului îi este bine, și când vin asupra lui vremuri grele (*Locul de unde nu poți fi alungat niciodată*).

Înțelepciunea guvernării se vede în micile gesturi de bunăvoință față de supuși, nu după ce i-ai învrăjbit să se răscoale cu ură împotriva ta, căutându-și dreptatea cu arma în mână (*Gabriel Bethlen și românii*).

\*

Karácsonyi Zsolt: Nu te poți refugia din calea ursitei (*Nu sunt aici*).

Doar în adâncul misterelor sălășluiește adevărata ordine a lumii (*Nu sunt aici*).

\*

Kocsis: Vremea în care trăim e cea mai bună dovadă că omul este extrem de adaptabil și ușor de supus cu câteva vorbe amenințătoare. Își plânge de milă, bocește, mormăie, înjură, dar se supune. Cuțitul metaforic pătrunde dureros în carne, dar nu atinge osul. Așadar, revolta se amână. Așa am ajuns să fim guvernați de bufoni și prostime de duzină. Se vede că ne merităm soarta. Îi disprețuim degeaba, e un dispreț păgubos, inactiv. Mai precis, omul umilit nu-i capabil de dispreț real, e doar ecoul lui. Un fel zgomotos de a se căina care nu se transformă în strigăt de revoltă.

Încredere nu se poate lua cu împrumut, indiferent ce dobândă ai fi dispus să plătești.

\*

Mircea Ciobanu: Sunt eu, și-n rest e numai vânt./ O, lepră – dacă n-ar fi sură/ nici eu n-aș fi pierdut, cum sunt,/ de ceată, nume și măsură./ Sub legea șoldurilor nalte/ și-a umerilor moi, pe chei/ se clatină, de-a lungul, calde/ și tulburi umbre de femei./ Le sfășie în haite câinii –/ pe-acel contur amar de sân/ mă-ncumet însumi să amân/ cu umbra palidă a mâinii,/ și cum amân mă vinde umbra/ pe limba morții. Cheiul ud/ încape jocul surd de-a sumbra/ crucificare-n așternut. (*O amânare*)

Nicolae COANDE

**Jos gunoiul!**  
(discurs dintr-un Parla-Men Utopic)

*Domnule Președinte,  
Stimați colegi,  
Doamnelor și domnilor,  
Măi dragilor,*

Profit de ocazia care fostu-mi-a acordată  
(Folosesc forma arhaică a predicatului tocmai pentru a sublinia  
Vechimea problemei ce mi-am propus să fie abordată)  
Și în cele câteva minute care pe linie de partid îmi revin, voi încerca  
Să vă aduc la cunoștință, în fața ochilor și a urechilor,  
Aș fi vrut și a nasului pentru a putea mai bine diseca  
Problema și a fi, mai ales, pe înțelesul tuturor,  
Faptul că producem prea mult, exagerat de mult gunoi.  
Si eu nu exagerez.  
Oriunde priviți, desigur, dacă vreți să priviți, la noi  
**În margine\*** de drum, de la un capăt la **celălalt capăt**, în păduri, grămezi  
De resturi menajere, peturi, cutii de conserve și mai nou  
Deșeuri periculoase de la spitale și clinici,  
Lăsate așa, peste tot, descoperite, ca un diabolic cadou  
Intemperiilor și sălbăticiunilor. Ce să mai zici  
De posibilitatea de a exista pe undeva deșeuri radioactive.  
Veți spune că nu există așa ceva, centrala noastră atomică  
Funcționează fără să producă așa ceva, nu sunt motive  
De îngrijorare, adică  
Totul este sub control, veți zice, cum s-a mai zis,  
Există tăblițe cu „Interzis depozitarea deșeurilor” peste tot  
Dar acum e nevoie și de alte tăblițe, cu **noul „interzis”**  
Scris și în limbi de circulație, că acum suntem europeni și socot  
Că e dreptul tuturor la informație.  
N-aș vrea să cred și sper că nimeni n-ar vrea să creadă  
Că într-o **oglină** a **timpului**, peste ani, mergând în această direcție,  
Țara noastră să nu se mai vadă  
De gunoiaie. Jos gunoiul!  
Vă mulțumesc pentru atenție.

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

În lectura lui **Lucian Perța**