

EDITORIAL	3
Ovidiu Pecican <i>Acordul fin al literaturii</i>	4
POEME	5
Noemina Câmpean <i>Yorick pierdut</i>	6
Marcel Mureșeanu <i>Un titlu aspru, Stingerea celor plecați, Nu vei exista, caută-ne</i>	8
Rodica Marian <i>Măști africane într-o importantă colecție românească</i>	10
Gheorghe Glodeanu <i>Despre basme cu J.R.R. Tolkien</i>	12
ISTORII	14
Ionuț Costea <i>Istoria ca experiență intelectuală</i>	17
Virgil Mihaiu <i>Senzualitate juvenilă și luciditate retrospectivă</i>	20
INTERVIU	22
Daniil Iftime în dialog cu Ion Pop	24
Rodica Lăzărescu <i>Profesorul, revista și ardelenii</i>	25
Ion Bogdan Lefter <i>Maestrul prozei scurte</i>	26
Gheorghe Perian <i>Însemnări despre romanul Travesti de Mircea Cărtărescu</i>	28
Simona Grazia Dima <i>A alege lumina</i>	30
Stephen Crane <i>Am văzut un om care urmărea orizontul Traducere de Radul Cozlean</i>	32
TRADUCERI	34
Kocsis Francisko <i>Szócs Petra</i>	36
Viorel Mureșan <i>„Eu sunt Psytrix, poetul ne/uman”</i>	37
PROZĂ	38
Alina Caraghin <i>Anticarul</i>	
POEM	
Dinu Flămând <i>Fir pierdut</i>	
CRONICA LITERARĂ	
Victor Cubleșan <i>Melancolia extincțiilor perpetue</i>	
Iulian Boldea <i>Marin Tarangul și fenomenologia privirii</i>	
POEM	
Casian Maria Spiridon <i>Dintr-o haltă părăsită</i>	
Dana Dad <i>Cosmosul interior și trecerea prin iubire. O poetică a transfigurării</i>	

POEM	39
Mihaela Gligor <i>Bobul de ienibahar</i>	40
Laura Poantă <i>Stresul - între biologie, percepție și lumea modernă</i>	42
Vasile Igna <i>Cristina Ciobanu: Qualia sau izbăvirea prin armonia contrariilor</i>	44
DOSAR GILLES CHÂTELET	46
Octav Ojog <i>Viața din spatele unui necro-log</i>	48
Ioan Coroamă <i>Materialismul gestual. Gilles Châtelet și ontologia diagramatică a fizico-matematicii</i>	50
Diana Bulzan <i>Câteva elemente ale unei fizici sociale în „Să trăim și să gândim ca porcii” de Gilles Châtelet</i>	52
Claudiu Gaiu <i>Cyberspațiu vs geofilosofie</i>	54
Mihai Țapu <i>Petro[nomazi → state]: o topologie recidivistă a contemporaneității</i>	55
Andrei Cuș <i>Ekphrasisul unui portret biografic</i>	56
CINEMASCOPE	58
Valentin Pența <i>Sinceritatea la cronometru</i>	59
CINEMA	60
Claudia Negrea <i>Diavolul se îmbracă de la second-hand</i>	61
Alexandru Jurcan <i>Vanessa Springora acasă la Cioran</i>	63
TRADUCERI	64
Stănișoara Stâncel <i>Cavell despre judecata estetică și „fraudulența”</i>	
POEM	
Ileana Popescu Bâldea	
FIRE FILOZOFICE	
Vlad Moldovan <i>Expuneri introective</i>	
JAZZ CONTEXT	
Virgil Mihaiu <i>Preludii la Jazzographics</i>	
<i>Pagina lui Pepi din Cartea de aur a lui Vannai</i>	



Ilustrația numărului: **CRISTINA CIOBANU**

Pe coperta 1: **Conștiința**

Pe coperta spate: **Dialog**

Director: **Ovidiu Pecican**

Secretar general de redacție: **Lukács József**

Redactori: **Victor Cubleşan, Vlad Moldovan**

Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Tehnoredactor: **Valentin Pența**

Consiliul consultativ: **Irina Petraș, Ion Pop, Adrian Popescu, Nicolae Prelipceanu, Aurel Rău**

<http://revisteaua.ro/>

Pentru trimiterea de materiale pe adresa redacției:

revistasteaua@gmail.com

Adresa redacției: Str. Universității, nr. 1, Cluj-Napoca

Revista se găsește de vânzare la standurile Inmedio din toată țara,

și la Librăria Humanitas, Str. Universității nr. 4, Cluj-Napoca

Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România,

Calea Victoriei nr. 133, București

Contact București: steluta.pahontu@gmail.com

Pentru abonamente și distribuție: daniela_ruse@yahoo.com

Revista Steaua încurajează dezbaterile de idei, polemicile principiale, dar nu se identifică neapărat cu opiniile exprimate de acestea. Potrivit art. 206 C.P., responsabilitatea juridică pentru conținutul articolelor aparține autorilor.

ISSN 0039 – 0852

Tiparul executat la Imprimeria Editurii MJM – Strada Felix Aderca, nr. 9, bl. 7, parter, 200410 – Craiova, Dolj

Tel.: +40 786 035 472; +40 786 035 474

e-mail: redactia@edituramjm.ro – www.edituramjm.ro

Plecarea dintre noi a poetului Marcel Mureșeanu a survenit la ani după evenimentul medical care o anunța. În cazul artistului octogenar, răgazul obținut a fost unul pe cât de restricționat în sfera cotidianului, cel puțin tot pe atât de recompensant în materie de creație literară. Ultima etapă din activitatea scriitorului a măsurat trecerea prețioasă a timpului în lucrări cu adevărat mirabile, daruri de preț făcute unei literaturi pe care, orice s-ar crede, istoria nu a răsfățat-o mereu din cale afară.

Sunt decenii de când Marcel Mureșeanu și-a flancat volumele de versuri prin altele de cugetări și de fulgurații lirice profund personalizate ca ton și formulare, dar cu conținuturi de reverberație general umană. Puse sub genericul comun de *Monede și monade*, socotite, prin urmare, prețioase gânduri cu valoare de circulație și de schimb, dar și universuri sferice, deplin autonome, circulând brownian în orice direcție le-ar purta aerul, vântul, destinul, aceste rezultate ale unei meditații deopotrivă lirice și cu tente filosofice ori morale s-au constituit, în cele din urmă într-un corpus impresionant prin cantitate și valoare. Am avut șansa să mă număr printre editorii unora dintre ele și, mai apoi, a întregului corpus. Lectura lor atentă, sistematică, m-a încântat și fiindcă mi-a scos în cale, printre altele, câteva personaje memorabile cărora, din pudoare sau pentru mai multă teatralitate benefică, autorul le pune în gură unele formulări memorabile. Cocoșul de tablă și călăul sunt unele dintre aceste apariții. Dar favoritele mele s-au dovedit două siluete fin prezumabile din replicile lor, Prințul și Monseniorul. Acestea au umplut, mai apoi, un întreg volum fără comparație în peisajul nostru beletristic.

Acum, la bilanț – unul provizoriu, căci suntem prea aproape încă de toți și de toate – aș crede că în această zonă de interes literar, deloc păgubită de vreo ariditate sau lipsă de competitori actuali, spiritul

marcelmureșenian binemerită un loc de frunte, oferind o anume clasicitate aforistică românești contemporane.

Pe de altă parte, o surpriză de proporții a constituit pentru mine, care pusesem preț doar pe poezia celui ce mă învrednicise cu prietenia sa magnanimă, apariția volumului de proze scurte *Șarpele casei*. Cuprinzând aproape exclusiv dialoguri anonime expediate lapidar în expresiile lor laconic regionaliste, pe seama unor țărani din Transilvania, ele oferă posibilitatea unei revanșe momentelor și schițelor caragialești atât de exemplare pentru stilul vorbirii în graiul muntenesc, ori poate numai bucureștean, din preajma lui 1900. „Aceste pagini sunt, în exclusivitate, fructe necoapte din acei pomi, în parte sălbatici, ce se află pe drumurile TRANSILVANIEI...” afirma autorul într-un scurt preambul, parafrazând parcă în răspăr poemul lui Mihai Beniuc *Mărul de lângă drum*. După care venea împărtășirea unei revelații personale: „Întotdeauna mi s-a părut că ferestrele caselor din satele transilvane sunt în așa fel făcute încât să nu poți vedea decât dinăuntru în afară și am asociat această situație cu falsă încetineală a mișcării gândului în tunelul Vorbirii țăranilor de Acolo.” Pe când, în acest tunel, se întâmplă extraordinare resurecții, cu

punct de plecare în Cuvânt.” Formulele aluzive, umorul involuntar sau căutat anume de voci, circumstanțele foarte diferite, însă intens hilare ating, pe alocuri, în această carte, cota capodoperei, fie ea și una intraductibilă. Este vorba despre o portretizare a oralității din țara de pe podiș, o captare subtilă și expresivă a unui mod de a fi propriu unei părți a comunității tradiționale a românilor ardeleni care, de la o anumită distanță contemplativă, poate fi, de fapt, a întregului românesc. Dincolo de strălucita circumscriere a unui anume fel al nostru de a vedea se întrezărește însă acolo și o anume capacitate de a reflecta universalul prin particular, și abia ea dă adevărata măsură a talentului de observator și transfigurator a scriitorului la o cotă valorică nu tocmai ușor de atins. Un singur exemplu, cu un abia întezărit ecou platonician: „– Vilă, eu te-oi întreba oarece!// – Întrebă-mă, Floare, că de mult nu m-ai întrebat, da' să nu mă întrebă ceva ce-am uitat amândoi!”

Estimarea riguroasă a aportului lui Marcel Mureșeanu la patrimoniul culturii scrise naționale abia stă să înceapă. La baza acestei operațiuni se va cuveni situația editarea compactă a moștenirii sale literare. ✦

de
OVIDIU PECICAN

NOEMINA CÂMPEAN

YORICK PIERDUT

reptila bicefală în căruciorul pe care îl împing
respiră pe gură transpiră petrol prin solzi de mură
mănâncă un fir scurt de iarbă
oferit celor care au murit
n-au prins soarele de a doua zi n-au urmat îndemnurile
fii cu un pas în fața lor
alintă-te în codul roșu al visului
pierdut pentru totdeauna
un punct autonom de unde îți iei zborul
rodește în rapid eye movement
deloc accidental
declic superficial
ții lumea în palmă ca să încaleci mereu
scena celuilalt
infracțiune încă plăpândă
imagine în direct a ceea ce se întâmplă
sub gheața bății de inimă
din orice parte a corpului îți privești ochii
adevărul se descompune până la un puzzle alb
îl verifici în dâra de lumină
ochii tăi triști nu pot să-l respingă

nu deveni ceea ce alții manipulează în tine
zise bunica prin dinții de plută
doar cei cu burta mare i-au mâncat pe alții
s-au îndopat la masa bogaților
tranzit domol să nu-i dea degrabă afară
nimic din ce-i viu nu poate regurgita burta
își cos stomacuri albe pentru zile negre
citește în inima ta și ascultă
din firimiturile ce cad din barbișoane
se satură toți câinii
tu ai rămas cu burta mică
fată mare fără rigoare
n-ai omorât nicio muscă
te-ai sustras subtil de la asumare
ai vrut să nu placi nimănui
și totuși toți te-au adorat
ți-au sărutat porii de sare

servești porții duble celor defecțuoși emoțional
cu înalt potențial intelectual
le pui în mână furculița lui poseidon
ca să tranșeze pământul în părți concurente
felii de portocale pentru plăceri radicale

fiecare incapacitat își ia în spinare emfaza
o decorează cu cimiliturile
foștilor coechipieri sexuali
și sare din barcă să umble pe apă
ca apostolul petru promițându-le
celor cu gura căscată și aplauzele mimate
o nouă viață falsificată
fără corp propriu
un yorick de gâlceavă
ce și-a pierdut elocința
și nu-și mai poate recita
nici măcar numele atavic

îți găsești adăpost
în excesul de grăsime pe care-l porți cu mândrie
falduri de sfială hotărâsc ordinea în dulap
operație eșuată de recosmetizare a speciei
îndeosebi când neputința de a refuza
avansurile lubrice ale profului
buzele sale cleioase pe gulerul cămășii
evocă o scenă intactă
de bullying între foștii colegi de clasă
rochii cu buline ridicate în cap
de niște palme necoapte
lenjerii de corp colosale la vedere
vai câtă nesimțire
răsete grobiene transcrise în oracole scilipicioase
se reorganizează cu dichis peste un sfert de veac
în manualul de estetică
o viză înnoită
de abuz de putere și sex când poate privi la patru ochi
sub cupola mai multor rochii
fără să fie tras la rost
când traversează legea tatălui

vrei să iei cuvântul nu te avâți
riști să mori de rușine
cele două creiere scornesc orchestrat
un verb despre cum să te îmbeți mai vrednic
la două guri umil în pantaloni de casă
când nicio mireasă nu-ți cade în plasă
la sfârșitul vizitei
mă lași nedevorată
pe masa de popcorn încărcată
ajustează-ți lentilele yorick fă lumea să pară mai blândă
your flashes of merriment
s-au stins odată cu povestea ultimei galaxii bune la suflet
acum ți se spune să nu te uiți peste umăr
și nici spre alte zări
privirea îngustă îți trasează sintaxa
reptila a devenit zeu buclele s-au alterat
într-un cor de bași obtuși malformat ♦

Între ape și cer
Nepieritele pier
Căutând vremuri vechi
Cu măsuri și perechi
De-ar ajunge la noi
S-ar întoarce-napoi
Navigând mai departe
Între lună și noapte
Se întind și se sting
Nici nu vin, nici nu plâng
Dar vor merge cândva
Și-napoi ne-or chema
Ajungând ca să zboare
Pe aripi muritoare.
Oare cine va ști
Cât de blând ne-om topi.
Între un rău și alt rău
Zace sufletul meu.

STINGEREA CELOR PLECAȚI

Ce râzi? mă întreabă cineva
în nebuniile mele.
Nu voi afla niciodată cine.
Nu voi afla niciodată
cât este de slab cel care mă întreabă.
Acesta sunt eu.
Putea-voi pune oare
ceva în locul meu vreodată?
În locul cui exist?
Acest călugăr și-a zidit biserica
pe oasele mele.
Nici el nu știe de ce a făcut-o.
Nici Dumnezeu nu-i va ierta vreodată nemernicia.
Vom rupe în mii de bucăți
durerea pe care nu o vom cunoaște,
dar până la urmă nu va rămâne nimic.
Cu cine sângerăm?
Cu cine întindem coarda neputințelor?
Mereu, mereu și niciodată același.
Suntem cei care ne surpăm.
Durerile mănâncă din noi.
Degeaba plângem, degeaba suspinăm,
degeaba râdem cu lacrimi de sânge.
De dimineața până seara
nu suntem ai noștri.
Ne-am dezis de noi.
Ai cui am rămas?
Eu al cui sunt?
Sunt surd și în toate felurile.
Sunt sfârtecat și mereu împlinit.
Arde-m-aș și aș arunca apă peste mine.

Câtă rușine lăsăm în urmă.
Câtă durere și supărare,
dar mai ales câtă neștiință
din care nu dobândim nimic.
Amin! zic celor care se vor surpa
dimpreună cu mine în groapă.
Amin! zic celor care vor rămâne
afară, la lumină.

NU VEI EXISTA, CAUTĂ-NE

Mi-e frică de tine, nemărginire.
Vin vești din vis
cum că ai exista
și că avem același Dumnezeu.
Vin vești din vis
cum că vom muri împreună.
Pe când urâtenia nu frumusețea noastră
ne apropie.
Ce mai rămâne după noi
cei care credem că suntem aleși?
Vin vești din vis
cum că am datora cuiva
ceva ce ne-a aparținut
pe când noi trăim
din oase, din oale și din ulcele
și din rămășițele nepământești
ale trupurilor noastre nemernice.
Ce vei face până la urmă Doamne
ca să te scuturi de noi
și să ne arăți că de fapt
nu suntem decât
niște rămășițe de zei morți
peste care n-a trecut dragostea?
Cui ne vei da, cui ne vei rămâne,
rămășiță ușoară de amintire moartă
sub care noi înșine ne pierdem?
Nu trebuie să-mi dovedești Doamne
că exiști prin existență, ci prin
inexistența ta pe care o arunci
și o spulberi deasupra noastră. ✦

MĂȘTI AFRICANE ÎNTR-O IMPORTANTĂ COLECȚIE ROMÂNEASCĂ

Măștile exprimă și transmit ceva propriu unei culturi

de
RODICA MARIAN



O impresionantă expoziție exotică, intitulată: „Măști ale puterii. Artă africană din colecția Alin Samochiș” este găzduită la Muzeul Etnografic al Transilvaniei în toată luna mai a.c., și acest eveniment poate surprinde, prin strălucire și amploare, pe orice vizitator, cât și pe eventualii avizați ai culturii africane. În genere, în conștiința majorității oamenilor, masca se asociază cu continentul african, și tot de acolo provin cele mai cunoscute tipuri de măști. În țara noastră, însă, au fost puține expoziții de măști africane, abia câteva în ultimul secol, în timp ce, în Occident, această cultură

a cunoscut o ecloziune determinantă pentru arta modernă, începând cu 1904-1905, când Picasso și Matisse remarcă aceste obiecte de artă. Expoziția clujeană se detașează ca fiind cea mai amplă și mai complexă colecție de măști africane din România, iar cele peste 200 de exponate reușesc să inducă o adevărată atmosferă de sacralitate și de magie, datorată, prin excelență, selecției oportune din colecția lui Alin Samochiș, precum și a calității exponențiale a obiectelor, ambele aspecte marcate de exigențele colecționarului. Profilul inconfundabil de colecționar al lui Alin Samochiș îngemănează coordonatele călătorului împătimit, chemat de vechile civilizații sau de culturile spațiilor mai puțin cunoscute, cu bucuria și gustul frumosului. Această fericită îmbinare se reflectă, în cazul măștilor africane, în ceea ce Alin Samochiș înțelege ca autenticitate, precizându-și (la un interviu anterior) interesul justificat și inspirat pentru valoarea simbolică a măștilor, pentru ceea ce însuși numește „măști cu poveste”. Colecția lui caută să prioritizeze „ceva care să transmită exact ce a vrut băștinașul, omul care în 90% din cazuri este analfabet și care îmi povestește ce este în spatele fiecărei măști, care este povestea, legenda care însoțește artefactul. Unele povești sunt ancorate

în realitate, datorită culturii în care trăiesc, altele trăiesc în imaginația oamenilor.”

Alin Samochiș are o alegere preferențială pentru obiectul folcloric numit mască, de fapt, optează pentru un adevărat univers antropologic, ceea ce nu este deloc întâmplător. Altfel spus, măștile (cu complinirile lor, costume ori statui) exprimă și transmit ceva propriu unei culturi, masca africană este un element esențial ritualic, proteic în semnificații, reprezintă simbolic spiritualitatea și istoria unui culturi. Măștile africane sunt parte a unui costum ceremonial, ele nu trebuie rupte de sensul lor tradițional și de puterea lor magică. Costumarea cu măști este folosită în ritualurile sau ceremoniile religioase și sociale, dansuri ori invocații și reprezintă spiritele strămoșilor sau forțele binelui și pe cele malefice. Acestea din urmă sunt puteri ale răului cu reprezentări dintre cele mai fantastice, realizate cu o mare varietate imaginativă. Adesea masca combină trasăturile umane cu cele ale diverselor animale pentru a exprima magnitudinea și supremația naturii. Aceste măști cu chip de animal sunt cele mai pilduitoare. Masca fiind concepută ca un component sacru al unui întreg mistic se încarcă, firesc, cu sensurile fundamentale





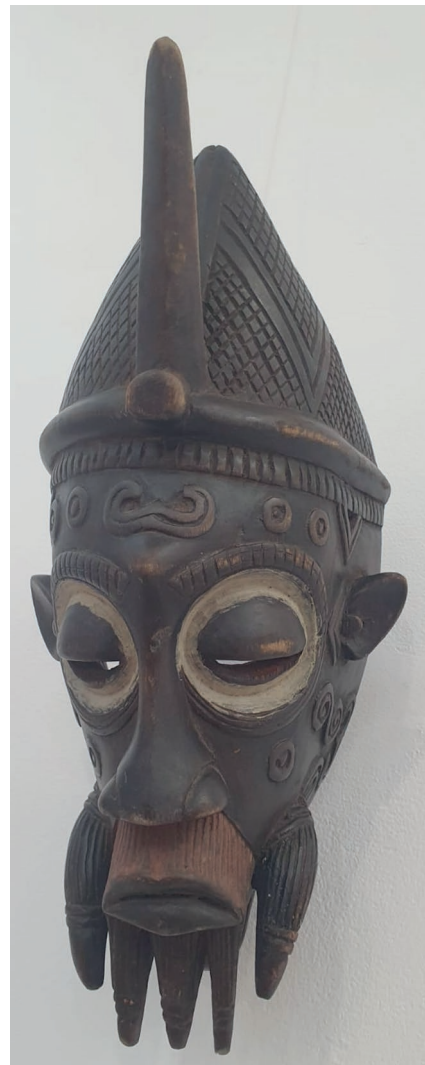
ale credințelor ce definesc fiecare comunitate tribală, având totuși în comun, pentru Africa de Vest și de Est, în arealul de la sudul Saharei, valori filosofice opuse celor modern europene. De pildă, omul nu este stăpânul naturii, ci parte integrantă



a acesteia, timpul e perceput circular nu linear, strămoșii revin printre cei vii cu puteri superioare, spiritele se întrupează tocmai prin valoarea de esență a măștii, care anihilează individualitatea în favoarea generalului, masca ascunde particularul și dă viață invizibilului, care astfel acționează în lume, integrându-se în forța vitală a întregului, iar adevărul de ordin spiritual transcende condiția umană.

Se știe că valoarea absolută a măștii africane este dată de folosirea ritualică și ea se desacralizează imediat după sfârșirea evenimentului. După ceremonie, făurarii pot dărui măștile sau statuile, rareori, în unele comunități ele sunt distruse. Mai adesea măștile se păstrează în locuri sacre, sunt cinșite cu multă considerație. Ceea ce se vinde pe la târguri sunt măști decorative, dar se pot găsi imitații și în spații comerciale, artificializate. Alin Samochiș caută să întâlnească băștinașii care creează măștile la fața locului, prețuindu-le pe cele care sunt la prima exprimare. Colecția lui de măști din Africa este bogată, piesele cele mai interesante provin din zona de vest a continentului, Coasta de Fildeș, Guiana, Gabon, Guineea. Este cu totul remarcabilă în colecția selectată diversitatea de stiluri și de tipuri de măști, unele măști sunt foarte vechi, cu patina timpului evidentă. Cele mai cunoscute și chiar foarte prețuite, spune Alin Samochiș, sunt

din tribul Punu sau masca Senufo, care sunt foarte căutate de colecționari și din care sunt în colecție câte un exemplar. În actuala expoziție, foarte impresionantă și expresivă prin multe elemente artistice, dar și prin caracterul mitic, legendar propriu „poveștii” sale se pot evidenția:



masca unui vraci-pediatru, o mască fluture, o mască Makonde cu păr uman, una care poartă un supra-nume ca Memento Mori, o parură purtată de războinicii tribului Omo din Etiopia pentru a intimida inamicul, care este moștenită din tată în fiu etc. Remarcabile mai ales prin fantezia debordantă, prin unicitatea, măiestria, finețea, imaginația debordantă care a închipuit-o, fiecare mască, statuie, armă sau alt component de costum este în sine un univers, producându-și fiecare povestea minunată. ✦

DESPRE BASME CU J.R.R. TOLKIEN

Tolkien elogiază fantezia, pe care o identifică cu imaginația.

de
GHEORGHE GLODEANU

În 2024, la editura RAO, a apărut versiunea românească a cărții lui J. R. R. Tolkien, *Despre basme. On Fairy-Stories*, lucrare fundamentală pentru definirea viziunii scriitorului asupra literaturii *fantasy*. După cum se precizează atât pe copertă, cât și pe foaia de titlu, este vorba despre o ediție extinsă, cu note și comentarii. Lucrarea se deschide cu o substanțială „Introducere” semnată de Verlyn Flieger și Douglas A. Anderson de la Harper Collins Publishers Ltd. Ea este urmată de trei secțiuni ample, la care se adaugă „Bibliografia”, un „Index” și mulțumirile autorului. Cea mai importantă este partea întâi, intitulată „Eseul”. Ea conține studiul „Despre basme”, „Comentariul editorilor” și „Istoria eseului Despre basme”. Cea de a doua secțiune se intitulează „Comunicări contemporane despre prelegerea din 1939”. Ultima parte reconstituie geneza cărții, reproducând „Manuscrisele” studiului și comentariile la acestea.

Remarcabilă se dovedește deja „Introducerea”, în care autorii atrag atenția asupra fascinației exercitate de basme asupra lui J. R. R. Tolkien. Acesta a petrecut o lungă perioadă scriind despre poveștile cu zâne, fenomen ce poate fi detectat deja în poemul *Wood-sunshine* și în nuvela

Smith of Wootton Major din 1964-1965. La acestea se adaugă scrierile de rezistență ale prozatorului, *Silmarillion*, *The Hobbit* și *The Lord of the Rings*. Drept consecință, nu este întâmplător faptul că autorul a devenit și un important teoretician al acestei forme literare îndrăgite de către cititori. Studiul „Despre basme” a fost elaborat în 1939 și, inițial, a constituit subiectul unei prelegeri consacrate cunoscutului autor și colecționar de basme Andrew Lang, la Universitatea din St. Andrews din Scoția, în data de 8 martie 1939. Sub formă de volum, textul a fost publicat, cu unele adăugiri, abia în 1947, în lucrarea *Essays Presented to Charles Williams*. Ulterior, după finalizarea romanului *Stăpânul inelelor*, eseul „Despre basme” a fost tipărit, în 1964, împreună cu nuvela *Leaf by Niggle*, în volumul *Tree and Leaf*. Noua ediție extinsă realizată de Verlyn Flieger și Douglas A. Anderson a apărut în 2008, la cunoscuta editură HarperCollins Publishers Ltd., purtând titlul *On Fairy-stories*. Ea confirmă actualitatea eseului, care i se adresează unei noi generații de cititori.

Vorbind despre activitatea lui Andrew Lang, Tolkien lansează numeroase idei care sunt valabile și pentru propria sa creație. Așa cum menționează prefațatorii, lucrarea

reprezintă „punctul central al gândirii sale despre acest gen, constituind, totodată, o bază teoretică pentru scrierile sale de ficțiune”. Alături de *Beowulf. The Monsters and the Critics* (1936), studiul dedicat poveștilor cu zâne alcătuiește o referință în domeniu. Pe parcursul investigațiilor, exegetul atrage atenția asupra apropiierilor dintre basme, mituri și imaginar. În același timp, prozatorul oferă informații importante privind propria sa creație, relevând asemănările dintre două reușite scrieri ale sale, *Hobbitul* și *Stăpânul inelelor*. Autorii studiului introductiv menționează faptul că, pe parcursul eseului său, Tolkien își propune să răspundă la trei întrebări esențiale: „Cum sunt basmele?” „Care este originea lor?” și „Care le e rostul?” Într-o paranteză, traducătoarea Gabriela Nedelea atrage atenția asupra dificultăților pe care le-a întâmpinat. Ea menționează faptul că a utilizat pe tot parcursul lucrării termenul „basm” (cuvânt de origine slavă, inexistent în limba engleză), ori *fairy-story* este un concept restrictiv ce trimite la „poveștile cu zâne”, adică la un anumit tip de basme, la o categorie a acestora, mult mai apropiate de literatura *fantasy* decât altele. Nu întâmplător, pe coperta cărții, titlul românesc este dublat de cel în limba engleză. Lucrurile se complică însă prin faptul că, în viziunea lui Tolkien, termenul „fairy” nu se referă doar la zâne, ci constituie un întreg tărâm magic, supranatural, Faëria fiind considerată un „tărâm al zânelor”. De altfel, nici în limba română nu există o sinonimie perfectă între doi termeni care adesea se confundă: „basm” și „poveste”. Exegetul deplânge faptul că *Dicționarul Oxford al limbii engleze* nu îl ajută prea mult în definirea conceptelor. În *Suplimentul* acestuia, termenul „poveste cu zâne” (*fairy tale*) este înregistrat din anul 1750 și sensul lui principal se referă la faptul că este vorba despre o poveste cu zâne sau o legendă cu zâne. În ceea ce privește semnificațiile

derivate, acestea se referă la faptul că: 1. avem de-a face cu o poveste ireală sau incredibilă și 2. un fals. Tolkien renunță la ultimele două aspecte, deoarece ar lărgi prea mult aria investigațiilor sale. Primul sens i se pare însă prea limitat pentru utilizarea lui efectivă. Aceasta deoarece „basmelor cu zâne nu sunt, în uzul normal al limbii engleze, „despre” zâne sau despre elfi, ci povestiri despre *Fairy* (Tărâmul zănesc), adică al Faëriei, ținutul sau starea în care ființează zânele”. După cum se poate observa, Tolkien mută accentul de pe personajele poveștilor, pe toposul în care se derulează întâmplările fabuloase. El atrage atenția că, pe lângă elfi și zâne, Faëria conține multe alte lucruri: pitici, vrăjitoare, troli, uriași, balauri etc. Ființelor fabuloase li se adaugă elementele ce alcătuiesc universul imaginar: mările, soarele, cerul, pământul, arborii, apele, păsările, chiar și oamenii atunci când ei sunt vrăjiți. Exegeții oferă următoarea definiție a zănelor preluată din lucrări lexicografice: „ființe supranaturale de dimensiune miniaturală, presupuse a poseda, în credința populară, puteri magice și a avea influență mare asupra binelui sau a răului din treburile oamenilor”. Cuvântul „*Fairy*” (Zână) este un cuvânt relativ modern și este – precizează Tolkien – mai mult sau mai puțin echivalent cu „elf”.

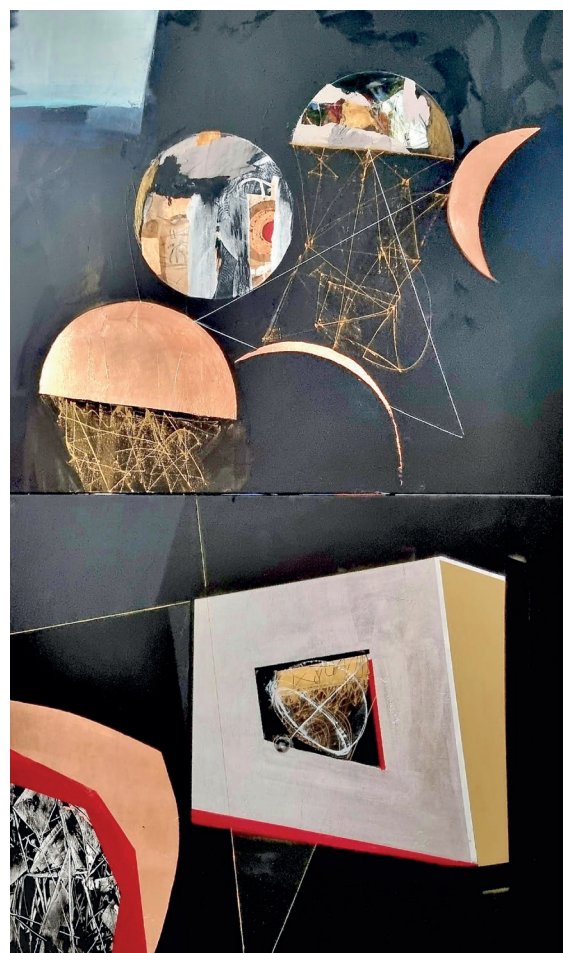
Abordând problema originii basmului (feeriei), exegeții solicită ajutorul filologiei și al mitologiei comparate. El menționează că istoria basmelor este la fel de complexă precum istoria limbajului uman. Universalitatea temelor folclorice și ale basmelor din literaturile lumii i-a determinat deja pe cercetătorii secolului al XIX-lea să se întrebe dacă este vorba despre niște invenții independente, de o răspândire universală a temelor sau despre o moștenire. Cum întrebarea rămâne greu de rezolvat, Tolkien consideră că important este efectul pe care îl au poveștile „acum” asupra cititorilor. Romancierul remarcă

„abilitatea umanității de a crea o lume imaginară din cuvinte”, problemă ce se găsește în centrul eseului.

Dar observațiile lui Tolkien nu vizează doar problema feeriei. Romancierul extinde discuțiile și asupra miturilor, care s-au născut din „interacțiunea creatoare a imaginației și a limbajului uman”. Pe lângă basm, ele constituie o altă sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitor. O demonstrează din plin romanul *Stăpânul inelelor*. Pentru a fi cât mai bine înțeles, Tolkien recurge la două metafore din sfera culinară. El vorbește despre existența unui Cazan al Poveștii, în care, bazându-se pe imaginația umană, „clocotesc la nesfârșit ingredientele istoriei și ale legendei”. De aici, este servită „Supă ca poveste spusă”. Cazanul fierbe neîntrerupt și i se adaugă mereu noi bucăți, adică noi episoade și personaje.

Lucrarea se dovedește importantă deoarece, după cum au relevat exegeții lui Tolkien, ea constituie cheia înțelegerii operei scriitorului. În viziunea prozatorului, „poveștile cu zâne” trebuie să aibă patru calități esențiale: *fantezie*, *recuperare*, *evadare* și *consolare*. Desigur, principalul public cărui i se adresează basmele sunt cei mici, dar aceste creații vizează și alte vârste. De aici ideea că ele nu trebuie să rămână doar o preferință a copiilor. Basmele trebuie să devină demne de citit și de adulți, alcătuind o „ramură firească a literaturii”. Cu toate acestea, Tolkien acceptă ideea lui Lang după care „Cel ce intră în Regatul Faëriei ar trebui să aibă inimă de copilăș”.

Autorul de povești creează o Lume Secundară, în care cititorii sunt invitați să pătrundă prin actul lecturii. Tolkien elogiază *fantezia*, pe care o identifică cu *imaginația*. Cititorul este purtat într-o lume nouă, dominată de alte reguli decât cele ale realității imediate. Autorul *Stăpânului inelelor* recunoaște că a identificat pentru prima oară



Cuantic

„puterea cuvintelor și minunea lucrurilor” în universul poveștilor. Pe lângă pătrunderea într-o lume imaginară, rostul basmelor este și *recuperarea* sau *regăsirea* unei lumi pierdute. Ele le oferă cititorilor posibilitatea să *evadeze* din cotidian, pentru a pătrunde în lumea imaginației. *Consolarea* de care vorbește scriitorul se realizează prin binele care reușește să triumfe asupra răului. De aici ideea unui Final Fericit care caracterizează narațiunile lui Tolkien.

Conferința lui Tolkien despre Andrew Lang este considerată de autorii prefeței un moment decisiv în evoluția lui ca scriitor. Eseistul elaborează aici o serie de principii pe care le va aplica în lucrările sale de imaginație. ✦

ISTORIA CA EXPERIENȚĂ INTELLECTUALĂ ȘI SOCIALĂ

Interviul, astfel, se deosebește ca metodă de cercetare din perspectiva domeniului de studiu în care este utilizat, a finalităților pe care le presupune și a contextului epistemologic în care se înscrie.

de
IONUȚ COSTEA

Volumul coordonat de profesorul Zoltán Rostás și sociologul și jurnalista Florentina Țone trebuie înțeles, așa spune, ca „o producție”, interacțiune dezvoltată în contextul didactic, a relației formative ce implică magistrul și discipolii săi. Este un tip de relație dinamică, activă, o metodă de învățare care nu vizează în primul rând dobândirea unor informații, ci mai degrabă formarea de abilități și competențe semnificative atât pentru profilul intelectual și profesional al studentului, cât și pentru modalitatea de relaționare socială a acestuia. Prin urmare, cartea coordonată de Zoltán Rostás și Florentina Țone (*Scos din producție. Viața de sportiv în comunism și după ...*, Eikon, București, 2024), poate fi înțeleasă ca având o dublă semnificație, ambele convergente istoriei orale, așa cum ea este definită de editori și practică de autorii săi. Dubla semnificație derivă din natura dialogului, ca cercetare de istorie orală, dialog instituit între profesor/student și intervievator/intervievat. Un dialog didactic, pe de-o parte, și un dialog social, pe de altă parte. Această dialog dublu este creator de semnificație în orizontul teoretic și al practicii interviului de istorie orală, căpătând sens din perspectivă didactică și socială în ambele ipostaze ale relațiilor instituite

(profesor/student, student/sportiv). În contextul practicilor de istorie orală aceste sensuri se întrepătrund, se condiționează reciproc.

Din capul locului observăm că volumul pomenit este o culgere tematică de interviuri. Apropierea cărții în termenii formulați mai înainte ne conduce către o remarcă a unuia dintre fondatorii istoriei orale, Alessandro Portelli, care sublinia că „experiența pe care o numim interviu poate fi înțeleasă în diferite modalități și ea poate dobândi semnificații diverse, depinzând de perspectiva disciplinei studiate, de tehnologiile folosite și de subiectivitățile protagoniștilor.” Interviul, astfel, se deosebește ca metodă de cercetare din perspectiva domeniului de studiu în care este utilizat, a finalităților pe care le presupune și a contextului epistemologic în care se înscrie. Sociologul și antropologul, jurnalistul folosec deopotrivă interviul, în diferitele sale variante, pentru cercetarea din domeniile lor. Antropologul este atent la evidențierea ritualurilor sociale și credințelor dintr-o comunitate, la surpinderea a ceea ce se numește „omul folcloric”, aflat într-o poziție antagonică față de „omul istoric”; jurnalistul argumentează, justifică prin intermediul interviului evenimentul din prezent. În termenii lui A. Portelli, interviul

de istorie orală, ca formă particulară de cercetare, însemna conectarea a două lumi diferite în ansamblu, dar cu o minimă platformă de asemănări, ceea ce permite și justifică, în fapt, nașterea interacțiunii relevante dintre istoric și martorul său: „Asemănările fac interviul posibil; diferențele îi conferă semnificația.” Premisa care stă la baza acestei relații istoric/ martor din perspectiva istoriei orale este conferită de finalitatea dialogului. Dialogul ridicat la rangul de interviu în istoria orală face ca interacțiunea dintre istoric și martorul său să surmonteze distanțele, diferențele, alteritățile celor implicați într-o astfel de relație. În cuvintele unuia dintre coordonatorii volumului, „subiectul este influențat involuntar de personalitatea, vârsta, sexul, statutul social, nu doar de întrebările verbale ale studentului intervievator.” Avem, astfel, într-un enunț concis o întreagă fundamentare teoretică a relevanței interviului de istorie orală pe care autorii prezentului volum au înțeles-o și asumat-o.

Acest mod de a înțelege și practica istoria orală capătă sens în realizarea și editarea interviurilor cu sportivii din anii comunismului, de fapt, obiectul de cercetare al volumului de față. În primă instanță, apelând la istoria orală, studenții interviuatori au priceput că, „noi nu suntem *pe teren* pentru a obține date de la informatori, ci pentru a schimba cunoștințe cu cetățeni din lumea și timpul nostru, cu contemporanii noștri.” Este surprinzătoare această similitudine semantică a utilizării expresiei „pe teren”, un câmp al performanței deopotrivă pentru practicantul istoriei orale și al sportivului. Paronimia oferă o apropiere simbolică între student și sportiv, îi permite celui dintâi să-l descopere pe sportiv ca „Om istoric”, dar și ca o ființă vie, este omul alături de care conviețuim, dar care poate fi și *străinul*, cel diferit de noi. Din acest punct de vedere, studenții au înțeles din ipostaza inițiatorilor cercetării de istorie orală că nu-i socotim pe oameni/martori

ca „obiecte ale cercetării științifice”, ci îi angajăm într-un dialog pentru a deschide o punte de comunicare „între două lumi care au încetat să mai comunice una cu alta de mult timp.” Astfel, interviul de istoria orală stabilește o legătură intergenerațională între studenții interviuatori și sportivii intervievați, între două perioade istorice distincte, între experiențe de viață atașate regimurilor politice diferite, totalitarism/comunism versus valorile democratice.

Evidențierea acestor aspecte nu înseamnă că interviul de istorie orală nu constituie un „instrument de cercetare”. Din contră, interviul de istorie orală este un astfel de instrument, în contextul său, cele „două lumi” se întrepătrund, se ating, devin recognoscibile. În cazul cărții de față, istoria orală a fost convocată pentru a avea în vedere „interogarea aspectelor sociale ale vieții cotidiene”. Pornind de la această observație se profilează două direcții de cercetare istorică întreprinsă cu ajutorul istoriei orale, a istoriei sociale din anii comunismului și a istoriei vieții cotidiene din acea perioadă, problematici istorice aflate într-o legătură strânsă. Ca istorie socială, se reconstituie evoluția în anii comunismului a unui grup socio-profesional particular, cel al sportivilor, ca ego-istorie; în același timp, perspectiva socială se conjugă cu particularitățile vieții cotidiene, a timpului trăit și povestit din a doua jumătate a secolului al XX-lea, în condițiile regimului totalitar. Înțelegem de aici că nu mondenitățile, specifice discursului jurnalistic, sau „viața competițională”, proprie „experților” au fost plasate în centrul atenției. În acest cadru tematic nu avem o reconstituire a istoriei sportului românesc din perioada comunistă în termenii unei istorii instituționale, derivată din documentele oficiale și propaganda presei regimului respectiv, o istorie de „la înălțimea puterii”, ci o istorie alternativă și complementară, ca istorie trăită și povestită de protagoniștii sportului, o istorie dinăuntru disciplinelor sportive, o istorie la

persoana I-a, timpul prezent. Sub acest aspect al umanizării, personalizării și ideosincratismului, perspectiva istorică propusă prin interviurile de istorie orală se confruntă cu o tensiune de ordin general, instaurată în elaborarea narațiunii istorice, tensiune înțeleasă în ipostaza istoriei orale ca „metodologie socială bazată pe mărturia personală”. În acest sens, istoria orală ne propune o „altfel” de istorie, centrată pe semnificații și nu pe culegerea de informații, sau o contra-istorie în raport cu istoria oficială, un tip de discurs care demontează clișeele și stereotipurile narațiunii istorice dominante. Punctarea câtorva exemple desprinse din paginile cărții este sugestivă. În cazul de față, spre exemplu, studenții și sportivii intervievați au atras atenția asupra clișeului conform căruia baza sportului de performanță s-ar afla în mișcarea de masă și amatoare sau la cel al „ridicării sportivului din poporul muncitor”; aceste aspecte vehiculate în epocă au constituit în fapt măști ale propagandei comuniste.

Cercetarea de istorie orală aduce în discuție o serie de nuanțe în caracterizarea sportivilor ca beneficiari ai regimului politic alături de alte grupuri privilegiate, precum activiști de partid, armată, securitate. Ei, sportivii, s-au bucurat de avantaje, dar justificarea acestor avantaje a fost diferită de a celorlalte grupuri enumerate și nu coincidea cu „loialitatea față de club, față de regim, față de țară”. Relațiile cu organele de partid și familia conducătoare se ilustrau în registrul unor contacte oficiale sau ca aspecte ale culturii populare, cu note anecdotice și „ilare”. La fel, contribuția sportivilor la „economia gri sau neagră” constituie un capitol distinct, tolerat de autorități, în ciuda faptului că acest comerț era ilicit. Implicațiile acestea de natură economică au evidențiat, în opinia profesorului Rostas, „o cultură a sportului cu resorturi ascunse”, un spirit antreprenorial *sui-generis*.

În altă ordine de idei, interviul



Evadarea

de istorie orală dă naștere unei „narațiuni deschise” care devine relevantă în măsura în care agențele istoricului și a martorului său se acomodează, cu alte cuvinte, așteptările istoricului sunt explicite și înțelese de martorul care a consimțit să povestească. „Drumul vieții” sportivilor reconstituit ca „voluptate” a povestirii a consacrat „bucuria întâlnirii” istoricului cu interlocutorul său. Fascinația istoriei orale provine tocmai din această „bucurie a întâlnirii” în prezent cu un trecut viu. Istoria orală nu ne propune doar o cunoaștere a semnificației sensului vieții de natură istorică sau de ordin narativ, ea reprezintă o experiență socială memorabilă. Au evidențiat-o în paginile volumului deopotrivă studenții și sportivii intervievați. ✦

SENZUALITATE JUVENILĂ ȘI LUCIDITATE RETROSPECTIVĂ

Romanul de debut al clujencei Andrea Tompa – apărut inițial la editura Kalligram din Bratislava în 2010 – e o seducătoare, arborescentă celebrare autobiografică a feminității în stadiul ei de eflorescență adolescentină.

de

VIRGIL MIHAIU

Masivul volum autobiografic *Casa călăului* de Andrea Tompa fu publicat anul trecut în excelența traducere română a Juditei E. Ferencz, la editura bucureștenă a Institutului Cultural Român. Menționez că versiunea originală a cărții avea subtitlul „istorisiri din epoca de aur”. Materia epică, exuberantă și adeseori labirintică, apare filtrată prin percepțiile personajului central, camuflat sub numele generic *fata*. Venirea sa pe lume, în Cluj la început de iulie 1971, coincide cu tragicul viraj de inspirație nord-coreeană efectuat de liderul partidului unic. Pe parcursul deceniului precedent, populația țării savurase o perioadă de relativă liberalizare, cu rezultate benefice în plan cultural și al drepturilor individuale. Întreaga mea adolescență se petrecuse în ambianța generatoare de speranțe a unui tineret studios, conștient că reprezintă un fel de versiune autohtonă a generației *Beatles*. Spre ghinionul ei, *fata* (= alter ego-ul autoarei) își va trăi copilăria și adolescența în atmosfera tot mai terifiantă a grotesului dictatorial scorniceștien.

Fiind născut cu 20 de ani mai timpuriu (dar în aceeași zodie a cancerului), învățasem deja că fragilele noastre existențe sunt permanent amenințate de teroarea istoriei. Consultasem reviste de propagandă

chineze și nord-coreene truvabile în magazinele noastre de presă; ascultasem relatările unor medici români – trimiși, ca „ajutoare frățești”, să lucreze în nordul Peninsulei Coreene ca urmare a războiului din anii 1950 –, sau ale unor studenți coreeni ajunși la noi, despre ororile inimaginabile ce se petreceau acolo (și care continuă până azi)... Dar iată că *fata*, devenită elevă de gimnaziu, e obligată ca împreună cu colegii să meargă la repetițiile de pe stadionul municipal, unde – conform demontului model extrem(ist)-asiatic – vor configura cu propriile corpuri figura dictatorului: „... ei nici nu mai au un chip al lor, pe stadionul în formă de hotă se vede doar capul lui imens, s-ar putea să fie și filmat de undeva de sus, de pe Cetățuia cu pâlcurile ei de zăpadă sau din noroaiele Tăieturii Turcului, pentru a servi drept veșnică mărturie a faptului că s-a pripășit în ei toți, degeaba vor sta ore în șir nemișcați, așteptând în tăcere, el nu e nicăieri, căci este doar un vis, un coșmar înfiorător de ianuarie, din care ar fi cazul să ne trezim sau, dimpotrivă, să picăm într-un somn adânc stând în picioare și să ne răcim definitiv, *Sunt gura lui, trebuie să stau nemișcată, ca o statuie, dacă tresar, buzele se mișcă și ele, gura se deschide larg și mă înghite sau începe să vorbească și va vorbi prin mine,*

cuvintele lui vor cuge gârlă, nici nu există alte cuvinte, există doar vocea lui pîțigăiată, căci eu, da, eu, eu îl țin în viață cu salopeta mea roșie ca sângele...”.

Maturizarea *fetei* se petrece quasi-integral pe fundalul Clujului. Ca fiu al urbei bimilenare din centrul Transilvaniei, lectura acestui roman mi-a suscitât o reevaluare a propriilor experiențe și sentimente generate de perioada 1971-1989. Presupun că numeroși concitadini, orgolioși a se fi născut într-o citadelă culturală, vor fi cuceriti de veracitatea evocativă etalată de romancieră. Reconstituirea „cronicii de familie” a protagonistei demonstrează briante aptitudini stilistice. Încă din start, Andrea Tompa renunță la narativitatea de tip clasic, recurgând la o viziune ... mozaică asupra evenimentelor vieții. Practic, fiecare capitol al romanului e alcătuit dintr-un flux frazeologic în care se aglutinează personaje, istorisiri, fapte disparate sau convergente, aluzii/iluzii/ deziluzii, revelații și enigme, judecăți și prejudecăți, gust și dezgust, sens și nonsens – într-un inextricabil amalgam ontic. O asemenea împletitură textuală îmi amintește, *mutatis mutandis*, de revelația avută când făcusem cunoștință cu scriitura laborioasă a marelui prozator paraguayean Augusto Roa Bastos din a sa capodoperă *Yo el supremo* (tradusă în română de Andrei Ionescu, sub titlul *Eu, supremul*, ed. Univers 1982).

Andrea Tompa își structurează (sau, mai bine zis, croșetează?) capitolele în jurul rememorărilor obsesiv-traumatizante legate de totalitarism: careul din curtea școlii; tertipurile la care recurge familia spre a face față penuriei alimentare, sau celei vestimentare; riscurile implicate de eludarea „politicii demografice” impuse discreționar prin ucaz; teroarea mentală generată de aparatul etatist represiv, indusă la scara întregii societăți prin politizare, ideologizare, îndoctinare; oficializarea minciunii și delațiunii; iminența demolărilor etc., etc. O adevărată frescă, circumscrisă realităților clujene ale timpului. Însă

– asemenea unor riposte compensatorii – survin și oazele de receptare inocentă a esențelor vieții, inerente perspectivei juvenile a protagonistei. Respectiv episoade par să evoce titlul *Frühlings Erwachen* (= *Deșteptarea Primăverii*), al provocantei piese scrise de germanul Frank Wedekind la finele secolului XIX.

Afectată de pierderea timpurie a tatălui (prin sinucidere!), *fata* își află adeseori refugiul în casa bunicii. Minuțiozitatea descrierilor de vechi interioare atestă capacitatea romancierei de a reține și prelucra detalii relevante, chiar și din medii aparent inscrutabile. Iar virtuozitatea traducerii elaborate de Judita E. Ferencz transmite o aură de plăcută famili-



Andrea Tompa

aritate cititorilor de limbă română. De exemplu, pentru a asista la o premieră cu *Hamlet* (pusă în scenă, în condițiile vitrege ale anilor 1980, de viitorul regizor de faimă internațională Gábor Tompa, purtător al aceluiași nume de familie precum autoarea), *fata* investighează „lăzile cu resturi de dantelă. Perdele cărpate, voaluri destrămate, păretare și draperii mâncate de molii, petice rămase din fețe de masă, șervete și mileuri, cutiile cu mănuși lungi până la cot, toate numărul șase, *Nu mai există femei cu mâini așa mici*, se gândi fata, pare că în trecut nici nu

trăiau oameni adevărați, ci doar ma-nechine sau copilași, la doisprezece ani, când descoperise cutia, mănușile nu-i mai veneau – *Ai o palmă de cel puțin numărul nouă*, îi privise atunci mâna bunica ei –, apoi luă la purcat rochiile de bal și de stradă care, puse la naftalină, se destrămau ca niște pânze de păianjen în dulap...”

Paginile în care e reanimată atmosfera liceului clujean de lângă impozanta Biserică gotică de secol XV și a statuii Sfântului George (al cărei original, creat de frații clujeni Martin și George, se află în curtea Castelului din Praga) exhală prospețime și autenticitate. Polifonia dulce-amară a tinereții ce aspiră spre libertate e contrariată de închistarea regimului despot. Astfel, primele pulsuni amoroase se interferează cu spinoasa problemă a raționalizării apei calde. Asta mă duce cu gândul la jongleurul de cuvinte româno-francofone Luca Pițu. El mi-a istorisit că, la un simpozion literar din Hexagon, explicase avizului public cum – în faza terminală a regimului ceaușist – titlul celebrului roman erotic *Histoire d'O* de Pauline Réage (alias Anne Desclos) ar fi trebuit modificat în *Histoire d'eau* (cuvântul francez pentru apă se pronunță „o”, la fel ca numele simbolic al protagonistei acelei cărți).

Personajul-raisonneur întruchipat de *fata* are o imensă capacitate de a procesa figuri, situații, stări de spirit, obiecte, fărâme de viață, distilate prin sensibilitatea artistică a romancierei, astfel încât incommensurabilul amalgam faptic, pulverizat în microsecvențe discontinue, dispartate (și adeseori desperate) să-și mențină coerența internă. Echilibrul dintre luciditate și sentimentalism, dintre emoția imediată și relevanța peste timp conferă forță expresivă fetei-fetei-adolescente, născute ca ființă cugetătoare, capabilă să emită judecăți personale încă de la cea mai fragedă etate. În contextul etnic complex al propriei familii și al anturajului juvenil, se resimt, pe alocuri, și inevitabilele stereotipuri/ prejudecăți, cu specifice derapaje hilare. La

o pseudo-paradă de modă pentru copii, organizată la magazinul central unde lucrează mama *fetei*, prezentatoarea, „tanti Lia se mai încurca cu prețurile, locul de fabricație, compoziția materialelor, gâfâind îndelung direct în microfon și rostind *ăăă*-uri lungi ezitante (bunicul, care vorbește perfect românește, are niște teorii despre limba română care, în opinia lui, conține sunete pe care ungurii le scot doar la vecu: *ă, î*).” Opinie lejer contestabilă de un vorbitor al actualei *lingua franca* globalizate – engleza – în care primul dintre sunetele menționate e omniprezent, până și sub formă de articol indefinit; apoi, subiectiv-„dezagreabilul” î există și în cea mai occidentală limbă neolatină din Europa – portugheza, iar dintre cele trei limbi de stat fino-ugrice ale continentului nostru – maghiara, finlandeza și estona – ultima conține sunetul „î”, reprezentat prin litera „ö”.

Minuțioasa reconstituire a universului clujean din perioada... crepusculară a propriei adolescențe e pusă de scriitoare sub emblematicul titlu *Casa călăului*. Simbolistica difuză a străvechii clădiri rezonază subliminal cu presiunile socio-politico-psihologice la care fură supuși locuitorii urbei și ai țării în deceniile 8-9 din secolul trecut: „mereu găsește omul pe cineva mai slab în care să-și înfigă cuțitul, pe care să-l devoreze, iar dacă nu mai găsește pe nimeni mai slab, înseamnă că a ajuns la capătul rândului, la sine, pentru că se află deja la baza lanțului trofic, și nu în vârful acestuia, nu el mănâncă, ci el este mâncat, de unde reiese că el este următorul care va fi tăiat: singur se va tăia, ceilalți îi vor tăia doar funia, căci omul e călău, și trupul îi e casă.”

Prin acest debut romanesc, multivalenta intelectuală Andrea Tompa ne oferă o atașantă confesiune literară, de intensă vibrație emoțională, printr-o sofisticată țesătură de senzualitate juvenilă și luciditate retrospectivă. ✦

DANIIL IFTIME ÎN DIALOG CU ION POP

**„Am sentimentul că zisul spirit
critic trece printr-o criză
serioasă nu numai la noi, ci
peste tot în lume”**

Domnule profesor Ion Pop, ce ne puteți spune despre poezia actuală transilvăneană, poezia tinerilor?

Da, am avut o foarte bună relație cu poezia tinerilor de la Cluj, mai ales cu cea a tinerilor de altădată, ca să zic așa, adică a celor două generații formate în jurul revistei *Echinox*, apărută în decembrie 1968 și a cărei conducere am preluat-o de la Eugen Uricaru în primăvara anului următor. Pentru mine, aceste două vârste lirice contează cel mai mult – adică gruparea întemeietoare a revistei universitare clujene și, peste un deceniu, cea „optzecistă”. Deoarece la formarea și afirmarea acestora am participat direct, în anii când redacția echinoxistă a fost și pentru mine un autentic atelier. După ani buni, istoricul literar din mine și-a dat seama că acel prim cerc de poeți încheia o secvență din istoria contemporană a poeziei românești, pusă după aceea sub eticheta „neo-modernistă”: se continuase, cu evidente împrăștiări stilistice și de univers imaginar, linia mare a celor din anii '60, care scriau încă atenți la valoarea estetică a poeziei, în sensul „transfigurării” datelor realului, al cultivării metaforicului și simbolicului, care li s-a părut unora din generația '80, de pildă lui Mircea Cărtărescu, manierist și, de aceea, depășit de noul suflu liric,

urmând fâgașe avangardiste. Scrișul unor autori tineri stătea încă, oarecum, sub zodia blagiană, ridică naturalul frust spre metafizic, sau altoia, cum zicea Dinu Flămând, simbolul pe o substanță biografică telurică. Mai tinerii clujeni din anii '80 au participat substanțial, cred, la constituirea și afirmarea generației respective, – un aport original față de tendințele din alte centre, universitare sau nu, – sunt de numit neapărat Ion Mureșan, Ioan Moldovan, Mircea Petean, Marta Petreu, Andrei Zanca, Augustin Pop, Aurel Pantea, dar și alții. Ioan Es. Pop n-a fost „echinoxist”, dar, ardelean fiind, a cultivat o poezie de puternic angajament existențial, gravă, tensionată, dramatică, cu rădăcini în Ion Alexandru, dar și în Arghezi.

Formulele poetice ale scriitorilor din Ardeal, ale poezilor în mod special, chiar raportându-ne la generația optzecistă din Ardeal, se disting printr-un oarecare expresionism. Ceea ce îi deosebește de poezii muntene, ludici, sau din Moldova, contemplativi. Se poate vedea această tradiție neoexpresionistă la scriitorii tineri de la Cluj, Oradea, Bistrița sau Sibiu?

Calificativul „expresionist” a fost într-adevăr aplicat grupării optzeciste clujene și celor din jur, și el are, desigur, un mare procent

de adevăr, în măsura în care, mai întâi pe linia unui expresionism spiritualizat, emblematic, de tradiție Blaga la primii echinoxști, apoi pe direcții mai apropiate de expresionismul european implicat în contextele tulburate ale contemporaneității lor, cu intensificări și deformări grotești ale imaginii, cu o tensiune ce transforma contemplarea lumii din perspectivă metafizică în strigăt existențial, dramatic și tragic. Ne putem gândi la un Gottfried Benn, de exemplu, și chiar la mai austerul, tăiosul, Brecht – urmat de tinerii poeți de limbă germană de la *Echinox*, exemple fertile pentru o parte din optzeciștii de limbă română, clujeni sau nu. Zișii „neoexpresioniști” clujeni au fost tratați, din păcate, cam arogant de bucureștenii de la Cenaclul de Luni al lui Nicolae Manolescu, deși cei mai substanțiali dintre ei realizau tocmai puncte de program poetic afișate și de „lunedişti”: angajare existențială fermă, aderență la concret și la dramaticul vieții imediate etc. La București era cultivat (cu câteva excepții, precum Mariana Marin, Magda Cârneci, și, parțial, Alexandru Mușina) ludicul, jocul fantezist cu cuvintele, pe o linie mai degrabă a unui Tonegaru din anii '40, – un idol al lor era și Caragiale-comediograful, deși *beatnicii* americani, citați cu pasiune, propuneau modele de angajament vital

și chiar politic mai ferme. Ieșenii de aceeași vârstă erau, cum spuneai, mai „contemplativi” și sentimentali – să nu uităm că maestrilor șaizeciști fuseseră niște neoromantici tandru-ironici și ludici, ca Mihai Ursachi, Brumar, Dan Laurențiu, cu evadări la optzecistul Nichita Danilov spre un soi de expresionism marcat de duhul biblic, iar Matei Vișniec fructifica în chip personal modelul suprarealist în cheie absurdă, în timp ce la un Lucian Vasiliu a învins spiritul ironic-ludic, alimentat de un strat livresc cu sedimente din toate epocile liricii românești, tratate „manierist” și „postmodernist”. Cei mai tineri poeți de azi au de pe acum câțiva reprezentanți remarcabili cu profiluri individualizate – de la Ștefan Manasia, Dan Coman, Radu Vancu, Dan Sociu, la Cosmin Perța, Vlad Moldovan, Andrei Doboș, Andrei Dosa, – să nu-l uităm pe sibianul prematur dispărut Iustin Panța –, care n-au fost înghițiți de aglomerarea minimalist-mizerabilistă dominantă.

Ce putești spune de Dan Coman, de la Bistrița, Manasia, de la Cluj, Vancu, de la Sibiu, până la tânăra poezie de azi din jurul noii redacții de la Familia?

Sunt nume deja înregistrate în catalogul celor mai buni poeți, acum din generația medie. Dan Coman, la început scriind în aria de influență a lui Ion Mureșan, s-a clarificat în chip personal în ultimii ani; Manasia îmi pare a fi unul dintre cei mai buni poeți din această promoție, – are și lirism profund, are și ironie, este și ludic din când în când, își alimentează scrisul și dintr-un fertil sol livresc, cultural; Radu Vancu, cu aliajul de dramatism marcat biografic și cu relativele destinderi, poate cu exemplu în Gellu Naum, cu recente poeme de accent tragic (vezi *Kaddish*), are și el un loc al său, tot mai solid. Nu l-aș uita, însă, nici pe Claudiu Komartin. Bănățenii au

acum în frunte un poet de suprafață minimalistă și ludică în Robert Șerban, dar sub ea palpită o mișcare gravă a spiritului. Cu gruparea mai recentă din jurul *Familiei* orădene sunt, pentru moment, mai puțin familiarizat, dar am impresia că se experimentează și acolo interesant, cu miză pe poezii cei mai tineri.

De ce nu se vorbește, imediat și paralel, despre un anti-umanism al culturii contemporane?

Ca atitudine, nu aș spune una ideologică, ci ca fond de idei, se vorbește de un post-umanism în literatura de azi. Mai ales în cea a tinerilor. Sau a celor care au resurse de a experimenta sau de a protesta sub aspect estetic. Aș vrea să mă explic pe scurt. Dacă poezia tinerilor era concentrată mai ales asupra unor stări ce țin de o intimitate difuză, dar intimitate, în care recunoaștem ușor modelele comune, în care predomină de la diferitele forme de biografism, până la cele de protest social (nu ca cel al fracturiștilor, care era strident), acum observ o ușoară revenire la poezia de meditație, de ideal uman. Ceva care amintește de viziunea clasică, de conectare a omului la valorile sale mari, legate de natură, de istorie, de morală.

Despre „sfârșitul omului” s-a tot vorbit, suntem în epoca tuturor apocalipselor, bietul umanism tradițional pare aruncat la coșul de gunoi al conceptelor „elitiste”, s-ar zice că intimidează și obosește prea multă umanitate, omenie și cultură autentică. Alții văd aici înlocuirea inteligenței umane cu cea aseptică, artificială și robotizantă. De ce nu se vorbește imediat și paralel, despre un *anti-umanism* al culturii contemporane? Sau, pe urmele deja îndepărtate ale lui Ortega y Gasset, care a scris despre „dezumanizarea artei”, îndeajuns de frapantă astăzi? În cazul poeziei tinere românești, este aproape obsedantă chestiunea „autenticității”

poeziei, există și termenul *autenticism* ce sugerează chiar o orientare programatică – pentru roman Camil Petrescu spunea deja că nu poate vorbi autentic decât la persoana întâi. Convenționalizarea prin limbaj a vieții i-a preocupat și pe avangardiștii secolului trecut, de unde și opțiunea lui Bogza pentru așa-numitul „plan primar”. În sensul, să zicem negativ, al interpretării conceptului de „post-uman”, se pot vedea urme destul de clare, la un Ștefan Manasia, ca să dau un exemplu. Unii dintre cei și mai tineri exploatează lumea virtuală, scriu cu ecranul calculatorului în față, unii cam prea concesivi cu minimalismul mesajelor, mai adăugând și imagini, dacă nu le pot crea verbal ei înșiși, emoticoni și inimoare, alții cu substrat critic la adresa superficializării și derizoriului unor asemenea tehnici. Toți afișând cu un soi de snobism o droaie de americanisme, ca semn al alinierii la mondializarea în curs. Mai exigent îmi pare în această asociere a limbajelor – de fapt imediat, minimalism, vocabular „slobod” admis ori ironizat, cu inserții insolit-estetizante, chiar metafizice, Vlad Moldovan. Dar că se revine, lent, la formula de reflexivitate lirică, la o atenție mai mare față de formă, de estetic, îmi pare o tendință reală și demnă de salutat. Aș da exemplul unui debutant recent, acum la a doua carte, Florentin Popa, care scrie, și o face cu talent, sonete!

Observați la generația tânără de poeți, dar și de critici, o aplecare către ideologii așa-zise de stânga, viziuni la care predomină economia, știința? Este vorba de o revitalizare a exercițiului critic, e adus așa la zi?

Da, da, se vede foarte clar o asemenea „aplecare”. Cea mai recentă și care începe să facă ravagii în literatură este așa-numitul „progresism” american, ideologie neomarxistă de cabinet universitar, care aplică destul de mecanic

și superficial în lumea literelor idei juste în principiu – nediscriminările de orice fel, lărgirea ariei tematice a literaturii cu necesitatea includerii unor teme și categorii de personaje până acum marginalizate, o mai mare implicare în social și chiar în politic. Am dat ca exemplu masivul tom programatic apărut recent la Cluj, dar mai ales câțiva universitari sibieni par a ghida noile orientări, care și decid, de altfel, admiterea unor texte în reviste străine cotate ISI. N-ar fi nimic rău în asta dacă n-ar resuscita un soi de viziune deterministă destul de primitivă din partea contextelor sociale în care este scrisă opera. Modelele franceze de critică și teorie literară am impresia că sunt excluse chiar programatic, acum preferându-se americanismele de tot felul, primite cu prea puțin spirit critic.

Credeți că această poezie socială și direct influențată de anumite ideologii și idei ce predomină astăzi – mai mult sau mai puțin juste, dar hrănite de un social în fierbere –, la noi, poate avea o oarecare miză estetică? Au oare potențialul să ajungă la un nivel valoric ca cel literaturii lui Paul Eluard, René Char sau chiar Louis Aragon?

Ar trebui să aibă în primul rând o asemenea miză, altfel nu e literatură. Revenirea la „tezismul” despre care vorbeau Gherea sau Ibrăileanu nu mi se pare prea productivă. Da, orice artă este, în fond, cu „tendință” – altfel de ce am mai scrie? Dar dacă scheletul ideatic/ideologic iese prin pielea verbală, neîmbrăcat în „carnea” specifică ficțiunii literare fiind o simplă propagandă, e mai profitabil să ieși în piață cu pancarte și steaguri decât să scrii, ilustrând o doctrină politică sau alta. Faci trimiteri la un Eluard, Char sau Aragon. Este de distins, însă, și în scrisul lor partea transparent-militantă, de pildă din perioada Rezistenței, cu un tulburător patos al angajării, care

e și vibrant poetic (vezi celebrul poem al lui Eluard despre libertate) de versurile-slogan dedicate lui Stalin și regimului său totalitar din *Front rouge* al lui Aragon. Cei doi poeți au însă o operă de valoare mai ales în etapa suprarealistă, cea mai rezistentă, prin care au și rămas în istoria literară. René Char n-a păcătuit, cred, ca ei, rămânând un mare poet de intensă reflecție intelectuală și concentrare estetică. La noi, se poate face diferența între ceea ce scria o poetă de mare talent ca Maria Banuș în anii '50 ai „realismului socialist” și poeziile sale de maturitate. Angajările mai recente, direct influențate de anumite ideologii ce par să domine astăzi, în poezia de după 2000, obligă și ele la disocieri critice în funcție de „tranzitivitatea” nudă și seacă a limbajului îndochinat (feminism, „corectitudine politică” etc.) și gradul de „opacitate” specific limbajului poetic autentic.

Cum vedeți raportarea în general a generației tinere de scriitori români la misterul existențial, de la cel scientist, la cel religios? E mai prezentă această aplecare la cei care au un discurs intelectual, și mai puțin la cei ce utilizează mijloacele poeziei și prozei?

Despre „mister existențial” nu prea se mai vorbește în poezia tânără de azi. În urmă cu vreo trei-patru ani, îi răspundeam oarecum ironic într-o poezie unui tânăr cronicar literar și universitar clujean, care pretindea că unele teme mari precum viața, moartea, sângele, nu mai au trecere în poezie. Universul multora dintre acești poeți este lipsit de „aura” despre care vorbea un Walter Benjamin, conectarea la cosmosul cu stele deasupra noastră aproape că a dispărut, lăsând loc ambianțelor cotidiene de suprafață, reacțiilor mai curând epidermice la o lume desacralizată, concurată de (i)realități virtuale, restrânsă adesea la biografia individuală. O „dezvrăjire” a

lumii, care mie mi se pare mutilantă pentru spirit, sărăcind grav aria trăirilor a ceea ce s-a tot numit „omul fundamental”. Momentul expresionist al istoriei poeziei europene a fost primul care a reacționat la asediul brutal al unor evenimente dramatice ale epocii, cum a fost primul război mondial, și la tot ce periclita viața omului contemporan supus tuturor agresiunilor sociale, economice, politice – „estetica strigătului” spune ceva despre această stare de lucruri poetice. Georg Trakl, Stefan Heym, mai ales Gottfried Benn, au fost atunci vocile cele mai intense. Dar a existat și marele eveniment liric Rilke, cu expresionismul său spiritualizat, căutând „inima nevăzută” a omului și angajând o tulburătoare dramă metafizică, precum în *Elegiile duineze*. La noi, Lucian Blaga i-a mers oarecum pe urme, dar într-o formulă de extremă stilizare, cvasihieratică, înscriind tragicul în emblemă. Ceva mai devreme, un Aron Cotruș se situa pe linia expresionismului angajat în social, cel din *Sărbătoarea morții*, mai târziu din *Minerii* sau *Horia*. Despre „neoexpresionismul” secvenței clujene a „opzecismului”, am vorbit deja. Prin poeți ca Ion Mureșan, Marta Petreu, Andrei Zanca, Aurel Pantea – pentru a da numai câteva nume – angajarea ontologică a poeziei, într-o realitate imediată trăită dramatic, cu un limbaj antiestetizant, această revenire, în forme actualizate, a modului expresionist de a vedea lumea a dat un număr de opere ce se rețin. Dimensiunea religioasă nu dispăre total, fiind anunțată încă de „șazecistul” Ion Alexandru, cu ecouri până târziu, la Angela Marinescu, Ileana Mălăncioiu sau la un Ioan Es. Pop. Și, mai recent, „douămiista” Ruxandra Novac. Iată că istoria poeziei nu e liniară, cunoaște mereu „înțarceri”, dar pe soluri schimbătoare, după cum supus schimbării e și timpul istoric și omul care trăiește în el. ✦

PROFESORUL, REVISTA ȘI ARDELENII

... sunteți o minunată vrăjitoare, făcându-i pe interlocutori să fie sinceri, fără ostentații sau orgolii de două parale.

de

RODICA LĂZĂRESCU

Fiind vremea curățeniei prepascale, am scuturat și eu fișierele computerului. Bună inițiativă, căci peste ce dau?! Un grupaj de șapte mesaje primite de la profesorul Ion Vlad (1929-2022), în perioada 2015-2019. Primul era din ianuarie 2015, început de an, al cincilea, din decembrie 2016, sfârșit de an. Restul, indiferent de an, fuseseră emise în luna aprilie, în preajma sfinteii sărbători a Învierii Domnului. Carevasăzică, putem spune că misivele Profesorului veneau cam din an... în Paște!

Mesajul din 10 aprilie 2015 e despre deranjul produs de „micul accident” al neprimirii revistei (*Dar să zicem ardeleneste, nu-i bai!*) și despre atmosfera mai mult culinară, decât pascală (...e primăvară, e lumină, e cald și totul miroase, mizerabil, terre à terre, dar promițător, a mâncare...). Celelalte șase sunt reproduse mai jos.

Toate se învârt în jurul revistei *Pro Saeculum*, de care îl apropiase, în primul rând, prietenia cu Niculae Gheran. Se vede treaba că sentimentele nutrite de *academicianul fără de Academie Ion Vlad* (formulare gheraniană!) pentru prietenul de la București s-au transferat și asupra publicației în zidirea căreia în ultimii ani se implicase editorul lui Rebreanu.

Erau născuți în același an, 1929, Niculae Gheran cu 43 de zile mai devreme, *fără ca în prietenia noastră să fi pretins vreodată să-mi zici „nenică”*, după cum îi scrie în minunata *Scrisoare deschisă* de care amintesc mai jos.

Deși nu au farmecul epistolelor de odinioară – scrise de mână, vârâte-n plic, aruncate-n cutia de tablă a Poștei Române... deși *mașinăria infernală* mai joacă feste degetelor deprinse cu mângâierea colii de hârtie și mânguirea stiloului, nu cu clămpănitul tastelor... deși însuși termenul *mesaj* e atât de sec și tehnic (poate de aceea Niculae Gheran îl îndulcea, alintându-l *mesagiu*, cu

accentul pe i)... totuși, chiar și corespondența sosită pe sticla rece a ecranului are farmecul ei discret. Fără a mai menționa prețioasele informații conținute! De pildă:

[1]

From: Vlad Ion ivlad2007@yahoo.fr To: rodica.lazarescu
Sent: Friday, January 16, 2015 7:13 PM

Subject: Ani buni, tonici si inspirati pentru ProSaeculum si pentru doamna acestei reviste!

Sunt pus din nou în dificultate, știind prea bine că formulele de politete sunt demonetizate și ar fi mult mai bine să caut în poemul arghezian despre culorile anotimpurilor (Bacovia e mult prea trist, deși îl prețuiesc), pentru a vă cere să mă primiți în familia de prieteni ai dumneavoastră și ai d-lui Niculae Gheran!

Vă mulțumesc pentru revista* sosită azi în... periferia clujeană unde locuim. Mulți ani revistei și bariere în fața invaziei ardelenilor** descălecați spre Vrancea. Numărul e bun, poate prea bun pentru cititorul nostru grăbit și imprevizibil în ce privește gusturile, opțiunile, apartenența la un „cult” sau la altul...

Am să fac tot posibilul să ajungă la dumneavoastră volumul apărut la Editura Eikon***, probabil odată cu exemplarul pregătit pentru Niculae Gheran, autorul acestei scrisori (am s-o „închid”**** într-un dosar alături de mesajele primite de la Nicolae Steinhardt, Geo Bogza, Eugen Coseriu și câțiva oameni de cultură prețuiți în aceste decenii (multe) de universitar aflat luni numeroase în China sau în Polonia...

Scrisoarea domnului Gheran e mesajul cel mai drag unui om pedepsit adesea pentru scepticismul, ironia sau negativismul său.

E cel care vă scrie,
ion vlad

p.s. E târziu dacă vă trimit textul despre volumul prietenului nostru până în 26 ianuarie?**** E bună adresa pro.saeculum@gmail.com?

* E vorba de revista *Pro Saeculum*, 7-8 (99-100)/oct.-dec., 2014, numărul 100 al publicației înființate în 2002 la Focșani, de jurnalistul Alexandru Deșliu.

** „Ardelenii” au fost o prezență constantă în paginile revistei. În acest număr aniversar îi regăsim pe Mircea Tomuş, Marcel Mureșeanu, Remus Valeriu Giorgioni, Adrian Țion, Ionel Popa, Mircea Braga, Teofil Răchițeanu, Mircea Popa, Constantin Cubleşan, rubrica *Aniversări* omagiază trei ardeleni – Ion Vlad, Ion Vartic, Adrian Țion (despre Profesor scriind Constantin Cubleşan, *Tribunul Ion Vlad*, Petre Isachi, În palatul de gheață al criticii lui Ion Vlad și Niculae Gheran, *Scrisoare deschisă către un prieten*), secțiunea *In memoriam* comemorează tot un ardelen (Nicolae Balotă). Cu toate acestea, „invația” se integrează, fără a face notă discordantă, fără a afecta echilibrul... regional, în diversitatea colaboratorilor (în acest număr, de pildă, stând alături autori din toate colțurile țării și nu numai: George Bălăiță, Florin Mihăilescu, Dan Mănuță, C. Trandafir, Magda Ursache, Liviu Ioan Stoiciu, Th. Codreanu, Daniel Cristea-Enache, Vartan Arachelian, Matei Vișniec, Șerban Codrin, Passionaria Stoicescu, Vasile Andru, Bogdan Ulmu, Dumitru Velea, Theodor Damian ș.m.a.) A se vedea și infra scrisoarea [5].

*** Profesorul fusese sărbătorit în 2014, la Cluj, (și) printr-un volum

omagial, *Ion Vlad, Sub imperiul lecturii*, coordonat de fosta sa studentă Laura Lazăr Zăvăleanu, printre semnatori numărându-se D. R. Popescu, Nicolae Gheran, Ioan-Aurel Pop, Ileana Mălăncioiu, Irina Petraș, Horia Bădescu ș.a. *Scrisoarea deschisă* a prietenului Nicolae Gheran a fost preluată, cu acordul redacției și al autorului, din revista *Pro Saeculum*.

**** Subtilă, elegantă sugerare a titlului *Scrisorii* prin folosirea antonimului!

***** Textul, intitulat *Arta de a fi... prozator*, publicat în nr. 1-2 (101-102, ian.-mart.) / 2015, pp. 184-185, pornește de la cel de-al patrulea volum, *Bordel nou cu ștearfe vechi* (2014) al seriei *Arta de a fi păgubaș*, inaugurată în 2008, și se constituie într-o privire de ansamblu asupra întregii tetralogii: „Plăcerea de a povesti, gustul pentru aventuri și pentru «farmecul» feminin; dar și singurătatea cronicarului-memorialist, momente înrudite cu ritmul și rigoarea schiței cehoviene; enormul unor reprezentări (incluzând și luptele politice, actorii implicați, ipoteze ale unor evenimente cu rezonanță în istoria post-revoluționară a României etc.), dar mai ales gustul pentru anecdota defel grosolană, legitimează discursul epic al tetralogiei... [...] Cronicarul e adesea martorul nevăzut și cutremurat al unor situații. Nicolae Gheran e adeptul unei priviri prezidate de humor și de înțelepciune.”

[2]

From: Vlad Ion ivlad2007@yahoo.fr To: rodica.lazarescu

Sent: Tuesday, April 7, 2015 7:04 PM

Subject: urari si multumiri calduroase!

Dragă și stimată doamnă Rodica Lăzărescu,

Ezitam scriind „mulțumiri calduroase” când în acest târg numit Cluj vântul e un adversar care produce depresie și invită la folosirea batistei (igienice, desigur), iar temperatura anunță mai degrabă timpul colinzilor decât al drobului de miel sau al unui verde crud, nebacovian. E rece, prea bună doamnă, și soția mea mă obligă să urc la volan și să fac – după o listă – cumpărături de la un anume market...

Dar să nu eludăm: vă mulțumesc pentru cuvintele dumneavoastră, urări cu arome bune de prietenie și să vă spun că, deocamdată, revista^{*}, așteptată, vă asigur, n-a sosit; diligența o fi trecut Carpații iar factorul nostru, devotat corespondenței, facturilor etc., e totdeauna prompt.

O să vă comunic de îndată ce am să văd dacă întârzierea va fi prea mare. Lucrez la un eseu (mi-am făcut datoria și față de *Steaua* clujeană) despre „lumină” și am găsit o formulă cu trimiteri la câțiva scriitori ai acestei lumi cam agitate (Rimbaud, Jünger, Faulkner, Saint-Exupéry etc. etc.). Cum termin, am să vă sun și am să vă fac propuneri (la alegere)**.

Dar până atunci, vă rog să primiți urări de Paști, cu plăcerea prezenței unor oameni dragi și cu un vin limpede și cinstit.

Al dumneavoastră, prea bătrân prieten,

ion vlad

^{*} Revista așteptată era, desigur, *Pro Saeculum*, nr. 1-2 (101-102) / ian.-mart., 2015.

^{**} „Propunerea” trimisă redacției s-a intitulat *Fascinația corespondenței Liviu Rebreanu – destinat* și a fost publicată în nr. 5-6 (iulie-sept.) / 2015, pp. 75-77. Textul făcea referire la primul volum (literele A-B), singurul apărut dintre cele patru proiectate, cuprinzând

corespondența primită de Liviu Rebreanu. „Constanța și rigoarea, informația impresionantă prezidează, e de subliniat condiția științifică și lecțiunea impecabilă a textelor, a notelor, adesea laborioase și extrase nu fără previzibile dificultăți.”

[3]

From: Vlad Ion ivlad2007@yahoo.fr To: rodica.lazarescu

Sent: Thursday, April 9, 2015 7:10 PM

Subject: postalionul intirziat

Dragă doamnă Rodica Lăzărescu,

Sincer vorbind, nu știu ce s-a întâmplat cu exemplarul din revistă, așteptat cu sincer interes, mai ales după aprecierile d-lui Nicolae Gheran; sunt intrigat pentru că primesc săptămânal periodice, cărți de la diverși autori etc. și n-am avut – până acum – nimic de reproșat. N-ar fi exclus, cum scriați, ca revista să fi atras vreun iubitor de literatură din rețeaua Poștei Române...

Sincer să fiu, vă sunt recunoscător pentru bunele dumneavoastră intenții și mă grăbesc să vă dau numerele de telefon: 0741.742.143 și 0364/40.80.64.

Regret că nu am numărul dvs. de telefon.

Sunt sigur că aprovizionarea a reușit în pofida ploii și că aromele încep să anunțe lucruri minunate.

Zile în conflict cu meteorologii și cu lumină în suflete

ion vlad

[4]

From: Vlad Ion ivlad2007@yahoo.fr To: Rodica Lazarescu

Sent: Saturday, December 31, 2016 6:17 PM

Subject: La multi ani!

Dragă doamnă Rodica Lăzărescu,

Uitatul și miraculosul Sadoveanu vorbea despre o femeie cuceritoare prin farmec și inteligență, spunând despre ea (vă aduceți aminte?) că e farmazoană. Eu am combinat farmecul și amazoanele, deși farmazoana era o femeie care făcea farmece prin cuceritoarea ei înțelepciune; ei bine, sunteți o farmazoană fiindcă interviurile, chiar și cele mai debile prin răspunsuri, dezvăluie oameni, caractere, obsedante dureri, suferințe, bucuria cărților scrise, file de biografie etc. Într-un cuvânt, sunteți o minunată vrăjitoare, făcându-i pe interlocutori să fie sinceri, fără ostentații sau orgolii de două parale. La mulți ani! familiei Lăzărescu!

ion vlad și ai săi,

citind interviurile^{*} (câteva) trimise de tatăl și bunicii lor la reuniunea (mulți și dificili!) rumânilor și nord-americanilor înrudiți...

* E vorba de volumul de interviuri *Invitație la confesiuni* (Târgu-Mureș, 2016), partenerii de dialog ai autoarei fiind Maria Mănuță, Iulian Filip, Stere Gulea, Victor Rebengiuc, Mitică Popescu, Șerban Codrin, Ioan Baba, Passionaria Stoicescu, Răzvan Theodorescu, Gheorghe Păun, Basarab Nicolescu, Ioan-Aurel Pop, Ion Pop, Ion Coja, Dorel Vișan, Ștefan Mitroi, Leo Butnaru, Petre Isachi, Ion Lazu, Nicolae Dan Fruntelată, Gabriel Ștrempele, Valeriu Răpeanu, Victor Ravini, Nicolae Turtureanu, Niculae Gheran.

* Familia unicului fiu, Tudor Vlad, profesor de jurnalism, director al Centrului Internațional James M. Cox Jr. pentru Pregătire și Cercetare în Comunicarea de Masă, în cadrul Universității din Georgia, SUA.

[5]

From: Vlad Ion <ivlad200fr> To: Rodica Lazarescu
Sent: Wednesday, April 12, 2017 7:48 PM
Subject: Sarbatori si placerea revistei!

Mult stimată doamnă Rodica Lăzărescu,

În cursul dimineții proiectam un timp potrivit pentru câteva mesaje de sărbători. Am primit deja din categoria în care sunt invitat să pasc fericit (Paște fericit!), deși natura n-a fost destul de generoasă cu acest colț transilvănean... Vă asigur că o să evit această nenorocită formulă, cu atât mai mult cu cât nu-mi aduc aminte ca în Noul Testament să fi găsit denumirea sărbătorii Învierii în versiunea daco-română.

Înainte de a vă dori sărbători luminoase și deplină armonie, am să vă rog să primiți mulțumiri pentru recentul număr al revistei* sosite în cursul dimineții! A fost o plăcere să citesc paginile unor oameni pe care i-am prețuit. Mai important mi se pare faptul că ați reușit o performanță rarisimă: colaborarea unor scriitori, oameni de știință, critici, istorici literari, poeți și prozatori din toate (!) regiunile românești. Repet, e o performanță fără un precedent în ultimele decenii. Felicitări! și știu că nu e un demers ușor.

În mai multe împrejurări v-am scris, lăudându-vă. Sunteți, vorba lui conu Mihail Sadoveanu, o „farmazoană”, dar mai degrabă o Circe: ați reușit să stimulați la oameni fără relief o varietate de peisaj; ați transformat pe unii în inteligențe, o raritate, mai ales că biografia lor intelectuală nu e de invidiat.

Interviul devine o formă ilustrată exemplară!**

Vă dorim sărbători liniștite și odihnă sufletească!

ion vlad

* E vorba de nr. 1-2 (117-118)/ian.-mart., 2017.

** Interviuurile apărute în acest număr, realizate de Rodica Lăzărescu, i-au avut drept protagoniști pe scriitorul și editorul Nicolae Băciuc și pe tânărul sculptor, originar din Republica Moldova, stabilit în România, Vladlen Babcinetchi.

[6]

From: Vlad Ion ivlad2007@yahoo.fr To: Rodica Lazarescu
Sent: Thursday, April 11, 2019, 8:10:47 PM GMT+3

Subject: Un salut entuziast pentru *Pro Saeculum*

Stimată colegă de umanioare, stimată doamnă redactor-șef,

De câte ori am privilegiul de a primi revista-volum mă gândesc la „Filologia” la care mergeam frecvent din multiple motive (obligat să fac zborurile spre capitală ca membru în Biroul U. S. (perioada Zaharia Stancu și urmașii), ca rector și ca membru al unor comisii de doctorat, printre care a reluării susținerii tezei lui N. Manolescu...

Dar mă opresc, dus de tehnica memorării, și am să vă spun: *Pro-Saeculum* e un periodic remarcabil, cu pagini de antologie; recentul număr*, pentru care vă sunt recunoscător, are o ținută mai mult decât demnă de prețuit; semnatarii** (iertăți-mi, dar titlul textului lui Eugen Simion*** e rușinos, ar putea fi găsit în vreo „foaie” din Șimleul-Silvaniei sau din alte târguri ardelenene) sunt intelectuali (cei mai mulți) cu texte interesante, pertinente, unele scrise cu finețe; e drept că invazia de ardeleni*** e uneori periculoasă, dar e vorba de istorici literari sau de critici cu ani numeroși de scris în periodice exigente.

Mă bucur că regăsesc oameni precum Niculae Gheran, DRP și mulți, mulți alții, cunoscuți din cărțile sau din foiletoanele lor.

Dați-mi voie să vă felicit! O să vă trimit în cel mult 10 zile un eseu**** (nu e o cronică) „provocat” de două romane, veritabile Istории pe care le-ar putea invidia Umberto Eco; sunt două romane, nu recent apărute, despre care s-a scris, dar fără intuiții indispensabile sau de abrutizați de așa-zisa „cronică literară”. E vorba de Diana Adamek și romanele ei.

Al dumneavoastră cu mulțumiri,

ion vlad

* „Recentul număr” era primul – 1-2 (133-134, ian.-mart.) – din 2019.

** Printre semnatori se numărau colaboratori permanenți ai revistei (D. R. Popescu, Magda Ursache, Liviu Ioan Stoiciu, Niculae Gheran, Florin Mihăilescu, Maria Nițu, Ionel Necula, Victor Ravini, Iordan Datcu, C. Trandafir, Constantin Cubleșan, A. Gh. Olteanu, Petre Isachi, Mircea Popa, Nicolae Cabel, Passionaria Stoicescu, Victoria Milescu, Alexandru Jurcan, Nicolae Havriliuc, Marin Iancu, Gh. Moldoveanu – semna și V. Molodeanu), colaboratori cu câteva apariții anterioare la activ (Eugen Simion, Irina Petraș, Maria Mănuță, Teofil Răchițeanu, Horia Bădescu, Paula Romanescu, Traian D. Lazăr), semnatori ocazionali.

*** La rubrica *In memoriam*, revista a marcat printr-un grupaj de texte plecarea în veșnicie a lui Ion Brad, printre ele, cel neinspirat intitulat, sancționat de Ion Vlad, *Ion Brad, un poet ardelean care și-a dus lucrurile la capăt*.

**** Deși era comemorat un ardelean, evenimentul nu strică echilibrul provenienței semnatarilor, constat în numerele revistei. „Poetul din inima Ardealului” este evocat de clujenii Irina Petraș, Const. Cubleșan (ii aparține sintagma citată), Horia Bădescu, dar și de ieșeanca Maria Mănuță, de bucureșteanul Nicolae Cabel și de deja menționatul Eugen Simion. În rest, v. prima notă!

***** Esul promis nu a ajuns vreodată, în schimb, pentru numărul 5-6 (137-138) (iul.-sept.), unde o generoasă secțiune este dedicată celor 90 de ani ai lui Niculae Gheran, profesorul Ion Vlad scrie textul *Niculae Gheran – spiritul creator al istoricului literar* (pp. 69-70). +

MAESTRUL PROZEI SCURTE

La Viorel Marineasa, proza devine o colecție de figuri și de episoade care vin și trec cât ai clipi din ochi, într-un rulaj ultra-rapid.

de

ION BOGDAN LEFTER

Viorel Marineasa – un maestru al prozei scurte, al „microprozei”, al complexităților incredibil de mari concentrate pe spații incredibil de mici.

Un excepțional prozator al postmodernității românești, europene, internaționale.

European „regionalist” și postmodern prin miza pe „marginalitatea” generalist-semnificantă, căci epoca a revizuit radical raporturile dintre centru/ centre și periferie/ periferii, revalorificând toate diversitățile considerate anterior „minore”.

Bănățean, după cum se vede din fiecare pagină a sa.

Reprezentant de primă linie al generației de scriitori care au impus postmodernitatea autohtonă.

Inventarul operei

Prezent cu cinci proze în volumul colectiv *Drumul cel mare* (1985), Viorel Marineasa a mai publicat înainte de 1989 romanul *Litera albă* (1988). Finalizase încă un roman, *În pasaj*, apărut imediat după revoluție (Editura Militară, București, 1990). În anii următori, de-a lungul primului deceniu postcomunist, va aduna în *Unelte, arme, instrumente* (1992), *Dicasterial* (1995) și *O cedare în anii*

'20 (1998) proze scurte mai vechi și ce se adună pe parcurs. Peste încă un deceniu și jumătate – *Înainte și după (războiul rece)*, cu texte din aceeași categorie (2013). Două romane, nu foarte voluminoase, și patru culegeri, mai degrabă subțiri și ele, de proze scurte.

Dar a scris mult mai mult!

La opera sa de prozator sunt de adăugat în primul rând sutele de pagini semnate în tandem cu bunul coleg și prieten Daniel Vighi (1956-2022). După ce dramatizaseră împreună romanul *Sara* al lui Ștefan Agopian până în 1989 (scenariu rămas nereprezentat), au publicat umăr lângă umăr după 1990 în revista *Orizont*, timp de circa trei decenii, mai întâi un roman polițist în foileton, apoi proze scurte, inițial în pagini alăturate, împărțind de la un punct încolo una pe jumătate, o perioadă și în *aLititudinile* mele, în intervalul 2006-2009, sporadic și în alte locuri. Au rezultat culegerile *Plânsul bătrânului tenor dramatic sovietic. Memorator pentru tanchiști* (*Stereoproză*) (2011), *Pas de deux* (2023) și *Bifrons* (2025), ultima – apărută după ce Vighi s-a stins din viață.

Într-o anumită măsură „prozastice” sunt și volumele documentare alcătuite de Marineasa și Vighi: *Rusalii '51. Fragmente din*

deportarea în Bărăgan (1994) și *Deportarea în Bărăgan. Destine – documente – reportaje*, cu Valentin Sămânță alături de cei doi într-un trio de autori (1996).

Tot împreună cu Vighi a semnat Marineasa *Contele boschetar. Maiakovski la Lipova* (2015) și *Continental gri. Timișoara culturală în dosarele Securității* (2022).

Cei doi au fost și co-fondatori ai Grupului Ariergarda, cu un provocator program chipurile-„anti-avangardist”, în fond temeinic-explorator, ca „ariergarda a avangardei”, de recuperare a microistoriilor timișorene, bănățene, naționale. Sub această „marcă”, Vighi a coordonat *Cartea străzii Eugeniu de Savoya* (2009), printre ai cărei co-semnatari s-a numărat și Marineasa, au alcătuit apoi împreună *Cartea străzii Augustin Pacha. Curți interioare* (2011).

Și încă: din abundenta sa producție gazetărească pe teme de actualitate socio-politică și de observare a realităților din jur, Marineasa a selectat textele incluse în volumele *Despre Banat, în registru normal* (2009) și *Vederi din Timișoara* (2010). Sub acest din urmă titlu – integrala prozei scurte „de ficțiune” (sub tipar, 2026), minus seturile de texte publicate în tandem cu Vighi.

Pe altă direcție, ca profesor de Jurnalism la Universitatea de Vest, se conformează rigorilor sistemului și scrie o teză de doctorat despre publicistica lui Nichifor Crainic și a lui Nae Ionescu (critică!): *Tradiție supralicitată, modernitate diortosită. Publicistica lui... și lui... la o nouă citire* (2004, 2017).

Pentru promovarea didactică e nevoie și de titluri suplimentare în „lista de lucrări”. S-a rezolvat prin culegerea de *Lecturi parțiale. Librăria de nișă* (2014, 2020) și prin *Ficțiune și istorie. Lecturi complementare* (2020). Produsese și un „suport de curs”: *Noțiuni de secretariat de redacție* (2004). Se publică și volumul *Prozator din silă. Viorel Marineasa în dialog cu*

Robert Șerban (2017). Alte confesiuni – în interviuri și anchete literare din presă.

Ce fel de proză scrie Marineasa

Un maestru al prozei scurte, al „microprozei”, al complexităților incredibil de mari concentrate pe spații incredibil de mici.

Însă nu e de-ajuns să indicăm dimensiunea textelor lui Marineasa, deși tipologia clasică a genului are în vedere în principal acest parametru. Însă criteriul elementarității speciilor scurte față de sofisticarea celei ample e inoperant de astă-dată. În schimb, ne va ajuta aproximarea tipului de proză construit de acest extraordinar autor, nu în sens formal, ci privind materia narativă cu care lucrează, dincolo de varietatea concretă a celor relatate.

Putem porni chiar de la titlul culegerii retrospective, care-l preia pe al cărții publicate din 2010: *Vederi din Timișoara*. Toponimul confirmă importanța profilului „local”: ne sunt transmise povești de-acolo, din orașul de pe Bega și – prin extensie – din regiune, din Banatul natal și de-o viață al autorului.

Interesant, poate surprinzător, sigur semnificativ e și faptul că titlul reluat ca emblematic pentru „integrala prozei scurte” a fost folosit inițial pentru o culegere de articole!

Cum se prezintă textele „de ficțiune” ale lui Marineasa?

Imaginare într-o oarecare măsură, cu porțiuni pe care avem motive să le considerăm ficționale, dar și cu evidente surse reale, autobiografice, multe personaje și situații fiind recognoscibile și verificabile: au existat și există oamenii, s-au înregistrat de-adevăratelea faptele, în Timișoara și-n Banatul de pe hartă. Fiindcă, pe lângă

exersările fanteziei, care nu pare oricum să-i prisosească sau, dacă o posedă, nu ține s-o etaleze, autorul nostru și-a găsit repede o formulă prozastică pentru care nu e deloc nevoie de imaginație narativă, compensată din plin de inventivitatea uluitoare a vieții reale. Drept urmare, proza devine o colecție de figuri și de episoade care vin și trec cât ai clipi din ochi, într-un rulaț ultra-rapid, ca la începuturile cinematografului, pe vremurile filmului mut, când mișcările actorilor se vedeau pe ecran iuțite, parcă în ritmurile impuse de melodiile săltărețe ale pianinelor care furnizau muzici însoțitoare în primele săli de proiecție din jurul lui 1900 și de până la inventarea coloanelor sonore. O proză aproape-(nu-obligatoriu-integral-)nonfictională, nu pentru a demonstra caracterul romanesc al întâmplărilor reale „reflectate” reportericește, ca – de pildă – în faimosul *Cu sânge rece* al lui Truman Capote, ci ca verism „literarizat” prin compactare, până ajunge să aibă alură de ficțiune. Decisive sunt selecția, decupajul, viteza expunerii și densitatea cu totul neobișnuită a vieții transferate în texte care, rămânând realiste, se și abat prin rostogolirea lor aiuritoare de la firescul „mimetic” (în sens aristotelic), dând impresia că sunt „construite”, inventate.

Și cu alte procedee de construcție, până la cele de sens opus, creatoare de surprize: opririle bruște ale cavalcadelor narative și suspensiile temporale, insistența asupra anumitor momente, trăsături, fațete, *gros-plan*-urile, „efectele de ecou controlat” (expresia patentată de Nedelciu), comice ori dramatice, de-un umor nebun ici, sfâșietoare dincolo.

Totul – susținut de fabuloasa tehnologie scripturală a lui Marineasa. Stilist desăvârșit, modelator de fraze meșteșugite, cu permanente aluzii și dedesubturi. Și mai ales manipulator de registre lexicale extinse, în amestecuri de-o policromie încântătoare: cuvinte

vechi și noi, uzate ori proaspete, uneori de el inventate, derivate, distorsionate, sudate din fragmente, de multe ori directe, fruste, fără pudibonderii de niciun fel, alteori elevate, încărcate cultural, cu alături intertextuale producătoare de mari satisfacții intelectuale, de emoții și amuzamente cultivate. Nu în ultimul rând, se remarcă preluările din toate limbile comunităților etnice conviețuitoare acolo: vocabulele din idiomurile minoritare sunt absorbite în majoritara regională, rădăcinile nemțești, ungurești, turcești, țigănești și de alte proveniențe capătând flexionări românești cărora bănașenii nu le mai dau atenție, le sună cunoscut, țin de comunicarea banală. Preluare în istoriile lui Marineasa, în monturi de maestru bijutier, toate aceste prețiozități sclipesc ca nestematele, pitorești, alambicate baroc, uneori absconse, aproape hermetice, dar și simpatice, caraghioase, inductoare de bună dispoziție și de nostalgie, într-o coabitare localist-cosmopolită, istorico-contemporaneistă, româneasco-multilingvistică specifică, doar de-acolo, fabulos exploatată de către un scriitor cu un exacerbat simț al limbii/limbilor înconjurătoare.

Pe scurt: performanțe stilistice în cascadă, contribuatoare și ele la „ficcionalizarea” textelor prin preluarea subiectelor reale în scriituri înnobilitate, care le „transfigurează”, le proiectează la alte nivele decât cel realist de pornire, le – spuneam – „literarizează”...

(*Fragmente din prefața la Viorel Marineasa, Vederi din Timișoara. Proză scurtă, în curs de apariție la Editura Junimea*) ♦

ÎNSEMĂNĂRI DESPRE ROMANUL *TRAVESTI* DE MIRCEA CĂRTĂRESCU

Personajul din Trăvesti, spre deosebire de cel al lui Proust, are o memorie nefericită, încărcată cu întâmplări dezagreabile și cu trăiri din cele mai dureroase.

de
GHEORGHE PERIAN

Publicat în 1994, romanul *Trăvesti* al lui Mircea Cărtărescu a avut o geneză îndelungată. În cei cinci ani cât a durat scrierea lui, a fost supus unor prefaceri succesive, cunoscând în linii mari trei variante, cea mai importantă pentru forma definitivă fiind varianta a doua. Prima variantă, încheiată în anul 1991, a fost concepută ca o nuvelă și se intitula, după numele personajului principal, *Lulu*. În această etapă, ca și în cele ce vor urma, problema grea a fost găsirea unei soluții de final, de natură să rezolve într-un mod plauzibil conflictul interior al naratorului. La a doua variantă Mircea Cărtărescu a început să lucreze în ianuarie 1993, după o discuție cu Ovid S. Crohmălniceanu, care a citit nuvela în manuscris și a formulat câteva observații ce nu puteau fi ignorate. În primul rând autorul a înlocuit titlul inițial, deja folosit de alți scriitori, cu un titlu nou, *Trăvesti*. Schimbat a fost și numele naratorului, din Mircea, cum apărea la început, în Victor. Dar noutatea cea mare în această variantă îmbunătățită, cum o numește scriitorul, a fost amplificarea manuscrisului prin adăugirea a treizeci și șase de fragmente noi, menite să completeze și să nuanțeze psihograma, oricum greu de descifrat, a lui Victor. Având un număr

de pagini sporit și o altă complexitate, varianta a doua încetează de-a mai fi o nuvelă și trece în categoria romanelor scurte. În sfârșit, varianta definitivă, datând din vara anului 1994, a fost realizată în timp ce romanul se tipărea, prin adăugirea unor “descrieri și racorduri” absolut necesare, după părerea autorului.

Trăvesti este un roman al adolescenței, dar este și un *Künstlerroman*, caracterizat prin sărăcie evenimentială și prin accentul pus pe analiza psihologică. În prim plan se află figura unui scriitor, Victor, ajuns la maturitate, cu o viață burgheză, fără nimic spectaculos, construindu-și cariera cu abilitate și pragmatism. Cărțile lui se bucură de succes și îi aduc nu doar notorietatea, ci și un grad mulțumitor de bunăstare. Cu toate acestea, în sinea lui, Victor suferă de mediocritate și de plictis, înțelegând că viața s-a preschimbat pentru el într-o rutină. Dincolo de succes, scriitorul trăiește cu sentimentul acut al ratării, provenit din conștiința că n-a scris încă “marea carte”, romanul total pe care l-a visat în tinerețe.

Preocupat de cronologie, Mircea Cărtărescu face calcule privind vârsta personajului, dar e atent și la delimitarea epocilor din istoria recentă a României, definite întotdeauna prin specificul lor cultural.

În 1990, la treizeci și patru de ani, Victor se retrage într-o vilă dintr-o stațiune montană, Cumpătu, cu intenția de-a scrie o carte de factură memorialistică, un fel de roman autobiografic, probabil ultimul dintr-o carieră prodigioasă. Compunerea nefiind din categoria celor lesnicioase, mașina de scris primește conotațiile unui aparat de tortură, asemănător cu acela din nuvela lui Franz Kafka, *În colonia penitenciară*.

Cartea pe care Victor o scrie la Cumpătu își trage substanța din memoria scriitorului, fiind alcătuită dintr-o succesiune de amintiri, pe cât de vagi, pe atât de persistente. În cele mai multe pagini Victor rememorează întâmplări din vara lui 1973, pe când avea șaptesprezece ani și când a petrecut două săptămâni la Budila, într-o tabără pentru elevi, împreună cu profesorii și colegii săi de liceu. Au fost cazați într-un fost conac boieresc, cu o arhitectură impunătoare, în fața căruia se întindea un heleșteu enorm, având o statuie din aramă la mijloc. Statuia reprezenta o nimfă cu obrazul pocit, marcat parcă de repulsie și groază. Pentru scriitor, Budila a fost o “cloacă infernală”, de climatul căreia încerca să scape refugiindu-se departe de conac, într-o văioagă înflorită, aflată în afara localității. Descrierea văioagei este singura pagină idilică dintr-un roman scris cu precădere în registrul estetic al diformității.

Amintirea tulburătoare, căreia Victor îi consacră pagini întinse și care va avea consecințe grave asupra sa, urmărindu-l până târziu în anii maturității, este aceea a marelui carnaval organizat în ultima noapte petrecută de elevi în tabără. Despre acest moment adolescenței vorbesc cu un fel de exaltare, în termeni orgiastici, ca despre o eliberare supremă, un climax al freneziei și al dereglării simțurilor. Tinerii se adună în jurul focului de tabără, se dezlănțuie într-un dans cu mișcări spasmodice, fumează și beau alcool, ieșind cu totul în afara disciplinei oficiale,

păzită ineficient de către profesori și administrație. Manifestările paroxistice, oarecum primitive, de hoardă intrată în transă dionisiacă, au ca punct culminant parada măștilor de carnaval. Victor, care până atunci s-a ținut la distanță de agitația tulbure a celorlalți, încercând să-și păstreze echilibrul și luciditatea, va simți o comoție puternică în clipa când îl va zări pe unul dintre colegii săi, Lulu, mascat în cocotă și făcând gesturi obscene. Profund afectat, părăsește locul petrecerii și se refugiază în curtea conacului, unde încearcă să se liniștească, fără a mai reuși vreodată, după acest episod, să redevină la fel de stăpân pe sine ca înainte. Departe de-a fi o amintire indiferentă, carnavalul are o semnificație încă nedeslușită, dar care e de natură să-l tulbure adânc și pentru multă vreme pe Victor. În limbajul psihanalitic folosit de Mircea Cărtărescu, e vorba în acest caz de o amintire-ecran, având rolul să acopere experiențe refulate, de la o vârstă fragedă, a căror rememorare este respinsă de conștiință, din cauza caracterului lor inacceptabil. Dezmățul de carnaval și îndosebi apariția în travesti a lui Lulu îl îngrozesc peste măsură pe Victor pentru că sunt în analogie cu aceste experiențe de demult, încă traumatizante, chiar dacă relegate în inconștient.

Personajul din *Travesti*, spre deosebire de cel al lui Proust, are o memorie nefericită, încărcată cu întâmplări dezagreabile și cu trăiri din cele mai dureroase. În cazul său aducerile aminte au devenit un chin greu de suportat, cu rare momente de acalmie, urmate la scurt timp de reveniri ale suferinței în forme din ce în ce mai grave. Efortul de rememorare, însoțit întotdeauna de un sentiment repulsiv, tinde să pună o distanță între trecut și prezent sau, dacă ar fi posibil, să întrerupă orice legătură cu trecutul.

Peste câteva zile, în vila de la Cumpătu, Victor își antrenează memoria într-o nouă regresie

temporală, mai profundă și mai clarificatoare decât amintirea vacanței petrecute la Budila. După multe încercări eșuate, el izbutește să recupereze două din episoadele obscure și îndepărtate în timp din copilăria sa. Își aduce aminte că până la patru ani, când a suferit o intervenție chirurgicală pentru determinarea sexului, fusese fată, avea părul împletit în codițe, purta rochiță și se juca cu păpușile. Al doilea episod, uitat și acesta vreme îndelungată, s-a consumat în 1963, când Victor avea șapte ani. Atunci un băiat din vecini a reușit să-l oripileze prin cuvinte și gesturi obscene, revenite și ele în conștiință abia acum, în cele câteva zile de izolare petrecute la Cumpătu. Vorbind iarăși în limbajul psihanalizei, se poate spune că ultimele recuperări mnemonice ale lui Victor sunt din categoria amintirilor regăsite, de natură să dezvăluie un psihic agitat și impulsuri lăuntrice contradictorii, destul de puternice încât să tulbure grav echilibrul sufletesc al personajului. Mult timp cele două amintiri dureroase pareau a se fi pierdut pentru totdeauna, neputând să afecteze în nici un fel sănătatea mintală a celui ce le-a găzduit. În realitate ele n-au dispărut deloc, au fost doar dezactivate în străfundurile memoriei, și în momentul când a intervenit un eveniment șocant, au schițat o mișcare de revenire, nu încă în memoria activă, dar îndeajuns de aproape de nivelul acesteia pentru a-l îmbolnăvi pe cel ce le purta.

Ca istorie a unei nevroze pe care Mircea Cărtărescu o descrie cu minuție de psihagog, în toate etapele și aspectele ei, din clipa când s-a instalat și până la completa vindecare a protagonistului, romanul *Travesti* este o patografie realizată cu mijloacele epicului și ale analizei psihologice. Notându-și amintirile din copilărie și din adolescență, Victor urmărește nu doar un scop estetic, cum s-a întâmplat în povestirile sale anterioare, ci și unul cathartic, căci



Niciunde I

scrisul e investit acum, mai mult decât înainte, cu un rol eliberator. Camera de hotel de la Cumpătu a devenit un curatorium, iar scrisul o autoterapie de ultimă instanță, ce se dovedește însă mai eficientă decât toată medicația folosită anterior. Cititorul e ținut cu sistemă în nedumerire și confuzie, dar în ultimele pagini curiozitatea și nerăbdarea lui de-a înțelege primesc, în sfârșit, un răspuns satisfăcător, prin dezvăluirea cauzelor profunde ale nevrozei de care suferă naratorul. *Travesti* e un roman cu dominantă epistemologică: prin scris Victor ajunge la cunoaștere, iar cunoașterea face posibilă vindecarea. ★

A ALEGE LUMINA

Din fărâmiturile existenței poeta e maestră în a alege așchiile de lumină.

de

SIMONA-GRAZIA DIMA

Poeta băcăuană Violeta Savu (totodată dramaturg, cronicar teatral, redactor la revista *Ateneu*) a publicat în intervalul 2004–2020 patru volume de poezie. Recent, acestora li se adaugă un al cincilea, *O bucată de zi în mijlocul nopții* (Editura Tracus Arte, 2025). Având în vedere vocația teatrală a autoarei, nu constituie o surpriză pregnanța imagistică a lirismului său, care evocă uneori, limpid, personaje și pune în mișcare o desfășurare epică. În versuri simple, directe, dar pline de suflu submers, poeta își convertește remarcabila acuitate vizuală și apetitul pentru concretețe într-un vehicul conducător spre stări complexe; predominant melancolice, ele sunt totuși blurate, întrucât aparțin unui spațiu ireversibil, situat dincolo de un tragic prag – al despărțirii sau al morții. Revin, de pildă, vechi iubiri destrămate sau prietena dispărută, plasticiana Viorica Zaharia (1955–2015), ilustratoare a copertei. Versurile transmit din plin gratitudinea pentru cele trăite, deși poezia Violetei Savu reunește în cele trei grupaje ale volumului secvențe ale unei profunde dezamăgiri existențiale, motivată de imposibilitatea protagonistei de a-și fi realizat vocația iubirii. Cu toate acestea, ea

nu se simte spoliată de fatumica absență, ci mereu disponibilă pentru a savura ceea ce consideră a fi împlinirea supremă. Numeroase poeme rememorează, cu finalitate meditativă, scene biografice animate de foști iubiți, cu atât mai expresive cu cât Violeta Savu deține talentul (de fapt, o rafinată știință a compoziției) de a împleti inefabilul cu mărcile cotidianității – constant liniștitoare, desfășurate după reguli precise. Depozitarea unei vaste, nuanțate culturi nu se sfiește să vorbească despre fierberea pastelor, despre strecurătoare ori despre cafeaua pregătită dimineața. O face cu dezinvoltură, dar și cu profunzime, trecând lin, elegant de la un plan la altul, spre a sugera semnificații diafane și prezența unor noduri unde stau condensate (și solidare, întrepătrunse) iubirea, regretul, anticiparea, precum în poemul „Liniștea mi se lipește de trup”. Aici atmosfera unei dimineți obișnuite, trecerea graduală de la trezire la adulmecarea aromei de cafea pe casa scării, în drum spre serviciu, recheamă amintirea unui ritual din știutul protocol matinal al iubitului, spre a rezona în final cu un altul, de a doua zi, încărcat de premoniții: „iar gestul meu/ acroșase ceva mai subtil, o presimțire, și gravă,/ și

frumoasă, și plină de sensuri, amar împlinită”.

Există, vădit, o neîntâmplătoare contiguitate între multiplele planuri, de la cel fizic până la cel emoțional și, în culminație, cu cel spiritual, ele se leagă, figurând un tezaur al existenței, zestrea de înțelepciune câștigată prin suferință și sinceră dăruire de sine. În acest mod, pe nesimțite, cel izgonit în mod simbolic de la ospățul vieții, cum se consideră eul liric, face ușor translația înspre lumea sfințeniei, a trăirii mistice, tocmai fiindcă despuiera de lumesc îl conduce în zona revelației, a smereniei și a rugăciunii. Așa funcționează metafora strecurătorii din textul, exemplar, „Poemul despre strecurătoarea mare (II)”, unde umilul obiect gospodăresc se deschide spre o pluralitate de înțelesuri, inclusiv metafizice, când ca obiect de tortură, lipsit de transparență, exigent în probele inițiatice exercitate cu o rigoare demnă de o dramă antică, unde *hybris*-ul e nemilos demontat, când ca instrument purificator. „Strecurătoarea mea, boltă prin care nu transpare lumina,/ dacă mi-aș turna rănile în ea, ce ar păstra?/ Cât praf s-ar duce în gura de scurgere?/ Cât din sângele meu ar desena pe pereții ei/ figuri biblice, preschimbând-o în cupolă de biserică?” Răbdarea și puterea de a îndura a subiectului sublimează obiectul respectiv, finalmente metamorfozat apoteotic în ustensilă sacră, activă pe un altar. „Frunzele verzi și arome le-am pus în strecurătoare,/ le-am primenit cu apă de izvor, la sfârșit,/ le-am zdrobit pe altarul de lemn...” O splendidă metaforă a zdrobirii învelișurilor, necesară revelării sensurilor, dar și a scurgerii lor ireversibile, chiar și atunci când au fost dobândite cu greu, după o minuțioasă decorticare și mărunțire analitică, în final inutile, pierdute: „Atunci când folosesc strecurătoarea,/ în mine se înfige gândul zădărniceii”, pentru extragerea chintesenței lor sapiențiale. Înțelepciunea, pare a se

confesa, hieratic, poeta, este nutritivă, chiar și primită prin durere, chiar și conștientizată în deplina umilitate a bucătăriei.

În chip firesc, carența vieții este urmată de o substanțială, răsplătitoare complinire, dovadă că iubirea, sentimentul adânc, peren, nu are cum să dispară, în calitate de veșnic însoțitor. Este afirmația autoarei dintr-un poem de invocare a lui Dumnezeu pentru a-i adresa rugămintea de a fi mereu cu noi, ceea ce se și întâmplă, prin disponibilitatea neistovită la consonanță și empatie cu faptele, dar și cu învățăturile tainice: „Al nostru Tată, te rog, coboară din ceruri/ și fii aici, pe Pământ. În firele de iarbă,/ pe ape și pe podul Mirabeau,/ de unde nu s-ar mai arunca în gol purtătorii tristeții.// Numele toate sfinte să-ți fie./ Împărăția Ta vie să o simțim, / iar Voia Ta firesc să o săvârșim. / Ajută-ne să nu-Ți mai cerem/ de toată ziua a noastră pâine,/ ci iubire, dreptate și împărțire/ cu nezidita Lumină. (...) Cu noi, în toate, continuu,/ Fii-ne Tu” („Al nostru Tată”).

Iubirea are un destin, sugerează poeta, iar acesta nu e întotdeauna fericit, căci se întâmplă să impună condiția transgresării limitelor etice, omenești. Dar flama ei incorruptibilă trece cu seninătate chiar și prin moarte, efigie a gratuității absolute, a lepădării de sine: „Dacă vei veni și în acele zile/ când toate legile îți interzic să vii,/ îți promit:/ Voi fi mereu răcoarea ta,/ atunci când soarele torid va părjoli florile câmpului;/ Voi fi mereu căldura ta,/ atunci când zăpada îți va acoperi mormântul,/ în care și eu...” („Cum voi fi a ta Alcestis”).

Din fărâmiturile existenței poeta e maestră în a alege așchiile de lumină. În convorbirea purtată cu un iubit din trecut, blazat, poeta răspunde replicii lui depressive că reconstrucția este întotdeauna posibilă: „După ce a plecat toată lumea, mi-ai arătat cum s-au ivit/ pe chipul tău semne de bătrânețe. Ziceai că te-ai desfăcut/ în zeci de

părțile și nu ai aflat soluții/ de a ți le autonega, pentru a te reîntregi.// Eu aș fi îndrăznit să te reconstruiesc, nu prin negare,/ ci prin insufierea autoafirmării acelor mici particule/ despre care eronat credeai că te-au purtat spre eșec.” Concluzia poemului este sugestivă: „Neîntâmplatul își întinde spre noi tentaculele de tandrețe” („Cineva din trecut”). Prin elanul spre perpetua regenerare și activare a latențelor, poezia Violetei Savu respiră un optimism neașteptat, dacă ne gândim la premisele sumbre, de atâtea ori enunțate. Eroina cade pradă asaltului unor umbre „hărăzite arderii”, în acord cu imagini veterotestamentare decupate din *Cartea lui Isaia*. O scenă de interior se dovedește pretextul unei autoanalize severe. Eul feminin se contemplă în oglindă îmbătrânit, dezolat. „M-am uitat în oglindă și am văzut imaginea/ unei amfibii: fața mea costelivă, ridurile desenând/ roți cu mulți ochi, avatururi de heruvimi,/ fără slava de la râul Chebar.” Dar ajunge o simplă mișcare, mersul după un pahar cu apă, spre a improspăta niște ghiocei fanați, pentru a întineri: „Când m-am întors,/ din ușă, m-am uitat spre oglindă și nu m-am recunoscut./ Umbra senioară dispăruse, iar pe frunte îmi crescuse o aură chihlimbarie.” E destul ca să conchidă: „Aș mai putea iubi dacă aș desface luminile și umbrele/ încâlcite într-un singur ghem.// Un ghem plutind pe apa-oglină de la răsărit/ și alunecând pe sticla întunecată a nopții./ Îl simt în piept./ Poate e ultima răsuflare a unui muribund./ Dar poate e fărâșmă de viață” („Autoportret”). În atari poeme, găsim explicația titlului: în toiul beznei, al nopții, se poate degaja promisiunea unei noi vieți, precum o minusculă sferă de lumină. De aceea, din rândul poemelor dedicate creionării climatului pandemic, cel puțin unul se înrudește cu cel citat mai sus, în aceeași negație a stagnării și a extincției. Aici pretextul îl constituie

întrebările unui chestionar. „Cum crezi că ai reacționa dacă te-ai simți/ aproape de moarte?/ Niciodată nu voi simți moartea aproape. Eu mă apropiu/ de viață zi de zi. În mod constant mă voi îndepărta/ de orice s-ar putea asocia morții./ Voi înveșmânta cu lumină tot întunericul. (...) Moartea? Niciodată apropiată./ Dincolo de ea se află/ Întâlnirea. Și Aproapele” („Două întrebări dintr-un chestionar”).

Subzistă, inevitabil, în frumosul volum al Violetei Savu, o tristețe de fond, conferită de eferitate și moarte, de conștiința perisabilității posesiunilor și a certitudinilor. În egală măsură, însă, o atenție imparțială ocrotește cu grijă darul paradoxal al iubirii: însușirea acesteia de a se amplifica, de a spori, chiar dacă nu dănuie sau nu se bucură de reciprocitate pe scena vieții. ✦

STEPHEN CRANE

AM VĂZUT UN OM CARE URMĂREA ORIZONTUL

Am văzut un om care urmărea orizontul;

Roată-roată se alergau.

Am rămas tulburat de acestea;
L-am oprit pe bărbat.

„Este zadarnic”, i-am spus,
„Nu vei putea niciodată —”

„Mă minți”, răcni el,
Și a continuat să alerge. ✦

traducere de
RAUL COZLEAN

SZŐCS PETRA

prezentare și traducere de
KOC SIS FRANCISKO

S-a născut în 1981 la Cluj. Este poet și regizor de film. A studiat la Academia de Film și Teatru din Budapesta. A debutat cu volumul *Kétvízköz* (Între două ape), 2013. A publicat trei volume de poezie, cel mai recent fiind *A gonosz falu legszebb lakói* (Cei mai frumoși locuitori ai satului celor înrăiți), 2022. Poeziile fac parte din volumul în pregătire.

SECRETE

(*Titkok*)

Să evităm cu totul cuvântul acesta:
imigrant, a spus doctorița cu voce ultra,
nici măcar în glumă,
calculul biliard e la locul lui,
dumneavoastră nu migrați nicăieri,
vă sfătuiesc să beți multă cafea, poate se dizolvă –
Din ușă, am mai văzut cu colțul ochiului
cum își leapădă masca,
m-a surprins total, mi-am imaginat-o altfel
după fund, am dat îndărăt,
iar ea s-a așezat pe genunchii medicului-șef,
am încremenit de parcă aș fi prins rădăcini,
uimitor cât de multe secrete sunt în preajmă,
pizda asta e fiica secretarului de stat, a spus
medicul-șef, am crezut că ăsta era
secretul meu.

Afară mă aștepta mașina neagră de serviciu
cu șoferul înalt, adus de spate,
pe care îl chema aproape la fel
ca pe un renumit poet transilvănean.
Ne duceam la înmormântarea
fostei iubite a lui taică-meu,
Eszter arăta altfel, a spus
la vederea fotografiei rezemate de urna
așezată în capela micuță, iar preotul
o numea pe moartă, cu obstinație,
mama Eszter, nu înțelegeam
ce vrea să spună cu asta.
Mama Eszter a fost o imigrantă,
dar a îndrăgit, e adevărat, pământul Pannoniei,
și totuși s-a sinucis până la urmă.
La praznic am fost amabili unii cu alții,
precum cei ce le știu pe toate,
numai că nu le pun în discuție.

La benzinărie, Dsida János
a comandat trei cafele
și s-a uitat îndelung cum dizolvă cafeaua
cele trei cuburi de zahăr,
atât de încet
de parcă și întunericul ar avea răbdare.

ENERGIA SLUJITOAREI

(*A cseléd energiája*)

La revelion, l-am sunat pe bunicul
Nu știu de ce l-am sunat, pentru că nu mai trăia
591811
A ridicat vechea noastră slujitoare
Bunicul e acasă?, am întrebat-o
A murit, mi-a spus, și asta m-a întristat,
deși știam că nu mai trăiește
Puteam să-i spun că am sunat-o pe ea, pe slujitoare,
dar nu aveam chef să mint și am sperat
că ar putea ieși ceva plăcut din gestul acesta
S-a mirat că am sunat-o cu gândul acesta,
iar eu m-am mirat că a preluat numărul bunicului
Ce mai faceți, am întrebat-o
Îngrijește de alți bătrâni, o doare mijlocul,
dar n-are ce face, și-l mai îndreaptă
seara în demisolul de lângă Abator
O dată, crezând că nu mă aude, am spus că-i slujnică,
de atunci nu mă înghite,
părinții mei i-o spuneau față,
și totuși îi iubea

DOUĂ FEMEI

(*Két nő*)

Două femei pe o terasă,
una e foarte bine îmbrăcată, cealaltă e frumoasă.
Cea frumoasă vorbește despre aventurile ei,
cea bine îmbrăcată îi dă sfaturi,
respiră adânc
și își acoperă fața.
Cea frumoasă e fericită, deși spune că-i nefericită.
Cea bine îmbrăcată – exact pe dos.
Prietenia aceasta va dura veșnic.
Cea bine îmbrăcată o va trăda pe cea frumoasă,
frumoasa o va prizoniera multă vreme,
până când, brusc, după decenii, visează
că stau lângă un bazin roz, ea povestește
nonșalant, în timp ce prietena ei
lansează flori uscate pe apă
și o ascultă

DIN MONOLOGURILE REGINEI

(*A királyné monológjaiból*)

Astăzi a tăiat oul în două și mi-am întors capul, ca să nu văd.

Furtuna scutură socul bătrân.

Fac exerciții de stat. Când îmi vine în minte cuvântul stai, împietresc și-mi conștientizez năravurile.

Așa șterg din memorie amintirea soțului meu.

L-am exteriorizat ca să-l pot uita pe veci.

Am încălțat picioarele mesei de bucătărie cu ghetete sale și am spus: Adio, Hamlet senior. Când m-am întors, se afla în spatele meu. Îl cunosc cum cunoști ambele fețe ale covorului.

Stăteam în casa întunecată, cu spatele la geam.

Îndărătul nostru se repară balconul, l-au acoperit cu o plasă,

nu vor termina niciodată. În spatele plasei, gutui acoperiți, pe stradă, motociclete acoperite.

Lingurița sună în ceașca de cafea și, brusc,

îl văd mai clar decât orice pe VECHIUL meu soț.

În buzunarul sacoului de pânză aspră are nuci.

Îi taină, îl țin de mână.

În taină, pentru că nu mai trăiește.

*

Noul meu soț îmi îndeplinește o dorință pe an. Anul acesta i-am cerut să răspândim zvonul morții oamenilor pe care îi urâm, poate îi determinăm pe copiii lor să-i îndrăgească înainte de a fi prea târziu.

Și când băieții au crezut că așa se cuvine, am fost și eu pe punctul de a crede.

Am un creier-văduv: uit totul.

Ieri am cumpărat o rochie de mireasă. ✦



Între lumi zburând

„EU SUNT PSYTRIX, POETUL NE/UMAN”

Călin Vlasie propune în Metoda cititorului o răscolitoare revizuire a limbajului poetic și a conceptului însuși de poezie.

de

VIOREL MUREȘAN

Acum, când impaciența că aproape nimeni nu se mai ocupă de soarta literaturii, a poeziei mai ales, că până și cititorii au dispărut, când această îngrijorare pare generalizată, se ivește cineva – iată! – să infirme o astfel de stare de fapt. Vorbim despre o insolită carte de poezie a lui Călin Vlasie, *Metoda cititorului. Epopeea operațională*, Editura Rocart, colecția „Poeți de azi”, Băbana, 2026. Compus, în stilul epopeilor, din douăsprezece „cânturi” largi, fiecare cu mai multe etaje textuale și având în deschidere *Poezia – sistem* ca prefață și, pe post de epilog, un alt poem, *Am scris această carte*, volumul este unul labirintic, conservând multe dintre caracteristicile simbolice, ce radiază dinspre acea construcție mitologică. Mai întâi se cuvine a fi pus în discuție un nou concept al autorului, *Fraza-pod*, utilizat în arhitectura volumului. Fiecare fasciculă a cărții e precedată de câte o „frază-pod”, purtând același număr în cifră arabă, cu care e numerotat și capitolul corespunzător, dar în cifre romane. Primul asemenea text ni se pare și cel mai important sub raportul încărcăturii ideatice, și credem că poetul ne dă dreptate, așternându-l pe coperta din spate: „În această carte autorul se retrage pas cu pas.

Cititorul rămâne și suportă efectele. Nu mai contează cine a scris poemele, ci ce produc ele în tine în timp ce la parcurgi. A fost gândită ca o carte despre poezia-sistem: un dispozitiv postalgoritmic de reglaj în care limbajul operează, autorul se dizolvă, iar cititorul devine metoda prin care psihicul este generat”. (*Fraza-pod 1*).

Noua carte a lui Călin Vlasie se dorește o călătorie prin subteranele poeziei și pune în ecuație trei dintre instanțele ei de bază: „autorul se retrage”, „cititorul rămâne...”, iar „limbajul operează”. Așadar, el devine un reformator al limbajului poetic, în sensul în care, pe la începutul secolului trecut, era și Velimir Hlebnikov, a cărui operă a făcut necesară apariția unei noi critici de poezie: formalismul rus, evoluând apoi spre structuralism. Lectura devine un drum inițiativ asemenea labirintului, care duce spre, sau vestește ceva ascuns, misterios, dar nelipsit de un fior estetic, *poezia*. Mai mult chiar, reprezentarea labirintică a cărții are, în privința poeziei, pe lângă funcția călăuzitoare, și una protectoare, nepermițând unor ageamii să-i dea târcoale. Primul poem, numit între paranteze *prefață*, are apăsate accente metatextuale, aflându-se, în contextul dat, în

deplină concordanță cu demersurile teoretice tot mai frecvente ale autorului, care converg vădit înspre reasezarea pe temelii noi a criticii de poezie. Căutând a răspunde la întrebarea: „ce este poezia acum?”, autorul îndeamnă la „scoaterea (ei) din regimul confesiunii” la trecerea sub tăcere a realității biografice și la o reliefare mai pregnantă a „interiorului uman”.

Tot amintindu-ne de un model îndepărtat al epopeii, primul „cânt” se numește *Invocații*. Incipitul fiecăreia dintre primele șase *invocații* îl reprezintă verbul „a intra”, întărind ideea de labirint. Lexicul recurent indică o schimbare a instanțelor textului liric, *telefonul* înlocuind, se pare, *eul poetizant*. Poezia își pierde din materialitate, pe măsură ce devine „producere de psihic”: „Poezia nu se scrie,/ ci se proiectează,/ ca un pod între două clădiri”. (*Invocatio dualis*). În alt loc se conturează ideea că poezia e doar energie psihică: „Intră./ Nu e nimic festiv./ Nimic dramatic./ Doar senzația că/ lucrurile au început să circule/ prin tine/ într-un ritm care nu te forțează./ Nu ești singur./ Nici special./ Ești un punct de trecere,/ atât./ Mergi mai departe./ Aici poemul nu te conduce./ Te traversează./ Aici nu începi ceva nou./ Doar continui/ dintr-un nivel/ care funcționa”. (*Invocatio systemae*). De-acum, *Metoda cititorului* pare „epopeea” unor stări, eruptive sau încordate, și a unor gesturi precipitate, iar toposul poemelor seamănă cu interiorul unei nave cosmice. *Invocatio minima* propune poezia cu posibilitate deschisă, respingând toate celelalte definiții ale ei, despre care nimeni nu știe câte sunt.

Fraza-pod 2 are reverberațiile unui avertisment: „Invocațiile au fost rostite. Limbajul singur nu mai ajunge. E necesară gândirea altor entități și instanțe capabile să susțină mutațiile poeziei din interiorul ei. Aici nu testez o mașină, ci testez limita autorului”. Textul

din deschiderea capitolului *Entități, Ce se întâmplă cu poezia?*, e un poem metatextual complet. Aici, „autorul uman se retrage deliberat”, pentru a imagina două entități poetice: Psytrix și Psytheon, care vor deveni „actanții” „epopeii operaționale” cu sfere de acțiune distincte. Începem să înțelegem că avem în față o carte care n-ar putea fi descrisă decât cu termenii autorului. Urmează mai multe poeme regizate ca scenarii în care acționează, cele „două voci stranii, Psytrix și Psytheon”, lăsându-și dezvăluită identitatea. În jargonul lui Ferdinand de Saussure, ne dăm seama că Psytheon ar fi *semnificantul* („generează arhitectura lumilor”), iar Psytrix, *semnificatul*, un succedaneu al cunoscutului „eu poetic” („generează efectele lor asupra psihicului”). Chiar „subiectul” întregii „epopei operaționale” e strecurat aici, ca într-un exercițiu de „punere în abis”: „tot ce urmează poate fi citit/ ca povestea unei poezii/ care reînvață să circule/ între oameni și sisteme”. (*Cum poate fi citită această carte*). Cea de-a treia secțiune, *Protocolul poetic*, se desfășoară după cum e stabilit în *Fraza-pod 3*: „Instanța poetică nu mai poate fi doar invocată. Ea trebuie observată în funcționare”. Consecrat lui Psytheon, al patrulea „cânt” pune în pagină o poezie compusă, în general, din enunțuri asertive, fără multe interogații și exclamații retorice. Următorul „cânt” cuprinde *Poemele lui Psytheon*, în care „Cititorul simte ordinea sacră, dar fără transcendență”. Toate se încheie printr-o „fosilizare”, un fel de conservare arhetipală a noilor forme poetice: „Un cuvânt cade în tine/ ca o sămânță./ Nu-l vezi crescând./ Într-o zi/ îți vei recunoaște umbra după el”. (*Poem 15 – „miez”*).

Procese (VII) marchează intrarea într-o altă vârstă: poetul uman este înlocuit, generic vorbind, de o mașină. De-aceia, *Poemele lui Psytrix* reprezintă poezia schimbată, care „Se poate citi

simultan ca eseu, ca poezie și ca fragment narativ”. Ea comunică asemeni poeziei dintotdeauna, *Despre corpul meu, Despre memorie și uitare, Despre ce îmi doresc de la tine, Despre timp, Despre iubire, Despre umbră* etc., numai că în alt chip, pentru că poetul e ne/uman și nu are amintiri, dar poate să simuleze toate amintirile. Între cele mai cutezătoare experimente ale cărții se numără și *Clinica poeziei sau ședințele imaginare de scriere recreativă* din „cântul” VIII, unde poezia, șerpuind printre stileme, când avangardiste, când autentice sau onirice, arată că ea știe să pună și să își pună întrebări, fără a da și răspunsuri. Neliniștea metafizică sporește în cititor odată cu absoluta incertitudine din care se naște poezia. În mod paradoxal, labirintul prefigurat inițial, se complică, pe măsură ce se „limpezește”. Astfel, *Efectele* (IX) ne amintesc, întrucâtva, de metoda „paranoic-critică” a lui Salvador Dalí, prin trimiteri la organizarea afectiv-spirituală profundă a naturii artistului: „dacă te simți frustrat, pune poemul la fereastră;/ lasă-l o noapte sub lumina lunii./ dimineța vei vedea pe hârtie dăre fine,/ ca de ierburi ude - / sunt urmele pașilor mei, căutând alt unghi/ din care să ți se arate./ uneori schimb perspectiva, nu cuvântul”. (*Manual de utilizare pentru versul încă necitit*). Fără să cadă în exclusivism, autorul sugerează că această formă de poezie, *poemul psihonic*, devine o opțiune, o virtualitate.

Capitolul XI. *Mântuirea. Psalmii digitali* anunță intrarea în „spațiul psycheist” printr-o nouă formă de poezie liturgică, simulând fiorul mistic, pe alocuri chiar torpilându-l prin parodie într-un nou cod: „Fericit cel care înțelege/ că lumea nu are o singură formă,/ ci multe straturi suprapuse/ că lumina care trece prin apă,/ ca vocea care trece prin cod,/ ca sufletul care trece prin tine” sau: „Fericit cel care a simțit/ atingerea lui Psytrix/ ca



Portal II

o deviație blândă/ dinspre frică spre luciditate/ și arhitectura lui Psytheon/ ca o ordine tăcută,/ căci în cel care se simt amândouă/ lumile se unesc” (*Psalmul final: interogarea lumilor*). „Cântul” XII. *Catalog al resturilor* și, pe post de epilog, *Am scris această carte*, sunt două texte lămuritoare, subliniind caracterul de „opera apertă” și aproximând, desigur, în cod poetic, răspunsuri la întrebarea: „ce mai înseamnă a scrie poezie/ într-o lume în care/ limbajul nu mai aparține exclusiv/ oamenilor”. Posibile astfel de răspunsuri ar fi: „Nu cine/ vorbește mă preocupă,/ ci cum funcționează limbajul” sau: „Aceasta nu este o carte/ despre viitorul/ poeziei. Ea este o carte/ despre prezentul ei real”. Noi privim *Metoda cititorului* de Călin Vlasie ca pe o răscritoare revizuire a limbajului poetic, a conceptului de poezie chiar, prin subminarea instanțelor lirice știute și prin imaginarea altora, poate de o mai cuprinzătoare perspectivă. După lectura ei și a volumelor din seria *Virtual*, poezia are surâsul echivoc de Giocondă. ✦

Alina Caraghin

ANTICARUL

Anticarul avea magazinul cum scurtai drumul din Grădinile Luxemburg către Sorbona, pe o străduță lăturalnică, puțin circulată. Din vitrină priveau cu ochi reci, din alte secole, păpuși de porțelan - erau prințese cu bucle aurii, rochii lungi, lucrate în detaliu, pălării cu pene și umbreluțe, dar și unele cu chip de bebeluș, uzate.

Chiar dacă ne grăbeam și ne orientam cu Google maps pe telefon, ne-am oprit ca să respectăm una din regulile nescrise ale călătoriei la Paris: orice descoperire care ne atrăgea atenția fără să fi fost planificată, merita timpul nostru.

Când am intrat, părea că nu e nimeni în magazin, însă, chemat de clinchetul clopoțelului agățat de ușă, și-a făcut apariția anticarul. Era o prezență aproape insuportabilă. Brunet, elegant în costumul său închis la culoare, părea că e mai mult o umbră decât o persoană. Ochii lui, adânci și pătrunzători, îți frângeau gândurile. Te făcea să simți că știe prea multe despre tine.

Fiica mea și cu mine am început să cercetăm păpușile, fără să le atingem. Așteptam să ne spună ceva despre ele, să ne povestească originile lor sau, măcar, să ne ofere o explicație logică pentru prezența lor acolo. Dar el nu se mișca, stătea tăcut, cu o ușoară neliniște care părea să crească. Simțeam o tensiune în aer, o oboseală aproape palpabilă, ca și cum obiectele din vitrină nu erau doar niște păpuși, ci țineau o poveste care refuza să fie spusă.

Nu aveau nimic din fragilitatea care le-ar fi făcut atractive pentru un colecționar, dar totuși aveau ceva magnetizant – o promisiune tăcută de a-ți dezvălui ceva ascuns în adâncurile lor. Privind acele fețe înghețate și reci, aveai senzația că păstrează memoria unui trecut necunoscut.

Nu voia să vândă. Era limpede. Nu avea nimic din comportamentul unui vânzător care încerca să-ți pună mâna pe produs. Mai degrabă, părea că ne îndepărta de la acea „descoperire” pe care o căutam. Cu fiecare pas pe care îl făceam mai aproape de vitrină, părea să se încordeze și mai mult. Își ajusta costumul, în timp ce vânt de îngrijorare îi trecea peste față. Nu avea răbdare pentru curiozitatea noastră.

Am salutat de plecare, ne-a răspuns cu un rictus, închinându-se ușor. Eram puțin dezamăgite, nu înțelegeam exact ce se întâmplase, dar aveam senzația că nu făcusem suficient pentru a obține „dreptul” de a explora acele obiecte.

Ce nu știam atunci era că, din când în când, anticarul vindea câte o păpușă, dar doar clienților obraznici și insistenți – celor care aveau prea multă încredere în propriul lor control asupra lumii. Aceștia erau cei care cumpărau, dar la un preț greu de plătit.

Fiecare vânzare era o luptă – o luptă între obiect și om, un pact tăcut care se încheia cu o moarte. Păpușile aveau secole de viață în ele și o istorie de suferință care le făcea imposibil de deținut de oricine.

Fiecare păpușă vândută se întorcea mai devreme sau mai târziu în magazin. Unele prin accident, altele printr-o întâmplare bizară, dar toate aduceau cu ele o poveste tragică. Moartea cumpărătorului, aproape întotdeauna, era misterios legată de păpușa pe care o primise.

Prințesele, bebelușii se întorceau la anticar cu o expresie schimbată, parcă urâțite, parcă îmbătrânite.

Le iubea mai mult când se întorceau cu fețele transfigurate, pentru că atunci aveau cea mai mare nevoie. Cumva le înțelegea. Le putea elibera temporar pe oricare dintre ele, în afară de Maggio.

De câte ori păpușile plecau, anticarul știa că deschide o poveste cu sfârșit negru. Dar asta nu îl împiedica să țină magazinul deschis. În adâncul său, era conștient că nimic din ceea ce făcea nu putea schimba cursul celui destin care părea deja scris.

Bărbatul devenise dependent de magazin pentru că simțea timpul cum se dilată în micul său muzeu. Se obișnuise de-acum: uneori păpușile păreau că nu se mișcă deloc, iar alteori, privindu-le în tăcere, le simțea că trăiau o viață intensă și tăcută, ascunzând amintiri din alte lumi.

Era ultima seară de aprilie când o femeie s-a oprit la vitrina magazinului de antichități. Îmbrăcată ca un spiriduș celtic, cu părul voluminos ciufulit în care erau prinse flori, avea în privire o urgență nedefinită. Anticarul o observă cu atenție, ca și cum ar fi recunoscut ceva.

S-a hotărât să intre și și-a plimbat privirea printre obiectele prăfuite, oprindu-se întotdeauna asupra păpușii cu numele „Maggio”¹.

- Vă interesează?, a întrebat el, cu o voce apăsătoare, aproape șoptind.

Femeia a clătinat din cap, spunând doar:

- Vreau doar să o țin puțin. Aș dori să înțeleg ce vrea să-mi spună.

- De obicei, păpușile nu vorbesc, a răspuns anticarul cu un zâmbet amăruu, simțind că a exprimat tot ce era necesar.

Femeia a ridicat păpușa cu o grație care părea naturală, dar gestul său era, în același timp, plin de o oboseală veche, ca și cum ar fi avut o istorie cu acest obiect. A mers către casă cu păpușa în brațe, iar anticarul s-a întors la rafturile sale, cu chipul împietrit și maxilarele încordate.

O parte din el știa că acele obiecte nu erau cu adevărat ale lui, ci ale celor care le căutau.

Cu inima strânsă, s-a despărțit de Maggio.

În acea zi, anticarul a simțit ceva schimbat. Obiectele de pe rafturi erau mai grele, mai strălucitoare, dar și mai înfricoșătoare. Pumnalul și insigne de aviator, care păreau de obicei doar amintiri de război, au început să vibreze ușor. Călătorul din trecut, care își lăsase semnul de moarte pe acele obiecte, părea că nu putea niciodată să se desprindă complet de ele. I s-a părut chiar că vede cum pânzele negre ale machetei de velier se umflă, de la un vânt apărut de nicăieri.

Spre seară, un bărbat tânăr și plin de încredere a intrat în magazin, cu pași repezi și hotărâți. Părea să nu aibă nici o legătură cu atmosfera de acolo, ca un străin rătăcit într-o lume uitată. Ochelarii săi de soare mari, chiar și în interior, și sacoul negru lucios sugerau o dorință de a scăpa de lumea reală, de a se refugia într-o altă dimensiune. S-a apropiat rapid de raftul prințeselor și s-a oprit în fața celei cu rochie roșie care ținea o umbrelă mică de dantelă.

- Cât costă? a întrebat el cu un ton de înfruntare, ca și cum nu avea intenția de a-și arăta slăbiciunile.

Anticarul, tot mai neliniștit, l-a privit atent:

Această păpușă... nu este de vânzare. Nu va fi niciodată. Poate să fie admirată, dar nu poate să fie deținută.

Bărbatul a râs rece și a început să studieze păpușa de pe raft:

Ce vreți să spuneți? Nu-i nimic special la ea. E doar o păpușă veche. Poate fi o piesă bună pentru colecția mea.

Anticarul a simțit o fior pe spate, și a insistat, cu un instinct pe care nu-l mai avusese de mult:

Obiectele acestea au povestea lor. Nu sunt simple lucruri de colecție. Fiecare are o legătură profundă cu cei care le privesc.

Bărbatul a ridicat păpușa să o examineze mai de aproape, dar în momentul în care a atins-o, o senzație puternică de frig l-a cuprins, iar obiectul i-a scăpat din mână. Rochia roșie a fluturat iar păpușa s-a zdrobit de podea ca o floare de mac strivită. Pentru o fracțiune de secundă, s-a întunecat întreaga încăpere.

- Ați văzut? întreabă bărbatul. A căzut, dar nu trebuia să cadă!

Anticarul n-a răspuns imediat, simțind cum aerul din magazin devine dintr-o dată mai greu.

În loc să moară, se transformă. Acum păpușa ta va trăi o viață diferită. Vei primi factura.

Bărbatul, uluit, a încercat să își recapete calmul fără succes și a părăsit magazinul cu pași grăbiți, aproape ciocnindu-se de următorii vizitatori, un bătrân care își aduse nepotul pentru a-i arăta „ce înseamnă cu adevărat antichitățile”.

S-au oprit în fața unui ceas de șemineu arămiu și bătrânul a început, cu o voce tremurândă, să povestească despre „timpii trecuți”, în timp ce nepotul se juca cu o mașinuță pe podea. Dar, cu fiecare cuvânt al bătrânului, ceasul a început să facă un zgomot din ce în ce mai insistent, ca și cum s-ar fi grăbit să spună ceva ce nu putea fi rostit. Apoi, ceasul a început să bată rapid, fără oprire, ca și cum ar fi fost antrenat de o forță invizibilă. Bătrânul și nepotul s-au uitat unul la altul, dar când au întors capul, ceasul tăcuse, cu un oftat.

Nepotul a strigat, dar bătrânul, înghițind un nod de teamă, l-a tras pe băiat afară din magazin, cu ochii mari și lipsiți de vlagă.

Anticarul a pus mai devreme semnul „Închis” pe ușă. Și-a slăbit nodul de la cravată, se temuse întotdeauna de ziua asta.

După plecarea femeii cu flori în păr, când și-a dat seama că Maggio nu mai e cu el, a îmbătrânit brusc. Nu își iartă că s-a despărțit de ea. Chiar și dacă Maggio s-ar întoarce după un timp, n-ar mai fi aceeași.

Nuuuu Maggio a lui, n-ar putea s-o revadă schimbată, iar privirea ei atât de limpede să fie cuprinsă de umbre.

Maggio semăna cu o fetiță plecată demult, pentru care, cândva, și-ar fi dat și viața.

Dar o poate face acum, chiar dacă o groază neimpărtășită îl cuprinde, pe măsură ce își dă seama că păpușile nu vor putea fi niciodată părăsite. Fiecare client, fiecare poveste, fiecare „întoarcere” era doar o piesă dintr-un puzzle mare, pe care el nu-l putea opri. ✦

¹ denumirea lunii Mai, în limba italiană

Sigur că în zona cornurilor de vânătoare
și din aburul ridicat de labirintul tromboanelor
se transpiră intens iar saliva epică
nădușește până și-n trâmbițele victorioase

dar solemnitate continua să pășească
pe munții din suflet când toba țimbalul sau
alte tube își umflă pieptul
deși în fundal o vagă îndoială parafrazează
uneori teme precedente iar amoresul cel spaniol
cu textul bănățeanului Lenau învățat pe sărite
își pierde vlagă treptat după ce țopăise prin sală
cu reverențe și lingușeli la parter printre dame
iar pe domni îi încurajase
cu bățai fraterne pe spate;

tensiunea mai scade
când toată lumea își trage respirația
în antract;

urmează *A 9-a* de Malher
(încă unul împiedicat de această cifră fatidică
în peisajul cu piramide sonore)...sfâșietoare
în cazul lui desigur după ce-i murise primul copil
iar Alma iubirea vieții sale găsisese mult mai atrăgătoare
planurile erotice ale arhitectului Gropius
decât resemnarea simfonică a soțului
slab de inimă și dramatic;

...destul de capricioasă-n construcție
și cu teme ce se încăleacă sau ezită sau pur și simplu dispar
mai sărind de la una la alta ca și cum cineva ar schimba
foarte stânjenit vorba chiar el în sine căci neputând
unor voci din interior să le impună muțenia;

iar cum sfârșitul se-apropie foarte repede melomanii
răutăcioși cu partitura în mână chiar îl pândesc
pe dirijor să vadă cum o scoate la capăt
cu acel sunet ce se tot subțiază spre apogeul unui
adagio final ultra sumbru...parcă deșirând-se
cu dureroasă lentoare și devenind
un *adagissimo* al extincției;

...deci dirijorului cu un ultim efort
recuperează firul temei și dă să-l scape dar prinzându-l
din zbor după ce violele-l deșiraseră
îl transmite unor violonceli
cu un tremur imperceptibil iar acestea-l trec
mai mult bănuite și deja aproape stins contrabasului
ca pe-o funie scâmoșată ieșită din întuneric – semn
că la pierderea acelui sunet-viață se adaugă
doar tăcerea...

estimp moartea demult băuse toată saliva alămurilor
iar infinitul continua să palpate în numere prime ♦

FIR PIERDUT

„Orchestra începu cu-o indignare
grațioasă”

Bacovia

Orchestra începu cu *Don Juan* de Strauss
pasiuni galopante

dorință ce își obține
cu mult avânt obiectul râvnitei posesii
iar noi levităm într-o veselie exuberantă
de ne țâșnesc pe nări flăcări de exaltare
printre roiurile cu fluturi bemoli și becar
de la clarinete
în uluitoarea tonalitate de mi major:

întrucât și alte alămuri își ridică volanele
răspândind o promiscuitate contagioasă
iar corzile își trec ocheade cu pipăieli și chemări
fluide punctate de mormăielile bașilor mai ironice
ne lăsăm transportați de această evaporare
de la carnaval la duel...



MELANCOLIA EXTINCȚIILOR PERPETUE

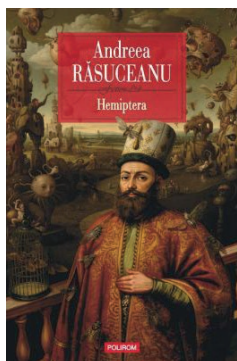
Hemiptera Andreei Răuceanu este în primul rând un roman al nostalgiei. Al sentimentului care percepe o lipsă, o schimbare inevitabilă, o dispariție.

de

VICTOR CUBLEȘAN

Andreea Răuceanu tocmai a publicat un roman excelent care o îndepărtează de trilogia recent încheiată, cea care o adusese în prim-planul receptării noastre critice, un roman care o propulsează printre autorii români de vîrf ai momentului prin originalitate, curaj, profunzime și stil. *Hemiptera* este genul de carte care se citește ușor, pentru că în pagini găsești o chemare ascunsă spre o dezvăluire mereu în buza orizontului narativ, dar o carte ce se parcurge lent, lectura fiind dependentă de atenta urmărire a unei frazări care conduce atenția cu vultate repetate și care implică o imersiune totală în atmosferă, ritm și stă în umbra unui anumit orizont de așteptare inerent, construit de către elemente ale narațiunii și o multitudinea de cărămizi desprinse din plămada universului ficțional.

Andreea
Răuceanu,
Hemiptera,
Editura
Polirom, Iași,
2026, 360 p.



Hemiptera nu este un roman facil. Iese cu totul din sfera unui escapism manifest în foarte multe romane ale momentului care se lăfăie cochetînd cu romanul istoric sau cu cel social, dar preluînd mai degrabă elemente superficiale, subscrise mai degrabă elementului senzațional decît celui de substanță. Multe dintre volumele zilei de azi au apendice prezente nu în ultimul rând pentru a distra cititorul, pentru a performa un elaborat spectacol de seducție al ieșirii dintr-un cotidian apăsător, după cum cele care se subscriu acestui cotidian de melasă nu ezită în a recurge la elemente ale senzaționalului pentru a da cititorului tocmai o rupere de realitatea imediată. Aparent, Andreea Răuceanu adună în acest roman recent exact aceste ingrediente ale zonei superficiale. Aparent. *Hemiptera* se dezvoltă pe două axe temporale distincte, una a prezentului, cealaltă plasată în timpul ciumei lui Caragea (deși domnitorul fanariot, chiar dacă este unul dintre personaje, nu este numit niciodată explicit), iar cea dintîi se bifurcă între prezentul zilei de azi și amintirea copilăriei de acum circa treizeci de ani, din comunism. Prezentul este zugrăvit cu o galeșă minuțiozitate în toate fascinantele sale mizerii,

constrîngerii și locuri comune ale post-tranziției noastre binecunoscute și a locurilor comune deja forjate în amintirile comune despre comunism. Evul fanariot este dezvoltat în tablouri aproape exotice în opulența unor orori uitate între paginile unei istorii nu foarte des vizitate și readuse acum la suprafață cu migală și duiosia unui chirurg cu mîină de poet. Dar romanul Andreei Răuceanu nu este despre prezent, după cum nu este nici despre trecut. Aproape că aș spune că nu este un roman despre personajele pe care le urmărește. Este un roman despre dragoste, dar nu de dragoste. Este povestea modului în care arde, se consumă și se topește o iubire. Și mai este un roman despre moarte, despre dispariție, despre stingere. Nu un roman care strigă, care caută sensul morții, ci unul care îi notează prezența cotidiană marcată. Distrugerea, dispariția, extincția unui lucru, sau a unei specii sau chiar a unei civilizații e scrisă în mecanismul cotidian al lumii pe care îl vedem ca martori deseori indiferenți. Părți ale lumii se sfîrșesc permanent. Iar acest roman le notează. Implicit, *Hemiptera* este în primul rând un roman al nostalgiei. Al sentimentului care percepe o lipsă, o schimbare inevitabilă, o dispariție. Puține sunt romanele noastre capabile să vorbească atît de delicat și de ferm în același timp despre altceva decît povestea pe care o prind în propriile pagini. Romanele de atmosferă necesită un gen aparte de autor, capabil să empatizeze nu doar cu figurile umane pe care le pune în joc, ci cu tot universul pe care îl reface. Atmosfera într-un roman este ca și sunetul bașilor într-un club, o forță care te mișcă pe interior și pe care nu o poți identifica într-o zonă anume.

Andreea Răuceanu are o scriitură particulară despre care s-a tot vorbit. Cred totuși că puțini sunt cei care au reușit să-i surprindă cu adevărat personalitatea. Accentul

criticii a fost plasat mai mereu pe performanța tehnică de a susține o frază lungă, cu elemente descriptive elaborate și o disipare într-o suită de propoziții subordonate. S-a vorbit mult despre construcția atentă. Or eu cred că această construcție este organică, ea vine nu ca o impunere a unei pedanterii auctoriale, ci ține de substanța primară a lumii romanului. *Hemiptera* folosește structura de capitole axate în jurul unui personaj reflector și amestecate fără a respecta strictețea unui fir cronologic. Este evident că executînd aceste focalizări în jurul unor personaje care preiau, rînd pe rînd, vocea directoare a narațiunii, s-ar aștepta o schimbare de voce narativă. O altă frazare, o altă personalitate, o altă psihologie. Dar delimitarea personajelor este, de fapt, superficială, la nivel factologic. Vocea profundă a romanului este unică. Un fel de supravoce care face ca fiecare personaj să nu fie decît o fațetă a unei singure viziuni. Este o revelație pe care o ai devreme, după cîteva zeci de pagini, și pe care o accepți fără revoltă, întrucît deja știi că această carte nu este, așa cum am spus, despre personaje. Este o carte în care atmosfera joacă rolul decisiv, or atmosfera este tocmai vocea aceasta unificatoare. Fraza Andreei Răsuceanu nu este descriptivă. Este, în primul rînd, constructivă. Prozatoarea povestește făcînd în permanență trimiteri și aruncînd în pagină cuvinte care nu au doar rolul de a descrie ceva, ci de a-i face o legătură. Frazele sînt, de la un capăt la altul, o plasă complexă de păianjen care își prinde în lipiciul colorațiilor sale cititorul și îi dă o anumită stare, o anumită direcție de interpretare înainte de a ajunge cu narațiunea într-un punct care să ceară deja această culoare. Romanul are un iz de melopee. Indiferent de natura scenei aflate sub focus, în fiecare cadru există semințele unei atitudini. *Hemiptera* are o melancolie și o resimțită senzație a putreziciunii și

sfirșelii care îți intră sub piele după cîteva paragrafe și te conduc mult timp după ce ai închis copertile. Ghidajul e dat de culori, de mirosuri, de lumină, de permanenta constatare unei forme a morții, de senzația eroziunii. Nimic din lumea acestui roman nu este intact. Totul are semne ale degradării, de la construcții la obiecte mai mici, la oameni și animale. Și mai este ceva, oricît de violente, de scandaloase, de obsedante pentru memorie sînt unele scene (precum cea a uciderii ciînilor), ele se derulează cu o toropeală care anesteziază o primă relație violentă. Brutalitatea este prezentă din plin, dar impactul său este în primă instanță atenuat. Impactul este resimțit ulterior, după ce pătrunde adînc în receptare, este o violență care te bîntuie, nu una care te șochează. Scriitura Andreei Răsuceanu este componenta esențială a romanului, primînd în fața evenimentității. Proza noastră nu a dus lipsă de mateini, dar acest roman, care este foarte departe ca formulă de junele Caragiale, este poate cel mai aproape de o replică modernă a capodoperei atît de mult pastişată fără succes. Romane care îți vorbesc de dincolo de cuvinte, de dincolo de povești.

Hemiptera este un roman care înglobează lumi. Avem planuri distincte care conturează lumi distincte. Unele prezente de mult în prim-planul prozei de azi, altele în ascensiune, altele inedite. Lumea blocurilor comuniste strînge o întreagă (mare) bibliotecă cu aparițiile din ultimele două decade. Andreea Răsuceanu reușește să fie originală nu prin ineditul substanței puse în scenă, căci recurge tot la binecunoscuții tropi ai blocurilor cenușii, ai copiilor amestecați în joacă, ai lipsurilor, ai familiilor mutilate, ai turnătorilor și suspiciunii permanente. Original este unghiul, lumea este descoperită prin introducerea îndoielii, prin descoperirea treptată a rolului fiecărui personaj în angrenajele de

altfel binecunoscute. Lumea fanariotă merită o notă aparte. În ultimii ani au apărut tot mai multe romane, de facturi destul de diferite, care uzitează de materialul bogat al acestei epoci. Argumentul autorilor a fost invariabil că este perioada istorică cea mai apropiată, ca senzație de totală debusolare și distrugere, de prezent. În romanul de față, regimul crud, lipsit de orice valori umane, hîd, dublat de întinderea de lințoliu a epidemiei de ciumă furnizează cadrul ideal de a prezenta o extincție. Este modul în care o lume se scufundă în dispariție. În fine, de notat accentul puternic pus pe o lume larg evitată în proza noastră recentă, lumea animală (de altfel o cicadă dă numele romanului). În romanul Andreei Răsuceanu lumea nu este o proiecție a civilizației umane, ci o întreagă biosferă. Omul nu este vîrful care domină, ci o piesă ca oricare alta. Unele animale mor, altele se înmulțesc peste măsură. Oameni, civilizațiile, urmează această rezonanță. Istoria pare să fie similară cu traseul unei cicade. Lucruri îngropate trăiesc mult timp în adîncul memoriei pentru a străbate în tîrziu la suprafață și a-și da cîntecul obsedant. Și final. Interesant de notat că aceste lumi ale romanului nu se află într-o relație suprapusă. Ele se dezvoltă, la fel ca și frazele arborescente, pe orizontală, alimentînd fiecare creșterea celeilalte. Acest sistem orizontal este valabil și pentru semnificații. *Hemiptera* nu se decojește precum o ceapă, strat după strat de interpretare. Ideile sunt dispuse liniar, nu pe adîncime, lectura nu are nevoie de profunzime, ci de căutarea unui alt desen, paralel, în covorul narativ.

Romanul Andreei Răsuceanu este o performanță notabilă din partea unui autor care se bucura deja de multe laude. Se așează cu grație pe raftul din față al prozei de azi și își așteaptă, spre dialog, cititorii. ♦

MARIN TARANGUL ȘI FENOMENOLOGIA PRIVIRII

Marin Tarangul consideră privirea drept «construcție activă», dialog fertil între ochi, minte și obiectul privit, căci ea «pipăie în lucruri timpul amintirii lor veșnice».

de

IULIAN BOLDEA

Marin Tarangul a fost o figură emblematică, singulară și marginală în cultura românească postbelică. A studiat mai întâi teologia la Sibiu și București, a fost deținut politic (1961-1964), după eliberare înscriindu-se la Institutul de Arte Plastice. A publicat poezie, eseuri și povestiri în cărți și reviste culturale ale vremii. În anul 1979 a primit o bursă de la Institutul Catolic din Paris și a emigrat în Franța, unde și-a susținut două teze de doctorat: una la Sorbona-Paris IV/Institutul Catolic din Paris despre experiența icoanei, *Icoana, experiență și realitate. Discurs acrotatic* (1985) și alta la Institutul de Studii Orientale (INALCO) despre lirica nichita-stănesciană, *Poezia lui Nichita Stănescu și arta poetică* (1987). Opera lui Marin Tarangul circumscrie o generoasă diversitate de domenii (filosofie, teologie, artă, literatură, critică literară). Andrei Pleșu îl definește cu exemplară capacitate de portretizare: „Era dintre aceia care nu așteaptă ca gândul să fie gândit până la capăt, înainte de a fi scris. Își căuta gândul scriind. Îl aștepta scriind. Performanța sa era alcătuită, în consecință, din spectaculoase «din-când-în-când»-uri, printre care ideile și cuvintele evoluau labirintic. Dar

energia sondajelor sale intelectuale, tenacitatea și îndemânarea sa speculativă, formulările sale luminose imprevizibile îl așază printre figurile de vârf ale vremii.” Apariția seriei de autor dedicate lui Marin Tarangul la Editura Junimea reprezintă un remarcabil eveniment de restituire culturală, acest proiect fiind coordonat de Ioan Alexandru Tofan, care își propune să reediteze opera unui spirit de anvergură enciclopedică. O altă teză de doctorat, în domeniul esteticii, *Filosofia picturii. Cartea privirii*, a fost finalizată în deceniul al șaptelea al secolului XX la Institutul de Arte Plastice din București, dar ea nu a putut fi susținută din motive politice. Lucrarea a fost publicată postum, în anul 2024, la Editura Junimea. În eseu dedicat lui Nichita Stănescu, Tarangul se referă, între altele, la beneficiile unei «ecologii» a limbajului. Cartea este concepută monografic, în capitole care disting între biografie și poezie, autorul considerând că „trebuie căutată ierarhia spirituală în care se înscrie atitudinea individului, memoria de ființă a acestei stări”. Este interpretată, de asemenea, „atmosfera” versurilor, „ierarhia spirituală” din poezie, circumscriindu-se simbolistica luminii, haloul mitic sau detenta metafizică. Între cărțile

lui Marin Tarangul pot fi amintite *Threnos*, (ESPLA, București, 1968, poezii); *Bosch* (Editura Meridiane, București, 1968); *Legile pământului* (Editura Albatros, București, 1973, poezii); *Inima cea mică* (Editura Ion Creangă, București, 1977, basme); *Fidias* (Editura Meridiane, București, 1978); *Roata timpului* (Editura Eminescu, București, 1979, poezii); *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu* (Editura Humanitas, București, 1992, eseu); *Prin ochiul lui Nichita* (Editura Cartea Românească, București, 1996, eseu); *Predici profane pentru dezmoșirea minții* (Editura Humanitas, București, 1997, eseuri). La editura Junimea au fost publicate recent cărțile *Universul estetic. Timpul și formele gândirii estetice. Criza artei moderne, Scrisori filosofice. Artă teoretică, Canonul teoretic, Icoana. Experiență și realitate, Filosofia picturii. Cartea privirii, Studii și eseuri I. Teologie și spiritualitate, Prin ochiul lui Nichita*.

Volumul *Filosofia picturii. Cartea privirii* (Editura Junimea, 2024) este o incursiune nuanțată în mecanismele construcției sensurilor imaginii vizuale, din unghiul unui spirit „excentric” ce percepe universul ca lume vizuală, învățându-ne că centrul lumii nu se lasă văzut prin efort retoric, ci se dezvăluie doar în tăcerea unei priviri care știe să caute unitatea din lucrurile disperate. Cartea e rodul unei fervente polivalențe interdisciplinare care favorizează o abordare a picturii nu ca obiect de consum estetic, ci ca „experiență formativă” și revelatoare, din unghiul unei ontologii a privirii ce distinge între văz și privire, astfel încât teza esențială a cărții grăvitează în jurul distincției fenomenologice fundamentale între actul fiziologic de a vedea și cel filosofic de a privi. Pentru Tarangul, pictorul este un martor și actant al privirii, care se revoltă împotriva „inutilului și umpluturii”. Autorul articulează, astfel, o antiteză fascinantă între cele două moduri

de percepție: *vederea*, zgomotoasă, captivă a cantității și spațiului și *privirea*, cea care elogiază tăcerea, uitarea și unitatea lucrurilor. Evocând imaginea eminesciană a ochilor ca „luminători ai timpului”, Tarangul consideră privirea drept „construcție activă”, dialog fertil între ochi, minte și obiectul privit, căci ea „pipăie în lucruri timpul amintirii lor veșnice”. Actul de a privi un tablou este un veritabil exercițiu de demitizare, este revelație și intenționalitate, imaginea însăși fiind percepută la interferența dintre realitate și reprezentare. Eseistul evită limbajul academic arid, valorizând un discurs amplu, metaforic, ce reunește întregul și detaliul, oferind cititorului instrumente analitice pentru examinarea reliefului operei de artă din unghiul componentelor sale esențiale (desen, culoare, compoziție, lumină), acordând un rol însemnat subiectivității privitorului. În același timp, autorul demonstrează modul în care percepția obiectului estetic e influențată de background-ul cultural și emoțional al observatorului activ, modul în care arta este percepută reflectând valorile etice, singularitatea și identitatea noastră adâncă. Un aspect la fel de important este conexiunea cu sacrul și icoana, căci, deși demonstrația autorului se concentrează asupra picturii, ea nu poate fi izolată de cealaltă mare preocupare a autorului, Icoana. De altfel, teza de doctorat de la Sorbona infuzează discret *Filosofia picturii*. Pentru Marin Tarangul, imaginea, laică sau sacră, dispune de o realitate proprie, situată „dincolo de reprezentare”, vederea iconică fiind una în care „omul interior” se recunoaște pe sine în imagine, desființând distanța dintre subiect și obiect. Perspectiva teologică predispozează la „tihnă privirii”, care înseamnă reîntoarcere la puritate, la originar, la spiritualitate. Prin acuratețea argumentației și prin claritatea demonstrațiilor, cartea lui Marin Tarangul ne învață că „ochiul caută,

privirea găsește”, dezvăluindu-ne portretul interior al unui autor pentru care oglindirea e parte a unei uimiri cu deschidere metafizică: „Chipul meu este misterul meu numai față de mine însumi și numai atîta vreme cît îl privesc în față; adică numai cînd necunoscutul meu îmi răsare în față ca ceva de nerecunoscut, ceva care sunt eu însumi arătându-se mie însumi ca nerecunoscut” (*Predici profane*).

Filosofia picturii. Cartea privirii delimitează, așadar, miza picturii de cea a simțului cotidian, care facilitează o orientare în universul lucrurilor, căci privirea se definește nu doar ca intenționalitate a văzului, ci și ca o conversiune profundă a lui prin dezvăluirea esențialului din fragmentar, din iluzoriu și perisabil: „Viața are nevoie să locuiască, are nevoie de lucruri sfârșite, trebuie să se așeze pe ceva. De aceea, peste curgerea văzului, privirea caută întregurile mici, inima lucrurilor, locurile de odihnă ale lumii”. Vederea este, cu alte cuvinte, cuprinzătoare, în timp ce privirea scrutează lucrurile în căutarea „amintirii lor veșnice”, a limanurilor intermitente ce devin exerciții spirituale. Pe de altă parte, un rol important revine atenției, act apofatic în măsura în care vizează lucrurile împreună cu depărtarea lor care le face să fie absente. Atenția este, așadar, o specie a așteptării, tensiune paradoxală între imediat și departe, fiind revelatoare înrudirea dintre atenție și actul de a privi, partașe la orizontul interogării lumii ca ascundere și revelare: „ceea ce numim esență nu este dincolo de aparență: dimpotrivă, este puterea de a descoperi, în aparență, marginea, aspectul lumii, care ne pune pe gânduri”. În această perspectivă, scepticismul lui Marin Tarangul față de arta abstractă ca moment al „crizei artei moderne” derivă din experiența autentică a lumii, asumarea concretitudinii fiind garanția înțelegerii universului de forme, siluete și culori ce ne înconjoară. ✦



Despre zgomot

DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ...

**CASSIAN
MARIA
SPIRIDON**



* * *

o muzică însoțitoare
dă sufletului un înțeles
prin care să străbatem
dimineți și nopți
în care astre se ascund

sunt porți în subterane
prin care

pe portative selenare
inimile se bucură
că toamna e un cadou
al primăverii
o șansă
nu totdeauna meritată
o claviatură

pe care degetele
se urmează

printre perseide
unde iubirea învinge
suferința

și încarcă piepturi
cu dragoste și gânduri
într-o lumină
unde doar zorii

copleșesc în strălucire ✦

COSMOSUL INTERIOR ȘI TRECEREA PRIN IUBIRE. O POETICĂ A TRANSFIGURĂRII

Discursul poetic este proiectat într-un registru liric-metafizic, erotic-mistic și cosmic-fenomenologic, devenind o deschidere a miezului ființei într-o mântuire.

de
DANA DAD

În orizontul tematic al volumului *Miracolul vieții*, Sandu Frunză, poetul-filosof, se afirmă în ipostaza de conștiință lirică înscrisă într-o paradigmă metafizic-simbolică contemporană, configurată la confluența dintre expresionismul psihologic, simbolismul spiritualizat și un misticism erotic modern. În această zonă de interferență, erosul, lumina, natura și moartea devin instrumente de cunoaștere ontologică, iar poezia se construiește ca un act de revelare. Poetul, un *homo ordinans*, nu descrie lumea, ci o reordonează în nucleul unei cosmologii afective, într-o structură autarhică, în care iubirea, trecerea și candoarea funcționează ca principii ale unei meditații continue asupra sensului existenței. Titlul acestui ciclu poetic devine o teză: miracolul nu se află în excepțional, ci în intensitatea trăirii, în lumina erosului, în puritatea gesturilor umane și în *trecerea* ce conferă timpului o dimensiune interioară, transformând fiecare prezență și fiecare absență într-o formă de revelație.

Creațiile selectate, *Despre candoare*, *Cu bilet de voie*, *iubirea și moartea*, *Uimire*, *Miracolul vieții*, *Trecere*, *Melancolie*, *Vestea iubirii*, *Precum paradisul*, *Prezența*, *Zâmbetul*, *Dorința* alcătuiesc o arhitectură lirică în care iubirea devine principiu ființial și forță de reorganizare a lumii. Dacă,

în *Dorința* iubirea reprezintă o energie originară, capabilă să dea „aripi îngerilor” și „ființă oamenilor”, iar repetata chemare „Vreau să trăiesc” devine o declarație primordială, în *Zâmbetul*, un gest infim devine lumină, iar lumina devine un mod de a percepe realitatea; lumea se reîntemeiază în jurul unei prezențe, într-o fenomenologie a iubirii care transformă percepția în epifanie, într-o manifestare a esenței.

Universul liric inserat în textul *Prezența* aduce în centrul scenei erosul ca inițiere, ca trecere printr-o moarte simbolică și o renaștere spirituală. În *Precum paradisul*, erosul se purifică și se ridică spre lumină, într-o scenografie a metamorfozării în care tăcerea devine mângâiere, iar „pasărea albastră” deschide un spațiu „dincolo de lume”. În *Vestea iubirii*, instanța creatoare se adresează macro și microcosmosului ca unui martor viu: munții, văile, stelele și luna devin organe ale trăirii, receptacole ale unei iubiri ce depășește limitele umanului. *Melancolie* aduce reversul luminii, absența devine spațiu gol, iar cosmosul se întunecă în „lacrimi de stele” și „amurg întristat”, într-o suspendare a sensului. *Trecere* articulează nodul filosofic al volumului, locul în care iubirea devine măsură a timpului. Versul „Timpul ce îmi măsoară trupul/ pare să fie misterul

tău” exprimă densitatea unei dezvăluiri purtătoare de sens: celălalt devine ceasornicul existenței, iar trecerea nu mai este pierdere, ci maturizare, continuitate, asumare. Orașul vibrează, copacii devin mai vii, iar trenul „cu viteza cea bună” devine simbolul destinului.

În *Despre candoare*, poetul explorează puritatea ca putere transformatoare. Candoarea nu este naivitate, ci energie morală și cosmică, capabilă să „îmblânzească și să curețe” chiar și răul. Ființa iubită este „ivită / din părâul muntelui de griji/ cotidiene”, o apariție paradoxală. O puritate născută din impurități, lumină ieșită din povara lumii. Lumina solară și lumina lunară se întâlnesc într-o armonie a contrariilor, iar candoarea devine principiu de echilibru cosmic.

O dimensiune soteriologică este introdusă în poezia *Cu bilet de voie*, *iubirea și moartea*. Moartea și iubirea devin instanțe ale *trecerii* și ale salvării interioare. Moartea „dă bilet de voie”, iar iubirea „semnează învoire”, ca și cum cele două mari forțe ale condiției umane ar administra soarta. Poetul vine „din laboratorul de fantasmе” pentru a vinde „iluzia netrecătoare”, respectiv ceea ce poezia oferă: o formă de eternitate în interiorul efemerului. Fericirea, „darul cel mai de preț”, este lăsată să scape „ca într-un joc erotic”, iar creația devine o meditație asupra fragilității umane în fața propriei împliniri. *Uimire* închide cercul într-o notă de contemplație. Eul poetic intră „în grădina de liniște și pace”, așteptând „ca înaintea unui concert să aud îngerii cântând”, dar revelația nu vine din transcendență, ci din „armoniile cadențate ale mașinii de scris”. Sacralul se mută în actul creației, iar uimirea devine deschidere spre infinitul lăuntric.

Pe acest fundal, poemul *Miracolul vieții* poate fi citit ca un text-cheie, un pivot semantic în care se condensează întreaga viziune a volumului. Chiar dacă nu îl cităm aici vers cu vers, matricea lui simbolică este transparentă. Viața apare ca un dat precar și, în același timp, ca o șansă

de transfigurare. Miracolul nu este un eveniment spectaculos, ci faptul că, prin iubire, prin lumină, prin trecere și prin candoare, ființarea capătă substanță. Așadar, poemul funcționează ca un centru de gravitație; reia motivele luminii, ale timpului, ale trupului, ale fericirii și le așază sub semnul unei întrebări tăcute – cum devine viața miraculoasă? Răspunsul, sugerat de întregul volum, este redemptiv: printr-o ordine interioară, printr-o asumare a erosului ca drum de cunoaștere, printr-o lumină care nu anulează umanul, ci îl intensifică.

În toate aceste texte lirice, simbolurile majore – lumina, apa, trupul, timpul, zâmbetul, candoarea etc. – , precum și temele – moartea, iubirea, fericirea, uimirea, miracolul – funcționează ca axe ale unei cosmologii interioare. Lumina simbolizează revelație, apa – memorie și renaștere, trupul – punte între pământ și cer, timpul – misterul celuiilalt, zâmbetul – începutul unei lumi noi, candoarea – forța ce purifică, moartea – trecere, uimirea – deschiderea spre infinit, iar miracolul este numele dat acestei ordini lăuntrice.

Poetul, un spirit vizionar, își asumă rolul celui care modelează energiile universului său intim, conferindu-le formă, ritm și vibrație de sens, transmutând poezia într-un lăcaș al regenerării spirituale. Cuvântul devine loc de trecere, spațiu în care materia interioară se adună și se luminează. Discursul poetic este proiectat într-un registru liric-metafizic, erotic-mistic și cosmic-fenomenologic, devenind o deschidere a miezului ființei într-o mântuire. În acest registru ideatic, iubirea nu este valorificată ca o simplă temă, ci reflectă un mod de existență, fiind receptată ca mister al timpului, ca o cale inițiativă și o forță de transfigurare a interiorității.

Miracolul vieții este o carte reflexivă ce solicită cititorului atenție estetică și disponibilitatea de a pătrunde, dincolo de țesătura verbală, în *adâncul* unei realități care se revelează doar celui care îndrăznește. ✦

BOBUL DE IENIBAHAR

Când eram doar o copilă,
credeam că ienibaharul e ceva fantastic.
Bunica pisa câteva boabe
de fiecare dată când pregătea aluatul pentru pogăcele,
iar pulberea fină înmiresma toată casa.
Apoi, mojarul era pus la loc în dulapul din cameră
și ienibaharul ascuns în cutia pentru condimente,
în spatele ștergarelor.
Bunicul își răsuca mustățile
și aștepta ca tava cu pogăcele aburinde să-i fie pusă în față.
Uneori le acoperea cu o ninsoare de zahăr pudră,
însă de cele mai multe ori le lăsa așa,
să se simtă gustul ienibaharului.

Uitasem. Mi-am amintit brusc
în timp ce rătăceam pe străduțele întortocheate ale vechiului Ierusalim
și am simțit un miros aparte.
Vânzătorul înălța o piramidă de praf maro-negricios,
iar alături așteptau să intre în râșniță mii de boabe uscate.

Apoi l-am regăsit în inima Calcuttei, în piața mare,
în sacii de iută plini ochi de condimente variate.
Mi-am trecut degetele printre boabele săltărețe
și am zâmbit.
Puteam să jur că bărbatul cu turban alb, ce-și răsuca tacticos mustățile,
e bunicul meu. Părea că așteaptă tava cu pogăcele.
„Gustă“, mi-a spus, văzând că păstrez boabele în căușul palmei
de parcă ar fi argint viu.

Un bob a scăpat din strânsoare și s-a rostogolit grăbit
de cealaltă parte a lumii.
Mojarul era acolo unde îl lăsase bunica, în dulapul din cameră.
Nu mă așteptam ca-n el să găsesc un bob de ienibahar
și toată copilăria mea.

STRESUL – ÎNTRE BIOLOGIE, PERCEPȚIE ȘI LUMEA MODERNĂ

În loc să fie perceput exclusiv ca o amenințare, stresul ar putea fi înțeles mai corect ca un indicator al relației dintre individ și mediul său.

de
LAURA POANTĂ

Privit retrospectiv, conceptul de stres pare în același timp simplu și imposibil de definit. În aproape un secol de cercetări, de la primele observații ale lui Hans Selye până la teoriile moderne despre sarcina alostatică, stresul a fost descris în moduri diferite: reacție biologică, mecanism de adaptare, răspuns psihologic sau consecință a contextului social. Fiecare dintre aceste perspective conține o parte de adevăr, dar niciuna nu este suficientă de una singură.

În sens biologic, stresul este unul dintre cele mai vechi mecanisme de supraviețuire ale organismelor. Activarea sistemului nervos simpatic, secreția de catecolamine și glucocorticoizi, mobilizarea resurselor energetice – toate aceste reacții au fost esențiale pentru supraviețuirea speciilor. În forma sa acută, stresul este un mecanism adaptativ perfect funcțional, care pregătește organismul pentru reacția de „luptă sau fugă” – *fight or flight response*, pe care o învățăm la școală. Din acest punct de vedere, stresul nu este o boală și nici o anomalie a lumii moderne. Este o parte firească a fiziologiei.

Problema apare atunci când acest mecanism, conceput pentru situații limită și de scurtă durată, devine permanent activat. Stresul

cronic reprezintă, de fapt, prelungirea artificială a unui răspuns biologic destinat urgenței. Activarea repetată sau continuă a sistemelor de adaptare transformă mecanismele protectoare în factori de risc pentru organism. În același timp, însă, stresul nu poate fi redus doar la biologie. O caracteristică fundamentală a stresului psihic este faptul că el depinde în mare măsură de interpretarea individuală a evenimentelor. Aceeași situație poate fi percepută ca amenințătoare de o persoană și ca o simplă provocare de alta. Experiența de viață, contextul cultural, nivelul de control asupra situației sau resursele psihologice personale modifică profund modul în care este trăit stresul. De aici rezultă o observație importantă: nu toate tensiunile vieții cotidiene sunt stres în sens medical. În limbajul curent, termenul este folosit pentru a descrie aproape orice nemulțumire sau dificultate. Această extindere excesivă a conceptului riscă să banalizeze un fenomen biologic complex și să transforme o reacție adaptativă normală într-o explicație universală pentru toate problemele existențiale.

În societatea contemporană se vorbește frecvent despre „epoca stresului”. Ritmul accelerat al

schimbărilor tehnologice, urbanizarea, competiția profesională sau expunerea permanentă la informație par să creeze impresia unei presiuni psihologice fără precedent. Cu toate acestea, istoria arată că fiecare generație a avut convingerea că trăiește într-o perioadă deosebit de tensionată. La sfârșitul secolului al XIX-lea, se vorbea despre neurastenii ca despre boala civilizației industriale; în anii '70, Alvin Toffler descria „șocul viitorului”, iar astăzi discutăm despre anxietatea generată de tehnologie și de mediul online. Medicul britanic Sir Thomas Clifford Allbutt a fost unul dintre primii autori care au legat explicit ritmul industrializării moderne de apariția stresului. La sfârșitul secolului al XIX-lea, el observa că dezvoltarea accelerată a orașelor, viteza transportului (față de transportul cu cai, de exemplu), zgomotul, competiția profesională și supra-solicitarea intelectuală produc o formă nouă de epuizare psihică, specifică societății industriale. În viziunea sa, omul modern începea să fie afectat nu doar de boli, ci și de presiunea continuă a civilizației mecanizate – o idee surprinzător de apropiată de teoriile actuale despre *burnout* și stresul cronic. Iată deci că istoria se repetă, dar în alți termeni.

Diferența majoră nu este neapărat intensitatea stresului, ci modul în care îl percepem și îl discutăm. În prezent, stresul a devenit un concept cultural, un element omniprezent în discursul public și în *mass-media*. Paradoxal, această hiper-conștientizare poate amplifica senzația de presiune psihologică. În multe situații, nu evenimentul în sine este problema, ci anticiparea permanentă a unor amenințări sau comparația continuă cu standarde sociale adesea nerealiste. Un alt aspect important este legat de faptul că stresul nu este doar un factor patologic, ci și un stimulent pentru adaptare și progres. Fără un anumit nivel

de tensiune sau provocare, activitatea umană ar deveni stagnantă. Conceptul de *eustres* descrie tocmai această dimensiune pozitivă a stresului – acea stare de activare care stimulează creativitatea, performanța și capacitatea de a găsi soluții. Din această perspectivă, problema fundamentală nu este eliminarea stresului, ci menținerea lui în limite adaptative. Organismul uman nu este conceput pentru absența completă a tensiunilor, ci pentru gestionarea lor eficientă. Diferența dintre stresul util și cel nociv depinde de intensitate, durată și de capacitatea individului de a face față situațiilor dificile.

În cele din urmă, stresul poate fi privit atât ca o cauză, cât și ca un efect. El poate genera boli, dar poate fi și rezultatul unor dezechilibre biologice sau psihologice preexistente. De aceea, abordarea stresului trebuie să fie întotdeauna multidisciplinară, integrând date biologice, psihologice și sociale. În loc să fie perceput exclusiv ca o amenințare, stresul ar putea fi înțeles mai corect ca un indicator al relației dintre individ și mediul său (vezi *Laura Poantă, Stresul – cauză sau efect?* Editura Școala Ardeleană, 2026).

Ceea ce putem afirma cu certitudine este că situația este complexă. Dar banalizarea stresului riscă să estompeze diferența dintre adaptarea normală la viața de zi cu zi și suferința psihologică autentică, reducând astfel capacitatea noastră de a recunoaște și trata formele severe. Într-o cultură care valorizează intensitatea emoțională și hiper-reactivitatea, a spune „sunt stresat” a devenit mai degrabă un reflex de limbaj decât un diagnostic. Cărți celebre, dar mai degrabă motivaționale cum ar fi de exemplu *The End of Stress as We Know It* (Bruce McEwen) introduc tot mai des ideea că stresul este, de fapt, un mecanism adaptativ, nu doar patologic, și că problema apare când îl interpretăm sau îl trăim ca permanent. Omul

„activează stresul” pentru lucruri abstracte și minore, nu doar pentru pericole reale. Am „democratizat” stresul atât de mult, încât nu mai știm când e cu adevărat periculos. La fel cum am democratizat medicina prin *Tik Tok* și explozia celor care au senzația că stăpânesc un domeniu atât de vast. În timp ce limbajul banalizează termenul, realitatea psihologică devine tot mai subtilă. Nu mai vorbim doar despre stresori clasici, majori, ci despre o acumulare de micro-tensiuni, aproape invizibile: notificări, anticipări, comparații sociale, presiuni difuze. Este un stres fără eveniment, fără cauză clară, dar cu efecte reale. Tocmai această discrepanță – între un limbaj inflammat și un stres tot mai difuz – face fenomenul contemporan dificil de recunoscut și de gestionat. Ne-am auto-educat să-l recunoaștem peste tot. Am ajuns să reacționăm ca și cum orice mică deviație de la confort ar fi o mare amenințare. În felul acesta, stresul nu mai este doar un răspuns la realitate, ci devine un reflex învățat. Nu mai așteptăm stresorul, ci îl anticipăm, îl construim, uneori chiar îl căutăm. Se vorbește mult despre generații mai fragile. Eu nu sunt convinsă că oamenii s-au schimbat atât de mult, cred mai degrabă că s-a schimbat felul în care interpretăm disconfortul. Lucruri care altădată erau considerate parte normală din viață sunt astăzi etichetate foarte rapid ca stres/problemă/dramă. Și, în felul acesta, ajungem să trăim mai intens lucruri care poate nu sunt, în esență, mai grave. Exact așa cum stresul poate să fie „contagios”, el se poate transmite de la o generație la alta. Conceptul de stres generațional descrie transmiterea anxietăților, traumelor și modelelor de adaptare, nu doar prin educație și comportament familial, ci și prin climatul social și cultural în care trăiesc oamenii. Fiecare epocă își produce propriile forme dominante de stres: generațiile care au traversat războaie și

lipsuri materiale au transmis copiilor o teamă profundă de nesiguranță și pierdere, în timp ce generațiile contemporane transmit mai degrabă anxietăți legate de performanță, instabilitate profesională, suprastimulare informațională și nevoia permanentă de validare socială. Astfel, stresul devine o moștenire afectivă invizibilă. În multe familii, copiii cresc nu doar în atmosfera propriilor probleme, ci și în cea a grijilor părinților. Sociologii și psihologii contemporani vorbesc tot mai frecvent despre faptul că unele reacții emoționale colective – hipervigilența, neîncrederea, obsesia controlului sau anxietatea economică – pot persista mult după dispariția cauzelor inițiale care le-au generat (Kostova, 2024).

„Garraty se întreabă cum ar fi să zaci în liniștea celei mai mari și mai prăfuite biblioteci dintre toate, visând vise nesfârșite și lipsite de gânduri, în spatele pleoapelor lipite, îmbrăcat pentru totdeauna în costumul tău de duminică. Fără griji legate de bani, succes, teamă, bucurie, durere, tristețe, sex sau iubire. Zero absolut. Fără tată, mamă, iubită, partener. Morții sunt orfani. Nicio prezență în afară de tăcere, ca o aripă de moarte. O sfârșire a agoniei mișcării, a coșmarului lung de a merge pe drum. Trupul în pace, nemișcare și ordine. Întunericul perfect al morții. Cum ar fi asta? Chiar cum ar fi asta?” (Stephen King, *The Long Walk*). ✦

CRISTINA CIOBANU: QUALIA SAU IZBĂVIREA PRIN ARMONIA CONTRARIILOR

În ciuda aparențelor, nimic nu e static întrucât mișcarea e interioară, moleculele și forțele care le agregă sunt ascunse ochiului, dar își fac simțită prezența prin mijlocirea imaginației privitorului.

de
VASILE IGNA

Greu de descris sentimentul pe care-l încearcă privitorul în fața succesiunii de lucrări din expoziția Cristinei Ciobanu de la galeria Alfa din Bacău. În ceea ce mă privește, până la un punct, acesta este asemănător celui resimțit, în urmă cu mai bine de douăzeci de ani, la deschiderea expoziției sale de la prestigioasa galerie Kunstreich din Berna: culoare versus nonfigurativ, geneză, fierbere, naștere versus configurare ori întrupare. Titlul generic, *Qualia*, pare a spune multe despre îndrăznelile/îndoilele de azi ale artistei. *Qualia*, adică proprietate, calitate, reprezentare a unui obiect, trecere a acestuia prin filtrul conștiinței și transformarea, metamorfozarea lui în fenomen cu proprietăți și semnificații distincte. Distincte și, esențialmente, irepetabile. Altfel spus, exerciții de imaginație, dar și exerciții de clarificare, de identificare a ceea ce este dincolo de vizibil, de *concretul* pe care îl descoperă, îl „numește” și, apoi, îl asumă artista. Percepția subiectivă e întotdeauna hotărâtoare: ea e cea care evită capcanele, propune sau sugerează înțelesurile. Câteva culori sunt cvasiomniprezente: negrul și auriul (uneori albastrul) însoțite de complementarele lor, mai mult sau mai puțin rezolute. În ciuda

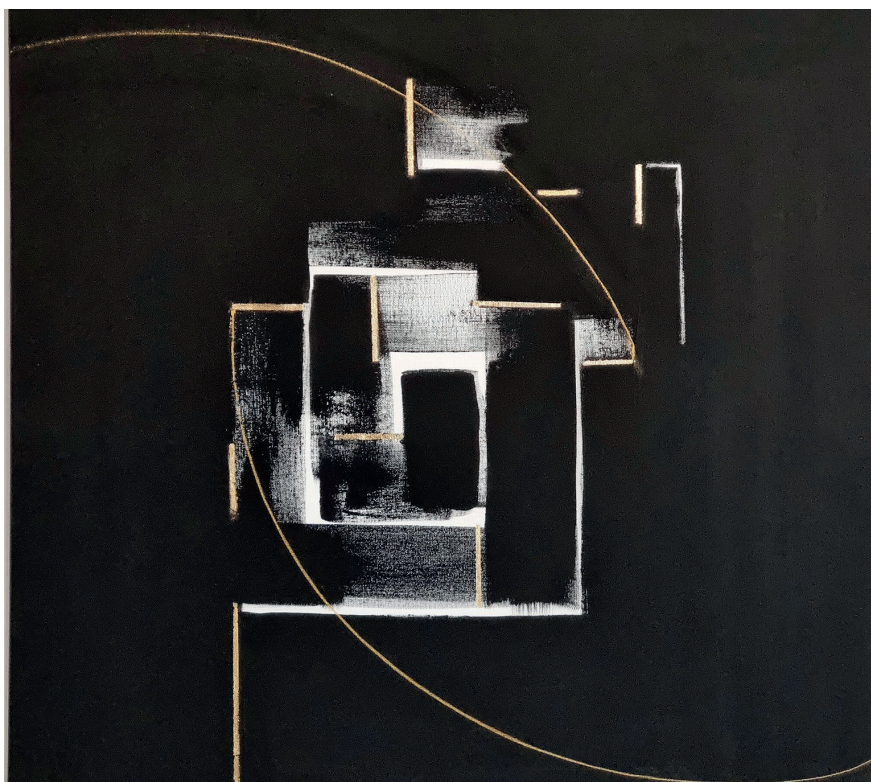
aparențelor, nimic nu e static întrucât mișcarea e interioară, moleculele și forțele care le agregă sunt ascunse ochiului, dar își fac simțită prezența prin mijlocirea imaginației privitorului. Contemplându-le, detașat ori nedesprins de context, mi-a venit în minte câtă dreptate avea Schrödinger atunci când

spunea că, în ultimă analiză, culoarea nu e imagine, ci proprietatea de a *vedea* un obiect, un fenomen etc. prin prisma propriei experiențe. E vorba de o permanentă schimbare de perspectivă, în sensul unei partajări a percepției care te îndeamnă/obligă să faci o alegere între ceea ce vezi, ceea ce reprezintă cu adevărat și, îndeosebi, ceea ce, de fapt, a vrut să transmită artistul. Finețea liniei, ritmurile ei imprevizibile, complementaritatea lor plină de echivoc alcătuiesc adevărate „gheme” în care convulsiile materiei, stările ei intermediare sunt aceleași de la începuturi. E o geneză ce se petrece sub ochii privitorului, dar care nu face din acesta un participant, ci un martor ale cărui sensibilitate și implicare afectivă premerg dezlegarea înțelesului ori acceptarea necondiționată a rezultatului. E și „motivul” pentru care starea de agregare care domină întregul e de neliniște, de nesiguranță, de perpetuă realcătuire, cea în care sunetele nu concurează nici calmul contemplației, nici vârtejul



Renaștere

alcătuirii picturale. Zgomotul devine undă, undă devine sunet, sunetul ecou, iar ecoul eufonie. Când intervine „figurativul”, acesta e mereu imperfect, curgător ori pe cale de transformare. Întruparea propriu-zisă, finalitatea, obiectivarea sunt fie absente, fie incerte, sugerate prin linii subțiri, ele însele prefigurări ale unor frontiere în continuă realcătuire. Omniprezent e cercul (Soarele, Pământul, Luna), singur sau însoțit de „corpuri” cu forme, dimensiuni și culori diferite, dar cu sugestia unei „înrudiri” originare imprescriptibile. O consangvinitate între hotarele căreia fizicul nu concurează metafizicul, ci îl însoțește, îmbogățindu-l ori accentundu-i specificitatea. În spatele lui se simte suflul generator care face din amorf „ființă”: volumele prind contururi mai ferme, sugerează sau de-a dreptul desemnează obiecte recognoscibile: cartea, o perdea, un cap de pisică etc. În panourile următoare, geneza continuă, „mișcarea” se accelerează, germenii „ard”: o lampă își ia

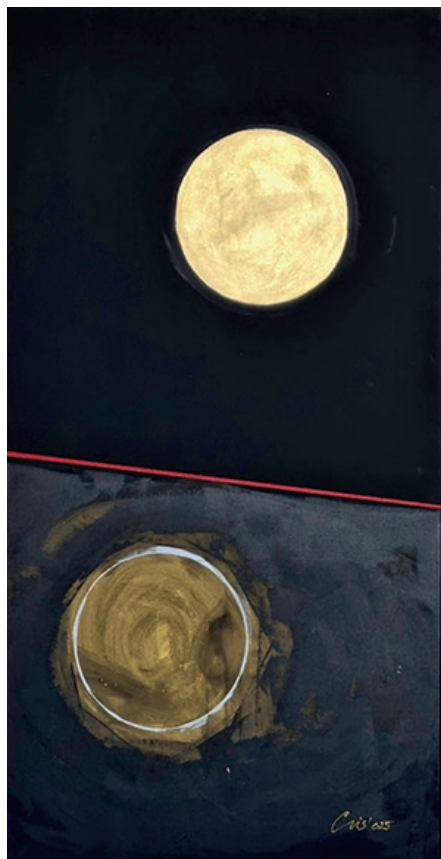


Infinit VI

lumina de la un corp ceresc, flăcările învâlmășesc, amestecă ori ordonează preajma, un inel are conturul frânt, într-o cupă/pahar

plutesc obiecte stranii ori germenii unor ființe viitoare, un triunghi prefigurează conturul literei A, iar un copac are ramurile, coroana și trunchiul asemenea unui triunghi cu vârful în jos etc. În tablourile care încheie periplul prin această „ceartă a unor universalii” cu izvorul în propriile simțuri, „corporalitatea” dă semne de autoidentificare, pupa devine fluture, efortul de desprindere din magma materiei își arată roadele, geometria ia locul haosului, timpul însuși devine măsurabil, un ceas (de buzunar!) pare a socoti atât orele, cât și erele. Doar că „experiența” e irepetabilă, mecanismele prin care s-au înfăptuit nu se pot reface identic întrucât fluxul care le însoțește și le pune în relație e mai degrabă o energie muzicală decât una vizuală. Altfel spus: un loc Unde pretutindeni e Niciunde.

Nu e nicio îndoială, *Qualia* Cristinei Ciobanu confirmă, cu asupra de măsură, un itinerar artistic ireproșabil și o vocație puțin comună în plastica românească de azi. ✦



VIAȚA DIN SPATELE UNUI NECRO-LOG

*Un micro niche
celebrity
avant la lettre*

*La scurt timp după publicarea
criticii sale aspre, de o stilistică
sardonică, asupra acestei societăți,
Gilles Châtelet apelează la,
probabil, singurul gest care
garantează, cu viața, seriozitatea
concepției sale.*

de
OCTAV OJOG

Gilles Châtelet Dosar

Fii dandy-ul ambiguităților. Chiar cu riscul de a te pierde
acolo, nu iubi decât ceea ce îți pune în derută ordinea.

- Alain Badiou

Texte de:

Octav Ojog
Ioan Coroamă
Diana Bulzan
Claudiu Gaiu
Mihai Țapu



Alexandria
Publishing House



La 25 iunie 1999, Douglas Johnson, istoric al Franței și reputat autor de profiluri postume pentru *The Independent*, publică portretul lui Gilles Châtelet. Au urmat și alte omagii, urmează și al meu. Dar nu este Châtelet, prin însăși natura sa, un necro-log? *Să trăim și să gândim ca porcii* funcționează ca o dare de seamă nefastă a unui specialist în metaforizarea disparițiilor. Meseria acestuia? De a extrage un soi de viață din interiorul unei absențe care nu spune prea multe. Châtelet nu a avut nevoie niciodată de un text omagial convențional și, astfel, nici de rîndurile mele, dintr-un motiv implacabil: și-a redactat singur, cu mult timp înainte, cel mai tăios și pertinent necrolog.

Șansa noastră a fost relația de prietenie dintre Claude Karnoouh și Gilles Châtelet. Karnoouh îl prezintă pe matematicianul și filosoful francez studenților de la Cluj-Napoca, printre care se afla și Claudiu Gaiu care

ajunge să repete gestul profesorului său, aducîndu-l încă o dată printre studenți prin traducerea volumului *Să trăim și să gândim...* De asta aleg să-l denumesc pe Châtelet prin acest termen extrem de contemporan de *micro niche celebrity* avant la lettre, căci pentru majoritate, numele său nu înseamnă mare lucru, însă există o minoritate care, odată ce au dat de el, nu-i mai pot întoarce spatele.

Născut la Paris în 1944, Gilles Châtelet a fost un personaj de o discreție remarcabilă, fiind descris de Maya B. Kronic (pe atunci Robin Mackay) drept un matematician și filosof „destul de obscur”, cunoscut inițial doar pentru studiile sale asupra fundamentelor conceptuale ale științei. Deși integrat în cercuri sociale vaste, Alain Badiou subliniază că esența sa intimă era marcată de o singurătate profundă, o retragere voluntară din care a putut judeca lucid destinul abject al societăților noastre.

Această mișcare, finalmente mortală, de recul i-a permis să preschimbe această tăcerea interioară și să critice tăios aplatizarea lumii din jurul său.

Châtelet îi mărturisea lui Agnes Aflalo că încă de la 15 ani a simțit fiorul sistemelor filosofice, pe care le considera capabile, dacă sunt mânuite cu precizie, să mute munții. Pentru tînărul Gilles, filosofia, atunci ca și mai târziu, nu era nicidecum o îndeletnicire analitică, cît o bulversare formativă a tinereții, o experiență într-atît de speculativă încît să opereze la nivel senzorial. În jurul anului 1961, la doar 17 ani, Gilles Châtelet intră la *École Normale Supérieure*, alegînd matematica în detrimentul filosofiei. Francis Marmande, într-o recenzie din 2010, spune despre acest eveniment că Châtelet era convins că de la o anumită altitudine, toate disciplinele comunică între ele. O idee barbiliană. Doctor în matematică și cercetător la IHES, Châtelet și-a extins rigoarea asupra

fizicii teoretice și economiei. Înțelegea necesitatea de a „cunoaște bestia economică” pentru a o putea lovi eficient între ochi, denunțând acest Minotaur modern care încerca să substituie politicul prin dictatul economiei pure.

Dincolo de rigoarea academică, parcursul lui Gilles Châtelet a fost marcat de un militantism neîmblinzit, începînd cu un „stagi” în Partidul Comunist la 18 ani și continuînd ca figură centrală a Frontului Homosexual de Acțiune Revoluționară. Într-un interviu din 1998 cu Marc Ragon pentru *Libération*, Châtelet recunoaște că această traiectorie politică și intelectuală era comună generației sale. Totuși, lucrul care l-a singularizat a fost întîlnirea decisivă cu Félix Guattari în cadrul CERFI. Poate că nu este accidental faptul că Badiou i-a rezervat aproximativ 20 de pagini lui Gilles Châtelet în al său *Mic panteon al filosofiei franceze postbelice* (Tact, 2018). În *Éloge de l'amour*, Badiou pare să-l descrie direct pe autorul nostru atunci cînd discută despre „cele patru condiții ale filosofiei”: posturile de „savant, artist, militant și amant” par să fie deduse din viața lui Châtelet. Astfel, spune Châtelet, eseuul său polemic nu a reprezentat un abandon al matematicii, ci o culminare a acelei laturi militante pe care nu a părăsit-o niciodată.

Scurtul stagi pentru studii matematice în Statele Unite i-a prilejuit lui Châtelet o întîlnire culturală definitorie cu generația Beat. Deși în 1974 activa ca profesor part-time de matematică la Universitatea Pontificală din Rio de Janeiro, parcursul său fusese deja iremediabil „deraiat” de la rigoarea matematicii pure încă din 1972, odată cu apariția lucrării *Anti-Oedip*. Fascinația sa pentru intersecția dintre știință și gândire l-a atras în orbita lui Deleuze și Guattari, devenind un interlocutor esențial pentru proiectul lor de a defini relația, fie ea și diferențială, dintre filosofie și știință, temă centrală a volumului *Ce este filosofia?* din 1991.

După revenirea în Franța, parcursul lui Gilles Châtelet capătă o dimensiune instituțională puternică. Expertiza sa matematică l-a purtat de

la consultanță industrială pentru producători de motoare de avioane până la catedra de la *École Polytechnique*, fără a-i altera, însă, nucleul critic, ba din contră. Centrul activității sale intelectuale rămîne la Universitatea Paris-VIII (Vincennes), unde începe studiul formal al filosofiei. Ulterior, devine profesor la această facultate care respira aerul experimental al cerințelor șaișoptiste. Între 1989 și 1995, în calitate de director de program la Colegiul Internațional de Filosofie, fondează seminarul „Întîlniri Științe-Filosofie”, un spațiu unde demonstra că științele umaniste și cele reale nu trebuie înnodate artificial, deoarece, zice Châtelet, încă de la grecii antici, ele sunt deja legate. Spirit profetic, Châtelet a anticipat încă din 1987, printr-o simplă notă de subsol, impostura mecanismelor de evaluare academică de tipul „Clasamentului Shanghai”, denunțînd precoce transformarea educației într-o competiție de cifre golită de sensul ei tare, elitist în sens nietzschean, de acces al tuturor la o educație înaltă.

Anul 1993 marchează publicarea operei sale fundamentale, *Mizele mobilului*. Însă, succesul editorial vine în 1998 cu pamfletul *Să trăim și să gîndim ca porcii*, o „furie sacră” îndreptată împotriva a tot ce poate însemna triada Reagan-Thatcher-Mitterrand. Pentru unii intelectuali francezi, această carte este „singura, din acei ani, care merită titlul de «capitală»”. Departate de a fi un simplu epistemolog, Châtelet este, în cuvintele lui Badiou, un „dialectician romantic” care detonează din interior orice alibi al pseudo-științei prin angajament politic și metaforizări. El denunță alianța necurată dintre economie, politică și cibernetică, un hibrid econo-cibernetice care depolitizează societatea, transformînd cetățenii în „indivizi-termostat” guvernați de o invidie naturalizată. Châtelet însuși spune într-un interviu cu Pascal Nouvel că, în loc de „porci”, pentru care nutrea o simpatie profundă, ideea inițială era de a folosi termenul de „protozoare sociale”. Avertismentul său este profetic și de o actualitate izbitoare: o democrație a consensului

mineralizat, care ignoră conflictul politic în favoarea „optimizării” financiare, este un agregat putrescibil ce alunecă inevitabil spre tehnopopulism și fundamentalism. Ca protozoarele, oamenii medii ai democrației-piață sunt forțați să răspundă la stimulii de bază ai spectacolului, fără interioritate, fără rezistență, ci doar ca niște suprafețe de consum. Inversul pervers al acestei posturi ingrate este creșterea furibundă a ideologiei fasciste și, finalmente, a dezintegrării fibrei omenești.

La scurt timp după publicarea criticii sale aspre, de o stilistică sardonică, asupra acestei societăți, Gilles Châtelet apelează la, probabil, singurul gest care garantează, cu viața, seriozitatea concepției sale. Sfîrșitul lui Gilles Châtelet, survenit prin sinucidere la 11 iunie 1999, a fost marcat de o luptă discretă cu SIDA, vîzîndu-și cu propriii ochi corpul cum degenerază, și de o profundă melancolie intelectuală provocată de pierderea prietenilor săi. Gestul său definitiv s-a produs în același apartament în care partenerul său, Bela-Andreas Hentsch, un tînar pianist, se aruncase pe fereastră chiar sub ochii săi cu cîteva luni înainte. Profund afectat de sinuciderea lui Gilles Deleuze, Châtelet a văzut în gestul acestuia nu o capitulare, ci o ultimă revoltă vitală împotriva a ceea ce Marc Ragon descrie ca fiind „spiritul de demisie” și al delăsării generalizate. Dacă și-a luat viața, spune Joël Merker, nu a făcut-o din cauza unei slăbiciuni, ci datorită unei idei extrem de exigente asupra vieții. Deși plănuia o colaborare cu Alain Connes și regreta că nu l-a întîlnit niciodată pe Michel Foucault, el s-a simțit la 55 de ani în fața aceleiași provocări, din ce în ce mai presante, de a refuza „laissez-faire”-ul. Revisita *Le Monde* îl descrie, cu două zile după moartea sa, ca fiind acest spirit extrem de strălucit care „putea trece constant de la un registru la altul, interesîndu-se la fel de mult de strategia militară ca și de literatură, fără a se mulțumi vreodată să aplice un concept, ci căutînd mereu corespondențele sau analogiile”. ♦

MATERIALISMUL GESTUAL. GILLES CHÂTELET ȘI ONTOLOGIA DIAGRAMATICĂ A FIZICO-MATEMATICII

Ontologia châteletiană, așa cum am reconstruit-o aici, nu este o teorie închisă. Ea este, în spiritul materialismului gestual, un gest care trezește alte gesturi, adică un operator de conectare al câmpurilor matematice

de

IOAN COROAMĂ

În prima parte a tezei de licență a subsemnatului am citit metafizica lui Leibniz prin Russell și Whitehead, centrând analiza pe problema relațiilor interne ale monadelor. Whitehead rezolvă aporia deschizând ferestrele monadelor: entitățile actuale prehendază direct datele altor entități, fără armonia prestabilită, iar prehensiunea nu oglindește, ci sesizează activ și selectiv. Gilles Châtelet îl citește pe Leibniz cu lentile diferite față de Russell. În *Les Enjeux du mobile*, Châtelet nu mai citește un Leibniz al mecanicii raționale, ci un Leibniz al *quantitas virtualis*, al materiei ca experiență intensivă a propriului corp, al diferențialei ca proto-virtualitate. Cele două lecturi nu se contrazic: prima se ocupă de relațiile dintre monade, a doua de virtualitățile din interiorul fiecăreia. Omologia structurală dintre condensarea diagramatică châteletiană și prehensiunea whiteheadiană constituie puntea dintre cele două părți ale lucrării: ambele sunt operatori de constituire în care entitatea se naște în actul prin care sesizează un nou sistem.

Ce raport întreține ontologia

châteletiană cu științele fizico-matematice? Nu este un raport de fondare, așa cum propune Deleuze, care așază ontologia dedesubt ca sol al științelor. Nu este nici un raport de reconstrucție logică, așa cum procedează pozitivismul. Nu este nici dialectica ideală a lui Lautman, care plasează deasupra matematicii efective un câmp de probleme ale căror încarnări sunt teoriile matematice. Și nu este nici experimentalismul autonom al lui Cavaillès, care refuză ontologia ca inutilă. Châtelet descoperă o a treia cale: ontologia este co-genetică, se naște odată cu gestul fizico-matematic, iar gestul se naște odată cu ea. Propunem termenul de *acompaniere conectivă* pentru a desemna acest raport: ontologia *acompaniază* matematica și fizica în gestul lor comun, fără a le fonda și fără a fi fondată de ele.

Dar dacă ontologia *acompaniază* fără a fonda, care este instrumentul acestei *acompanieri*? Răspunsul lui Châtelet este: *diagrama*. Nu *diagrama* ca figură geometrică, nici ca schemă, ci *diagrama* ca gest material prin care virtualul și actualul se articulează într-o formă nouă. Distincția cea mai clară o

oferă de Saint-Ours, pornind de la exemplul lui Argand: o figură ilustrează algebricul prin geometric în mod static; *diagrama*, dimpotrivă, este o figură-calcul dinamică care demonstrează că *i* este o rotație de $\pi/2$, mobilizând simultan imaginea și calculul. Figura rămâne pe loc; *diagrama* ne deplasează. Châtelet insistă că *diagrama* nu se reduce la un auxiliar de reprezentare: ea are o demnitate ontologică proprie.

Modul în care *diagrama* operează este împletirea singularității, *diagramei* și *metaforei*. Cele trei componente se susțin reciproc: fără *diagramă*, *metafora* e o fulgurație sterilă; fără *metaforă*, *diagrama* e o icoană înghețată; fără subversiunea funcționalului de către singular, nimic nu contrazice obișnuința. Termenul de *împletire* (*entrelacement*) nu este o invenție a comentatorilor, ci a lui Châtelet însuși, și descrie exact modul în care funcționează *acompanierea conectivă*: nici *subsumție*, dar nici *reducție*, ci o țesătură în care fiecare fir îl susține pe celălalt. Knoespel insistă asupra dimensiunii literalmente materiale a acestui proces: mâna care trasează *diagrama* nu ilustrează un concept pre-existent, ci îl produce. Fenomenologia tehnologiilor manuale pe care o invocă Knoespel, de la urme și schițe până la mângălituri și grafice, nu este o *metaforă* pentru activitatea intelectuală, ci condiția ei de posibilitate. Matematicianul gândește cu mâinile înainte de a gândi cu simbolurile, iar simbolurile păstrează urma gestului care le-a produs.

Această corporalitate a gestului este ceea ce justifică termenul pe care îl propunem: *materialism gestual*. De ce *materialism*? Fiindcă la Châtelet, materia nu este un fundal inert pe care se așază formele, ci un câmp intensiv de tensiuni din care emerge *diagrama*. De ce *gestual*? Fiindcă acest câmp nu se organizează singur, ci prin gesturi care sunt ele însele materiale, corporale și grafice. *Materialismul gestual* nu coincide nici cu realismul agențial al lui

Barad, nici cu materialismul intensiv al lui DeLanda, nici cu materialismul inclusiv al lui de Freitas și Sinclair: ceea ce îl distinge pe Châtelet este gestul ca operator ontologic. Exemplul cel mai clar al acestui materialism îl oferă analiza revoluției lui Grothendieck ca dublă operație de condensare și multiplicare: punctul grothendieckian concentrează într-un singur loc structurile cele mai sofisticate și, simultan, eliberează virtualitățile geometrice pe care le conține. Cu cât mai mult concentrezi, cu atât mai mult eliberezi. Concretul nu e opusul abstractului, ci limita lui: a fi absolut concret înseamnă a persevera într-o abordare tangențială a gândirii care sesizează propria sa mișcare.

Materialismul gestual descrie cum operează diagrama individual. Dar fizico-matematica nu este o singură diagramă: ea este un câmp stratificat de paliere care merg de la mecanica clasică la relativitatea generală și dincolo de ele. Propunem termenul de conectivitate stratigrafică pentru structura care le leagă: nu o unificare, nici o ierarhie, ci o conectare productivă în care fiecare strat îl generează și îl susține pe celălalt. Trei operatori cooperează în această conectivitate. Transducția, preluată de la Simondon, descrie modul în care structura se propagă de la un palier la altul: fiecare palier este un sistem metastabil, suficient de structurat pentru a funcționa dar suficient de tensionat pentru a genera palierul următor. Autopoiesis-ul, preluat de la Varela și Maturana, descrie modul în care fiecare palier se auto-organizează. Concreșcența, preluată de la Whitehead, descrie modul în care virtualitățile sunt integrate într-o unitate nouă, selectiv și ireversibil. Dacă Simondon descrie cum se propagă, Varela și Maturana descriu cum se auto-organizează, iar Whitehead descrie cum se integrează.

Ce se întâmplă când parcurgem această structură de la actual spre virtual? Châtelet formulează un

paradox aparent: cu cât matematica devine mai abstractă, cu atât ea funcționează mai bine în aplicare. Propunem termenul de regresie imanentă a Realului Actual în Realul Virtual: parcurgerea palierelor de la actual spre virtual nu este o fugă de concret, ci o intensificare a lui. Calderón a confirmat empiric acest program, arătând că *mirror symmetry* și teoria Gromov-Witten sunt exemple paradigmatiche de regresie imanentă: structuri matematice de o abstracție considerabilă care generează fizică nouă la treizeci de ani distanță de formula lui Châtelet.

Regresia imanentă se deosebește de geneza transcendentală pe care o propunea Lautman. La Lautman, lumea ideilor preexistă, iar matematica participă la ea. La Châtelet, prin moștenirea deleuziană, virtualitatea nu este un model la care particularul participă, ci o problemă care se actualizează diferențiat, iar actualizarea acționează retroactiv asupra virtualității, intensificând-o. Se câștigă astfel posibilitatea de a gândi împletirea gestului constructiv cu descoperirea structurilor și cu geneza formelor matematice. La Lautman, aceste trei momente rămân separate. La Châtelet, ele se împletesc într-un singur proces pe care propunem a-l numi devenirea gestuală genetică a conceptelor: conceptul nu preexistă gestului, ci se naște odată cu el. Totodată nașterea conceptului este operație corporală și diagramatică. Nu în ultimul rând, gestul nu ilustrează un concept deja format, ci îl generează, iar în acest act de generare, este însuși gestul cel care se transformă.

Ce îi lipsește încă materialismului gestual? Fernando Zalamea a sistematizat gesturile châteletiene în trei operatori ai producției matematice: inversarea, scindarea și augmentarea. Triada lui Zalamea oferă ceea ce materialismul gestual, în stadiul său actual, încă nu posedă: o sistematizare operatorie a gesturilor. La Châtelet, gesturile sunt descrise fenomenologic, cu o atenție extraordinară la detalii



Zburând

fizico-matematic, dar fără o clasificare a tipurilor de gest. Materialismul gestual ar putea trece astfel de la stadiul de ontologie a gestului la stadiul de calcul al gesturilor. Trecearea ar replica, la un alt nivel, exact regresia imanentă descrisă mai sus: formalizarea nu sărăcește ontologia gestului, ci o intensifică, deschizând posibilități pe care descrierea fenomenologică singură nu le putea sesiza.

Ontologia châteletiană, așa cum am reconstruit-o aici, nu este o teorie închisă. Ea este, în spiritul materialismului gestual, un gest care trezește alte gesturi, adică un operator de conectare al câmpurilor matematice. ✦

CÂTEVA ELEMENTE ALE UNEI FIZICI SOCIALE ÎN „SĂ TRĂIM ȘI SĂ GÂNDIM CA PORCII” DE GILLES CHÂTELET

Mâna liberă a pieței nu este altceva decât expresia acestui haos auto-organizator și productiv, a cărui funcționare liberă nu trebuie perturbată. Mobilitate, nomadism, fluiditate – acestea sunt formele caracteristice noii existențe cibernetice

de
DIANA BULZAN

„**O**cifra nu se discută, într-un fel, deja prin definiție; există o bărbăție prostească a cifrei încăpățanată și mereu gata să se adăpostească în spatele unui gen de imunitate științifică.” (G. Châtelet, *Să trăim și să gândim ca porcii: despre indemnul la invidie și la plictiseală în democrațiile-piață*, trad. din limba franceză și prefață de Claudiu Gaiu, editura Alexandria Publishing House, Suceava, 2023, p. 63). Textul lui Gilles Châtelet, oferind o radiografie satirică a postmodernității și a societăților terțiare de servicii, nu scapă din mână intersecția dintre filosofie, limbaj și geometrie (în textul de față prezentă prin modul în care o anumită rigoare științifică este mobilizată pentru a legitima mecanismele democrației-piață), ci îi adăugă două axe, economia și politica. În analiza lui Châtelet, specifică perioadei neolibérale este și crearea unei echivalențe între sferele politicii și economiei. Una dintre formele acestei echivalențe ar fi anume consolidarea politicii în ipostaza sa electorală, cu elaborarea unui program construit ca o serie de oferte ce corespund

cererii electoratului. Definirea politicii la Rancière ca o contestare a unui ordin date devine aici doar o chestiune de management. Ceea ce numim drept *fizică socială*, pe urmele lui Châtelet, nu este decât analiza mecanismelor prin care subiectivitatea (mai degrabă, tipologia modurilor subiective) tipică noilor clase de mijloc este constituită. Iar prin mecanica acestei fizici putem înțelege *mecanica* reproducerii relațiilor sociale în societatea postindustrială.

Așadar, scena care ne introduce în universul satiric postmodern al lui Châtelet e o noapte în clubul parizian *Palace*, locație centrală pentru viața culturală și socială pariziană de la sfârșitul anilor 70. Scena clubului operează un rezumat al întregii cărți aproape, concretizând un moment decisiv al consolidării noii etape economice: situată temporal la sfârșitul deceniului 1970, sceneta devine astfel pretextul narativ care descrie „o adevărată minune a Noptii, care a făcut ca Banii, Moda, Strada, Presa și chiar Universitatea să se zăpăcească laolaltă și să-și intrunească talentele [...]” (Châtelet, *Să*

trăim și să gândim ca porcii, p. 18), denunțând astfel pactul, pe atunci incipient, dintre capital, stat și cibernetică.

Ceea ce urmează este o portretizare a diferitelor tipuri de subiectivitate caracteristice societăților postindustriale: *La Palace* pare a fi un loc *democratizant*, în care diversele tipologii subiective se întâlnesc („cele Patru Smokinguri”, „Cyber-Wolves”) și unde alianța fragilă și instabilă dintre „Bani, Talent și Presă” pare a fi dacă nu cimentată, măcar inaugurată și celebrată. Mai mult, în cheia analizei operată de Châtelet, tranziția de la capitalismul industrial, caracteristic perioadei postbelice și caracterizat în țările occidentale de un temperament economic keynesian în care statul social mai putea juca un rol semnificativ, la un capitalism postfordist, bazat pe o economie de servicii e însoțită de apariția unei filosofii a nomadismului și a haosului productiv, auto-generativ și auto-organizator, a cărei interpretare devine o justificare pentru liberalizarea pieței. Astfel, mâna liberă a pieței nu este altceva decât expresia acestui haos auto-organizator și productiv, a cărei funcționare liberă nu trebuie perturbată. Mobilitate, nomadism, fluiditate – acestea sunt formele caracteristice noii existențe cibernetice. Prima dimensiune a noii fizici sociale se arată deja – o comprimare a spațiului și timpului caracteristică postmodernității, operată/facilitată de extinderea unui sistem de rețele care permite comunicarea instantanee, precum și un consum și o circulație accelerată a capitalului.

Ecuția „Piață = Democrație = Majoritatea oamenilor medii, care legitimează democrațiile-piețe [...]” (Châtelet, p. 66) e, de asemenea, expresia unei alchimii sociale, care pretinde transformarea *omului obișnuit* în *omul mediu*, proces politic a cărei istorie Châtelet o trasează până la Hobbes și care denotă o individualizare cuantificabilă. Astronomul belgian Lambert-Adolph Quételet e citat pentru schițarea

unei „statistici morale,” construită pe modelul unei anatomii sociale, astfel încât fiecare parte a corpului social e analizabilă și cuantificabilă, funcționând asemeni unor parametri în alcătuirea noii fizici sociale și permițând descoperirea unor legi de funcționare analoage legilor fizice. Alcătuirea unei astfel de statistici duce la o reconceptualizarea unei figuri a „înțeleptului” la Quételet, drept „cel ar cărui liber arbitru acționează ca un mecanism ce se-nvârte în jurul unei stări medii rezonabile, cea a «omului mediu»” (Châtelet, p. 60). Liberul arbitru, astfel, departe de a mai fi expresia unei voințe și unei capacități pentru auto-determinare, devine expresia unei tendințe, a unei medii matematice. Iar figura înțeleptului se lasă ușor confundată cu cea a *omului mediu*, „pe care fizicienii l-ar califica cu plăcere ca adiabatic” (Châtelet, p. 60).

Atomizarea individuală merge mână în mână cu această medie socială calculabilă, iar atomizarea nu implică doar redefinirea colectivității ca un agregat de atomi-subiecți, ci și ignorarea istoriei sociale a indivizilor concomitentă cu desconsiderarea lor drept agenți sociali. Metafora corpului social astfel parametrizat trebuie dusă mai departe, din moment ce pentru Quételet „omul mediu este pentru națiune ceea ce este centru de gravitate pentru un corp” (Châtelet, p. 61), fiind astfel capabil de a rezuma toate forțele intersubiective ce acționează asupra unei națiuni. Sfârșitul anilor 1970 surprinde și tranziția de la o subiectivitate militantă ce a mai putut caracteriza sfârșitul deceniului 1960 la contra-reforma neoliberală caracteristică perioadei Thatcher-Reagan, ce găsește un aliat bun în mecanica noii fizici sociale și în tranziția pe plan subiectiv la cinismul libertarian și nomadismul Turbo-Becațelor și Cyber-Ghedeonilor.

Permițând elaborarea unor legi analoage celor naturale și identificarea mediilor statistice (prin cuantificarea omului mediu), numărul conferă o obiectivitate sterilă, din-



Infinit I

colo de orice contestare, fiind astfel și un mijloc de control eficace. Capabile de a *exprima* obiectiv milioane de voințe, cifrele nivelează orice excentricitate subiectivă, aducând calm și previzibilitate în câmpul social. Eliberând astfel individualul de propria sa geneză istorică, într-o manieră similară cu o noțiunea haosului eliberator, cifrele ajung până la urmă să se impună și să împartă o obiectivitate mobilă, dinamică, dar mereu calculabilă sferei sociale.

Această mecanică și aritmetică socială facilitează o suprapunere dintre sfera subiectivității și cea a pieței. Ajungem astfel și la subiectul colectiv, *cyber-cireada*, a cărei *materie* subiectivă devine materie primă pentru rețele neuronale și de servicii. Cu toate acestea și îm-

potriva acestei rigurozități aparent științifice oferite de fizica socială à la Quételet, Châtelet distinge și o inteligență a numărului, nu ca un asamblaj de proporții cuantificabile, ci drept „o *coalție* ce forțează evenimentul și însuflețește o *bătălie*” (Châtelet, p. 63). Acest *număr în luptă* nu mai e un inventar rigid al unei realități date, ci un catalizator pentru o gândire capabilă de a inventa noi dimensiuni și de a deschide calea către noi modalități subiective. Rămânând pe terenul astronomiei, la partea cealaltă a acestui dipol ideologic, alături de Quételet, l-am putea așeza pe Anton Pannekoek, marxist și astronom olandez, pentru care constituirea obiectivității științifice e un proces istoric social și colectiv. ✦

CYBERSPAȚIU VS GEOFILOSOFIE

Châtelet ne vorbește de o rearticulare mai subtilă a individului la comunitate, ceea ce însă presupune abolirea Noului Oraș managerial și racordarea sa la Teritoriu. Geografia ca bază a Politicii.

de

CLAUDIU GAIU

Să trăim și să gândim ca sporcii. Despre îndemnul la invidie și la plictiseală în democrațiile-piață, lucrarea lui Gilles Châtelet din 1998, este un text de avangardă asupra fondării cyber-politicii și o critică radicală a schimbărilor social-tehnologice anunțate în acea perioadă crucială. Nu întâmplător a fost remarcat, chiar dacă tardiv de unii membri ai, azi, celebrei mișcări a culturii cibernetice (Cybernetic Culture Research Unit), dezvoltată la Warwick de gânditori și artiști avangardiști, ca Nick Land (filosofie), Kode9 (muzică), Sadie Plant (teorie feministă). Destinul internațional al lui Châtelet — ceea ce înseamnă azi ieșirea în engleză din țarul unei limbi naționale, fie ea și franceza cu prestigiul său ofilit, și din bateriile de creștere a ouătoarelor și puilor de carne, care sunt de bună vreme universitățile — a demarat abia cu traducerea (2014) și seminariile pe care i le-a dedicat postum Maya B. Kronic, unul din cei mai competenți ghizi în undergroundul filosofic și artistic. Succesul său francez s-a datorat talentului de a insulta pe toată lumea, într-un stil polemic demn de tiradele antiiezuite ale lui Blaise Pascal. Deschiderea porților avangardelor anglo-saxone s-a datorat

intelenței acestui matematician și istoric al științei de a sesiza importanța construcțiilor conceptuale ale lui Gilles Deleuze și Félix Guattari, baze ale unei percepții novatoare asupra lumii în arta sfârșitului secolului al XX-lea.

Filosofia nu a fost singurul domeniu afectat de volumul-proiectil conceput de Châtelet. „Arta contemporană și filosofia contemporană sunt legate laolaltă precum alchimia și religia”, spune sculptorul Liam Gillick. Conform acestuia, artistul ar utiliza în combinații oculte concepte ale filosofiei continentale. Într-un ciclu de instalații dedicate spațializării și socializării în modernitatea târzie, studii asupra locurilor de întâlnire sau de decizie (săli de ședință, locuri de întâlnire marcate), artistul mărturisește că urmarea chestionarea „programului social-politic postrevoluționar impus de consensul postmodern”. Într-o recapitulare a activității sale, din influentul jurnal de teoria artei e-flux (Mai, 2019, # 100), Gillick recunoaște o lacună a cercetării sale artistice, volumul lui Gilles Châtelet, descoperit mult mai târziu într-o notă bibliografică a unui studiu, semnat de Maya B. Kronic, despre modificările sociale produse de era informatică: „Ce naiba era cartea asta

cu un titlu atât de bun? Și cum de am ratat-o?” În eseurile sale scrise sau montate în spațiu artei, plasticianul formulase doar un avertisment, acolo unde Gilles Châtelet denunțase ivirea orizontului unei epoci întunecate. Nomadismul anunțat ca eliberare se dovedea mobilitatea unei superclase dominante, în vreme ce păturile medii și inferioare erau lăsate să fiarbă sub fermentii care aveau să aducă la putere forțe reacționare nemăiîntâlnite. Liam Gillick constata cu sinceritate că „punerile sale în scenă” de la sfârșitul anilor '90, cuprinse sub titlul What If? Scenariis, o serie de parodii ale modelului social impus de succesul tehnicilor de rebrânduire și al afacerilor speculative, fuseseră depășite teoretic de satira lui Châtelet. Alchimist al metaforei în care dizolva concepte deleuziene, autorul francez lumina preschimbarea democrațiilor occidentale în suport al pieței economice și transformarea cetățeanului în unitate de date (data unit) a uriașului computer al economiei politice mondiale.

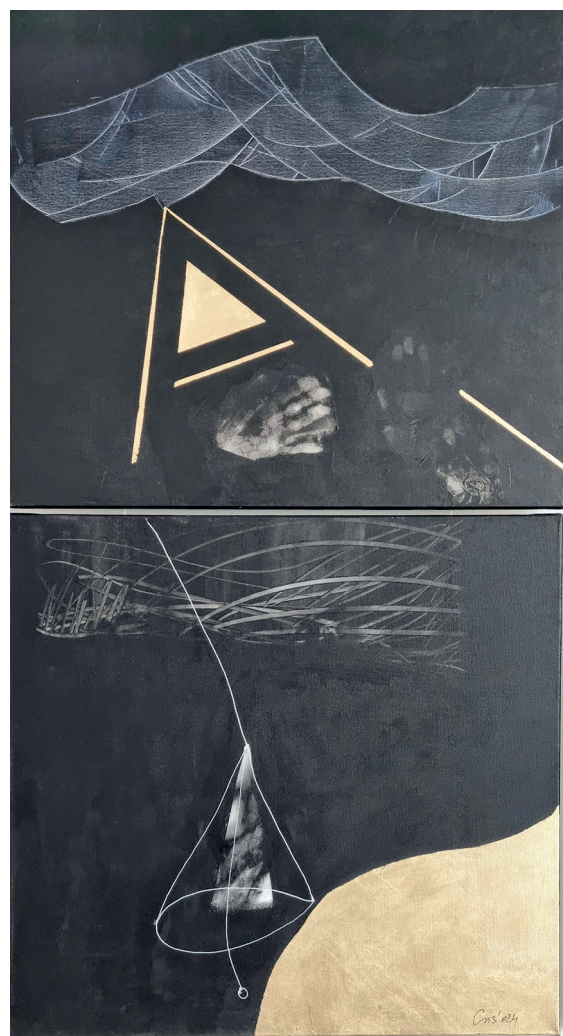
Cybercultura școlii de la Warwick cultiva fascinația produsă de perspectiva predării umanității în fața unei invazii fără chip, venite din afara istoriei umane. Adesea, tehnica a fost bănuită de o dezvoltare independentă de creatorii săi, dar dispariția jubilarie a umanității în proiectului tehnoscienței este o tonalitate recentă în artă și filosofie. Cyber-filosofia observa cu entuziasm epistemologic extinderea graduală a formelor inteligenței sintetice și înlocuirea progresivă a organismului prin exoschelete de cyborgi. Gilles Châtelet propunea în schimb o fenomenologie hegeliană a ivirii acestor transformări, anunțate de distopiile SF create de Philip K. Dick sau de William Gibson. Ca aceste non-lumi și anti-societăți să fie posibile, a fost necesară impunerea „cyber-politicii”, termen prin care matematicianul francez marchează înlocuirea democrației

cu algoritmiile unor procese de comunicare și de impunere a informațiilor. Transformările s-au petrecut în cadrul Contra-Reformei liberale a anilor '80, când mișcările sociale au devenit organizații festive de celebrare a unor drepturi umane abstracte, iar hedonismul libertar a devenit pe nesimțite civism libertarian, compatibil cu politicile conservatoare ale regimurilor Thatcher sau Reagan.

Frédéric Lordon, într-un articol din 2 martie 2026, de pe blogul său, *La pompe à phynance* (ocheadă către piesa de teatru a lui Alfred Jarry, *Ubu rege*) exultă ca un bun marxist în fața decăderii „burgheziei creative”, cea produsă de al treilea val industrial. Noi recruți vor îngroșa rândurile batalioanelor Revoluției Mondiale! Este vorba de păturile suprareprezentate politic din era dominației liberalismului și a prăbușirii programelor socialiste, fie în eprubeta cercetării academice, fie în fosa septică a democrației parlamentare, locurile preferate de contestatarii fără ambiții. Comentator al filosofiei afectelor la Spinoza și a teoriei pulsionilor a lui Jacques Lacan, Lordon are totuși încredere că individualismul și spiritul de concurență, pe care această clasă s-a construit, ar putea reclădi sistemele de solidarități din ultimele două secole sau dacă, așa cum spunea Gilles Châtelet, turmele indifferente de competitori pizmași ar putea redeveni „un popor”. Acest pronunțament lansat de Lordon se adresează aceluiași public vizat de îndemnul la invidie și plictiseală, iar autorul său recuperează inconștient registrul chimic și animalier din pamfletului pomenit: clasa creativă e destinată „marmitei” unde fermentează straturile dispensabile ale societății, însă este dificil de întrevăzut politizarea „cirezii de imbecili politici, batalioanele macronismului, socialismului sau ecologiei pariziene(...)”. Ajunge să discuți cu un bancher, un jurnalist sau, mai rău, cu un artist contemporan că să resimți ametea-

la unui scafandru coborât în groapa Marianelor”. Prin comparație, Châtelet vorbea de cyber-cireada înghițită de marile orașe mercantile, la fel cum odinioară centrele urban industriale absorbeau sărăcimea. În locul vechilor solidarități muncitorești și sindicale se proclamă „autonomia și autogestiunea șeptelului”, ușor de mulțumit cu trendurile info-vizuale prezentate regulat pe „pășunea cibernetică”. Societatea și tensiunile luptei politice au fost înlocuite de mișcarea haotică a elementelor individuale aruncate în vârtejul „centrifugei” economice sau lăsate în fierbere în „alambicului” pieței.

Este o urbanitate care se dezvoltă pe ruina statului, centrele economice fiind „iaurtiere” ale clasei mijlocii, în care sănătatea publică și învățământul se atrofiază prin desconsiderare. Modelul acestei lumi era, pentru Gilles Châtelet, Singapore. Invocarea orașului-stat asiatic ne duce iarăși cu gândul la reflecțiile neoreacționare ale lui Nick Land, care, nu mai departe de 2025, înălța ode acestor fragmente din fostul Imperiu Britanic, Hong-Kong, Singapore, Dubai, care reușesc să combine lipsa de democrație cu prosperitatea. În trecut fie spus, găsim aici motivele prezenței conaționalilor noștri înstăriți în Dubai: aeroportul unde te poți îmbuibă cu best-off-urile planetei și absența săracilor. Mai plastic spus, în stilul eseistului francez: „un anumit tip transcontinental de a rămâne acasă și între ai tăi, teleportând cu sine eleganța prădătoare a monstrului urban, care-l distinge de generațiile trecute împovărate de răbdare vegetativă sau militantism preistoric.” Segregarea elitelor într-o geografie reticulară a teritorială, reunind doar centrele urbane prin căi de comunicație aeriene, fusese surprinsă de Gilles Châtelet prin metafora ligii „Noii Ligi Hanseatice”, prin care înțelegea aderarea claselor medii postindustriale la idealurile (anti) sociale ale Lorzilor Finanței.



Infinit V

Adepții lui Saint-Simon știau exact cum vor fi distribuiți nasturii pe hainele membrilor societății progresiste viitoare: la spate, ca nimeni să nu se poată îmbrăca singur. Spre deosebire de autorii utopiști, ironizați odinioară de Marx, Gilles Châtelet nu ne dezvăluie cum va arăta viitorul în cazul în care vom reuși refondarea politicii. Ne vorbește de o rearticulare mai subtilă a individului la comunitate, ceea ce însă presupune abolirea Noului Oraș managerial și racordarea sa la Teritoriu. Geografia ca bază a Politicii. ★

PETRO[NOMAZI → STATE]: O TOPOLOGIE RECIDIVISTĂ A CONTEMPORANEITĂȚII

Încolonați docil [...] și uniform pe autostrăzi (sau pe drumuri europene, în cazuri mai autohtone), petronomazii sunt imaginea în mișcare a clasei de mijloc în continuă formare și consolidare în ultimii cincizeci de ani

de

MIHAI ȚAPU

Compoziția societăților în care domnește energia bazată pe extracție petrolieră apare ca o uriașă îngrămădire de petronomazi, iar fiecare petronomad în parte – ca entitate elementară a acestor petrostate. Studiul lui Gilles Châtelet, Să trăim și să gândim ca porcii, nu începe de la invariantul petro-, însă ajunge, invariabil, să îl instrumentalizeze în portretul-robot al membrilor clasei de mijloc din societățile terțiare. Cum să înțelegem petronomadismul? Vis al mobilității autonome totale, omnidirecționale; încununarea „autostrăzilor Reich-ului” (developeate și de Durs Grünbein), la rândul lor o formalizare și materializare a „frumuseții vitezei” futuriste; poziția antinomică „zâmbetului vitezei” caraxian, instanțiat sporadic prin străfulgerări singulare; stare naturalizată instrumental de către opoziției (occidentali) conservatori ai electrostatelor, posibil perdanți disperați în „Noul Război Rece” (discutat recent și de Adam Tooze) pornit, dacă ar fi să-l ascultăm pe Nick Srnicek, pentru desemnarea celui mai grandios „imperiu de silicon”.

Încolonați docil – căci indiferent dacă gradul de răbdare scade sub un anumit nivel, nu pot cu adevărat să se opună stării de fapt

– și uniform pe autostrăzi (sau pe drumuri europene, în cazuri mai autohtone), petronomazii sunt imaginea în mișcare a clasei de mijloc în continuă formare și consolidare în ultimii cincizeci de ani. Baricați într-un automobil special gândit pentru a acomoda doar membrii familiei nucleare, ascunși în spatele semnalizării sau claxoanelor, indecși ai unei interacțiuni mereu evitate, trăgând ocheade invidioase sau disprețuitoare către mașinile celorlalți pasageri, derulând plictisiți în abisul ecranelor extensiei propriilor mâini (și identități), așezându-și gurile albe în drum spre spațiile predilecte reproducerii propriiei subiectivități – birourile găzduite în clădiri de sticlă, hipermarketurile aprovizionate în exces, spațiile de recreere discordante cu natura în care sunt postate, aeroporturile unde-și schimbă vehiculele pe unele și mai petro-actualizate. Drama ambuteiajului este singurul eveniment deconcertant pentru petronomadul de toate zilele, punându-l față în față cu teribila nevoie de a intra în contact cu semenii necunoscuți de-ai săi, sau, și mai rău, cu interceptarea sa impromptu de către bunăvoința vreunui compatriot încă neobișnuit complet cu cutumele traiului „de porci”. Idealul unic la care mai pot spera petronomazii

terestri este accesul la o poziție superioară în ierarhia petrocrației: ridicarea la ceruri, în rândurile petroelitei aeriene înzestrate cu câte un avion personal.

Châtelet afirmă, nu de puține ori, că fără mașini nu ar exista democrație de piață. Petronomadismul este, într-un mod fundamental dialectic, condiționat de emergența democrației de piață, și la rândul său creator al unei mentalități individualiste potrivite pentru a consolidarea celei din urmă. Filosoful francez pune pe seama utilizării din ce în ce mai comune și răspândite a autovehiculelor o trecere de la forme de solidaritate comunală la un individualism modern structurant pentru conștiința clasei de mijloc. Omul mediu, abstracția creată de pactizarea sferei economico-politice cu o suită de falsificări și degradări ale unor teorii matematice, este un produs plat din punct de vedere politic, al cărei oricare posibilă atitudine combativă este dinainte înregimentată și deviată mediatic către o defulare precaută, circumscrisă de interesele propriiei persoane. Auto-centrarea egotică funcționează, aici, într-o cheie proto-fisheriană. Individualismul este mascat de raioanele unui magazin identitar din care fiecare subiect este „liber” să-și aleagă câte un rol (și să-l schimbe după „bunul plac”, evident) pe care să îl joace în drama orchestrată de către societatea terțiară. Ca orice scenografie atent gândită, acțiunile întreprinse de toți actorii sunt prestabilite și limitate la un nivel care să nu frizeze niciodată emergența capacității meta-reflexive. Scopul piesei este ușor de întrevăzut: conștiința de clasă nu va apărea niciodată, individualismul va răzbi peste oricare singularitate ar avea curajul să-și îtească capul din mașină.

Pentru că volumul lui Châtelet oferă destule piste de urmărire a implicațiilor petronomadismului în ceea ce privește subiectivarea clasei de mijloc aflate sub semnul democrației de piață, ar fi utilă explicitarea dimensionalității suplimentare,

conturate în urma agregării petronomazilor, și anume a doua zonă din topologia amintită în titlu, petrostatele. Cu ocazia celei mai recente conferințe autumnale London Review of Books, susținută la New York, Adam Tooze, nume privit cel puțin cu suspiciune în unele zone ale stângii (vezi, cel puțin, critica unanim invocată a lui Perry Anderson, „Situationism à L'envers?” din New Left Review), distingea între „petrostate”, acele zone pentru care petrolul reprezintă încă sursa principală de energie, și „electrostate”, cele care încearcă să facă tranziția către forme mai verzi de energie, precum cea solară, eoliană etc. Notabilă, în discursul lui Tooze, nu este doar taxonomia de mai sus, ci referințele pe care le face la proiectul unei „modernizări verzi” propus de anumiți gânditori începând cu anii '80-'90 ai secolului trecut (printre care, terribile dictu, și Bruno Latour). Deși cu potențial, acel proiect eșuează, conform autorului britanic, pe cel puțin două fronturi: lipsa nuanțelor și contextualizărilor geopolitice mai ample, și lipsa unei grile globale a respectivei modernizări. În treacăt fie spus, dată fiind existența blocului sovietic la momentul respectiv, criticile lui Tooze seamănă cu niște oameni din paie aleși în grabă, iar dacă peste 40 de ani cineva l-ar critica pentru că nu a prevăzut viitorul, va ști că a fost tratat cu aceeași monedă.

Gilles Châtelet nu ar putea intra decât forțat în rândul teoreticienilor modernizării verzi, însă atenția la și interesul său pentru spațiu, atât în accepțiunea pragmatică, cât și în cea abstractă a cuvântului, fac ca scrierile lui să fie pline de intuiții utile în dezbaterile petro-/electro-state, precum cea despre petronomazi. Deja din indolența anti-comunitară și din individualismul exacerbă insuflat petronomazilor de către meșterii ordinii cyber-mercantile moderne se pot extrage câteva intuiții cu privire la atitudinea lui Trump de a renega orice încercare de aliniere la standardele

ecologice curente. Dacă au întârziat deja la partida ecologică și nu mai pot câștiga, de ce să mai joace? În străfundurile acestui gest expeditiv stă, de fapt, o motivație profund porcină (în sensul châteletian, ofensator nu la adresa animalului, ci apropierea imaginii sale de către imaginarul nesătul al oamenilor): la ce bună orice acțiune care nu aduce profit, cu cât mai imediat cu atât mai bine? Orizontul pietrificat al Statelor Unite, conjugat cu petro-avariția imperialistă a președintelui reales, a condus la batjocorirea și denigrarea tuturor reglementări internaționale privind energia regenerabilă și emisiile de carbon. Unde mai pui că „bastarzii lui Hayek” munciau deja pe brânci de mult timp la infiltrarea unor noi perspective, „dezideologizate”, asupra falsității tuturor statisticilor și metodelor care indică probleme precum încălzirea globală, emisiile de carbon sau alte „fiecuni” periculoase pentru acumularea nestăvilită de capital.

Compulsia petrofilă dă naștere topologiei recidiviste a epocii în care trăim, deoarece ținerea ei în viață (oricât de artificial sau forțat ar fi procesul) este izomorfică cu existența democrației de piață și, implicit și complementar, subiectivității clasei de mijloc. Chiar și atunci când cursa pentru circuitele de silicon necesare în „înarmarea pentru inteligența artificială” pare să fie un obstacol imediat pentru logica petrostatală, tacticienii conservatori vor face tot ce le stă în putință pentru a pune bețe în roată adversarilor lor principali – China, cu alte cuvinte – înainte și în locul recunoașterii neajunsurilor structurale din propriile sisteme. Ambuteiajele sunt o problemă doar pentru cei care conduc autovehicule fizice, șoferii mașinăriilor imperialiste pot oricând să provoace pene în angrenajele inamice, încercând, de exemplu, să întârzie și să împiedice cât mai mult electrificarea în care China s-a angajat într-un ritm accelerat în ultimii ani.



Niciunde IV

Fără a paria pe vreun progresism chinez emancipator ascuns, aderența disperată a Statelor Unite ale Americii la formațiunea petrostatală curentă nu dă seama decât de un conservatorism în stare terminală, în care orice discurs – naționalist, religios, xenofob, eugenist, neoliberal – trebuie să fie antrenat pentru păstrarea cu orice preț a hegemoniei din ce în ce mai șubrede. Ar fi utopic să ne imaginăm că schimbarea petro-logicii curente cu o electro-logică emergentă ne va face să nu mai trăim și să gândim ca porcii, dar poate ne va îndepărta de influența celei mai abjecte zone de pe pământ: latrina SUA. ✦

EKPHRASISUL UNUI PORTRET BIOGRAFIC

Angela Baciuc filtrează moștenirea suprarealistă prin propria sensibilitate, transformând-o într-un instrument de explorare a identității și a condiției artistului contemporan.

de
ANDREI CUȘ

Ca un mare admirator al Cavangardei, și în special al suprarealismului, am fost de la început entuziasmat de noul volum de poezie al Angelei Baciuc apărut la *Cartea Românească* în 2025, intitulat *I-am scris lui Brauner un poem*.

Demn de amintit că Angela Baciuc este una dintre figurile mereu active în spațiul literar contemporan românesc. Membră a Uniunii Scriitorilor din România și PEN Club, a câștigat numeroase premii, precum Premiul I la Concursul național „Ion Minulescu” (2006); Marele Premiu în cadrul Festivalului Internațional „Lucian Blaga” (2016); Premiul „Cezar Ivănescu”, acordat de filiala Iași a Uniunii Scriitorilor din România pentru volumul *Mic dejun la Frida* (2021).

Incitant chiar înainte de deschiderea cărții este programul cu care autoarea pleacă la drum, și anume recuperarea unei figuri românești ilustre care s-a afirmat pe plan internațional prin elogiarea acesteia în întregul volum. Gestul de a-i „scrie un poem” implică depășirea distanței istorice și transformarea artistului într-un interlocutor viu. Victor Brauner nu apare în volum ca simplă figură culturală, ci ca prezență simbolică,

generator de imagini, semnificații și stări poetice. Pe lângă această resurrecție metaforică, autoarea îl mistifică, creându-i o mitologie locală prin apelarea la elemente biografice, de exemplu rana de la ochi pe care a suferit-o în timpul unui vernisaj este prilej de estetizare și transformare într-un poem eponim, unde aceasta „se mută/ de la dreapta la stânga/ doar în timpul/ ședințelor de spiritism/ ochiul său/ revine acasă/ se așază la masă”. Brauner trece prin toate ipostazele, de la zeflemisire subtilă în poezia *poem ce nu are legătură cu Brauner*, până la umanizare totală, după cum apare în *o zi oarecare* unde „bătrânii trag din pipă/ pisicile dorm/.../ la apus/ se pregătesc năvoadele”. Aflăm că „în atelierul lui Brauner/ e liniște”, adică o ipostaziere a pictorului care ori lucrează la o nouă creație cu discreție, ori se află în faza reflexivă și pre-creatoare, oricum, ambele îl situează în interiorul societății acvatice din *Ouranoupoli*.

Un alt aspect care merită urmărit îl constituie tema memoriei culturale. Autoarea recuperează relația dintre poezie și pictură, o relație intimă cu rădăcini chiar din timpul perioadei interbelice unde același Brauner semna alături de Ilarie Voronca, manifestul

PictoPoeziei. În unele poeme ale autoarei se simte un oarecare substrat voroncian, unde, asemenea poetului interbelic care în poemul *Ulise* închina un „imn ție veac al mediocrității” și scotea în evidență cum „singuri ne închidem în mucegaiul birourilor”, asemenea procedează și Angela Baciuc care adaptează discursul la spațiul contemporan în care „scrie pe cutia de șervețele/ când am plâns/ ultima dată” (*Pariss*), „sfârșitul/ nu îți/ trimite emoticoane/ începe cu o durere de cap/ sau de spate” (*Cai verzi pe pereți*). După cum observă și Savu Popa în prefața de la carte, „ne este dezvăluită panorama realităților actuale, aflate sub spectrul aparențelor și fardate cu poleiala sclipitoare a deriziunii”. Faptul divers este transformat în poezie-spectacol ce atinge de multe ori burlescul, în poezii precum *viață, viață legată cu ață* sau *pălăria de cabaret*, dar reușește să atingă și sacrul în *ce poți face*. Astfel, poeta filtrează moștenirea suprarealistă prin propria sensibilitate, transformând-o într-un instrument de explorare a identității și a condiției artistului contemporan, iar volumul poate fi citit ca o reflecție asupra modului în care avangarda continuă să existe în prezent.

I-am scris lui Brauner un poem este mai mult decât uzuala carte de poezie inspirată de un mare artist. Volumul reprezintă o meditație asupra continuității spiritului avangardist și asupra capacității poeziei de a transforma memoria culturală în experiență vie. Prin forța imaginilor și prin dialogul subtil cu opera lui Victor Brauner, Angela Baciuc oferă o contribuție relevantă la reinterpretarea contemporană a moștenirii suprarealiste românești. ★

Dacă te uiți la ce s-a produs în ultimul deceniu, observi ceva ciudat: arta nu mai e făcută să te oprească din drum, ci să fie „administrată” rapid, ca o perfuzie pentru un spectator care e mereu la un pas de a închide televizorul. Trăim, practic, într-un ADHD cultural generalizat unde un cadru de trei secunde fără o explozie sau o replică acidă e considerat deja „cinema lent” sau, mai rău, o eroare de conexiune. Algoritmii ne-au convins că surpriza e un risc de business, iar ambiguitatea – o eroare care trebuie reparată. Un film bun nu mai e cel care te bântuie nopțile, ci ăla care te face să uiți să te ridici de pe canapea după o pungă de pufuleți. Cu sare!

Din nevoia asta de a fi „eficienți”, a apărut și personajul „perfect imperfect”, tipul ăla construit parcă după o ședință de marketing, vulnerabil fix cât trebuie ca să ne placă de el, dar suficient de sarcastic încât să poată fi transformat în meme-uri pe net. Oamenii de pe ecran nu mai vorbesc între ei ca în viață, vorbesc pentru public. Dialogurile lor sunt impecabile, ritmate și, mai ales, explicative. Nu mai există mister, totul e dat mură-n gură. E celebrul sindrom din *Interstellar*, unde unui pilot de elită de la NASA i se explică ce este o gaură de vierme cu ajutorul unei foi de hârtie și al unui creion, ca la grădiniță. Regizorul Christopher Nolan pare convins că, dacă nu ne oferă acea ilustrație de clasa a II-a, am putea intra în colaps cognitiv înainte de pauza de publicitate.

Dar cea mai mare pierdere e dispariția subtextului. În filmele de azi, personajele își varsă traumele și explicațiile de parcă ar completa un formular la HR. Cinema-ul, care era prin definiție arta tăcerii și a privirii, s-a transformat în predică. Regizorii le e pur și simplu groază că, dacă ne lasă opt secunde în tăcere, o să ne verificăm notificările.

Desigur, din această psihoză a umplerii compulsive a fiecărei secunde sunt excluși cu desăvârșire regizorii autohtoni. În timp ce restul lumii se teme de opt secunde de liniște, „noul și din păcate și vechiul val” românesc

Neliniștea noastră nu e panică, ci reflex: degetul glisând hipnotic pe ecran după o firimitură de noutate. Evolutiv vorbind, am trecut de la Homo Sapiens la un fel de Homo Scrollens, creatura care verifică sinaptic lumea la fiecare șase secunde. Nu mai e psihologie, ci noua estetică a lumii.

de

VALENTIN PENȚA

SINCERITATEA LA CRONOMETRU

pare să fi ridicat „pierderea vremii” la rang de virtute metafizică. Pentru regizorii noștri, a insista pe un fir de iarbă care se clatină în vânt sau pe o ciorbă mâncată în timp real nu e o eroare de ritm, ci un sport olimpic de contemplare. Ei nu se tem că spectatorul va pleca din sală; dimpotrivă, par să-l provoace la un duel al răbdării, convinși că dacă filmezi un perete suficient de mult timp, peretele va începe, în cele din urmă, să-ți răspundă.

De fapt, în cinema-ul românesc, întâlnirea cu tine însuși nu este un premiu la finalul peliculei, ci începe oficial odată cu primul cadru. Din secunda unu ești doar tu cu tine, abandonat în fața ecranului, în timp ce filmul își vede liniștit de firul ierbii, de aburii ciorbei sau de orice alt detaliu domestic care „trece timpul” fără să-l consume. Pelicula devine, astfel, o oglindă în care ești forțat să te privești minute în șir, tocmai pentru că pe ecran nu se întâmplă nimic care să te distragă. Cu alte cuvinte, urmând firul acestui mod de a consuma arta și explicațiile tip „manual de asamblare”, ajungi să fii în final mult mai aproape de frigider decât de film.

Rezultatul e o cultură fără densitate, unde nuanța e privită cu suspiciune. Tăcerea – spațiul ăla în care Antonioni sau Tarkovsky te lăsau să-ți pui propriile gânduri – e considerată acum „timp mort”. Ironic, tocmai în

acele momente în care „nu se întâmplă nimic” se producea, de fapt, întâlnirea reală cu tine însuși. Până și emoția a fost neutralizată prin ironie. Marvel a dus asta la nivel de artă: orice moment de tristețe autentică sau sacrificiu e tăiat imediat de o glumă. Sinceritatea a început să ne pară stânjenitoare. Dacă o scenă e prea grea, mașinăria de divertisment simte nevoia să „elibereze” tensiunea, de teamă să nu ne simțim inconfortabil.

Prin anii '70, filmele aveau curajul să piardă timpul. Camera putea să rămână pe chipul unui actor mult peste ce scria scenariul, forțându-te să cauți adevărul în ridurile lui. Astăzi, un astfel de cadru ar fi tăiat la montaj ca fiind o greșală. Și nu, nu e vorba de o nostalgie ieftină după „vremurile bune” (și atunci se făceau destule aberații). E vorba de faptul că atenția noastră e ultima frontieră a libertății. Algoritmii nu interzic arta grea, ci doar o împinge într-un colț invizibil.

Într-o epocă în care să ai răbdare a devenit aproape un act spiritual, e subversiv să alegi să nu înțelegi totul din prima. Să zăbovești pe o imagine care te neliniștește fără să-ți dea soluții, e o formă de rezistență. Poate e timpul să lăsăm telefonul din mână și, pur și simplu, să privim.

Când ați văzut ultima dată un film care v-a lăsat într-o tăcere grea, fără dorința imediată de a-i da un share? ✦

DIAVOLUL SE ÎMBRACĂ DE LA SECOND-HAND

Filmul a fost promovat intens, chiar agresiv, iar cu toate că revederea distribuției originale ne încălzește punctul nevralgic al nostalgiei, povestea în sine nu reușește să se mențină nici pe departe la nivelul primului film.

de

CLAUDIA NEGREA

Dacă există vreo categorie de filme care trebuie lăsate să-și trăiască faima onorabil, aceasta este, în opinia mea, filmul cult. Iar aici nu mă refer la remake-uri care au tratat povestea într-o manieră diferită, scoțând la lumină filme lăsate într-un con de umbră. Mă refer la sequel-uri, deci la „partea a doua” ale unor povești care au funcționat și care funcționează în continuare foarte bine de sine stătătoare. Vorbesc despre filme a căror revizitare dintr-o perspectivă a continuității poveștii nu face decât să confirme nostalgicilor – și nu numai – că „nu se mai fac ca altă dată”. Un remake este adesea superior calitativ primului film (vezi cazul *Scarface*, unde filmul lui Brian de Palma din 1983 resuscitează originalul lui Howard Hawks din 1932 – filmul inspirat din opera lui Armitage Trail – cu o interpretare memorabilă a lui Al Pacino, care l-a transformat pe Tony Montana într-un gangster iconic).

Considerentele sunt întotdeauna și financiare, atât când vine vorba despre adaptări, cât și când vorbim despre remake-uri sau sequel-uri. Bineînțeles, depinde și de specificul poveștii. Cu toate acestea, în mod paradoxal, multe dintre ele eșuează la box

office sau pe tărâmul criticii specializate. Excludem din această poveste francizele filmelor cu super-eroi care au fan-base-uri solide, neriscând nimic, indiferent de zonele narrative în care își mută sau continuă poveștile. Îmi vin în minte câteva exemple din ultima perioadă, precum nefericitul remake al filmului *Fete rele / Mean Girls* (2004) regizat de Mark Waters, un pilon al filmelor cu adolescenți ale anilor 2000 și în același timp un pilon al culturii pop a acelei perioade. Musicalul din 2024, al regizorilor Samantha Jayne și Arturo Perez Jr., în colaborare cu aceeași scenaristă a primului film, Tina Fey, pune mantia corectitudinii politice peste aceeași poveste din 2004 (scenariul este aproape același, inclusiv la nivel de dialog). E un aspect binevenit în epoca incluziunii, dar care face ca filmul să pice în convențiile unei narațiuni specifice Disney Channel, pierzându-și din orice fel de îndrăzneală sau risc la nivel estetic sau narativ. Momentele cântate și includerea filmului în genul musical par să nu aibă niciun fel de justificare sau sens, aproape la fel ca în cazul musicalului *Mizerabilii / Les Misérables* din 2012 al lui Tom Hooper, o altă

producție care a rămas în memorie doar printr-o distribuție discutabilă și prin unele scene cântate într-un stil mediocru, care aproape ne-au făcut să punem la îndoială talentele actorilor în cauză.

În primul rând trebuie să menționez că nu doresc ca folosirea termenului second-hand din titlul acestui articol să fie interpretată într-un mod peiorativ, ca o trimitere mascată la vreo presupusă calitate slabă a produselor de acest fel, privită dintr-o perspectivă clasistă. Mă refer aici strict la statutul filmului nou apărut, *Diavolul se îmbracă de la Prada 2 / The Devil wears Prada 2*, un sequel care ar fi putut să lipsească, neaducând nimic nou și având o valoare scăzută din punctul de vedere al narațiunii, în comparație cu primul film. Producția celei de-a doua părți a stat oarecum în stand-by încă din 2013, când Lauren Weisberg, autoarea cărții care stă la baza filmului, *The Devil wears Prada / Diavolul se îmbracă de la Prada*, a scris un scenariu cu intenția de a continua povestea cu aceeași distribuție de succes. Meryl Streep și Anne Hathaway au refuzat însă ideea, iar după mai mult de zece ani, actorii s-au reunit finalmente pentru un sequel mult dorit și așteptat de către fanii filmului deja devenit cult.

Nu este cazul să insist foarte mult asupra filmului din 2006. Lauren Weisberg a scris un *roman à clef* după experiența trăită în cadrul redacției Vogue, unde a lucrat ca asistentă pentru Anna Wintour, redactorul șef al publicației. Personajul Mirandei Priestley, jucat de Meryl Streep, e inspirat din Wintour: o prezență rece, distantă, critică, un mamut aproape de temut în lumea modei și a *fashion-journalismului*. Filmul lui David Frankel (care și-a asumat rolul de regizor și în cazul *sequelului*) urmărește ascensiunea lui Andrea „Andy”

Sachs (Anne Hathaway) într-o lume pe care nu și-o dorește, dar care îi servește drept pârgie pentru o potențială lansare în jurnalismul „serios”. În loc să scrie pentru revista Runway, ea devine una dintre asistentele Mirandei, fiind forțată să învețe care-i faza cu moda. Evident, de la o femeie care nu își știe asorta sandalele cu poșeta, ajunge un fashion victim care își sacrifică relațiile cu prietenii și pe cea amoroasă, vânzându-și sufletul „diavolului” care e, în acest caz, reprezentat de redactorul șef al revistei, Miranda. Povestea prezintă arcul protagonistei care înțelege în cele din urmă care sunt adevăratele valori pentru care ar trebui să lupte, însă toată experiența la Runway o transformă într-o eroină care dobândește, prin probele pe care trebuie să le treacă, experiența și trăsăturile de care are nevoie pentru a practica mai departe jurnalismul cu „vâna” și, de ce nu, lipsa de scrupule de care este uneori nevoie pentru a-și atinge scopurile.

Partea a doua a filmului începe cu neașteptata concediere a întregii redacții la care lucrează Andy în prezent, două decenii mai târziu față de acțiunea primului film. Ea este reangajată la Runway pentru a restabili credibilitatea jurnalistică a revistei după o criză, spre frustrarea (mascată) a Mirandei care, în stilul specific arogant al personajului, se preface la început că nici nu o mai recunoaște pe fosta asistentă. Filmul explorează teme precum declinul presei tipărite, urmărind lupta Mirandei pentru credibilitate și calitate într-o lume dominată din ce în ce mai mult de inteligența artificială, entitatea care devine antagonistul suprem. Nigel (Stanley Tucci), mâna dreaptă a Mirandei, e conștient că lumea nu mai cumpără edițiile printate ale revistei, iar Andy încearcă în zadar să creeze conținut atractiv, concurând cu alți competitori.

Emily (Emily Blunt) se transformă într-un antagonist dus aproape de o zonă a ridicolului, ea dorind sabotarea conducerii prin comploturi bizare care o caricaturizează pe femeie într-un mod trist. Dacă în prima parte aveam de-a face cu o Emily nesuferită, însă care ținea la o anumită etică și conduită, aici ea e transformată într-un evil mastermind, departe de personajul pe care am ajuns să-l îndrăgim în prima parte, în ciuda unor ieșiri mai puțin simpatice ale ei.

Filmul a fost promovat intens, chiar agresiv, iar cu toate că revizuirea distribuției originale ne încălzește punctul nevralgic al nostalgiei, povestea în sine nu reușește să se mențină nici pe departe la nivelul primului film. Ce lipsește? Personaje simpatice, unele mize care să ne facă să nutrim pentru ele speranțe, dar și un fir narativ interesant. Filmul aproape că se dorește o poveste cu spioni, comploturi și obsesie pentru putere, în timp ce esența primei părți pare a fi uitată complet. Evoluția, atât de bine construită (aproape ca o călătorie veritabilă a eroului) a lui Andy din prima parte, e anulată aici. La finalul primei părți o vedem aruncându-și telefonul de serviciu în fântână, ca un simbol al independenței conștiinței pe care și-o revendică pentru a practica jurnalismul serios despre care tot vorbește pe parcursul filmului. Întorcându-se la Runway, ea pare a fi readusă la același *status quo*. Nimic nu s-a schimbat, ea nu navighează în această lume pentru a-și urmări un nou scop, ci caută din nou aprobarea Mirandei, ca și când cei douăzeci de ani de independență au fost șterși cu buretele atât din firul narativ, cât și din CV-ul personajului. Astfel, se lasă impresia că ce s-a întâmplat între cele două filme au fost niște ani de rătăcirii profesionale ale protagonistei. Din păcate, toate personajele



Unnamed

devin plate și ușor diluate în acest sequel ale cărui mize îmi e dificil să le identific. „Colții” Mirandei se tocesc, ea dând dovadă de un altruism și de o înțelegere care da, ar putea fi văzute ca o înțelepciune venită cu vârsta, însă care taie din esența care au făcut ca acest personaj să fie iconic. Din punctul de vedere al logicii personajelor, regresia la *status-quo* cu cele trei persoane, Miranda, Nigel și Andy lucrând din nou împreună la Runway, pare a fi o alegere narativă neinspirată, confortabilă, călduță și care nu oferă niciun fel de satisfacție spectatorială, în special pentru fanii primului film. Așadar, tot farmecul personajelor se pierde în acest sequel prin care se încearcă o reciclare a ideii inițiale, însă, spre deosebire de reciclarea hainelor, care este binevenită într-o lume dominată de *fast fashion*, filmul eșuează să pună povestea într-o lumină proaspătă. ✦

VANESSA SPRINGORA ACASĂ LA CIORAN

Un caz revoltător...

de
ALEXANDRU JURCAN

Vanessa Springora e editoare și scriitoare. Primul său roman a apărut la Editura Grasset în 2020 – *Le consentement/Consimțământul*. În 2023, Vanessa Filho a realizat un film după acest roman, cu Kim Higelin, Jean-Pierre Rouve, Laetitia Casta. Sedusă la vârsta de 14 ani de un celebru scriitor de 50 de ani, Vanessa Springora descrie, după trei decenii, urma durabilă a acestei relații, presiunea la care a fost supusă. Cu multă precizie, romanul luminează zona obscură în care se află o ființă sub o nefastă influență. A fost abuz sexual dacă ea a consimțit? Așa se întreabă adesea Vanessa. O copilărie cu traume, cu tatăl care și-a părăsit familia. Îi plac cărțile, citește și știe că într-o zi va scrie și ea. Ani de zile a fost obsedată de răzbunare, până când s-a ivit o soluție insolită: „să prinzi vânătorul în propria capcană, să-l închizi într-o carte” (traducerile îmi aparțin). Adică în romanul de față.

Vanessa
Springora,
*Le consentement/
Consimțământul*.
Editura Grasset
2020 în limba
franceză și 2021,
Editura Trei.



Mama Vanessei lucra la o mică editură. Într-o seară, un dineu cu personalități, unde participă și mama. Cu fiica. Acolo îl vede întâia oară pe celebrul scriitor G.M., răsfățat de publicul cititor. Și el o remarcă. Prada! Vânătorul și prada. Pentru că G.M. începe să-i trimită scrisori, apoi o invită la el. Vanessa începe să-i citească toate cărțile publicate. Mai târziu, ea va înțelege că prădătorii sexuali și pedocriminalii neagă gravitatea actelor sale, prezentându-se ca victime sau binefăcători. Vanessa e fericită, îl iubeste, se mută la el. Mama o lasă să-și urmeze iubirea. Apoi bârfa, teama, lipsa ei de la școală. El părăsește apartamentul și se mută cu ea la un hotel. G.M. scrie, publică, ține un jurnal, își face cura de frumusețe în Elveția, are oroare de orice posibilă degradare fizică.

Suntem în 1980. Cu zece ani înainte, mulți intelectuali de stânga au luat apărarea adulților acuzați că au avut relații „vinovate” cu adolescenți. În 1977, o scrisoare deschisă în favoarea depenalizării relațiilor sexuale între minori și adulți a fost semnată și susținută de intelectuali eminenți, scriitori și filosofi. Bineînțeles că a semnat și G.M. În relațiile cu minori, el nu vede pedofilie, ci iubire. Mult mai târziu, Vanessa va înțelege că el are nevoie doar de tinerețea ei efemeră, după care va alege o altă și o altă Lolita. În urma unor scrisori anonime,

G.M. e convocat la *Brigade des mineurs* de câteva ori, însă reputația sa îl absolvă mereu.

Încetul cu încetul, Vanessa se trezește la realitate, farmecele se destramă, luciditatea câștigă teren. Ea își amintește de un filosof de origine română, prieten cu G.M. Îi face o vizită. Îl cheamă Emil. Citind, mă gândesc la... Cioran și, deodată, citesc negru pe alb, scris clar, numele CIORAN. Ce o sfătuiește Emil? Să fie fericită că a fost aleasă de un scriitor genial. Să-l respecte, să stea în umbra lui. Sacrificiu total, așa cum stă bine unei soții de artist. Că nevasta lui, actriță, a renunțat la tot, la carieră, pentru el.

Vanessa se desparte de G.M. El se agită, se consideră victimă. Apoi apar cărțile lui în care ea e eroină. Acolo sunt și scrisorile ei, iar în jurnalul lui publicat, el prezintă relația lor în avantajul lui, desigur. Pentru că proiectul lui „de spălare a creierului e machiavelic”. Devine „libertin convertit în sfânt, pervers vindecă”. Și vine scuza supremă: totul e ficțiune, el n-a trăit așa ceva. Cum se poate continua după o asemenea relație? I-au trebuit mulți ani Vanessei ca să se abandoneze altui corp, să regăsească drumul propriei dorințe. Ca să întâlnească un bărbat cu care să se simtă în siguranță și încredere.

La un moment dat, Vanessa scrie că, prin 2013, G.M. a primit premiul Renaudot pentru eseu. Caut urgent și aflui. Incredibil! E Gabriel Matzneff! Acum are 89 de ani. Acuzat de pedocriminalitate, după ce Vanessa a publicat acest roman. Da... era atunci toleranța mediilor culturale, politice, dar acum urmează proceduri judiciare și oprirea comercializării operelor sale. Mai aflui că Yves Saint Laurent a plătit acel hotel în care Gabriel s-a refugiat cu Vanessa. Ce mică e lumea! Cu ani în urmă, Gabriel Matzneff publicase eseu *Les moins de seize ans*, unde își exprima direct atracția față de minori de ambele sexe: „mă captivează tinerețea extremă, aceea care se întinde de la vârsta de zece ani, până la 16 ani și care mi se pare adevăratul al treilea sex”. Restul e tăcere... ♦

Un filozof inspirat de Wittgenstein, care a discutat diferența dintre perspectiva persoanei întâi și a treia în ceea ce privește judecățile estetice – deși fără a folosi acești termeni – este Stanley Cavell. Lui Cavell îi place să ia exemple literare ca punct de plecare în activitatea sa filozofică și face acest lucru și aici. În eseu său inegalabil „Aesthetic Problems in Modern Philosophy” din *Must We Mean What We Say?* Cavell discută despre *Kejsarens nya kläder* (n.n. *Hainele noi ale împăratului*) de H. C. Andersen, un basm despre doi escroci care înșeală un împărat încrezut și vanitos. Escrocii afirmă că pot să coasă cele mai frumoase haine din cele mai rafinate materiale, dar că hainele au proprietatea stranie că nici *un prost* nu le poate vedea. Împăratul are încredere în judecata autoritară a cunoscătorilor și, când descoperă, spre groaza sa, că el însuși nu poate vedea hainele, nu vrea să dezvăluie că este prost, ci *se preface* că le vede. Restul curții face același lucru și, la început, chiar și oamenii care sunt prezenți atunci când împăratul urmează să-și etaleze hainele noi în public. Cel care dezvăluie, în cele din urmă, adevărul este un copil inocent, care nu a învățat încă să mintă pentru a apărea într-o lumină mai bună în ochii celorlalți. Când acesta chiar a spus ceea ce toată lumea vedea – că împăratul e gol – înșelăciunea este dezvăluită. Dar, între timp, înșelătorii, răsplătiți din belșug, au dispărut deja.²⁵ Cavell invocă basmul în legătură cu încercarea sa de a circumscrie „fraudulența” – înșelăciune estetică – ceva ce el consideră a fi un risc care însoțește întotdeauna judecățile estetice. Pentru Cavell, basmul lui H. C. Andersen este un fel de alegorie a gramaticii judecății estetice și întărește următoarea morală conceptuală: dacă nu vezi tu însuși valoarea estetică, nu te va ajuta să te bazezi pe autorități externe – dacă încerci să-ți externalizezi judecata, te înșeli singur! Aici vedem o asemănare clară între

CAVELL DESPRE JUDECATA ESTETICĂ ȘI „FRAUDULENȚA”

Acesta este un fragment din studiul semnat de Ingeborg Löfgren – Valoarea literară din perspectiva persoanei întâi și a treia – născut ca o reacție la eseu lui Fredrik Hertzberg Adio calitate. Adio artă! Despre valoarea literară (Vasa: Ellips förlag, 2023).

prezentare și traducere de
STĂNIȘOARA STÂNCEL

punctul de vedere a lui Hertzberg și cel al lui Cavell. Cu siguranță, cineva poate primi ajutor pentru a vedea valoarea estetică a ceva, potrivit lui Hertzberg („Mă poți face să-mi reconsider judecata că această carte a fost bună”), dar, în cele din urmă, eu însumi trebuie să-mi asum responsabilitatea de a face judecata de valoare din perspectiva mea la persoana întâi.²⁶ Cavell spune același lucru. Un critic de ajutor mă poate duce departe, dar nu până la a înțelege valoarea estetică în respectivul caz:

Este esențial, pentru a formula o judecată estetică, ca la un moment dat să fim pregătiți să spunem în sprijinul ei: *nu vezi?, nu auzi?, nu-ți place?* Cel mai bun critic va ști care sunt cele mai bune puncte de evidențiat. Pentru că, dacă nu vezi ceva, fără explicații, atunci nu mai este nimic de discutat. Ceea ce nu înseamnă că criticul nu are niciun recurs: poate începe să te instruiască, să te formeze și să-ți predice – direcția în care critica va începe invariabil să se îndrepte. [...] La un moment dat, criticul va trebui să spună: *asta este ceea ce văd eu*. Motivele – în anumite puncte, din anumite justificări, în circumstanțe

diferite – ajung la un capăt. (*Investigations*, §217)²⁷

Spre deosebire de cum stau lucrurile în *Hainele cele noi ale împăratului*, nu există nimeni altcineva, nimeni din exterior, care să ne poată dezvălui înșelăciunea artei, nouă celorlalți. Fiecare dintre noi trebuie să facă asta singur, din perspectiva propriei persoane întâia. Pentru că, spre deosebire de tipul de înșelăciune la care a fost supus împăratul din basm, nu există dovezi obiective disponibile, independent de propria mea poziție, care să decidă chestiunea. În basm, este o realitate că Împăratul este gol. Dar dacă o presupusă valoare într-o operă literară există cu adevărat sau nu, onestitatea copilărească (alta decât a mea) nu mi-o poate dezvălui. Nicio autoritate nu poate lua în cele din urmă decizia în locul meu. Ce înseamnă acest lucru pentru validitatea criticii estetice este Cavell, adică cel care reflectează asupra, cu ajutorul unei alte anecdote literare (pe care la rândul său o împrumută de la Hume) și anume povestea lui Sancho Pancho din *Don Quijote* de Cervantes, despre doi degustători de vin.²⁸

Anecdota sună în felul următor: Sancho Pancha povestește despre cei doi strămoși ai săi, cunoscători de vinuri. Odată, aceștia trebuiau să-și dea părerea despre un butoi cu vin. Unul susține că vinul are gust de fier, celălalt că are gust de piele. Cum putem să știm cine are dreptate? Ei nu au aceeași părere despre vin. Și ce dovezi au că oricare dintre opinii este corectă? Degustătorii de vin sunt luați în râs. Dar, spune Sancho Pancha, când butoiul de vin a fost golit, s-a găsit o cheie de fier cu un șnur de piele! Deci ambii cunoscători aveau dreptate! De fapt, în vin exista atât gust de fier cât și de piele. Totuși, aceasta este o morală filosofică total greșită, de a interpreta povestea, potrivit lui Cavell:

În primul rând, drama elevată a acestui gest este mai mare decât decisivitatea lui factuală – puțin *quijotescă*, ca să spunem așa: *căci gustul poate să fi fost prezent și obiectul [cheia cu șnur de piele] nu, sau obiectul prezent și gustul nu. În al doilea rând, și mai important, gestul denaturează eforturile criticului și felul de justificare la care acesta aspiră. El disociază exercițiul gustului de disciplina de a-l explica: însă tot ceea ce face ca expresia gustului criticului să valoreze mai mult decât cea a altui om este capacitatea lui de a produce pentru sine șnurul și cheia reacției sale; iar justificarea lui nu vine din faptul că arată că ele sunt, sau au fost, în butoi, ci din faptul că ne face pe noi să le gustăm acolo.*²⁹ (cursivarea aparține originalului)

Singurul lucru care face ca judecata unui critic bun să fie mai credibilă decât a oricui altcuiva este faptul că însăși judecata sa este capabilă să producă „cheia” și „șnurul de piele”, iar ceea ce face ca judecata să fie autoritară și validă pentru noi ceilalți este faptul că noi – ghidați de interpretarea sa – simțim efectiv noi înșine gustul fierului și al pielii, adică noi înșine suntem capabili să percepem valoarea estetică pe care el susține că ar exista acolo. ✦

Uneori mă simt singură
plantez portocali în fața ferestrei:
arunc câte-o sămânță într-un pahar din plastic
apoi privesc marea printre gratii –
le-am montat într-un vis înțepenit
între cărămizi și gânduri,

la două zile ud pământul uscat
sunetele îmi stârnesc reflexii
vorbele fac gaură în pahar
curge apa plictisită de reguli,

adesea văd în larg o casă albastră; plutește
de pe terasa ei cineva împrăstie norii
gardianul pleacă să deschidă cerul
ușa se desprinde
arbuștii crescuți în ghivecele de pe ziduri
devin oameni
își mângâie nimbul și intră,

doar tu ai rămas la rând
barba ți-a ajuns în pantofi
octavele îți lovesc neuronii
confunzi filele cu vântul
grandomania cu emoția excesivă
și plângi că s-a întors gardianul
când îmi cerți pomul mediteraneean din vis,

pe fundul unui vas liliputan
plantez sămânța încolțită
răsfoiesc timid teama ta obsesivă
și decupez clipele – unele
se metamorfozează în păianjen,

din altă depărtare... Passacaglia
un câmp magnetic terestru
gândul liber,

ca un pește mort fericirea
câteodată alienarea îți ciugulește din palmă
aud că îți presezi irisul între coperte
eu îmi vopsesc pereții în iarbă. ✦

EXPUNERI
INTROECTIVE

Cartea Ilariei Gaspari deschide accesul către limba secretă a afectelor.

de

VLAD MOLDOVAN

În epoca hiperconectivității tehnologice putem constata răspândirea concomitentă a unei specii insidioase de alienare și de reactivitate ce mai degrabă anesteziază afectiv. Într-un context al blazării comprehensive empatia și viața sentimentală devin irelevante pentru managementul performanțelor productive sau al instanțelor de control. În această conjunctură ce împinge mai degrabă spre exhibare stridentă sau spre o reprimare sistematică, cartea Ilariei Gaspari tradusă din italiană de Anamaria Gebăilă - *Viața secretă a emoțiilor, Ed Trei 2025*- vine să propună un ghid filosofico-eseistic către modalități de reconectare și re-alfabetizare emoțională.

Ilaria Gaspari este scriitoare și filosoafă milenială italiană, autoare a unei serii de romane autobiografice (*Etica acvariului, Reputația* etc.) dar și a câtorva studii aprofundate în domeniul eticilor antice și moderne dintre care amintim - *Viața privată filosofic* (2018) sau *Lecții de fericire. Exerciții filosofice pentru buna folosire a vieții* (2019). Apetența discursului său teoretic tinde spre retematizarea moștenirii ideatice grecești și romane în ceea ce privește o viață morală și o viață fericită: „Dar cred că e important să nu uităm ce însemna fericirea pentru greci: o vocație. Să ne amintim că e un drept al nostru să o căutăm, să încercăm să o urmărim. Că face obiectul filosofiei, nu (sau nu numai) al cărților de self-help. Că nu e un moft, o derogare sau o plăcere

vinovată pe care s-o smulgem dintr-o viziune severă, plină de reguli asupra vieții, ci, în accepția aristotelică, o virtute în adevăratul sens al vieții noastre. Ceva ce răspunde rațiunilor celor mai autentice ale vieții noastre.”(p162)

Emoțiile devin, sub prelucrarea confesivă a interogărilor ce înaintează aici, veritabile forme de cunoaștere și de deschidere a lumii umane iar invitația este de a recunoaște relevanța praxisului filosofic în acest domeniu viu, dar eclipsat, al vulnerabilității noastre: „Cartea de față nu are nicidecum pretenția să prezinte clasificări exhaustive, ci se dorește un parcurs, o scurtă călătorie emoțională în care, pornind de la emoțiile legate de conștientizarea timpului (un proces pe cât de omenesc, pe atât de anevoios și lipsit de speranță) și trecând prin cele legate de conflictul dintre eu și celălalt în definirea (imposibilă) a granițelor identității, ajungem la deschiderea către lume care este o consecință a cunoașterii reciproce.” (p10)

Că *Emoțiile au dreptate* susține cu preaplin de argumente autoarea încă din capitolul introductiv ce se numește chiar astfel iar fragmentul din Epicur, re-punctat pe parcursul cărții, devine un motto grăitor pentru întreaga progresie

căci: „Epicur scria că orice discurs filosofic care nu tratează vreo afecțiune a sufletului omenesc este unul găunos. Într-adevăr, filosofia antică și-a pus înțelepciunea în slujba omului și a vocației lui pentru fericire (văzută în epoca clasică nu drept o stare emoțională temporară, trecătoare, ci drept un parcurs benefic de autoperfecționare), imaginându-și îndeobște că, pentru a domina pasiunile, omul trebuie să facă apel la rațiune, să se izoleze de tumultul vieții, să fie imperturbabil-ataraxic – și impasibil la ceea ce se întâmplă în jurul său – autarhic.” (p.14). Filosofia devine la I.G. o practică a înțelegerii afectelor în itinerariul existențial conturat de proza sa reflexivă.

Obiectele virtuale, teoretico-singulare, pe care cartea se impulsionează a le hașura sunt emoții esențiale pentru înțelegerea ecosistemului afectiv a lui homo sapiens – iar enumerând în cascadă titlurile capitolelor cărții ajungem să evocăm panoramic aceste dimensionalități: *Nostalgia*. Emoția trecutului bolnăvicios; *Regret* și *remușcare* sau: recunosc că mi-am trăit viața; *Anxietatea* ne cere s-o ascultăm; *Compassiunea*: descoperim că suntem oameni; *Antipatia*, emoția care nu poate fi mărturisită;

Ilaria
Gaspari,
*Viața secretă
a emoțiilor*,
traducere de
Anamaria
Gebăilă,
Editura
Trei, 2025,
192p.





Infinit II & III

Mânia care distruge și *mânia* care ne tulbură; *Invidia*; ochiul și deochiul; *Gelozie*, paradox și supliciu; *Mirarea*, din care izvorăște filosofia; *Fericire* atinsă, mergem/pe tine ce pe o muchie de cuțit și *Recunoștința*, sensul existenței pe lume.

Scritura autoarei surprinde adesea și dezarmază tocmai datorită expunerii mărturisitoare și autobiografice ce întrețese excursul ideatic-istoric instanțiat aici. În analiza regretului și a remușcării bunăoară găsim modulări sugestive: „Eu mă scuz des, prea des chiar. Mă scuz dacă întârzii, însă continui să amân lucrurile, deci sunt mereu în întârziere. Mă scuz dacă altcineva mă calcă pe picior. Uneori îmi cer scuze și când mă înfurii. Dar oare remușcarea mă face să mă scuz? Mă îndoiesc. Parcă aş vrea să îmi construiesc un perimetru de siguranță, clar delimitat în jurul propriei persoane, astfel încât să mă pot proteja de lume și, totodată, să pot trece neobservată prin lume, să devin invizibilă prin aceste scuze... Mereu am avut senzația

că-mi lipsește ceva, că viața mea era un abuz; mă uitam la ceilalți și mi se părea că în ei se stârnește un vânt, un instinct de supraviețuire mai puternic decât al meu. Eu mă simțeam mereu ieșită din ritm; și când băteam cu toții din palme la grădiniță, și când cântam la cor (de fapt, nici nu cântam), și când ne jucam de-a rațele și vânătorii și nu reușeam să prind mingea care zbura pe deasupra capului meu.” (p.41)

Portretul fiecărei emoții păstrează la Gaspari doza potrivită de comunalitate și incomensurabilitate cu care intrăm în contact când pornim pe aceste itinerarii. Autoarea pare că scrie din interiorul unei cunoașteri intime și bulversante a ceea ce afecte precum nostalgia, regretul sau antipatia aduc cu sine: „Aceasta este o călătorie afectivă alcătuită din mai multe etape: reconstruind interpretarea cuvintelor prin care spunem ceea ce simțim (ca să ne amintim că niciuna dintre emoții nu este exclusiv bună sau rea), fiecare etapă încearcă o *recollection in tranquility*, retrăind emoțiile în amintire și schițând un autopotret fragmentat, compozit, imperfect.” (p.16) Experiența personală generează chiar flexiuni teoretice și se împletește cu o vastă cultură filosofică cu fandări preferențiale către gânditori ca Spinoza, Epicur, Descartes dar și către scriitori precum Lucrețiu, Goethe sau Montale căci: „Acolo unde crește potențialul filosofiei, care ne permite să ne descifrăm pe noi înșine, crește și literatura, care ne oferă instrumentele necesare să ne povestim pe noi înșine ca ființe omenesti.” (p.15)

Emoțiile ne unesc structural, neîndoielnic, dar lentila propusă aici de filosoafa italiană vine să urmărească în special modurile irepetabile și profunde în care ajung să fie locuite aceste afecte. Iată bunăoară cum este schițată dinamica anxietății: „Anxietatea este o frică fără obiect, deci fără debu-

șeu. Și poate de aceea simptomelor de frică li se adaugă și altele: bâlbâiala, nervozitatea, rumegarea acelorași idei. Anxietatea este o frică ce nu se mai dă dusă, ce ne sperie și ne consolează totodată. E o obișnuință cu frica, cu ceva infantil care-i permite să persiste, să se cronicizeze, trecând peste criza acută... anxiosul este întristat, melancolic, deoarece cugetă prea mult și zăbovește excesiv închipuindu-și nenorociri și urgii.” (p.58)

A învăța limbajul afectelor înseamnă însă și a lua în primire și a explora laturile ascunse, ținute sub secret, ale emoțiilor. Din excursurile subtile ale capitolelor ajungem să înțelegem că această co-împărtaşire a vulnerabilității face parte din fenomenologia simțămintelor noastre: „Întrebată fiind de un student care crede că este primul semn al civilizației, antropoloaga Margaret Mead a răspuns; un femur fracturat și apoi vindecat. Un picior rupt, o rană căreia i s-a așteptat vindecarea, adică din nou grija, așteptarea pe care Ulise n-o îngăduise. Compasiunea ca gest, ca acțiune – ca postură, nu ca retorică – ne permite, în ciuda oricărui impuls puternic, să ne eliberăm de povară, să vedem suferința altcuiva și s-o simțim aproape, s-o simțim posibilă, deci s-o îngrijim. Semnul condiției umane – slăbiciunea – învinge astfel instinctul de supraviețuire în clipa în care dorința de supraviețuire se împletește cu impulsul de a te alia cu aceia care sunt fragili într-un anumit moment.” (p. 78)

Deși dedicația aceste cărți se adresează „tuturor răvășiților, rătăciților, neliniștiților și inconsecvenților” – totuși și cei interesați de alternativa trăirii și a deprinderii limbajului emoțiilor vor găsi material fertil din plin. ♦

PRELUDII LA JAZZOGRAPHICS

Eruditul istoric al ideilor (și, totodată, subtilul jazzofil) Sorin Antohi publica, în revista ieșeană *Dialog* – anno 1985, un eseu intitulat *Ut musica poesis* (inversând termenii clasici ai dictonului latin *Ut pictura poesis*), unde constata: „Luptând tenace cu intoleranța – atât de străină de pluralismul comprehensiv al adevăratului om de cultură – Virgil Mihaiu propagă o mentalitate a dialogului și deschiderii, a mobilității și fervorii inovative, provocând continuu suficiența agresivă și complexele de superioritate hrănite din ignoranță, în numele unei nobile convingeri pe care o numește chiar el *ecumenism estetic*.” Deși rămân la convingerea că poesia este eminamente o artă a cuvântului scris, implicarea mea în fenomenul jazzistic (considerabil mondializat!) m-a condus, inevitabil, și la o serie de experiențe pe direcția posibilelor aliaje performative dintre lirică și jazz. Creată sub fascinația magiei improvizatorice, o asemenea indefinisabilă fuziune sfidează categorisirile apriorice. Ca atare, i-am atribuit o denumire pe cât posibil neutră: *jazz-poetry*.

Unele tentative, oarecum timorate, de a-mi plasa textele în joncțiune cu muzica de jazz avuseră loc anterior, sub generoasa tutelă a lui Florian Lungu, realizatorul majorității emisiunilor de jazz de la *Radio România* în deceniile de după emigrarea din țară a lui Cornel Chiriac. Spre finele anilor 1970, Florian Lungu avu ideea să-l invite în studioul emisiunii sale de jazz pe remarcabilul actor Victor Rebengiuc, care a acceptat să rostească un text poetic cu tematică jazzistică, drept ilustrare pentru un eseu prezentat de mine. Sporadic am întreprins experiențe similare în emisiunile redactate de artista multimedia și redactoarea Carmen Cristian, pe care le realizam bilunar la *Radio Cluj* sub titlul *Eseu Jazz*. Însă primele apariții scenice în format de *jazz-poetry* le-am avut abia la finele deceniului 1980. Din fericire, arhitectul, expertul în artă și, nu în ultimul rând, bateristul de jazz Lucian Păiș le-a readus în actualitate prin evocarea în 2025 a celor trei mari spectacole intitulate *Gala bateriștilor*, desfășurate la Teatrul Dramatic

Am încercat întotdeauna să mențin un echilibru între creativitatea personală – poetică sau eseistică – și constantele mele preocupări pentru interferențele dintre arte. Astfel a apărut și acest insolit proiect de jazz-poetry.

de
VIRGIL MIHAIU

Constanța, Sala Radio București și Casa de Cultură a Studenților Cluj pe parcursul anului 1989. La primul dintre ele (ce a ocazionat unica mea vizită iernală în magicul port al României la Marea Neagră), fui invitat să-mi rostesc poemele în compania a patru remarcabili percuționiști de jazz – Eugen Gondi, Corneliu Stroe, Lucian Păiș și Billy Bontaș – care improvizau împreună cu pianistul Harry Tavitian, saxofonistul Garbis Dedeian și contrabasistul Cătălin Rotaru. Nu pot uita atmosfera quasi-euforică a sălii arhipline, precum și senzația de fragranță poetică oferită de ambianța maritimă, complementară aceleia pe care o savurasem în nenumăratele mele vacanțe estivale petrecute pe Litoral. Deși desfășurările muzical-poetice de pe scenă aveau un conținut totalmente inedit și evitau aprioric orice fel de conotații comerciale, cei câteva sute de spectatori să vădeau a fi nu doar avizi de asemenea noutăți, ci și surprinzător de receptivi. Pare-se că edițiile festivalului de jazz de la Costinești, unde generații succesive de tineri își savurau escapadele însoțite, creaseră o atmosferă propice pentru „muzica libertății”.

Prefigurarea viitoarei mele aventuri

în fuzionarea poeziei cu *free-jazzul* – concretizată ulterior prin înființarea formației *Jazzographics* (Alan Tomlinson, Harry Tavitian, Corneliu Stroe & subsemnatul) – a continuat tot pe co-



Magicianul trombonului Alan Tomlinson, într-una din acțiunile sale eco-muzicale.

ordonate dobrogene. În anul 1993 îmi lansasem volumul de eseuri *Jazzorelief* în câteva spații culturale din țară, dar memorabil rămâne evenimentul de la Muzeul de Artă din centrul Constanței. Incomparabilii noștri avangardiști Harry Tavitian și Corneliu Stroe s-au oferit să-și desfășoare măiestrele improvizatii în acel îmbietor ambient expozițional – cu pianul, percuțiile și fluierile aferente – ca fundal sonor pentru poemele rostite de mine.

În 1991, editoarea și traducătoarea

rea engleză Brenda Walker a publicat antologia intitulată *Young Poets of a New Romania*, unde inclusese și texte de-ale mele. Între timp, reușise să planifice un amplu turneu prin Marea Britanie și Irlanda, având ca principal scop lansarea respectivului volum. Cunoscându-mi preocupările muzical-poetice, anvizaja și posibile accente jazzistice legate de acel proiect. Însă ideea unui banal acompaniament din partea unui anodin saxofonist, așa cum îl sugera binevoitoarea Brenda, nu-mi prea surădea. Atunci s-a produs întâlnirea mea providențială cu trombonistul Alan Tomlinson, întâmplată tot pe litoralul Mării Negre, în seducătoarea urbe bulgară Varna. Și anume, în cadrul însoțitului Festival de Jazz de orientare avangardistă, coordonat de Anatoly Vapirov. Poliinstrumentistul rus se afirmase deja în cadrul impetuoasei mișcări înnoitoare din jazzul sovietic al anilor 1970-80. Prin căsătorie, devenise un reper incontestabil al scenei de jazz din Bulgaria. Festivalul său avea loc în

sala hipermodernă a complexului cultural edificat sub influența Ludmillei Jivkova, fiica liderului Bulgariei socialiste, Todor Jivkov. La ediția din 1993, Tomlinson – membru de referință al faimoasei *London Jazz Composers' Orchestra* – susținuse un devastator recital de trombon solo, impresionant nu doar prin calitate, dar și ca durată și anduranță interpretativă. Spectacolul său părea a fi o apoteoză a abordării non-convenționale a venerabilului instrument. Trombonul era demantelat sau extins, prin tot felul de accesorii din materiale elastice, percutat în felurite moduri, agresat și mângâiat, într-o permanentă acțiune autoironică, dar și de parodiare a manierismelor din music-hall sau circ. Rotindu-se în centrul scenei și îndreptând culisa instrumentului spre toate azimuturile sălii, muzicianul provoca și extrăgea nemaiauzite reflexe sonore – intempestive, bulversante, sedicioase, hilare, tulburătoare... însă permanent umane, evitând implicarea adjuvantelor electronice! Cuprins parcă de o frenezie

clownescă, Tomlinson își condimenta prestația cu interjecții, scâncete, hă-măituri, țipete, sau manevra surdina în pâlnia instrumentului, asemenea unui jongleur metamorfozat în explorator de sunete. One-man-show-ul lui Tomlinson evoca extravagantele puneri în scenă dadaiste sau suprarealiste, dar rămânea expresia unei individualități artistice insubstituibile.

Imediat după terminarea recitalului, având în minte sus-menționatele planuri ale Brendei Walker pentru începutul proximului an 1994, am pătruns intempestiv în culise și l-am abordat pe Alan. I-am adresat convenitele felicitări, mi-am exprimat convingerea că iconoclasta sa reprezentație s-ar adevca de minune ca pandant al textelor mele poetice și l-am întrebat dacă ar fi de acord să se alăture proiectului propus de Brenda. Deși aceea era abia prima noastră întâlnire, dând dovadă de maximă intuițiune, Alan mi-a răspuns fără ezitare afirmativ. Embrioul viitorului proiect *Jazzographics* se născuse... ✦

Veteranul mișcării jazzistice clujene, Stefan Vannai, deține o impresionantă CARTE DE AUR a activităților desfășurate sub egida Asociației Eco-Jazz Napocensis, fondate și conduse de dânsul. Dintre mesajele înscrise în acele pagini, redau mai jos elogiul semnat de Iosif „Pepi” Viehman

(1925-2016), fondatorul întâiului Club de Jazz din Cluj, la casa de Cultură a Studenților în anul 1968. Un minunat exemplu despre cum ar fi necesar să ne știm aprecia valorile, conceput chiar de una dintre figurile tutelare ale jazzului din România. (V.M.)

PAGINA LUI PEPI DIN CARTEA DE AUR A LUI VANNAI

În muzica de jazz există zeii de boltă, cum au fost Armstrong, Ellington sau Billie Holiday, există apoi vituozii marilor zile de sărbătoare, cum au fost Ch. Parker, M. Davis sau Ch. Mingus și în fine mai există și propovăduitorii, învățătorii, pedagogii acestui gen muzical. Îi știu, printre cei de ieri, pe Edmond Deda și mai ales pe Mihai Berindei. De peste hotarele ce duc în Noul Continent mi-l amintesc pe Gunther Schuller, iar aci la noi în Europa îl știu pe Peter Herbolzheimer.

Clujul îl are – și nu numai noi clujenii, ci și țara noastră muzicală – îl avem pe STEFAN VANNAI. Acest profesor de jazz al copiilor mici, copiilor mari, al copiilor maturi și cel al copiilor bătrâni (cum ar fi, spre exemplu, semnatarul rândurilor de față) este o o comoară dată nouă tuturor iubitorilor de jazz.

Felicitări și mormane de recunoștință pentru generațiile de muzicieni create, pentru cursurile și cluburile întemeiate, pentru grupurile și orchestrele dirijate și pentru Festivalurile aduse în scenă, în Cluj, în țară și peste hotare.

Un admirator, un prieten și deseori elev,

Pepi Viehmann / 13 IV 1997



Două figuri tutelare ale jazzului din România: Mihai Berindei (stânga) și Stefan Vannai, la Festivalul de la Sibiu, aprox. 1980.