# STEAUA

revistă lunară editată de **Uniunea Scriitorilor din România**
finanţată cu sprijinul **Ministerului Culturii**
Anul LXVII ∗ nr. 11-12 (817-818) ∗ noiembrie-decembrie 2016

**Adrian Popescu** AUTORUL ȘI MEDIUL LUI 3

ANDREI CODRESCU – 70

**Cristina Matilda Vănoagă** BUNICUL E ÎN MĂR 5

**Ruxandra Cesereanu** CRITICFICȚIUNI ȘI ANARHOCĂRȚI 8

**Marius Conkan** *ARTA UITĂRII* SAU DISTANȚA DINTRE LIMBI ȘI LUMI 12

✣ DADA ȘI POST-DADA CU ANDREI CODRESCU 14

ANCHETĂ

**Dacă ai fi nevoit să-ți recitești cărțile, care ar fi teama ta cea mai mare?**

PARTICIPĂ **Aurel Codoban, Andrei Doboș, Simona Popescu, Andrei Dósa, Gabriela Adameșteanu, Ana Blandiana, Mihail Vakulovski, Mihai Dușescu, Simona Sora, Radu Niciporuc, Robert Șerban, Elena Vlădăreanu, Olga Ștefan, Adriana Babeți, Ion Buzu, Veronica D. Niculescu, Radu Andriescu, Mariana Codruț, Marta Petreu** 21

**Sanda Berce** CĂLĂTORIA POVESTAȘULUI PRIN VREMI SAU EXPERIENȚA DINCOLO DE *ZGOMOTUL TIMPULUI* 29

TRADUCERI

**Autoportret în oglinda convexă (11):**
**C. K. Williams** (traducere și prezentare de Alex Văsieș) 31

✣ „CITITORUL ESTE EROUL LITERATURII". DIALOG CU MIRCEA CĂRTĂRESCU 33

**Ela Iakab** [POEME] 38

RESTITUIRI

**Sanda Cordoș** PROZA ANTUMĂ A LUI ION VINEA 39

**Aurel Rău** DE ZIUA MEA [POEM] 45

✣ IN MEMORIAM CORNEL ROBU 46

**Ștefan Manasia** DUPĂ XANAX 47

HĂRȚI, GRAFICE, STATISTICI – MORETTI

**Mihaela Mudure** FRANCO MORETTI: TEORII ȘI STRATAGEME 48

**Franco Moretti** [LABORATOARE] 49

**Călina Părău** FANTOMELE VORBESC DESPRE EMOȚII 52

**Radu Toderici** MORETTI: TREI OBSERVAȚII 53

CRONICA LITERARĂ

**Ion Pop** „CICLUL BALCANIC" AL LUI MATEI VIȘNIEC 56

**Ovidiu Pecican** BASME DESPRE BASME 57

**Angelo Mitchievici** FABRICA DE GENIU ÎNTRE PROIECTARE ȘI PRODUCȚIE 58

**Felix Nicolau** DISCREȚII TRANSLUCIDE ÎN UNIVERSUL KETOA 60

**Victor Cubleșan** DISCO 61

**Amalia Cotoi** MEMORIALISTICA PROBABILĂ (STUDIU NARATOLOGIC AL LITERATURII CARCERALE) 63

**Titu Popescu** O BIBLIOTECĂ DE POEZIE 65

**Virgil Stanciu** MAUGHAM SAU JOYCE? 67

**Péter Tömöry** [POEME] 69

**Mihai Vakulovski** SALUTĂRI LUI TROȚKI 71

**Florin Balotescu** GELLU NAUM ȘI GÂNDIREA SPAȚIULUI POETIC 72

**Nicoleta Popa** TEATRALITATEA LUMII ȘI EVADAREA PRIN CUVÂNT – ELENA FERRANTE 74

**Călina Bora** „TU DOAMNE NU TE SUFOCI?" 76

**Radu Toderici** MAREȘ: UN PROIECT 77

UNGHIURI ȘI ANTINOMII

**Marius Pușcaș** TRANSUMANISM, EXTROPIANISM, CYBERPUNK 78

**Ion Pițoiu** NU AM FOST NICIODATĂ MODERNI 81

UNGHIURI ȘI ANTINOMII

**Lavinia Rogojină** SUBIECTUL CA REGRET COMPOZIȚIONAL (O RETROSPECTIVĂ DESPRE TEORIA ROMANULUI) 82

**Monica Voudouri** *ASCENSIUNI INTERIOARE* 85

**Călina Bora** POEZIA ÎN TANDEM: EMINESCU VS. ȘOROBETEA 87

**Nicolae Mareș** [POEME] 88

UNGHIURI ȘI ANTINOMII

**Andreea Heller-Ivancenko** KAFKIANUL. POLITICA AȘTEPTĂRII **89**

**Valeriu Marius Ciungan** GENEZĂ [POEM] **92**

RECENZII

**Alexandra Turcu** DUMNEZEU DIN FIORDURI **93**
**Eliza Pop** DUMNEZEUL DIN PAHARUL CU VOTCĂ **93**
**Andreea Stoica** CULPĂ ȘI TRANSCENDENȚĂ **94**
**Maria Fărâmă** EUROABSURD – EUROSUPRAVIEȚUIRE **94**
**Eliza Pop** DOUĂ MICROROMANE **95**
**Constantin Tonu** EXPLOATÂND ȘI EXPLORÂND CORPUL **95**
**Adrian Emil Rus** O DECONSTRUCȚIE A CRITICII **96**
**Eva Sărășan** DINCOLO DE MEDITAȚIE, IRONIE **96**
**Roxana Pop** LIBERTATE RESEMANTIZATĂ **97**
**Diana-Roxana Baghiu** DESPRE *NOI*, CEI DE AZI **98**
**Ana-Maria Băcanu** DE LA DOAMNA MOARTE LA DOMNIȘOARA TOPUZU **98**
**Roxana Pop** PRINȘI ÎN VÂRTEJUL VIEȚII **99**
**Alexandra Maria Balea** PLURIVALENȚĂ **100**
**Simona Liliana Jarda** POEZELE NONCONFORMISTE **100**
**Roxana Pop** STĂPÂNUL TIMPULUI **101**

ARTE

**Doina Curticăpeanu** IMPERIALA **102**
**Eugenia Sarvari** FESTIVAL LA „PUCK” **103**
**Adrian Țion** ATINGEREA MITULUI DON JUAN **104**
**Eugenia Sarvari** PRECUM ÎN CER, AȘA ȘI SUB PĂMÂNT **105**
**Ștefana Pop-Curșeu** O BUNĂ PORȚIE DE TEATRU LA FESTIN PE BULEVARD **107**
**Adrian Țion** SLALOM PRINTRE PREMII ȘI COMEDII EXOTICE **109**
**Ioan-Pavel Azap** SECVENȚE CU ALEXANDRU TATOS **110**
**Cristina Pascu** ANIVERSĂRI MUZICALE: ADRIAN POP SAU MUZICA PESTE TIMP ȘI SPAȚIU **112**

JAZZ CONTEXT

**Virgil Mihaiu** LEGENDARUL BATERIST SERGIU MALAGAMBA, PORTRETIZAT DE RĂZVAN MOCEANU **113**

CUPRINSUL REVISTEI PE ANUL 2016 **115**

Coperta şi ilustraţia numărului: **Cela Neamțu**

Director: **Adrian Popescu** Redactor șef: **Ruxandra Cesereanu**

Redactori: **Victor Cubleșan**, **Ioan Pop-Curșeu**, **Vlad Moldovan**, **Radu Toderici**
Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Consiliul consultativ: **Aurel Rău**, **Ion Pop**, **Titu Popescu**, **Nicolae Prelipceanu**, **Ion Vlad**

**steauacj@gmail.com**; **www.revistasteaua.ro**

Revista se găsește de vânzare la sediul redacţiei din Cluj, str. Universităţii nr. 1
și în magazinele din reţeaua Inmedio.
Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România, Calea Victoriei nr. 133, București
(contact: steluta.pahontu@gmail.ro și dl. Eugen Crișan tel. 0212127988 sau 0727872276)

*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 conţinutul articolelor aparţine autorilor.*

ISSN 0039 – 0852

# Autorul și mediul lui

*Adrian Popescu*

Cred că am mai afirmat și altă dată, multe impulsuri marxiste aplicate cercetării literare de azi vin și dinspre Școala istorică a revistei *Annales* (Raymond Bloch, Georges Lefebvre), unde personalităţile, eroii civilizatori, marii conducatori de imperii, regate, recte autorii canonici, în sistemul literar, cedează prim-planul analizei contextelor economice, sociale, politice, presei curente, cotidianului. O lume vrednică, dar anonimă, măruntă și banală, ia locul marilor figuri istorice. Antieroii sunt demult favoriţii cititorului mediu, care se identifică de multe ori cu ei. Capodoperele literare ale veacurilor trecute îşi alegeau eroii dintre personalităţile emblematice, excepţionale, nu neaparat istorice, dar în ele se cristalizau caractere puternice prin intensitatea trăirilor și prin înălţimea idealurilor. Sună învechit idealuri? Cultura europeană s-a format pe temeiul unor idealuri, mituri și credinţe religioase. Creştinismul a fost liantul, invizibil sau manifest, care i-a dat coeziune. Nu uit că utopiile pot duce la dictatură, dar relativismul contemporan este tot o formă de de dictatură, una „moale", nămoloasă...

Virgil Nemoianu, cel care a închegat o teorie a „secundarului", printre alte teorii ale sale, toate credibile, observa o direcţie descendentă a civilizaţiei noastre, cultivarea „secundarului" , avansarea marginalului, dar nu o elogia. Constata doar. Nu omit nici prestaţia strălucită a unui Matei Călinescu despre „feţele modernităţii", feţe, faţete provocatoare de tensiuni. Ambii predând o vreme la universităţi americane prestigioase, nu ajung totuși să susţină necesitatea „dizolvării" autorilor în mediul social în care scriu. Nu-l uit bineînţeles nici pe Toma Pavel, cel care a avansat concepte operaţionale originale criticii de dincolo de Atlantic, eseist și teoretican apreciat, care păstrează reperul valoric al capodoperelor literare și implicit îi preţuieşte pe autorii majori. Nu-l ignor nici pe Marcel Corniș-Pop cu o istorie a mentalităţilor din arealul nostru balcanic, care istorie probabil merge cel mai departe cu favorizarea mediului și a politicului în defavoarea individualităţilor literare. Așa cum nu las deoparte nici cercetările unui Cornel Ungureanu de „geografie literară", unde schemele lui clasificatoare nu minimalizează niciodată personalităţile scriitoricești, filosofia lor, ci doar le explică evoluţia în și printr-un anumit spaţiu geografic.

Cartea solidă, recent apărută, a lui Mircea Mihăieș despre Joyce, *Ulysses 732. Romanul romanului* păstrează și ea un excelent echilibru între interesul arătat personalităţii irlandezului universal și descrierile mediului social în care se naște celebrul lui experiment literar. Volumul, este clar pentru oricine, demonstrează nu numai o mare capacitate analitică și sintetică în cele trei secţiuni ale lui – *Peninsula*, *Arhipelagul*, *Insula* –, dar este un bun exemplu pentru modul cum se poate pătrunde în cercul marilor exegeţi de literatură universală. Cartea universitarului timișorean ne introduce într-o lume a ideilor, aflată, evident, dincolo de o arie strict naţională și mă aștept ca toţi criticii români (indiferent de generaţie) să o recepteze ca pe un eveniment, prin care am putea accede la ceea ce numim azi „Literatura lumii". Nici *Amazoanele* Adrianei Babeţi nu trebuie neglijată, alt exemplu de revărsare a fluviului naţional în oceanul eseului erudit. Timişoara se pare că a devenit campioană la astfel de teme supranaţionale, fapt explicabil prin existenţa acolo a cercului de studii „A treia Europă", din care cei trei fac parte. Ca să nu mai vorbim despre deja pomeniţii bănăţeni Virgil Nemoianu, Marcel Corniș-Pop, Livius Ciocârlie, profesorul Adrianei Babeţi și al lui Mircea Mihăieș.

Dacă Mircea Martin sau Eugen Negrici au supus unei analize lucide, uneori nemiloase, „complexele literaturii române" sau „iluziile" ei, nu e mai puţin adevărat că în lipsa marilor nume, cele din *Istoria literaturii române*... a lui G. Călinescu, ale *Istoriei critice a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu, sau ale *Istoriei literaturii române contemporane* de Alex Ștefănescu, ori ale *Scurtei istorii*... a profesorului Mihai Zamfir, sau a volumelor din *Scriitori români de azi* de Eugen Simion (plus altele, în pregătire, ale lui Ion Pop, de pildă) nu am avea cum dialoga cu mai vechile literaturi europene. Exponenţii interbelicilor, sau ai generaţiei șaizeciste, sau ai fecundei generaţii optzeciste, ori, în fine, ai nouăzeciștilor (ultimele două generaţii traduse masiv în limbi de circulaţie) au în scrierile lor mai mult decât relaţii sociale specifice perioadei dintre războaie, ecouri din stalinism ori din postcomunism, bune de investigat sociologic. O substanţă unică, individualizantă și nobilă, chiar în negarea sa rebelă, numită

talent epic sau liric le fac să fie ceea ce sunt. Exista la mulţi criticii contemporani importanţi – Antoine Compagnon, de pildă –, un echilibru între personalitatea autorului cercetat şi contextul în care el şi-a scris opera. Un alt exemplu, unul imediat – prefaţa doctă la traducerile din poezia lui Ezra Pound, în ediţia apărută la editura Humanitas. Studiul minuţios şi pasionat al lui Horia Roman Patapievici despre atmosfera creativă a poetului american este de nivel european, el împacă ambele laturi ale unei exegeze complete: eul care scrie, pe de o parte, mediul unde ia naştere cartea, prietenii poetului, viaţa lui agitată de demonii scrisului, erorile, iradierea lui culturală, climatele în care se mişca, pe de alta. Regret că unele observaţii ale mele la succintele note italiene nu au fost receptate ca sugestii de completare a informaţiei oferite cititorului, ci ca nişte cârcotaşe pedanterii.

Aceste exemple sunt în linia europeană modernă, nu post, a valorizării unicităţii unui autor şi a cercetării mediului său, fără a considera că unul sau altul au rolul absolut. Kafka scrie împotriva mediului Kakaniei, dar ambianţa din Imperiu îl produce pe Kafka sau Kafka e cel care găseşte acolo prin geniul lui parabolele condiţiei umane, aşa cum o concepe el? Cehov sau Gogol înnobilează mediul mediocru al provinciei ruseşti, prin umor, profunzime psihologică, omenie compehensivă. Cehov fără mediul rusesc descris ar mai fi fost Cehov? Mediul fără el ar fi fost altceva decât o amintire vagă, pe care cei de acum ar fi uitat-o uşor. Gogol, prin eroul lui, Cicikov, a reuşit să ne facă să vedem conacele, şleaurile de deal, sau funcţionărimea şi nobilimea de pe întinsul „maicii Rusia". Rusia aceea înghesuită în tabele ştiinţifice ieşite din computere i-ar fi spus ceva cititorului de-acum? Balzac face, s-a spus, concurenţă stării civile şi sociologiei. Dar asta pentru că se numeşte Balzac. Balansul între cel care scrie şi lumea în care este şi el un cetăţean ca alte milioane de cetăţeni este continuu, conflictul autorului cu mediul e un conflict mai surd sau mai violent, unde „acordul fin" pare posibil. „Moartea autorului", minimalizarea sa, adică, duce practic la teşirea literaturii, la transformarea ei în simplu material de lucru. Cât de binevenită ne apare atunci „întoarcerea autorului", necesara redescoperire a importanţei celui care construieşte, dincoace de cel care doar demontează textele, ca şi cum în spatele lor nu s-ar afla o fiinţă. Criticul adevărat empatizează cu autorul „său", îi citeşte scrierile cu inteligenţa inimii, nu doar cu cea a raţiunii, clasificatoare şi osificatoare. Nu-l absolvă şi nici nu-l sanctifică pe un autor. Îi găseşte locul exact în evoluţia literaturii, care este şi cea a idealurilor, nu doar a deziluziilor ei. Ce-i, de fapt, un autor? Un semen al nostru înzestrat peste medie cu talent, perseverenţă şi inteligenţă artistică. Nu-i o „structură", nu-i o relaţie economică, nu-i un robot, este un om. Carne visătoare, sânge, lacrimi, virtuţi, vicii. Un scriitor, un ins muritor care n-ar vrea ca rodul nopţilor şi al zilelor sale să piară prea repede, prin uitare.

◆

*Pasărea crângului*
haute lisse, 1997

# Bunicul e în măr

*Cristina Matilda Vănoagă*

*Dos epele falt nisht vayt fun beymele*, spune un proverb evreiesc, ceea ce înseamnă „mărul nu cade departe de trunchi", adică întotdeauna există o continuitate a generațiilor pe un teritoriu. În după-amiezele vacanțelor printre zidurile cetății Apulum, departe de bunici, fiind copil crescut în arșița orașului alb, o carte mi se lipea de suflet pentru totdeauna ca evadare în imaginarul existenței unor bătrâni buni și calzi care să își alinte nepoata, undeva într-un măr magic, invizibil ochiului neinițiat. Cartea era *Bunica e în măr*, iar pe parcursul a o sută de pagini Mira Lobe spunea povestea lui Andreas, un băiat fără bunici, care își petrece după-amiezele într-un măr în compania unei bunici imaginare.

Dar cum mai toate poveștile copilăriei care au ca element mărul dezvoltă și un dram de miraculos și incredibile coincidențe, după treizeci de ani de la aventurile literare cu Andreas, studiind linia genealogică din Alba Iulia, vechea cetate Apulum, a scriitorului Andrei Codrescu, am descoperit imaginea unui băiat care și-a imaginat nenumărate lucruri despre bunicul său, pe care nu l-a cunoscut în viață, ci doar ca poveste romanțată pe care o va revizita periodic, fizic și literar, sămânță adăpostită în cămăruța unui oraș-fruct, pe care americanii îl alintă Big Apple. În acest fel, sămânța transilvan-americană ajunsă în New York își are propria poveste rotundă și dulce, magică și oscilând între real și imaginar, inspirație și literatură.

**Rădăcinile**

În perioada anilor '50 din secolul XX, copilul Andrei Perlmutter, cunoscut mai târziu ca poetul Andrei Codrescu, își petrecea vacanțele de vară la rudele din Alba Iulia, perioadă despre care și-a amintit nostalgic într-o discuție, povestind despre joaca de-a prinderea zeițelor printre zidurile cetății, în compania verișoarei sale și a prietenei acesteia, despre bucuria de a fi departe de plânsul mamei datorat necazurilor în dragoste și concluzionând: „a fost cel mai fericit timp din copilăria mea". Întrebându-l despre casa unde adăsta vara, scriitorul și-a amintit: „sora mamei era căsătorită cu Iosef Steinberger, care a avut un atelier fotografic pe strada centrală (nu-mi amintesc numele, dar la colț era un mare fost hotel). Bunica, tanti, unchiul și verișorii mei, Ivona și Tibi, locuiau în spatele atelierului într-o cameră cu vedere direct pe corso, pe strada unde se plimbau băștinașii în haine de sărbătoare duminica. Noi, copiii, îi spionam prin perdea. Era o fântână de apă potabilă vizavi de unde ne aduceam apa în găleți grele (eu vărsam juma din găleată când era rândul meu). Unchiul meu a fost jucător de șah și avea mulți prieteni, era un fel de înțelept – veneau țărani din sate și-i aduceau vin și carne și stăteau acolo pentru sfaturi ore întregi. Familia lor s-a întors după război din Sibiu, dar mama s-a căsătorit și a rămas la Sibiu".

Aici avea să afle copilul diverse povești legate de bunicul său, care murise când mama scriitorului era încă mică. Eva Geller fusese fiica cea mai mică, mărul de aur printre roadele vii ale următoarei generații. Ea avea să dezvolte poveștile legate de bunicul dispărut, plantând în mintea copilului sâmburele imaginii unui bunic aproape mitic.

**Trunchiul**

Despre bunic și traiul familiei sale în Alba Iulia înainte de război va povesti scriitorul în *Miracol și catastrofă*, volumul-corespondență cu Robert Lazu, unde Andrei Codrescu scrie: „Ucigașul cu securea era

lucru mai complicat, venit, mi se pare, din ce-mi spusese mama despre tatăl ei, bunicul meu, care fusese ucis cu securea în pădurea lui, lângă Alba Iulia, de bandiți, când venea acasă, înainte de război. Această poveste se amestecă în mintea mea cu altele. Una e aceea că bunicul era proprietarul unei mine de aur și purta aur pe el când l-au prins bandiții. Alta era că bunica, lăsată săracă de avocații hoți care au furat proprietatea, a avut mari greutăți crescându-și singură fetele – mama mea și sora acesteia. Mama a fost nevoită să lucreze ca ucenică la un fotograf, de la vârsta de 14 ani. După doi ani, când și-a învățat meseria, au venit legionarii care mărșăluiau prin Alba Iulia beți și cântau ceva cu «Căpitanul» și «Moarte jidanilor!». Mama era foarte frumoasă – am văzut fotografii – și plină de viață. Era favorita tatălui ei care a fost ucis când ea avea numai 12 ani, și îi era frică."

Aceste mărturisiri se vor regăsi și poetic, cu alte date legate de vârsta mamei și starea socială a bunicului la nefericitul eveniment, în volumul bilingv *The Art of Forgetting (Arta uitării)*: „tatăl ei a fost ucis/ în pădure când ea avea 9 ani/ era îngrijitorul pădurii unui boier/ dar asasinii lui legionari credeau că el deține o mină de aur".

Printre persoanele din jurul copilului se afla periodic și cumnatul bunicii sale, Colonelul, un personaj celebru al întregii comunități locale, nu doar al evreilor, al căror respect îl câștigase definitiv. Andrei Codrescu îl menționează în volumul *Gaura din steag*. După 1989, scriitorul revine în țară cu dor de toți pe care îi lăsase aici. Rememorând vizita, notează căutarea unui apartament standard din

cartierele sumbre ale perioadei comuniste, unde rudele sale se mutaseră forțat probabil, ca mai toți cei care avuseseră case, dinamitate la propriu de autorități pentru a face loc cartierelor muncitorești și locuințelor standard, numite în șoaptă „cutiile de chibrituri". Peste șocul revederii țării cu aspect gri și dezolant se amestecă amintirile tandre ale copilăriei, casa unchiului și a mătușii, o casă caldă unde se găseau mereu prăjituri și limonadă pentru musafiri. Amintirea Colonelului era un amestec de imaginar al copilăriei cu o strângere de mână puternică, un om al contrastelor, rigid și puternic, dar care dădea celor din jur o senzație de căldură și protecție.

Despre același personaj al copilăriei, am aflat mai multe de la Ioan Harabagiu, unul din apropiații casei, la acea vreme coleg cu verișorul scriitorului. Peste ani, ne-a povestit despre Colonel că toată lumea îl cunoștea în oraș. Fusese dat afară din armată pentru că se căsătorise cu o evreică. Dar toată lumea a continuat să îi spună colonel, pentru că „de altfel nu aveai cum să îi spui altfel". Umbla cu cizme înalte și lustruite de parcă ar fi ținut în continuare ordonanță. Soția sa era tare frumoasă, o explicație suficientă a faptului că s-a îndrăgostit de ea atât de nebunește că a preferat să se opună sistemului și să piardă tot ce construise în carieră. Ioan Harabagiu spune: „O ținea pe palme, așa spuneam noi. Era mare lucru să fii elegant atunci, dar ea parcă plutea la brațul lui, desprinsă din revistele de modă și cu un aer de actriță de cinema."

Cu atât mai șocantă este pentru scriitor imaginea realității post-decembriste: un bătrânel bolnav, locuind într-un apartament neîncălzit, tocit de anii comunismului în statura sa impunătoare de fost colonel, însă purtându-i aceeași dragoste soției sale, în ultimii ani suferind de Alzheimer. Ceea ce a rămas în mintea scriitorului după vizită a fost nu doar revederea zonelor copilăriei, ci mai ales felul în care dragostea a supraviețuit, ca un semn că regimul comunist, dincolo de fațadă, nu a reușit să îngenuncheze orice lucru.

Atelierul fotografic apare ca un laitmotiv al copilăriei lui Andrei Codrescu. Amândoi părinții scriitorului au fost fotografi. Mediul profesiei primește o valoare ontologică, predeterminantă a copilului Codrescu: „Mama și tatăl meu și-au petrecut cele șase luni cât au fost căsătoriţi aproape numai în camera obscură a atelierului foto. Fără îndoială am fost conceput acolo. După aceea, am copt înăuntrul mamei mele sub lumina roșie mereu prezentă timp de șase luni întregi, timpul pe care eu îl cred necesar pentru formarea principalelor organe interne și a unei mari părţi din creier." (traducerea

mea, *Against Photography*) Între atmosfera intrauterină și atmosfera atelierului se creează o corelaţie, ambele fiind caracterizate de întuneric și căldură. Camera obscură devine la Codrescu echivalentul peșterii sau al altor simboluri mistice ale vieţii intrauterine, al protecţiei totale pe care o simte fătul și la care va tânji apoi conștient și, mai ales, inconștient, toată viaţa. Adultul Codrescu va căuta ulterior acel întuneric plin de viaţă, explicându-și astfel preferinţa pentru orașele active noaptea, așa cum este New Orleans. Lumina roșie poate fi considerată o lumină de tip iniţiatic, formatoare a Sinelui, multe din experienţele revelatorii semnalând prezenţa luminii pe parcursul procesului. Ca în orice experienţă de tip iniţiatic, despărţirea de timpul revelaţiei e resimţit ca un șoc: „Am fost violent aruncat la lumina zilei de divorţul părinţilor mei." (traducerea mea, *Against Photography*) E vorba de această dată de plecarea mamei din atelierul foto și din întunericul protector, cuprinzând lumina roșie, și intrarea în alt tip de lumină, având și ea implicaţiile ei, căci divorţul părinţilor și această lumină a zilei vor determina relaţia tată-fiu de mai târziu.

La ceva timp după naștere, mama scriitorului, Eva, își va deschide și ea un atelier fotografic, cu denumirea „Baby" (copil, în engleză), după numele de alint pe care aceasta îl avea. Denumire predestinată parcă, „Baby" va influenţa lumea copilului Codrescu. Principalul instrument al fotografilor, camera foto, va deschide atât poarta către Celălalt, cât și pe aceea a conștientizării propriului Eu. Scriitorul vorbește despre dihotomia care îl va reprezenta: „Sunt un aparat foto" și „sunt o fotografie", ultima ipostază fiind cea predominantă. În timp ce mama fotografia prin lentilă, copilul fotografia prin propriii ochi. Dar în același timp ajungea periodic în faţa camerei, pentru a-i poza mamei în diverse ipostaze, până când ea o alegea pe cea perfectă, cea care merita să fie imortalizată, figura perfectă a fiului cu rol de figură a fiului perfect. Trecând prin diverse poziţii și adoptând diverse expresii, fiul se bucură de atenţia mamei, prin intermediul aparatului foto, atenţie și ochi care de obicei priveau alte persoane, clienţii studioului. Aparatul de fotografiat servește în aceste cazuri ca liant al afecţiunii materne.

Uneori fotografia devine egală cu identitatea, depinzând de scopul în care e folosită. Susan Sontag, unul din autorii de referinţă în interpretarea sensurilor fotografiei, scrie în *On Photography* că imaginea fotografică este o modalitate de a refuza experienţa, limitând-o la căutarea fotogeniei, convertind experienţa în imagine. La fel se întâmplă și în cazul copilului Andrei, când, pe parcursul ședinţei foto, până la alegerea expresiei considerate perfecte de către mamă, băiatul trece prin diverse expresii, toate izvorâte din acel Eu al său, care, dacă ar fi fost fotografiate, ar fi constituit un caleidoscop ce ar fi surprins întreaga existenţă a Eului. La maturitate, Andrei Codrescu va recunoaște că în faţa aparatului de fotografiat se simte ca în faţa ochilor mamei, ca și când toţi fotografii sunt mama sa. Va avea dilema alegerii expresiei și poziţiei potrivite de fiecare dată, ca și când toate celelalte expresii și poziţii ale subiectului ar trebui negate, ca și când nu ar face parte din el, caz în care între fotografie și identitate nu se poate pune semnul egalităţii.

În aceeași lucrare menţionată anterior, Susan Sontag aduce în discuţie fotografia ca dovadă, mai precis furnizoare de dovezi, pentru cazurile când există îndoieli legat de orice, e pur și simplu dovada supremă care poate fi oferită omului, imortalizarea lui „s-a întâmplat". Cu umor, scriitorul povestește în *Against Photography* cum, neavând permis de conducere, clasicul „act de identitate" al americanilor, după emigrarea sa în Statele Unite ale Americii, s-a identificat în faţa unui poliţist cu fotografia de pe volumul de poezie pe care îl publicase. În acest caz, între fotografie și identitate se pune semnul egalităţii, pentru autorităţi existând o corelaţie strictă între fotografie și realitate. Din postura de imigrant, Codrescu concluzionează ironic: „Photos *para la autoridad* !"

Identitar, fiul refuză multă vreme puternica legătură cu mama sa, poate datorită amintirilor legate de lacrimile mamei și de lipsa familiei originale, de încercarea continuă de a fi copilul perfect, capabil să suplinească afectiv orice și să alunge plânsul. A poza în faţa aparatului fotografic se transformă în timp din fugă îngrozită în căutarea identităţii în joacă și în ascunderea identităţii. Legătura de sânge între generaţii e conștientizată și acceptată, așa cum se reflectă în *The Art of Forgetting* (*Arta uitării*): „chiar dacă eu am fost creat special să fiu înlocuitor/ pentru tatăl ei". Andrei devine și acceptă să devină puntea dintre generaţii, „*ben* Adam fiul Evei".

**Rodul**

O Eva nonagenară, mărul de aur al bunicului lui Andrei Codrescu, își roagă în 2014 propriul rod să caute mormântul străbunului din Alba Iulia și să pună o floare la capul acestuia. Poposind câteva ore în cetatea veche, scriitorul vizitează Cimitirul evreiesc și o întreabă pe îngrijitoare cum ar putea să

găsească un loc vechi de îngropăciune, pe numele Geller. Părea a fi un proces dificil, o căutare într-un registru cu zeci de pagini îngălbenite, având ca punct de reper doar un an incert al morții. Dar femeia zâmbește misterios: „aa, știu care e!", iar, pentru a alunga privirile surprinse ale vizitatorilor de peste mări și țări, adaugă: „e locul unde crește mărul".

Conduși de îngrijitoare printre mormintele vechi unde rar se mai adaugă vreunul, comunitatea evreiască actuală fiind foarte restrânsă, călcând prevăzător pe solul denivelat împânzit de buruieni înalte, musafirii ajung la o piatră funerară pe care scrie atât cu litere ebraice, cît și litere latine: Geller, Bernat (1880 – 1936). Un măr sălbatic are rădăcinile adânc înfipte în trupul devenit cenușă al bunicului imaginat în atâtea din poveștile copilului. Andrei, fiul Evei, rod căzut în lume care s-a întors la măr. Mușcând din mărul amărui, Andrei Codrescu poate spune: Bunicul e în măr!

Bunicul e în măr, mărul în nepot, nepotul cu bunic și măr cu tot în cuvinte sunt, în „orașul Marelui Măr". Iar „ca merele de aur pe polițe de argint, așa este cuvîntul spus la locul lui" (Pilde, 25,11), mai ales când locul e literatura plimbându-se între continente, semințe și seminție peste arcul timpului.

# Critificțiuni și anarhocărți

*Ruxandra Cesereanu*

Ca gânditor și eseist, Andrei Codrescu este un autor fascinat de descentrare și anarhie, din care încearcă să propună nu neapărat un model, cât o structură creatoare, influențată vădit de tehnicile avangardei. Mai ales ideea de șoc și anarhie, preluată de la avangardă, i se potrivesc scriiturii lui Andrei Codrescu, plasat, auctorial, între postmodernism și post-postmodernism, întrucât avangardismul său stilistic și auctorial nu este omogen și monocrom, ci fărâmițat.

*Ghidul dada pentru postumani. Tzara și Lenin joacă șah* este o carte pulverizată din mai multe puncte de vedere: întâi de toate fiindcă autorul își propune să nu sintetizeze clasic informațiile despre nașterea și cronologia avangardismului, ci să le împrăștie în forma unui dicționar, care el însuși nu este un dicționar tipic, ci unul extravagant, critificțional (*id est* informații reale sunt speculate și epicizate, uneori, ca într-un roman de aventuri ori picaresc, de pildă). Informațiile din acest așa-zis dicționar (care se comportă, strategic, mai degrabă ca un dicționar-trickster) sunt livrate cititorului într-o formă poliedrică, întrucât credința autorului este că doar printr-o asemenea tactică spiritul avangardist ar putea fi continuat într-o formă vie, neosificată. Dacă Andrei Codrescu ar fi scris un ghid dada explicativ, logic, de sinteză, acesta nu ar mai fi fost, de fapt, ghid dada, adică ar fi renegat tocmai ideea primară a avangardismului cum că respectivul ISM nu poate și nu se cuvine a fi instituționalizat, singura lui formă posibilă de vitalitate fiind tocmai anti- și non-instituționalizarea, respectiv spiritul anti-tot, anti-orice.

Pentru postumanii viitorului, spiritul dada ar putea fi o formă de sănătate tocmai prin inumanitatea sa ca sursă energetică primară, ca motor dionisiac într-o lume excesiv controlată de apolinicul tehnologic și tehnocrat.

A fi avangardist cu tendință, în vremuri cibernetice hiperbolice, este o formă de terapie avansată, în perspectiva râvnit-sanificatoare a lui Andrei Codrescu. Postumanitatea nu știe neapărat că este postumană, prin urmare Codrescu intenționează să o facă lucidă și să îi furnizeze o rețetă verificată (parțial de beatnici, în anii șaptezeci ai secolului trecut): „Dada este opțiunea virală la certitudinea virtuală", afirmă el. Postumanitatea este o nevralgie ori chiar o tară, un viciu, de aici frenezia lui Andrei Codrescu de a o corija deratizator, dar în sens constructiv-energetic: Dada (ca anti-tot și ca NU radical) este o pilulă ontică și cognitivă de urgență, aplicabilă în cazul unei umanități îmbolnăvite din pricina tehnicii avansate și a alienării adiacente. Autorul nu procedează, însă, într-o manieră chirurgicală obiectivă și clasică, ci pulverizându-și discursul și ideile care se imprimă, prin fărâme, în cititor. Andrei Codrescu are alergie la lecții obiective de anatomie a ideilor și artei; lecțiile sale chirurgicale sunt întotdeauna fragmentare și diseminate, cu o serie de ramificații ludice niciodată adunate într-o sinteză ca la carte; ele au mai degrabă alura unor lecții psihiatrice (mentalitare) jucăușe!

Totuşi când trebuie să ofere definiţii, Andrei Codrescu, în ciuda ironiei şi a dimensiunii ludice, materializează o retorică tranşantă, deşi în mod constant marcată de sarcasm pipărat. Nimic nu este spus în întregime, fiindcă nu sunt dorite definiţii carteziene absolute, ci relative, dar într-o ecuaţie care este convingătoare tocmai prin libertatea ei. Ce este postumanul, de pildă?

„Diferenţa pe care o fac eu este următoarea: o fiinţă postumană este o fiinţă umană care a pus natura (inclusiv propria-i natură) între paranteze. Sau care s-a convins singură că tot ce este nonuman este uman, deci uman = natură. Pe vremuri asta se numea antropomorfism, dar în vremurile de-acum se numeşte «o interfaţă prietenoasă pentru utilizator»."

Într-o societate e-tot, online-izată, Codrescu recomandă reîntoarcerea la sălbăticie, la insolenţă creatoare, dar nu la orice fel de şoc lingvistic şi comportamental, ci strict la Dada. Autorul se dă ca pildă pe sine: cartea sa (ghidul pentru postumani) este numerotată, dar acesta este singurul lucru garantat la nivelul unei logici minime a dicţionarului său Dada, de trickster multiplu. Dada nu este artă, ci viaţă, de aceea Dada nu poate fi instituţionalizat (istoricizat) ori înregimentat în ceva, fiindcă este chiar negaţia de fond a orice şi a tot. Şi, negând tot, Dada rămâne viu, inalterabil, ca spirit, de neprins într-un insectar exact din punct de vedere ştiinţific-cultural. Dada este mai degrabă un fenomen mentalitar, care poate fi remixat ori utilizat ca remake pentru sanificarea şi împrospătarea unei societăţi patologizate cibernetic.

„Dada a pătruns în ADN-ul secolului XX printr-o negare radicală ce a reuşit să se menţină proaspătă mult timp după ce principalul ei concurent, comunismul, dădu ortul popii. Anti-ideologia dadaismului a avut câştig de cauză în faţa ideologiei şi a servit ca sursă de inspiraţie şi pentru alte mişcări artistice sau politice care nu avură trai prea lung, pentru că făcuseră compromisuri cu ideologia."

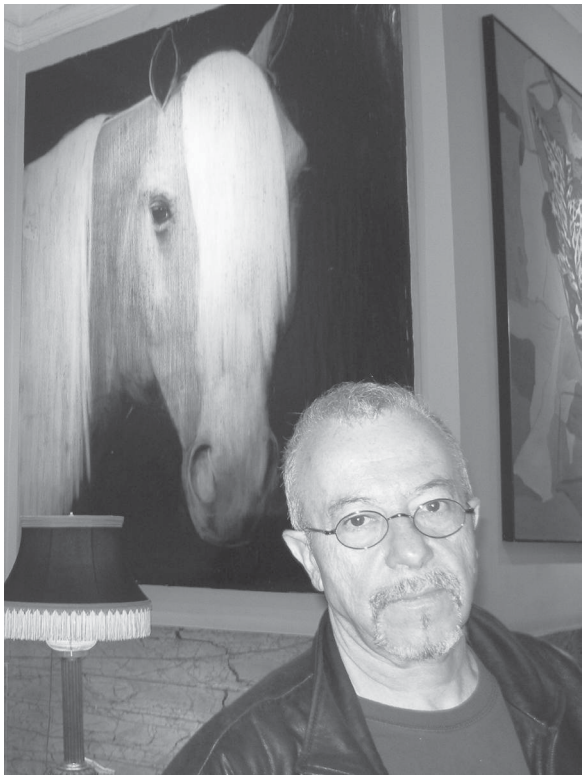
Ca antitot (şi antidot), Dada e singura formulă imprevizibilă şi inefabilă care ar dezamorsa nonviaţa actuală a umanităţii intermediată de lumea acaparatoare şi adictă a computerelor. Fiind antitot, Dada este şi anti-Dada, fapt cu adevărat unic şi sanificator şi întrucât scoate la suprafaţă tocmai absurdul universal şi astfel creează o anti-lume. Or, o anti-lume (ca proiect şi formulă ontologică) ar dezintoxica lumea cibernetizată şi mentalitatea postumană.

„Cuvintele sunt parte din substanţa din care dada construieşte lumi, nu ca să comunice, ci să dis-comunice, să întrerupă, să işte timp în care comunicarea este întreruptă. /.../ Toate cuvintele sunt dada dacă sunt folosite greşit cum trebuie."

Discursul lui Andrei Codrescu este intenţionat descentrat; lumea actuală nu ar putea fi igienizată printr-un discurs coerent, omogen şi logic, ci exclusiv printr-o retorică discontinuă, neomogenă, dispersată. Ca să ne desfacem din cibernetica trupurilor şi minţilor noastre supravegheate colectiv într-un panopticum universal tehnologizat este imperios un spirit Dada, de deparazitare a creierelor (după cum suna unul din îndemnurile celebre ale avangardiştilor români, la început de secol XX – „Cititori, deparazitaţi-vă creierul!").

Autorul sugerează cvasi-materializarea unei apocalipse new age, de fapt, dar se fereşte de termeni duri, ultimativi şi oficiali, întrucât, aflat sub spiritul Dada, ar fi nepotrivit să apeleze la astfel de verdicte. Dar neliniştea lui Andrei Codrescu este reală şi tranşantă: fără o terapie Dada (de tipul „tulburarea reţelelor", perturbarea tehnologiei), lumea de-acum este în mod fatal patologizată din pricina tehnicii abuzive şi a simulacrului cu ramificaţii voit totalitare. Şansa purificării (nu este vorba de o purificare tiranică, ci de una infrastructurală, unde orice fel de aserţiune este sau devine, simultan, opusul respectivei aserţiuni) concretizează lingvistic un demers curativ la nivel ontic-gnoseologic. Ludicul este secundar, în acest caz, însă nu trebuie pierdut din vedere.

„Dada ştie, dacă Dada ştie ceva, că orice este articulat sub foma unei propoziţii finite înseamnă exact opusul a ceea ce spune."



*

Despre eseul critificțional *Lecția de poezie* am scris pe îndelete chiar în revista *Steaua*, așa încât sintetizez doar câteva chestiuni: *Lecția de poezie* este scrisă de un *hipster* și *trickster* care, în subsidiar, e un rațional, neuitând însă nicio clipă că ludicul e materie ontică esențială. Cartea lui fals pedagogică abundă în câteva ingrediente specifice mărcii (*brand*-ului) Andrei Codrescu: umor ritualic, ironie de întreținere, vorbe de duh în trombă, inteligență hâtră până la delir. Este o demonstrație de forță despre cum poezia mai poate avea puterea de a năuci lumea desvrăjită și mințile îndeobște pragmatice. Despre cum poezia poate fi încă o cale orientativă, cognitivă și afectivă. Iată, de altfel, comentariul zeflemitor, cu tâlc, al autorului despre rețeta sa:

„Guru" academic în mod (auto)ironic, Codrescu îi învață pe studenți să nu se plictisească, să fie șarmanți, isteți, ingenioși, colportori de ludic și de prospețime (până la maturitate și senectute). Autorul concepe lecția de poezie ca pe un traseu de *picaro*, cu răspântii, aventuri, năzbâtii, picanterii, oratorie de adaptare, dar și sfaturi profesioniste ori speculații livrești. Iar studenții, deși ageamii (majoritatea) la început devin mai apoi absorbanți de materie poetică.

*

*Whatever Gets You Through the Night. A Story of Sheherezade and the Arabian Entertainments*, publicată în 2011, este o *anarhocarte*, întrucât pulverizează arhetipul de carte. În destule pagini ale acestui op special nota de subsol devine cartea propriu-zisă, autorul fiind fascinat de reformatarea conceptului de carte. Uneori, nota de subsol arată ca o ramă (la propriu), secondând (serios și ironic, în același timp) textul central. Andrei Codrescu face acest lucru ca pe o demonstrație de forță, având drept cobai suita de povești arabe *1001 de nopți*, adică tocmai o carte canonică pe care, însă, o dez-intelectualizează, o desface din aparatul ei intelectual (erudit) și o refiltrează cu naturalețe. Procedeul său predilect este acela de a dezmembra cele 1001 de nopți (prin intermediul istoriei centrale a Șeherezadei și a regelui Șahriar, dar și a Duniazadei și a regelui Șazhaman – cealaltă pereche-cheie din nopțile arabe), de a le mărunți și de a le fezanda, recuperându-le ulterior prin narativitate, dar după o metodă aproape anarhică. Cartea arată, la final, ca un soi de 1001 de nopți simili-dada!

Șeherezada devine în *Whatever Gets You Through the Night* un soi de djin literar, captivă în rama celor 1001 de nopți; dar și cititorul devine un soi de djin captiv în poveste; iar sticla de captivitate este chiar povestea care continuă la nesfârșit. Eseul în proză al autorului este și unul mentalitar, despre cutumele arabe (și hermeneutica lor ulterioară) legate de sexualitate, spirit culinar, vestimentație, religie, socio-politic, fantezie. Postmodernitatea îl ajută și ea pe Andrei Codrescu: în discursul Șeherezadei apar, la un moment dat, Antoine Galland, Richard F. Burton și Husain Haddawy, toți trei traducători reali, în diferite secole, ai suitei 1001 de nopți, cu misiune de moire în viitor (sau ursitoare) ale povestașei Șeherezada. Cartea de critificțiune a lui Andrei Codrescu este stimulatoare intelectual și întrucât discută, în subsidiar, nuanțele mentalitare ale traducerilor faimoasei suite de povestiri, alcătuind un puzzle sau o concentrată istorie a ideilor. Din personajul-cheie al suitei de povești, autorul face o Șeherezadă intertextuală, multiculturală și poli-mitică (sau inter-mitică), înrudită inclusiv cu Ariadna și Penelopa sau cu Prometeu (pentru constanța revoltei sale împotriva autorității). Din când în când, autorul o psihanalizează pe Șeherezada, dar nu procedează freudian, ci melaniekleinian, inventând copilăria și adolescența eroinei-matrice în acest sens.

*

În ce privește *Bibliodeath. My Archives (With Life in Footnotes)*, carte publicată în 2012, aceasta se dovedește a fi un *bildungsromaneseu*, întrucât latura epică nu poate fi dezlipită de aceea eseistică, pe fondul autobiografiei literare amănunțit inserată în text. Andrei Codrescu recidivează, de fapt, în *Bibliodeath*, întrucât produce tot o *anarhocarte*: și în acest caz, uneori, paginile sunt înrămate de notele de subsol care, pe alocuri, devin mai importante decât textul central. Autorul pornește de la următorul context: dacă trăim acum voga cărților și a bibliotecilor electronice (iar această vogă, după cum profetizează eminențele cenușii ale internauticii, se va dezvolta hiperbolic în următorii ani), Andrei Codrescu își confecționează propria carte, publicată simili-bibliofil în 176 exemplare, din care 150 de exemplare sunt de vânzare, iar 26 de exemplare sunt pentru uzul autorului. Numărul exemplarelor din această carte numită demonstrativ *Bibliodeath* comunică direct faptul că, dacă opurile tipărite sunt pe cale să dispară, autorul Andrei Codrescu râvnește să fie editat, compensatoriu și

contra curentului, în versiuni și colecții bibliofile, pentru gurmeți, recalibrând și regândind (conceptual, dar și concret) ideea de carte. Printr-un asemenea demers, autorul schițează limitele și în același timp le încalcă, asemenea unui frondeur cu background dada, *Bibliodeath* fiind, de aceea, și un op implicit despre limitele cărții tipărite și, explicit, despre furorile limitative ale cărții electronice.

Ce este, concentrat spus, *Bibliodeath*? O „idee despre homo scribus care a pierdut bătălia cu tehnologia"; iar bătălia aceasta este urmărită și gândită aproape ca un *thriller* de către autor. Nu este de mirare că Andrei Codrescu relatează autobiografic despre bibliotecile orașului său de baștină (Sibiu) și face un mic istoric al cărții în timpul comunismului din România la care a avut acces (până în 1968). Dar mai ales, autorul povestește despre carnețelele sale de poezie din adolescență, pe care le va prelungi (ramificându-le și nuanțându-le) la tinerețe, maturitate și senectute, adică întreaga sa viață, ca parte din existența lui literară (există în confesiunea auctorială chiar o eroizare a ideii de *notebook*!). Evident, *Bibliodeath* devine, explicit și implicit și o *metacarte* despre lecturile autorului, despre opurile din bibliotecile sale, despre experiența sa de și ca librar (la New York, după emigrare) și, din acest punct de vedere, cartea este în mod asumat mărturia unui gurmet (corespondent asiduu cu alți scriitori, colecționar de semnături, dialoguri, cărți cu autograf) și iubitor de cărți în general și în particular. Atunci când internetul erupe în viața sa intelectuală, autorul devine subiect analizat electronic (pe site-uri, bloguri, rețele), dar lucrul acesta nu îi modifică vocația de cititor clasic (de cărți atinse, ținute în mână), chiar dacă, în același timp, el se adaptează, tehnic, și vremurilor postmoderne. Captivantă este în *Bibliodeath* și istoria faimoasei reviste experimentale *Exquisite Corpse* (tutelată și inițiată de Codrescu), apărută în format tipărit din 1983 până în 1996, apoi doar în format electronic, până la dispariția sau amortizarea sa inclusiv în format electronic (deși autorul mai postează, în mod secret, din când în când, poezii, eseuri, proze ale sale ori ale unor colaboratori, însă doar gurmeții sunt la curent cu aceste postări de taină!). Amalgamat ori intenționat concentrate ca pe niște rafturi de bibliotecă, *Bibliodeath* conține segmente autobiografice despre mașinile de scris și computerele lui Andrei Codrescu, despre donarea arhivelor sale și despre propria inițiere a autorului în lumea internautică.

La nivel de istorie a ideilor, eseul de față abordează relația utopic-distopic (în ce privește arhivele scrise de mână ori digitale) și dialectica conservare-distrugere în lumea cărților. Este, la urma urmei, o carte despre memorie și despre prezervarea ori dispariția ei prin text (scris-tipărit ori digitalizat). Pentru Andrei Codrescu, biblioteca publică are, de pildă o adevărată aură erotică, în vreme ce imperiul cyberutopia implementează existența postumanității; în cyberutopia actuală, scriitorul devine tocmai un artefact electronic, prelungibil la infinit! Codrescu își asumă o istorie personală a perechii conceptuale real-virtual, miza sa fiind problematizarea și în același timp glorificarea limbajului.

„Archivally speaking, there are three types of authors, and I've been all three of them: the Preserver, the Piler, and the *Carpe Diem*" – afirmă Andrei Codrescu la începutul cărții *Bibliodeath*, recunoscându-și el însuși structura hibridă, amestecată și, de aceea, cu efect inefabil la nivel auctorial. O asemenea asumare este utilă din două motive: pe de o parte ușurează travaliul analistului literar, avantajat de recunoașterea autopolimorfă a autorului; pe de altă parte, transparentizează demonstrativ (dar și polemic) structura (internă cu ramificații externe) de tip mozaic, care conține, însă, în același timp, un refuz al clasificării, o predispoziție autodefinitorie către anarhism (provocatoare intelectual pentru orice hermeneut). Este tocmai felul predilect al lui Andrei Codrescu de a fi un itinerant literar vorace într-o lume auctorială pe care o sfidează prin neaderența canonică la aceasta. Andrei Codrescu a intenționat întotdeauna să fie și să rămână un *alter*.

## Bibliografie


Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada Guide. Tzara & Lenin Play Chess*, Princeton and Oxford, Pricenton University Press, 2009

Andrei Codrescu, *Ghid dada pentru postumani. Tzara și Lenin joacă șah*, traducere din limba engleză de Ioana Avădani, București, Editura Curtea Veche, 2009

Andrei Codrescu, *The Poetry Lesson*, Princeton and Oxford, Pricenton University Press, 2010

Andrei Codrescu, *Lecția de poezie*, traducere din limba engleză de Ioana Avădani, București, Editura Curtea Veche, 2014

Andrei Codrescu, *Whatever Gets You Through the Night. A Story of Sheherezade and the Arabian Entertainments*, Princeton and Oxford, Pricenton University Press, 2011

Andrei Codrescu, *Bibliodeath: My Archives (with Life in Footnotes)*, New York, Antibookclub, 2012

# *Arta uitării* sau distanța dintre limbi și lumi

*Marius Conkan*

Apariția cărții lui Andrei Codrescu, intitulată sugestiv *Arta uitării* (editurile Școala Ardeleană și Caiete Sivane, traducere de Alexandru Oprescu), reprezintă unul dintre evenimentele literare majore ale anului, din două motive suficient de relevante. Cel dintâi este legat de integrarea necesară, dar tardivă, în circuitul cultural românesc, a unui poet notoriu în America, dar mai puțin cunoscut cititorilor din țara sa de origine. Firește, câteva dintre romanele lui Andrei Codrescu au fost traduse la noi cu destul impact (*Wakefield*, de pildă, este studiat la cursul *Mitul faustic*, ținut de profesorul Corin Braga – Departamentul de Literatură comparată, Facultatea de Litere din Cluj), însă poezia acestuia este mai puțin cunoscută sau a căzut în plan secundar (deși a avut parte de mai multe traduceri, una din antologiile cheie fiind *Candoare străină*, 1997). Cu toate că poetul Andrei Codrescu a publicat, în ultimii zece ani, trei volume scrise direct în limba română (mă refer la *Instrumentul negru* – 2005, poeme de tinerețe, scrise înainte de emigrare, la *Femeia neagră a unui culcuș de hoți* – 2007 – poeme scrise în timpul proaspetei emigrări – și la poemul-roman *Submarinul iertat* – 2007, a cărui co-autoare este Ruxandra Cesereanu), *Arta uitării* pune într-o nouă lumină formația și gândirea poetică a scriitorului, dar mai ales stilul său complex, ce poate constitui o gură de aer proaspăt în peisajul literar autohton. De această ultimă idee se cuvine legat al doilea motiv care justifică de ce *Arta uitării* este în sine un eveniment cultural, cu un posibil efect de durată în rândul autorilor care nu se complac în automatismul propriei scrituri sau în amăgirea că poezia de astăzi a atins un asemenea rafinament al imaginarului și al tehnicii încât nimic nu o poate abate de la calea ei glorioasă. Succint spus, din *Arta uitării* chiar și cei mai talentați poeți români (fie aceștia tineri sau nu) au destule lucruri de învățat, dar două mi se par cele mai importante: felul în care Andrei Codrescu prelucrează și reconstruiește dimensiunile cultural-umane (atât de variate și problematice în plan social/afectiv), precum și modalitățile în care autorul își concepe stilistic poemele, fără să le imobilizeze în formule sau mecanisme previzibile, artificiale.

De altfel, poezia din *Arta uitării* se remarcă prin câteva ingrediente care îi conferă un statut special: inteligența observației și a notației în măsură să producă un melanj fin de lirism și narativitate, imaginația explozivă, spiritul critic și subversiv, umorul și ironia, charisma, toate acestea alcătuiesc un stil care nu poate fi defel indexat unor categorii fixe. Volumul *Arta uitării* este polifonic și pluristratificat, nu se reduce la un anumit tip de discurs, deoarece Andrei Codrescu testează și trăiește mai multe limbaje

hipersenzoriale, ce dezvăluie complexitatea poeziei sale. O poezie care, în fond, este atât de variată tematic și discursiv (când lirică și reflexivă, când ultranarativă și detașată), cu atâtea nuanțe și registre, cu o asemenea vivacitate a tonului, încât principalul ei efect este de electrizare. Cu alte cuvinte, această poezie nu are o tendință dominantă, întrucât autorul ei pare să poată scrie cu aceeași acuitate și charismă despre orice subiect care îi captează simțurile și imaginația, atașat fiind de realitatea care este percepută la modul hipertrofiat.

În ciuda structurii polimorfe a volumului, pot fi identificate în *Arta uitării* câteva planuri tematice și stilistice care acoperă o gamă largă de viziuni privind legătura dintre poet și realitățile sale, în contexte care pornesc de la un nivel intim-afectiv și au, mai apoi, deschidere spre socio-politic (sau viceversa). Întâi de toate, un element de bază îl constituie discursul despre poezie, identitate, memorie culturală și utopie personală. Numeroase poeme vorbesc despre identitatea hibridă, liminală, a celui care trăiește între lumi și limbi. Or, această continuă stare de liminalitate poate fi chiar sursa unui polimorfism poetic, vizibil, cum spuneam, ca structură generală a volumului („pe atunci separarea limbii de lume/ era o descoperire binevenită și tămăduitoare/ acum este bocetul vântului unui dezastru/ oare ce am făcut timp de-o viață", p. 39; „Locul unde ești ce erai odată este acolo/ pierdut într-una dintre acele povești absurde/ în care erai cumva acasă și altundeva deopotrivă./ Și unde sunt acum cei care te știau atunci?/ Când călătorești între limbi/ ce costum porți, ce valiză cari?", p. 55).

În cadrul utopiei private, personale (asumată adesea în spirit ludic), poezia este pentru Andrei Codrescu „moneda viitorului". Cu toate acestea, interesantă este legătura dintre trecutul cultural și poezie, care stă sub semnul unui dialog fantomatic, al unui thanatic luminos. Nașterea poeziei se face prin răstălmăcire culturală, prin citirea și ascultarea greșită a altor poeți („Ca majoritatea oamenilor noi încercăm/ să spunem ce ne spun morții// să spunem și să transmitem mai departe/ mesajul neschimbat până// când noi înșine devenim morți/ și este rândul nostru să transmitem celor vii/ ceea ce morții dinaintea noastră ne-au transmis nouă./ Morții vorbesc între ei într-un alt mod/ dar numai poeții îi pot auzi vorbind astfel./ Și atunci apare buclucul. Limba se revoltă", p. 85; „Morții se reproduc în două moduri:/ prin sfârșitul celor ce trăiesc/ și prin poezie", p. 91). Pe de altă parte, poezia este *arta ultimelor cuvinte*, o artă a granițelor dintre dimensiunile identitare și existențiale. Toate aceste planuri alcătuiesc, în fond, arta uitării care poate fi înțeleasă, paradoxal, tocmai ca arta de a nu uita prin poezie („o jumătate din existența/ dedicată artei uitării/ numai artă cere și rămâne", p. 109; „Merită să salvezi orice din foc pentru artă", p. 147).

O altă structură de forță în volumul lui Andrei Codrescu (dar și în proza și eseistica sa) o reprezintă discursul despre condiția postumană și „paraumană", cum o numește autorul la un moment dat, în logica unei critici a societății americane și nu numai. Adresându-se împotriva reificării umanului prin tehnologie, poetul găsește soluții clasice, dar încă viabile, pentru ieșirea din această criză ontologică, și anume întoarcerea la valorile imaginației și ale naturii, chestiune detaliată mai ales în *Ghidul Dada pentru postumani* („Virtualitatea este comunism îndeplinit într-un final./ În orice caz, ce-i «realitatea»?/ Doar o altă virtualitate, plus durere", p. 117; „sfârșitul slujbei tale de lustruit/ este sfârșitul imaginației tale", p. 119; „capete vorbitoare din reality show-uri și proiecții/ de corpuri tinere au îngropat chiar și/ ultima plăcere a normalului:/ dreptul de a fi trivial în propria ta lume", p. 133). Asemenea limbaje identitare tensionate își au răspunsul în senzualismul energic al acestei poezii care pulsează sub greutatea unei imaginații bizare, de tip histrionic. Ecuația *trup-sentimente-cărți* rezumă, de fapt, erotismul în poezia lui Andrei Codrescu. În paralel cu această vitalitate erotică, dar în alte registre de stil, este expusă, cum am precizat deja, pledoaria pentru imaginație ca valoare umană fundamentală. Mai mult, căutarea de sine coincide adesea, în viziunea autorului, cu existența în și prin teritoriile imaginare ale realității, care sunt ascunse sau învăluite sub natura ei sensibilă. Câteva poeme traduc tocmai aceste dimensiuni polisenzoriale, aflate la granița cu universurile străine sau neștiute. Mai mult, fiecare element al realității sensibile poate fi un prag mental către mistica personală („Când adulmec o scoabă ruginită sau o menghină proaspăt unsă/ cred că mă apropii de un univers străin dar cognoscibil", p. 153). Asemenea discursuri identitare stau sub semnul unui *realism zen* și alcătuiesc o geografie poetică nelipsită de convulsii și rupturi, mai ales că *Arta uitării* pune în abis distanța dintre un poet de excepție și limbile/ lumile lui.

# Dada și post-dada cu Andrei Codrescu (la Cluj)

**Ruxandra Cesereanu**: *Bună seara tuturor! Vă mulțumesc că ați venit la întâlnirea cu Andrei Codrescu. Va fi o întâlnire postdada, chiar dacă Andrei Codrescu ne va vorbi astăzi despre dada. Vreau doar să vă fac o scurtă prezentare a oaspetelui nostru. Îl numesc pe Andrei Codrescu un subiect multiplu, întrucât scrierile lui au la fel de mare impact în poezie, în proză și în eseu. Unii, de altfel, îl consideră gânditor. Acesta e și motivul pentru care Andrei Codrescu va apărea ca gânditor, într-un dicționar despre gânditori (eseiști, filosofi) români făcut în Franța și care va fi publicat anul viitor. Ce e interesant la el ca subiect multiplu și ca nomad pluricultural, cum îi place lui însuși să se numească, este faptul că avem de a face cu un hibrid, un palimpsest în care, pe de o parte, intră cultura mucalită, cultura pitorească a Balcanilor. Există apoi substratul foarte serios, al spațiului de baștină al lui Andrei Codrescu, orașul Sibiu, cetate săsească unde totul se face cu rigoare. Există și substratul originii evreiești a autorului, dar care a fost un beatnic, deși în acest caz avem o polemică legată de curentul beatnic și de beatnicitate...*

**Andrei Codrescu**: Noi nu-i zicem așa...

**RC**: *Da, în America nu i se mai spune așa (beatnic, beatnicitate). Există, deci, și acest al treilea substrat al dimensiunii evreiești, dar atipice, non-canonice care există în acest autor. Și, în al patrulea rând, există dimensiunea emigrantului care în America s-a integrat în cultura pop începând din anii '60-'70, când Andrei Codrescu a ajuns acolo. Foarte important este și traseul lui prin câteva orașe care toate sunt carnavalești și care conțin și o mică nuanță de turn Babel captivant. E vorba de Detroit, New York, San Francisco, Baltimore și New Orleans, și acum din nou despre New York, pentru că după tot acest periplu și după șapte ani de trăit în munți, la o fermă din Arkansas, unde pe teritoriul său Andrei Codrescu avea două peșteri – una îndreptată spre miazăzi și una îndreptată spre miazănoapte –, el a revenit la New York, dar la un New York care, spune el, e altfel decât acela al beatnicilor, e altceva, și se schimbă de la an la an, un oraș care actualmente are cât populația României, 20 milioane de locuitori, cu tot cu suburbii. Ei bine, acest traseu spiritual al orașelor pe care vi le-am pomenit a avut un impact asupra lui Andrei Codrescu, mai întâi, prin câteva școli de poezie pe care le-a cunoscut și din care a făcut parte. E vorba de Școala de Poezie de la New York, unde și-a cunoscut mentorul, dar și prietenul – e vorba de Ted Berrigan, și unde, de asemenea, a avut acces la prietenia poetică a lui Allen Ginsberg. E vorba și de un oraș precum San Francisco, unde alături de Lawrence Ferlinghetti și de alți autori și histrioni, Andrei Codrescu a inițiat și a creat o serie de performance-uri. Apoi, e interesant traiectul lui și din alt punct de vedere, pentru că în România a avut două modele poetice care se băteau cap în cap, e vorba de Lucian Blaga și Tristan Tzara – cei doi fii ai lui Andrei sunt botezați Lucian și Tristan. După ce a ajuns în America, Andrei a încercat să îmbine ceea ce el numește verticalitatea metafizică a poeziei europene cu orizontalitatea culturii pop. Dar maestrul, și acesta este motivul pentru care l-am invitat pe Andrei Codrescu astăzi – fiindcă am sărbătorit centenarul Dada – dar maestrul pe care Andrei Codrescu îl recunoaște nu este neapărat o persoană în carne și oase, ci un -ism, respectiv anii de glorie ai Cabaretului Voltaire, la Zürich, pe care Andrei Codrescu a încercat să-i remanagerieze, să-i reconfigureze în cultura pop americană, și actualmente, în mileniul III, prin toate cărțile lui de eseu. Nu este vorba doar de cartea* Ghid dada pentru postumani, *e vorba și de celelalte cărți despre eseu, despre care vă voi vorbi foarte pe scurt imediat, pentru că, explică autorul în toate aceste cărți, doar un spirit dada ar putea actualmente să împiedice o formă de lobotomie care se manifestă cu tot sistemul electronic global de control, doar un spirit avangardist reactualizat ar putea să spargă toate formele care ne determină să rămânem în interiorul unui canon și să nu mai putem să părăsim, să schimbăm acel canon. În legătură cu acest maestru care este -ismul, avangardismul, în ceea ce-l*

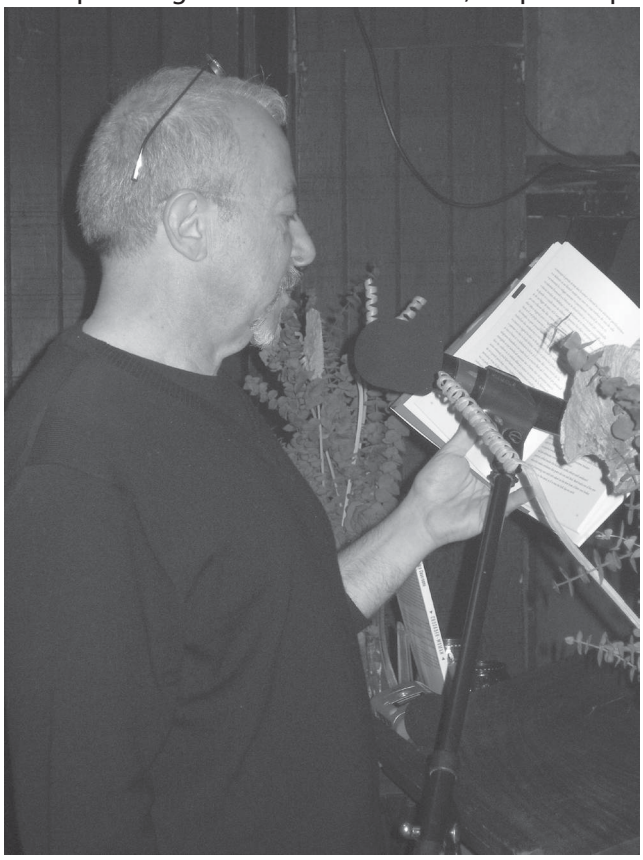
*privește pe Andrei Codrescu, nu-n zadar este esențial faptul că el fondează, în America, o revistă,* Exquisite Corpse *(Cadavru delicios). Titlul este împrumutat de la o faimoasă metodă de scriere colaborativă promovată de avangardiști și mai târziu de suprarealiști.* Exquisite Corpse, *o revistă care a avut o influență decisivă în mediul cultural american. Dacă ar fi să vi-l sintetizez din nou, la nivel de tendințe, pe Andrei Codrescu ca gânditor, v-aș vorbi despre un carnavalesc baroc postmodern care îi este caracteristic. Apoi e vorba despre felul în care el participă la crearea unui etos american după ce emigrează, dar fără să-și uite totuși dimensiunea balcanică originară, și alături de ea pe cea central europeană de care v-am vorbit. Există apoi o nevoie convulsivă a lui Andrei Codrescu de-a promova tot ce înseamnă dada și postdada. Nu vorbim de un canon, ci de o mișcare anti, inclusiv antidata, dada poate fi inclusiv și antidada. Asta este ideea. Există apoi dimensiunea umorului, a ludicului, a absurdului care sunt văzute ca atitudini spirituale împrumutate de la câțiva scriitori români, și aici mă refer la Urmuz, la Eugen Ionescu, Gherasim Luca, dar și la Emil Cioran. N-o să vi-l prezint acum ca poet, tocmai pentru că am lansat de curând* Arta uitării *care a fost publicată bilingv, într-o ediție superbă de către Editurile Școala Ardeleană și Caiete Silvane. N-o să vi-l mai prezint nici ca prozator, am mai vorbit și despre lucrul acesta, ci o să vă vorbesc puțin despre Andrei Codrescu ca eseist sau gânditor. E esențial faptul că Andrei Codrescu se impune la nivel eseistic cu o carte publicată în 1990,* Dispariția lui Afară. Un manifest al evadării, *o carte legată de tema granițelor, a limitelor, a transcenderii limitelor și de condiția emigrantului. Dar lovitura pe care o dă, pentru că e o carte vândută în zeci de mii de exemplare în SUA, peste cincizeci de mii de exemplare dacă nu mai mult, este această carte:* Ghid Dada pentru postumani. *O carte publicată în 2009, o anarho-carte. E vorba apoi despre* Lecția despre poezie *(*The Poetry Lesson*, 2010) și aceasta a fost tradusă de Ioana Avădani. O carte care e un bildungsroman al ultimelor ateliere de scriere creatoare de poezie pe care Andrei le-a avut la Universitatea din Baton Rouge. E vorba apoi de o carte publicată în 2011,* Whatever Gets You through the Night: A Story of Sheherezade and the Arabian Entertainments, *unde autorul încearcă de fapt o dezintelectualizare a suitei de povești din* O mie și una de nopți. *O dezintelectualizare în ce sens? El compară traducerile suitei de povești în diferite variante și încearcă de fapt să scoată de aici o poveste anticanonică, legată de ceea ce înseamnă poveste și epicitate. Apoi, ultima sau cea mai recentă carte de eseu:* Bibliodeath: My Archives (With Life in Footnotes), *o carte gândită tot în ramă, cu note de subsol la fel de importante și uneori chiar mai importante decât textul, pe margine. O carte care vorbește despre limitele cărții tipărite, despre nostalgia cărții tipărite, dar și despre limitele bibliotecilor electronice. Și aici, de fapt, Andrei Codrescu intră într-o anumită măsură în dialog cu Gilles Deleuze, cu Jacques Derrida. Mai departe însă îl las pe Andrei Codrescu să vă vorbească despre tot ceea ce crede de cuviință în privința mișcării Dada și a urmașilor săi.*

**AC**: Mulțumesc frumos, Ruxandra! E foarte plăcut să te ascult, m-ai convins. Dar sunt două... două lucruri cu care mă cert în prezentare... nu mă cert... acum o să vorbesc despre ele.

**RC**: *Polemizezi... nu polemizăm...*

**AC**: Ce se spune despre dada? Dada este un -ism, dadaism, îi punem un -ism, și atunci îl punem în secvența cronologică a avangardelor în care impresionismul, postimpresionismul, futurismul, dadaismul și așa mai departe se desfășoară cronologic. Dar dada e altceva, e dada, e numai dada. Când îi pui un -ism imediat îl pui în muzeu sau bibliotecă, două locuri unde dada nu se simte bine. Dada se simte rău în bibliotecă și muzeu, deși chiar recent Muzeul de Artă Modernă din New York a realizat un proiect care se cheamă *Dada Globe,* care a fost un proiect al lui Tristan Tzara, să adune lucrări de artă și poezii și obiecte dada, din toată lumea, de peste tot, inclusiv din România, pe care Tzara nu l-a realizat. Dar Muzeul de Artă Modernă după mult timp l-a realizat, de fapt, într-un timp când obiectele din acea perioadă au devenit chiar scumpe, așa că muzeul a cheltuit o groază de bani să facă acest *Glob Dada* care e foarte interesant ca expoziție. Dar și acolo se vede că dada nu încape, se simte stânjenit fiindcă dada nu are un stil, dada are poate un stil tipografic – dacă te uiți la manifestele timpurii ale lui Tristan Tzara sau publicațiile dada, sau afișele dada, ei s-au jucat cu tipografia. Cam atât poți să identifici ca dada. Ei, din voință, n-au vrut să aibă un stil. Poți să identifici suprarealismul destul de ușor și să-l pui într-o cronologie a mișcărilor moderne, să zici exact când începe – cu manifestul lui André Breton în anii '20 – și când se termină – cu emigrarea lui Breton în America în timpul războiului mondial, al Doilea Război Mondial. Când s-a întors Breton în Franța suprarealismul era mort fiindcă existențialiștii ocupau scaunele cafenelelor suprarealiste. Încadrat în istorie, Breton n-a mai reușit să-i insufle viață. În schimb dada e altceva, spiritul dada să-i zicem, care a voit să nu fie înrămat. Cartea mea despre supraviețuirea acestui spirit în era noastră schițează o istorie a mișcării prin momente cheie, momente când Dada a scăpat din cronologie și din istoria modernismului. Un alt punct

puțin înțeles este că modernismul și avangarda sunt două lucruri diferite. Aici e partea a doua. Dada este o avangardă care nu este o avangardă. Eu vreau să desprind dada de avangardă, un lucru absolut imposibil, dar pe care-l tot fac, și-l fac chiar acum. Când aud cuvântul avangardă... un prieten mi-a spus că el vede imediat literele TM după cuvântul „avangardă". *TM, trademark applied for.* Când vorbim de avangardă sau de modernism vorbim de fenomene distincte, dar bine etichetate și discutate în cercetări academice. Când vorbim de modernism, care e altceva decât avangarda, vorbim de mișcări mai degrabă anglo-saxone sau americane care au fost puse sub umbrela sau eticheta de modernism. Avangarda este văzută ca un fenomen european. În opiniile unor critici unele avangarde aparţin modernismului, iar unele opere moderniste sunt înrudite cu avangarda. Dar Dada este și altceva decât avangardă, și cu siguranță altceva decât modernism. Acum despart dada de avangardă prin faptul că spiritul dada a început aproape aleatoriu, din întâmplare, pentru că Hugo Ball, poet din Germania și un pacifist, anarhist, a vrut să deschidă un cabaret în Zürich. A închiriat un club, și în acel moment un pictor de origine română, Arthur Segal, i-a recomandat un tânăr poet român care chiar sosise din România, Tristan Tzara, găzduit pe acea vreme de un alt român, Marcel Janco, student la Arhitectură. În jurul lor s-au strâns alți artiști refugiați din război. Hugo Ball a conceput un gen de cabaret Weimar, cu picturi pe



pereți și performanțe năstrușnice pe scenă. Dada de la început a fost un teatru, un *reality show* cu poezie și pictură, dar și muzică ușoară, șlagăre care se cântau în Berlin în epoca Weimar. Cabaretiștii vorbeau tot felul de limbi, limbile refugiaților din marginile imperiilor în plin război. Acest grup s-a trezit în Zürich, ca o insulă a exilaților. Nu numai artiști erau refugiați în Zürich. Erau și pacifiști, și anarhiști, și revoluționari eșuați ca Lenin, Zinoviev ori Radek. Neutralitatea Elveției era menținută de marile puteri și ca un spațiu în care puteau să circule liber spionii. Era un loc plin de spioni. Cum zice Tom Stoppard într-o piesă faimoasă de teatru despre anul 1916 (*Travesties*), „erau spioni care se uitau la spioni care se uitau la alții ca spioni, și spioni care erau adevărați spioni, și spioni care se prefăceau că sunt spioni". Zürich era oraș mic. Refugiații mișunau în două cafenele, dar în oraș a stat un timp și Albert Einstein. Zürich era și orașul lui Carl Gustav Jung. James Joyce, neinteresat de scriitori sau ideologi, scria *Ulysses* în același oraș. Se ciocneau în acest spațiu minți strălucite, iar aerul era plin de scântei ca fulgi de idei-zăpadă. Cabaretul dada a fost botezat „Voltaire," după iluministul și scepticul francez, dar nu a fost conceput ca o teorie a viitorului sau a artei, cum a fost, de exemplu, futurismul. În Cabaret Voltaire se inventau lucruri, spontan. Publicul dada era sărac, se îmbăta cu vin ieftin, era nefericit, mulți aveau frați și rude ucise pe front. Era ușor să-i miști, erau deja emoționați, publicul era deschis, pradă sentimentelor de vinovăție, cei de acolo erau răniți psihic și fizic. Tinerii artiști care au performat în primul eveniment dada erau și ei prinși în ghearele aceloraşi emoții, erau și ei fragezi și ușor hipnotizați de aerul colectiv greu. Aproape fără efort ei au început să creeze forme noi pentru tocana de sentimente extreme în care se manifestau. Și așa, pe vrute-nevrute, au devenit generatori de forme noi de poezie și artă, forme născute din umbrele măcelului european, forme care refuzau vehement arta și cultura coruptă și pretențioasă care se predase războiului. De exemplu, cabaretiștii au citit poezii împreună în același timp, un cor-cacofonie care a devenit *le poème simultané*. Vocile în limbi diferite ale lui Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Iancu, acompaniate de toboșarul Richard Huelsenbeck și de cântecele obscene ale lui Emmy Hennings, au creat sunetul exact de opoziție și mânie a momentului. În același timp, absurditatea și umorul acțiunii făceau publicul să râdă în hohote, să se urce pe mese și să zbiere necontrolat. Limbile națiunilor din care veniseră refugiații nu mai contau: un răcnet internațional compus din limbi cunoscute și necunoscute a ieșit cu fumul din coșul de pe

acoperișul clubului aflat pe Spiegelgasse 1 în Zürich. De pe pereții clubului, figuri pictate și colaje de Picasso, Segal, Arp, Hoch, se holbau la spectatori și actori. După răcnetele multilingve au apărut pe scenă păpuși enorme și grotești, create de Marcel Janco. Huelsenbeck a cântat și bătut toba pe cântece din „Africa", cu sunete inventate de el. În pauze de sobrietate sentimentală și tăcere disperată s-au recitat și poeziile de spânzurătoare ale lui Christian Morgenstern, poezii de un trist umor negru care a smuls lacrimi de durere și de veselie. Descriu numai un pic ce s-a întâmplat în prima seară la Cabaretul Voltaire, la care nimeni nu se aștepta. Scriitorii, artiștii și actorii și amatorii care au început să nască aceste forme au luat curaj de la publicul lor și au început să se gândească oare ce fel de scandaluri ar putea provoca în următoarele zile la Cabaretul Voltaire ca să atragă acest public care să le permită să-și plătească chiriile. Exact așa cum au început toate mișcările noi, tineri săraci care trebuiau să-și plătească chiriile au inventat ceva ca să o facă. Tristan Tzara și-a dat seama destul de repede că acest Cabaret Voltaire era ceva mai mult decât un club de nebuni. Tzara cunoscuse devreme futurismul, citise manifestul futurist al lui Marinetti în România, unde fusese publicat simultan cu publicarea lui în Paris. Tzara era bine educat în avangardele europene și, deși foarte tânăr, avea un trecut publicistic și polemic încă din liceu, în București. În Zürich, el a intuit că o publicitate bună făcută acestui cabaret, prin reviste, prin scrisori, prin răspândirea știrilor despre ce se întâmplă în Zürich, era capabilă să impregneze lumea cu un spirit nou, anume că un om, artist sau nu, deține puterea de a fi liber în mijlocul unui război în care milioane mureau fără aparentă scăpare. Tzara a articulat fenomenul Voltaire cu filozofia și poezia modernă dusă la limitele realității. Tzara nu a fost singurul participant care a înțeles fenomenul realizat din întâmplare în club. Germanii Hugo Ball și Richard Huelsenbeck erau mai militanți, ei cunoșteau literatură anarhistă și teoriile lui Marx, îl citiseră pe Fourier, erau mai bine informați despre revoluție și revoltă socială. Românii, Tzara, Segal, Iancu, pe de altă parte, făcuseră parte dintr-o mișcare timpurie în România, unde absurdul și umorul negru aprins din spiritul balcanic de absurd(ist)ul Urmuz era un mod de a privi viața și lumea. Numele „Dada" pentru spiritul nou dezlănțuit în Cabaretul Voltaire a fost un fulger genial. Controversa pe tema nașterii cuvântului „Dada" continuă până în ziua de azi, cu germanii care-l susțin pe Huelsenbeck ca originator, și cu românii-francezi care-l susțin pe Tzara. Fapt ironic pentru o mișcare internaționalistă. La un moment dat, cuvântul „dada" a devenit așa de important că Tzara a spus în unul dintre primele lui manifeste că era atât de puternic și de important precum cuvântul Dumnezeu. Și, într-adevăr, la sfârșitul secolului 20 și începutul secolului 21, eu zic că Tzara a avut dreptate. A fost ca atunci când John Lennon a zis că Beatles sunt mai faimoși decât Iisus. S-au provocat revolte, dar Lennon, ca Tzara, a avut dreptate. Când Lennon a enunțat provocarea era deja adevărat. Când Tzara a zis ce-a zis despre dada și Dumnezeu, a fost profetic. Există ceva magic în cuvântul ăsta. Parte din argumentul cărții mele care desparte mișcarea dada de avangardism și de modernism este că spiritul acestui cuvânt-nonsens, **Da-Da**, atrage ceva adânc din oameni, ceva apropiat de religie. Mișcările artistice importante ale secolului 20 se trag în întregime din Dada. Menționez numai o parte din ele: Pop Art, Fluxus, John Cage Zen, Happenings, Teatrul Absurdului. Din Dada s-au tras forme noi în teatru, dans, muzică, literatură. Printre alte idei generative de la începutul mișcării dada a fost ideea de spontaneitate și includere a publicului co-creativ. Toți fondatorii Cabaretului Dada au lucrat cu un pseudonim. Pseudonimele erau pentru acoperire și ascundere, dar erau și numele noi pentru o artă nouă. Tzara a fost Samuel Rosenstock din Moinești, rebotezat Tristan Tzara care poate însemna „trist în țară". Ruxandra m-a sfătuit să vorbesc rar la conferință, ca să se înțeleagă ceea ce spun, cu accentul meu americănesc.

**RC**: *Nu! Nu! Am zis ce am zis ca să nu se creeze un vortex din care să nu mai poată ieși cei care te ascultă.*

**AC**: O să-l creez... o să deschid paranteze, nu știu cine o să le închidă. Accentul este de fapt singurul lucru stabil în estetica sau gândirea despre care vorbim. Cred că în toate, desigur în dada, accentul era cel mai important din sală, pentru că nimeni nu înțelegea pe nimeni. Era gălăgie mare afară și în zeitgeist, și din neînțelegerea neauzirii s-au ridicat acele forme. Să înțelegi greșit și să te gândești la ce ai înțeles este absolut fantastic. Și să ajungi după aia înapoi, și să auzi că n-ai auzit ce-ai auzit, că nu-i chiar așa de bine ce ai auzit, e o revelație. L-am auzit greșit pe Bob Dylan, eu întotdeauna l-am auzit greșit, n-am știut ce zice... dar am scris ce-am crezut c-am auzit, și când i-am citit ce el de fapt scrisese, nu nimerisem niciun cuvânt. Am publicat o cărticică care se numeste *30 cântece de Bob Dylan* de Andrei Codrescu. Bob Dylan, care e și el un pseudonim, e Bob Zimmerman.

[*citește din* Ghid dada pentru postumani*, apoi continuă conferința*]

Tzara și Cabaretul Voltaire erau vecini ai revoluționarilor profesioniști Lenin, Zinoviev și Radek care trăiau și ei pe Spiegelgasse. Tristan și Lenin au

jucat șah în Café de la Terrasse. Tânărul poet Tzara din România a jucat șah cu revoluționarul de vârstă mijlocie Lenin, iar jocul ăsta de șah a fost de fapt un joc între artă și ideologie, între spontaneitate, invenție, nelogică, nonsens și ideologia riguroasă care a creat comunismul în secolul 20. În timp ce jucau ei șah, niciunul nu avea idee ce o să se întâmple. Tzara nu știa că dada o să devină izvorul unei arte care a format secolul 20 și creează în continuare secolul 21 prin internet și virtualitate. Lenin nu știa că după revoluția eșuată în 1905, el va câștiga revoluția din 1917 care a schimbat radical viitorul ce sosea ca un tren rapid direct către jucători. Jocul ăsta avea mize mari. În Café de la Terrasse se duceau toți, spioni, refugiați și artiști, ca să se încălzească. Șahul era un fel de a medita, de a fi singur în mijlocul unei harababuri. Șahul era o oază de liniște. O carte foarte frumoasă a poetului newyorkez Frank O'Hara se cheamă *Meditations in an Emergency*, nume potrivit pentru ce se întâmpla în Café de la Terrasse în 1916. Titlul cărții lui O'Hara a ajuns să fie în stil dada dintr-o neînțelegere. Frank O'Hara s-a uitat la dulapul cu medicamente dintr-o prăvălie, pe care era scris „Medications in an Emergency". El a citit „meditations in an emergency." Cea mai bună idee din poezia americană vine prin dada din greșeală. Greșeala e foarte importantă, eroarea este un sfânt al spiritului inovator. Dadaiștii credeau în oameni care își plăteau biletul, dar se vedeau în public. Pentru ei, publicul trebuia să participe. Dacă nu participau, pentru dadaiști ei nu era interesanți. Ei au scris poezii cu publicul, au făcut publicul să cânte. Nici revoluționarii contemporani ai dadaiștilor nu au crezut în public: sau făceai parte din revoluție, sau erai împușcat. Ideea formei de nonexistență a publicului distinge dada de comunism: dadaiștii n-au împușcat pe nimeni. În același timp, dada a realizat o revoluție socială în care participarea, colaborarea a fost un spațiu creativ. A schimbat chiar și felul în care citim, ne-a dat libertatea să citim ca un „altul", un gen de lectură în care poți să-ți schimbi și postura fizică și felul în care citești. Dacă citești cu un pseudonim, de exemplu, poți să devii altcineva care citește, poți să te arunci pe fereastră sau să atârni în tavan. E greu, nu vreau să repet istoria unei mișcări, vreau numai să despart cumva dada de avangarda istorică. De modernism nu e greu să o desparți, dar de avangarda istorică e mai dificil. Primii dadaiști n-au fost cei din Elveția. Primul dadaist a fost Marcel Duchamp care locuia în New York, dar cuvântul „dada" nu exista atunci. Duchamp a aderat entuziasmat la primul val dada. Deci, dada nu s-a terminat în suprarealism după cum nu a început în Europa, ci în manifestările din New York. Și de de fapt nu s-a terminat.

**RC**: *Despre asta voiam să te mai rog să vorbești, despre cum nu s-a terminat, și despre cum, în America, ai găsit urmări, avatari, sau folosește orice alt cuvânt pentru ideea de a relega, renegocia, remanageria Dada...*

**AC**: În America am ajuns în anul 1966, un an important și tulburat. În care jumătate din generația mea lupta împotriva conformismului și a sistemului care trimisese cealaltă jumătate a generației noastre în Vietnam, în război. Unii dintre tinerii pe care-i cunoșteam, care erau poeți, scriitori sau muzicieni au făcut manifestări dada (nu știau că erau manifestări dada), erau destul de neînțelese printre autorități, erau în afara logicii statului. Când Abbie Hoffman a aruncat 1000 de dolari în bani mici din balcon pe Wall Street, s-au oprit acțiunile pentru trei-patru minute, cât brokerii se târau pe podea ca să ia banii. De atunci au pus sticlă la acel balcon. Acest gen de acțiune era specific, ca și fotografia iconică a timpului cu băiatul care pune o floare în pușca soldaților ce apără Pentagonul. Ei sunt toți înarmați, iar el e aproape gol. E ceva care nu se putea înțelege. În poezia lui Allen Ginsberg, „Howl", poemul de căpătâi al generației noastre – e un vers în care un dadaist aruncă o salată de cartofi în profesorul vorbind despre Dada. Odată l-am întâlnit pe Allen Ginsberg pe stradă, îl cunoșteam. El ducea un castron cu supă de găină pentru prietenul lui, Peter Orlovsky, care era răcit. Cumpărase supa de la un New York Deli unde lucra cel mai bătrân chelner din New York, care fusese chelnerul lui Troțki. L-am întrebat pe Allen Ginsberg ce face, și el mi-a zis, „Îi duc o supă-leac lui Peter, de la restaurantul cu chelnerul ce l-a cunoscut pe Troțki". Eu eram mai interesat de poezia lui Allen decât de Troțki și l-am urmărit acasă vorbind despre Troțki, supa de găină pe care el o numea „penicilină evreiască". L-am întrebat ceva despre Tristan Tzara, și mi-a zis că-l văzuse pe Tzara în Paris, mergând rapid pe stradă într-un costum de birou cu cravată și geantă de businessman. Allen, care stătea într-o cafenea, a strigat „Tzara! Noi te iubim!". Tzara nu s-a oprit din drum, era un birocrat al Partidului Comunist Francez pe vremea aceea. În orice caz, America era dadaistă în anul „penicilinei evreiești". Era revoluție dadaistă în America. Pe de altă parte, unii tineri ne-dadaiști au fost atrași de ideologiile de stânga sau de dreapta care au fost înțelese imediat de poliție, ce ne supraveghea pe toți, dar îi înțelegea numai pe cei care vorbeau limbile de lemn. Restul era dada, greu de supravegheat. Andy Warhol, când a pictat conserva de supă de roșii, a adus o sfidare directă picturii, dar și societății, pentru că imediat toată lumea, inclusiv

poliția, a zis „Asta-i artă?". Azi, în 2016, picturile lui au ajuns la prețuri mari și supa aia de roșii valorează peste cinci milioane de dolari. Warhol și-a dat seama de viitor, care e acum și, deși făcea și filme pe vremea aia, a declarat public că nu mai pictează. De fapt a pictat în secret. Acum Fundația Andy Warhol deține picturi ale lui Andy pe care le lasă să ajungă în piață din când în când, la prețuri enorme. Artiștii contemporani cu Warhol au sfidat multe convenții, nu numai artistice. Era ca și cum o fereastră ocultă s-a deschis către o lume secretă. Era aceeași fereastră deschisă în Zürich de dadaiști la începutul secolului 20. Se deschide și azi din timp în timp, în forma unor performanțe inspirate. Marina Abramovici, de exemplu, a creat o persona-martir la Muzeul de Artă Modernă din New York. A stat o săptămână pe un scaun uitându-se în ochii oamenilor care stăteau pe un scaun în fața ei câteva secunde. Cu cât mai mulți oameni se adunau, cu atât mai deschisă devenea Marina, până ochii ei au devenit un fel de fereastră deschisă ochilor care treceau prin ea. Unii au început să plângă, alții au fugit speriați. E important acest eveniment pentru că trăim toți în cușca de sticlă a internetului. E rar să te mai uiți în ochii semenilor. Desigur, o mulțime de oameni trăiesc în afara casei noastre de sticlă și aruncă pietre în ea, nu-i de mirare. Casa de sticlă are numai exhibiționiști, care se uită unii la alții virtual și se agreează virtual. Rețelele sociale sunt camere de ecou în care te-auzi vorbind și te vezi în oglindă. În toate creațiile artistice de azi există o mare întrebare: cum să ieșim din casa de sticlă? Cum să ne recuperăm corpul de la ingineri? Mijloacele de ieșire sunt oferite de spiritul dada, care face o altfel de logică sau nu face logică deloc. Dada dezvoltă tehnici de evadare.

**RC**: *Poate vrei să ne citești în engleză și-n română poemul „Ah Ah Bilingvism", pentru că e conceptual mai mult decât un poem, dacă tot vorbim despre spiritul dada. Tu pui în poemul acesta o problemă legată de bilingvism ca o filosofie. Cartea aceasta,* Arta uitării, *pe care am lansat-o recent, e un experiment unic. De ce? Iată un traducător, pe Alexandru Oprescu, iar peste traducător, în anumite texte, Andrei Codrescu (autorul) a intervenit și și-a rescris în română versurile, în așa fel încât versurile rescrise în română să corespundă cu varianta în engleza originală pe care la rându-i a rescris-o pe alocuri (în engleză adică). Și-atunci este chiar un experiment unic din acest punct de vedere. Poemul despre care v-am vorbit este emblematic pentru destule din lucrurile despre care Andrei Codrescu ne-a vorbit astăzi, aici.*

**AC**: Sunt în *Arta uitării* lucrurile despre care vorbim, dar sunt poezii care nu folosesc cuvinte ca „postdada" sau „postumanitate". „Dada" e un cuvânt fantastic care nu înseamnă nimic. Tzara a zis „Dada signifie rien". Însă acest nimic este de fapt ceva. Este ca acel gol în zen care este de fapt tot. În meditația zen se ajunge la un punct în care ești eliberat de gândurile tale. În golul ăsta se găsește tot. Fac predică pentru zen acuma, pentru meditație. Ideea că suntem în tranziție către postumanitate este că poți să vezi cât de postuman ești numai când îți numeri firele de care ești agățat de oraș, de cameră, de arhitectura în care trăiești, și de rețeaua socială internautică. Dacă ești 60% legat ești probabil postuman. Poeziile din *Arta uitării* sunt menite să încurajeze debarasarea de gânduri, deznodarea din fire, ca să ajungi la acel nimic creativ.

[*răsfoind cartea* Arta uitării] Partea asta nu-mi place, poeziile sunt în două limbi. Există un conținut? La sfârșit... Mă uit la cele de-aici, fiindcă multe din ele nu le-am citit în limba română și nu știu dacă sună ok.

**RC**: *Nu le-ai citit în sensul că nu le-ai recitat.*

**AC**: Cartea asta se cheamă ironic *Arta uitării*, e singura carte pe care a trebuit s-o citesc de o mie de ori.

[*recită poezia „Ah, ach, vai bilingvism"*]

E adevărat că istoria Americii are destul de multe momente dada și una dintre poeziile mele se cheamă *palo duro, canyon blanco, apacheria, texas 2014*. Apacheria a fost un teritoriu al indienilor. Teritoriul Apache s-a împărțit cu Mexic și cu Statele Unite. Indienii apași erau războinici.

[*recită poezia*]

**RC**: *Există o carte numită* Instrumentul negru. *Aici se găsesc poemele lui Andrei Codrescu scrise între 1965-1968, în limba română. Cartea a fost publicată în 2005, dar primul poem, care se numește „Limbi străine", e foarte legat de poemul pe care Andrei l-a citit. Aș vrea să auziți și cum scria el pe vremea aceea în românește, pentru că are legătură cu lucrurile despre care s-a vorbit vorbit azi aici.*

**AC**: Pe vremea aceea aveam un accent sibian. [*recită poezia „Limbi străine"*]

Cântărețul ăsta de Jazz din poemul citit e interesant pentru ca am trăit în New Orleans pentru un timp. Orașul jazzului.

**RC**: *A fost un fel de profeție. Andrei, mulțumesc! Mai departe, să vedem și să auzim dacă sunt întrebări.*

**X** (întrebare din sală): *Ați insistat, mai ales în prima parte a prezentării, pe asocierea între mișcările de avangardă și dada, să nu spunem dadaism. Și aș întreba de ce e așa de importantă diferența asta. Asta e prima întrebare, și a doua: În legătură cu postumanismul și cu dada ca un curent postuman. Ați insistat pe postumanism reprezentat prin legături sau fire care ne țin legați de un construct identitar. Întrebarea mea este: în ce măsură este importantă cealaltă latură a postumanismului? Și anume o recentrare în*

*jurul imaginarului sau a celui exclus care nu e om. Dacă are legătura cu mișcarea dada?*

**AC**: Întrebare foarte bună compusă din cinci întrebări. Diferența între avangardism și dada. Avangarda este extrem de plictisitoare pentru mine ca etichetă, pentru că dacă te crezi într-un fel avangardist, cinci minute în avangardă, când restul lumii ajunge acolo, tu ești deja plictisit. Ai fost acolo. Să zicem, dacă folosim cuvântul avangardă în sensul originar de metaforă militară, când restul ajung acolo e deja teritoriu cunoscut. Plin de avangardiști morți. Pentru poet, numai teritoriul necunoscut e interesant. Cât despre postuman, asta este o noțiune de... tranziție, ușor făcută, nu printr-un război sau o rupere socială cu ideologii și manifeste, ci prin tehnologia care ne-ar face plăcere să credem că ne ajută să comunicăm. Nu face deloc asta. Ce face este să ne taie în sute de felii care au dorințe consumeriste separate. Postumanul e o franzelă feliată. Eventual corpul o să devină un om cu un singur deget și un ochi. Degetul cu care atinge să schimbe programul și ochiul care este un dar, ceva extra pentru pasivitatea în care ne-am lăsat. Și n-o să mai mergem ca oamenii, o să ne rostogolim.

**RC**: *E un răspuns anti-utopic.*

**AC**: Da, este, sau o distopie foarte bună.

**X**: *Asta era întrebarea, dar eu mă refeream la cealaltă componentă a postumanismului care ține exclusiv de tehnologie, deși de-aici pornește. Acea componentă care prin tehnologie recentrează interesul unei paradigme sau viziuni despre lume în jurul animalelor, drepturilor, ideologiei, nu știu. Și dacă asta are vreo legătură, sau dacă e pe aceeași linie cu mișcarea dada?*

**AC**: Well, nu e o mișcare dada decât în sensul unor schimbări tactice. Cei mai buni techno-ecologiști dada sunt grupul The Yes Men. Ei mimează prin oglindire corporații care fac rău. Yes Men au creat un sit-oglindă al lui WTO (World Trade Organization) și au primit cereri de peste tot din lume pentru vorbitori și au făcut lecturi pe care ei le-au făcut, vorbind limba corporatistă cu graphuri și așa mai departe până au ajuns la propoziții absurde și radicale care nu au fost observate de public, fiindcă publicul vorbea aceeași limbă. Yes Men lucrează pe muchia legii. Au făcut două filme, au trebuit să se deconspire singuri. Una din prelegerile lor a fost despre abolirea siestei în Italia, despre care a vorbit „Profesorul Bilbaum" la o conferință în Geneva. Ca să fii eficient este un fel de acțiune-oglindă în sfere politice si sociale. Pe de altă parte, dacă citești pe Peter Sloterdjik, *You Must Change Your Life*, Sloterdjik duce lucrurile un pic mai departe decât Derrida și Deleuze, făcând un fel de lecție de acțiune în momentul deconstrucției. Practic asta înseamnă acțiuni de genul Yes Men.

**Y** (întrebare din sală): *Pot să întreb și eu ce a declanșat rescrierea poemelor?*

**RC**: *Exact, procesul a fost dublu – autorul nu și le-a scris în română, ca să fie versiunea în română asemănătoare cu cea în engleză, ci a rescris și părțile în engleză.*

**AC**: Traducerea mi se pare imposibil de făcut. Dar sunt două lucruri: unul este că putem să vorbim toate limbile – intrăm și ieșim din tunelul subteran mai adânc decât limbajul. Și alta este că traducerea este de fapt o scriitură a traducătorului. Poți să traduci numai cât de bine poți să scrii. Mulți traducători nu-s scriitori buni, pentru că nu pot să traducă mai bine decât scriu. Traducerile sunt lucrări scrise de scriitori sub pseudonime de scriitori străini.

**Z** (întrebare din sală): *Despre pseudonime vreau să vă întreb – ați publicat sub numele de Maria Parfenie. De ce Codrescu și de ce nu Perlmutter?*

**AC**: Întrebare bună. Mama mea s-a despărțit de tata când aveam șase luni. Codrescu e un nume cu care am fost botezat de Cenaclul din Sibiu, dar un nume pe care l-am găsit eu. A fost o listă de sugestii – unul a fost Steiu. Am văzut că scris de mână, Steiu era Stein. Ideea era că și cenaclul a vrut sa mă reboteze pentru că nu puteam să public în România sub numele de Perlmutter; antisemitismul era persistent în România. M-am numit Codrescu, nume greu de descris în engleză. Era greu de explicat cum codrul era motiv național și m-am gândit că de fapt mă gândeam la Codreanu care a fost antisemitul major al poporului nostru și am zis că atunci am o singură alegere, să devin mai bine cunoscut decât el, cel puțin în afara granițelor României. Așa ca m-am ținut de acest codru, că-s încăpățânat.

[*autorul recită poezia „Ultimele cuvinte"*].

(7 octombrie 2016, Cluj, Facultatea de Litere, înregistrare și transcriere de **Emil Adrian Rus** și **Roxana Pop**)

# Dacă ai fi nevoit să-ți recitești cărțile, care ar fi teama ta cea mai mare?

ANCHETĂ

**Un grupaj de Bogdan Coșa și Vlad Moldovan**

**Scriitorii, poeții, ființe sensibile, se întâmplă să cadă adesea în cele mai bizare frici. Multe dintre ele au de-a face cu opera la care aceștia neîntrerupt pun umărul. Revista *Steaua* și-a propus în ancheta ce urmează să scoată la lumină un astfel de bestiar. Care sunt oare temerile ce invadează actul recitirii propriilor cărți? Cum ne reîntâlnim cu creațiile noastre? Aflați în cele ce urmează răspunsurile oneste ale invitaților noștri.**

**V. M.**

## aurel codoban

Teama mea ar fi aceea de a nu mă înțelege. Chiar dacă timpul trece, e esențial pentru mine să înțeleg ceea ce am vrut să spun.

## andrei doboș

Tema și teama. Încerc să fac o listă cu 10 temeri. 1. Teama că s-a perimat; 2. Teama că n-ai avut inteligenţa necesară să spui ce trebuia spus; 3. Teama că n-ai avut suficient curaj să spui ce trebuia spus; 4. Teama că nu era nevoie s-o spui; 5. Teama unui limbaj deconectat de la emoţie sau teama unei emoţii deconectate de la limbaj; 6. Alte temeri legate de diversele decalaje care pot să apară între emoţie și imagine; 7. Teama unei rupturi prea mari între intimitate și comunalitate; 8. Teama că ai minţit și ai uitat și teama că ai minţit și nici măcar nu ţi-ai dat seama (în general teama de eșec în faţa propriilor standarde de onestitate poetică); 9. Teama că nu se găsește îndeajuns de multă viaţă; 10. Teama de brutalitate sau revelaţia retrospectivă a lipsei de vigilenţă înaintea vicleniei necrotice a adversarului.

## simona popescu

Nu obișnuiesc să mă recitesc, doar așa, pe sărite, ca să găsesc niște poezii sau fragmente din *Exuvii* pentru nu știu ce lectură publică. De fiecare dată am sentimente amestecate legate de ceea ce am scris. Uneori, uimirea că, dînd de lucruri uitate, constat cît de puţin m-am schimbat, cît de puţin s-a schimbat felul meu de a gîndi, de a percepe lumea. Nu știu dacă e de bine sau de rău. Apare des un fel de nemulţumire, legată de faptul că am oprit desfășurarea lucrurilor care trebuiau continuate, doar pentru ca să apară cartea (și la presiunea din exterior: dacă nu publici, cred oamenii că ești terminat, că nu mai scrii!). Mă irită multele greșeli de literă (mai ales în numele unora, altora), neglijenţe specifice: n-am avut niciodată răbdare să fac o corectură riguroasă nici unui volum de-al meu. Îmi pare rău, cum îmi pare rău zilnic cînd trimit prin e-mail mesaje în care apare, cred că de fiecare dată, cel puţin o greșeală care le poate face caraghioase.

Acum aproape doi ani m-a rugat traducătorul *Exuviilor* în franceză, Sebastian Reichmann, să mă uit peste niște capitole unde apăreau dificultăţi din cauza florei și faunei (mai ales a florei) sau a unor cuvinte rare sau trimiteri culturale din care se ţesea textul. Am citit cîteva pagini, capitole chiar, cuvînt cu cuvînt, ca un traducător, cu dicţionarele pe lîngă mine (și Internetul la dispoziţie, pentru imagini cu plante). Simţeam nevoia să adaug, nu să tai. Am și făcut-o uneori, punînd un cuvînt, două (trei și chiar patru!) în plus. Sebastian mi-a zis că nu se face, și avea perfectă dreptate.

De vreo doi ani stau pe una din versiunile unei cărţi care mi-a luat mulţi ani și mă tot învîrt în jurul cîte unei fraze ca un traducător. Fraza trebuie să rămînă cristalină, să se vadă prin ea pînă departe. Uneori mă gîndesc cît de mult se pierde, mai ales din poeziile scrise înainte de '90, din cauza evaporării contextului.

Mai am o problemă cu *Exuviile*, care au ajuns, fragmentar, prin niște manuale. Știu că e un text dificil pe alocuri, poate, pentru un cititor elev. Teama de care mă întrebaţi acum se leagă mai ales de înregistrările pe care le-am făcut pentru *Lucrări în verde* (la care e ataşat un CD) sau, recent, pentru *Exuvii* la Casa Radio. Din *Lucrări*… am ascultat un pic și am închis repede. Din *Exuvii*, deși am fost liniștită la înregistrare, am ascultat cinci minute și am oprit. Se instalează un puternic sentiment de înstrăinare, care mă sperie. N-am o relaţie bună cu vocea mea. Nici cu imaginea mea. Sînt uneori invitată la radio și la televiziune, mi se trimit *link*-urile. Nu le deschid!

Ar fi multe de spus despre relaţia autorului cu propriile texte, despre relaţia autorului cu el însuși, dar deja am depășit spaţiul alocat! Temă de... meditat pentru mai tîrziu.

## andrei dósa

Le recitesc uneori și emoţiile sunt diverse, dar teama nu e printre ele. E un amestec de nostalgie și curiozitate. Nostalgie pentru trăirile de atunci. Curiozitate faţă de capacităţile tehnice și stilistice din trecut, unele nesatisfăcătoare, chiar stângace, altele surprinzătoare pentru mine, cel de acum.

De ce mi-aș mai reciti cărţile?

Pentru mine, întrebarea trebuie pusă la timpul trecut.

Reciteam de atîtea ori în timp ce scriam, încât îmi știam cărţile pe dinafară, ceea ce nu mai este cazul azi, fiindcă nu mai am aceeași memorie de excepţie.

Când le vedeam tipărite, le mai citeam o dată și de obicei eram mulţumită: simptom de narcisism?

După 90, când mi s-a propus să-mi reeditez romanele, le-am recitit ca să pun la loc paginile cenzurate, dar și pentru că mi-a fost teamă că libertatea le-ar fi devalorizat. La *Dimineaţă pierdută* mi-a fost frică și să nu se fi perimat informaţia istorică. Am scăpat de grija asta, cărţile erau valabile, numai că acţiunea mi s-a părut uneori prea lentă. Am redus niște discuţii de epocă, descrieri etc. la *Dimineaţă pierdută*. O tânără doctorandă m-a întrebat: „Ce-ai făcut? Ai scos din *Dimineaţă pierdută* o parte pe care o analizam în lucrarea mea. Din cauza asta trebuie să tai și eu". „Nu tăia, i-am spus, o pun la loc la următoarea ediţie."

## gabriela adameșteanu

Când încercam să conving editorul de la Gallimard să publice traducerea, am scos niște paragrafe ca să o micșorez, fiindcă tot auzeam că este o carte prea mare. Pe urmă a mai tăiat și traducătorul niște pasaje care lui i s-au părut neinteresante; nu eram de părerea lui, dar, deși eram prieteni, nu l-am convins să le pună la loc.

Pe urmă am scris pe *Dimineaţă pierdută, ediţie definitivă* și am lăsat-o în pace.

A scăpat de mine și proza scurtă fiindcă n-avea lungimi și, până să mi se propună s-o reeditez, aruncasem manuscrisele iniţiale, și n-am mai știut ce a tăiat cenzura ca să mai pun ceva la loc.

Cel mai rău a fost cu lunga nuvelă *Întâlnirea*. Am transformat-o în roman, de câteva ori, tot încercând să șterg efectele autocenzurii (tema emigrantului fusese dificil de tratat în comunism, dar eu eram obsedată de ea), dar și efectele unui experimentalism care mă contaminase, fără să știu cât îmi era de organic.

Am fost catalogată drept „autor maniac" și în toate interviurile pe care le dădeam, prima întrebare era: „De ce vă tot rescrieţi cărţile, în loc să scrieţi altele noi?"

Așa că între prima ediţie a *Provizoratului* și cea de a doua, schimbările sunt foarte puţine, iar la

cea din Top 10+ n-am mai umblat deloc. Nici la continuarea de tiraj a *Anilor Romantici*, cu toate că aici, fiind vorba de memorii, aș fi putut măcar să-mi corectez, în câteva locuri, informația prin bunăvoința unor colegi cititori.

Dar n-am vrut să mai cad în ispita recitirii cărților.

## ana blandiana

Nu mi-e teamă de recitire, ci de citire. Imediat după ce public o carte pur și simplu nu am curajul să o citesc. Abia cu timpul mă obișnuiesc cu ea și cu litera ei tipărită. Cât despre recitire, nu îmi place să îmi recitesc cărțile decât după ce le-am uitat. Și atunci mă mir că eu sunt cea care le-am scris.

## mihail vakulovski

Dacă aș fi nevoit? Aoleu, înseamnă că mi se pregătesc operele complete. Unica mea teamă ar fi că cineva se cam grăbește, încă-s în floarea vîrstei creative, mai ales ca prozator (sau cel puțin așa cred).

În general, nu mă grăbesc să-mi editez manuscrisele, așa că toate cărțile publicate de mine au stat și la sertar, nu cred că mă voi rușina vreodată de vreo carte de-a mea (doar dacă, doamne ferește, o să pățesc precum alți prieteni-scriitori, dar, vorba lui Baștovoi, „nu cred că e cazul tău").

Mai recitesc uneori fragmente din ce am publicat, mai mult din cărțile de poezie recitesc, dar doar fiindcă îmi amintesc te-miri-ce chestie, vreo formulare anume, vreun vers, și vreau să verific. Nu am avut mari spaime sau șocuri până acum, deși unele poezii poate că nu le-aș mai include într-o carte. Dar cred totuși că, dacă ar fi să fie vorba despre o mare teamă că am publicat ceva inacceptabil, o mare tâmpenie, acolo ar fi de găsit – pentru ca în poezie e cumva mai grav dacă o dai în bară, se văd stridențele imediat.

Am în volumul de debut mai multe poezii „de căprioară în bătaia farurilor," cum spunea cineva, poezii în care mă expun foarte mult, absolut delicioase în inocența lor. Unele sunt jucate special așa pentru a ajuta proiectul cărții, dar sunt și altele care sunt așa fiindcă așa mi-au ieșit; aveam mai puțină minte atunci când le-am scris, dar mult timp liber și, mai ales, mult entuziasm (cumva prostesc). Însă, una peste alta, sunt texte frumoase așa cum sunt, vorbesc despre mine indirect, chiar dacă în aparență o fac direct, putând fi încadrate în ceea ce se cheamă de obicei „autobiografism". Multe sunt însă ficțiuni, un fel de „ce-ar fi fost dacă...", adică sunt niște povești realiste dar inventate, pornind de la un nucleu real. Poate doar cu astea să am ceva emoții când le recitesc, fiindcă mă gândesc că există oameni care, citindu-le, le asociază cu persoana mea reală și cu biografia mea reală – mici emoții, dar nu teamă. Asta ar fi legat de cartea mea de debut, *și toată bucuria acelor ani triști*.

## mihai duțescu

În a doua carte, care e tot de poezii, departajarea între realitate și ficțiune e mai bine marcată, poetul face cu ochiul atunci când e cazul și clarifică lucrurile, și per total aceea e o carte atât de bună încât nu am absolut nicio teamă că ar fi ceva în neregulă cu ea. O singură scăpare există, am niște sonete la un moment dat și într-unul din ele e un vers care are o silabă în minus față de câte ar trebui să aibă. Cam atât, în rest e o carte impecabilă.

În fine, a treia carte, *Uranus Park*, e un roman realist despre contorsiunile unui tânăr arhitect bucureștean în plin boom imobiliar înainte de criza din 2008, cu bani, corupție, corporatiști și dramolete, și nu face decât să rafineze procedeele biografiei ficționale începute în cărțile de poezie de până atunci. Reia anumite teme sau personaje din ele. Fiindcă eu sunt arhitect în viața de zi cu zi și romanul e despre lucruri la care mă pricep destul de bine, fiindcă asta fac, riscul ca cineva care citește *Uranus Park* să creadă ca Mihai Duțescu e un arhitect semi-isteric, obsedat de parvenire cu orice preț, este așadar maxim. Nu am însă nicio teamă când recitesc fragmente din romanul ăsta (rar mi se întâmplă, de ce-aș face-o?). A fost un risc pe care mi l-am asumat de la bun început; mă gândesc că dacă cei care nu mă cunosc personal și-mi citesc romanul își închipuie că sunt semi-isteric și obsedat de parvenire cu orice preț, e perfect – înseamnă că l-am scris bine.

## simona sora

Nimic nu m-ar putea face să-mi recitesc cărțile publicate.

Dragă Bogdan,
chiar dacă ancheta voastră mă găsește în postura unui debutant favorizat de soartă – *Pascal desenează corăbii* a avut parte, până acum, de cronici de întâmpinare bune și foarte bune, pe lângă un supliment de tiraj și acesta epuizat – îmi pot proiecta o posibilă viitoare lectură generatoare de spaime. De spaimă, de fapt, căci bănuiesc că ar fi vorba doar de una singură: să descopăr că după ce am ezitat și exersat îndelung formula prozelor respective, aceasta să aparțină, de fapt, unui palier stilistic depășit, cum de altminteri încep să presimt, comparându-le cu textele la care lucrez în prezent.

Pot fi, așadar, bucuros că nu am scris mai multe cărți, spaimele într-o asemenea situație ar fi fost cu siguranță mai multe și mai profunde.

## radu niciporuc

Cărțile mele sunt scrise de un altul, care îmi poartă numele, identitatea și chiar genele. Îmi seamănă foarte, dar nu sunt eu. Țin la el, dar am și un soi de reticiență în privința lui. Iar când citesc ceea ce a scris cândva, o fac distant și, cum se zice, rece. Uneori, nu chiar tot timpul... Nu știu dacă mă încearcă vreo teamă la (re)lectură, dar mă întreb și eu, ca tot omul lucid, dacă nu cumva vreun text sau altul, vreo carte sau alta nu se învechesc. Dacă mai au prospețime. Dacă mai au viață în ele. Dacă nu cumva au murit. Mai toate textele, ca și oamenii, se schimbă, îmbătrânesc și mor, la un moment dat. Unele mai repede, altele – mai târziu. Și mai sunt și dintr-o a treia categorie, cele care trec prin timp fără să pățească mai nimic. Dar nu lor le ducem grija, mai ales că nu sunt ale noastre...

## robert șerban

Dificilă întrebare care vine într-o perioadă, pentru mine, teribilă. Nu am niciun chef să-mi citesc textele vechi, din nenumărate motive. În primul rând, pentru că mi se par naspa, eu, asta de-acum, nu le-aș mai scrie, sau nu așa. În al doilea rând, pentru că nu pot schimba nimic. În al treilea rând, pentru că nu am mai scris un cuvânt de secole și atunci când încerc s-o fac nu sunt în stare de nimic și mă gândesc că s-a cam terminat cu joaca asta de-a scrisul. Deci nu o să mai am șansa de a scrie ceva mai bun decât am scris deja, ceea ce mă umple de amărăciune. Sunt obosită praf, alerg toată ziua după fundul fiică-mii care, la 10 luni, răstoarnă casa, îmi doresc tare mult să scriu și e imposibil s-o fac, iar voi mă întrebaţi dacă am chef să-mi (re)-citesc cărţile vechi. Nu, sigur că nu am!

## elena vlădăreanu

Din fericire, singurul exemplar care îmi rămăsese din cartea scoasă la Vinea la mijlocul anilor 2000 e pierdut, așa că nu sunt tentată să o recitesc. Am făcut-o o singură dată, acum câţiva ani, și m-am enervat. Aș fi tăiat jumătate din versuri. Aș fi masacrat-o. Cineva mi-a cerut să i-o împrumut de curând și, întrucât n-o voia din moft, ci dintr-o datorie faţă de cronica pe care o scria cărţii actuale, am făcut efortul s-o recuperez dintr-un folder parolat numit „vechituri" și i-am trimis pdf-ul fără să o răsfoiesc. Ba nu, mint. Am citit cuprinsul. Uitasem că am scris vreodată un poem lung și complicat numit „Corpul" :).

Mai tare decât de rateurile din cartea aia mă tem însă de reușite. E greu să accepţi că versiunea ta mai tânără știa mai multe și vedea mai bine decât o faci tu. La fel cum, după ce devine o rutină să te alinţi cu „Doamne, ce-dezastruos-arătam-acum-x-ani", e greu să accepţi că începi să fii mai chipeș în pozele de la 23-24 decât în pozele de după 25. Că, altfel spus, de la un punct încolo, nu mai evoluezi. Și chiar mai tare decât de reușite și de rateuri, mă tem de ceea ce putea fi cartea aia dacă o citea mai multă lume, dacă era a altcuiva (fiindcă eu am o karmă de marginal și nu

## olga ștefan

ştiam asta la 18 ani, dar ştiu acum), dacă ţinea de alt context. Ţin minte că am scris-o cu pasiune și că am gândit-o cu o logică a ei care mi se părea atunci strălucită. Am călătorit pe noapte spre un Bucureşti îngheţat, de final de noiembrie, ca s-o lansez. Am crezut, cumva stupid, în destinul ei. Dar a fost primită cu ostilitate. Nu mi-a adus mai nimic bun.

Între cărţile mele sunt distanţe mari în timp. Dacă te uiţi la anii scrişi pe copertă, vezi că e exact un deceniu între *Toate ceasurile*, pe care am scris-o la 17-18 ani, și *Saturn, zeul*, de la 27. Pe cea din urmă aproape că n-am vrut s-o scriu. A fost mai tare ea și a învins. „Cărţile" din copilărie sunt și mai îndepărtate. Culmea, de acelea mă apropii fără reţinere acum. Frica a fost înlocuită de nostalgie. Mai găsesc prin ele o fază „drăguţă", de copil deştept, și o postez pe facebook. Regret că am ascultat de oamenii care mă speriau cu bau-baul opiniei publice („vrei să zică lumea că ești grafomană?", m-a întrebat un poet pe clubliterar) și am renegat plachetele de la 10-13 ani. „Fac parte din povestea ta", mi-a spus un prieten din liceu și are toată dreptatea. O să le recitesc cap-coadă într-o zi, fără să mă jenez de naivităţi și fără să mă supere sclipirile pe care, probabil, nu le-am confirmat. Ele aparţin, totuși, cuiva mai bun decât mine.

Presimt că ceea ce o să răspund mă poate face de-a dreptul nesuferită din cauza orgoliului și a unei prea mari siguranţe de sine. Dar cine mă cunoaște cu adevărat știe părea bine că nu sunt așa. Ci, dimpotrivă. Înainte de a-mi da la tipar o carte, o citesc și o recitesc până la epuizare, din singura grijă să nu se strecoare cumva vreo greșeală mare. Altele, mai mici, probabil că mai scapă. Așa că, dacă ar fi să le recitesc (și, din diverse motive, chiar ajung să recitesc anumite capitole din cărţile pe care le-am scris), nu m-ar îngrozi niciuna sub aspectul erorilor vizibile. Dacă e vorba, însă, de concepţie, de calitatea de ansamblu, de documentare, îmi zic și eu ca nea Pișcoci din filmul lui Porumboiu, *A fost sau n-a fost?*: atât am putut, atât am făcut. Și deci n-are de ce să îmi fie teamă, pentru că sunt lucidă și știu cât m-au dus puterile. Și, deci, la ce să mă aștept.

**adriana babeți**

M-aș teme să găsesc texte pe care aș vrea să le rescriu și chiar să mă apuc să fac asta. Urăsc rescrierea textelor deja publicate. Chiar și ca proiect nu mi se pare interesant. E în trecut, e consumat, forma în care ai ales să apară textul avea sens pentru tine la acea vreme. Treci la următorul lucru; următorul trip sau experiență. Or dacă rămîi blocat și atașat de anumite texte, ești terminat. Cînd îți pui credința în cărți sau texte mai degrabă decît în scriitură, în următoarea frază, atunci mai bine ar fi să renunți. Și mă tem să fiu prins în acest gen de proiect revizionist (de exemplu să fac o selecție din *Konfidor* și să rescriu acele poezii sub formă de povestiri scurte).

Nu mi-ar fi frică de gafele din volumul meu, de erorile tehnice și multele versuri care ar fi putut să lipsească – aveam ceva din senzația asta cînd am scos volumul, deși nu știam care anume versuri/texte ar trebui să le scot și am lăsat așa pentru că făceau parte din stilul și limbajul pe care doream să-l expun; și Carver spunea asta, să lucrezi cu erorile tale pînă cînd par intenționate, și așa am făcut.

Presupun că în legătură cu aceasta, m-ar criza dacă peste mulți ani mi-aș reciti volumul și nu aș înțelege nimic din el, să mormăi întruna „asta-i poezie?", atît de mare să fie distanța între mine cel de atunci și cel care a scris *Konfidor*. Nu îmi plac transformările radicale de viziune. Prefer să mențin ce am mai bun din nervul, viziunea, stilul și frazarea din volumele anterioare, cu care aș putea ulterior lucra, experimenta; pe care le-aș duce cît de departe pot, sau dimpotrivă, *play it safe*, cumulativ. Totuși, raionul nasol în care chiar nu vreau să ajung este să sufăr o experiență super-revelatorie și sucită gen Ianuș sau Baștovoi care să mă facă să-mi reneg cartea, tot făcînd „nțnțnțnțnt, mare tîmpeală, mare țicneală!".

**ion buzu**

Acuma, dacă m-aș proiecta în viitor și aș mai scoate încă vreo două cărți: la un moment dat pun mîna pe cartea de debut și descopăr fie că nu mai pot scrie deloc în felul acesta, fie că nu pot scrie decît în felul acesta. De parcă m-aș trezi cu o bere înăcrită pe care o beau și de acum încolo toate berile au gustul acesta, că de fapt așa gust are toată berea și dintotdeauna a fost așa.

Nu mi-e frică de baubaul recitirii. Recititul e cel mai bun prieten al scrisului. Dacă atunci când traduc o carte o citesc de cel puțin trei ori la traducere și încă o dată la redactare – dar sunt și cărți citite de opt ori la rând –, la scris pierd șirul, recitesc de mult mai multe ori. Scrisul e circular, e rescris după scris și iar rescris după scris, urmat întotdeauna de recitit la rece, după ce cartea se așază o vreme, astfel că ajungi să știi pe de rost cele mai muzicale pasaje, să îți sară în ochi și cratima ștearsă sau pusă de un redactor conștiincios care vine, totuși, din altă poveste. Apoi, după ce cartea e tipărită, trăiesc în ea încă o vreme. Chiar dacă aș fi pornit deja pe alt drum, mă pomenesc că o iau din nou înapoi, în aceeași poveste, răsfoiesc, recitesc – iar toate astea fac parte dintr-un necesar ritual de desprindere. Se spune că blochează scrisul cărțile nepublicate. Într-o oarecare măsură, da, însă numai o vreme. Apoi poți lăsa praful să se așeze liniștit pe ele. Nu contează prea mult ce ții în sertare. Însă ceea ce-am observat că e foarte important, la mine,

## veronica d. niculescu

este acest recitit al cărții tipărite. Face parte din ciclul de viață al cărții.

Sigur, probabil că întrebarea se referă la cărțile vechi, să zicem la un volum de debut, recitit zece ani mai târziu. Mă uit uneori, nevoită să aleg un text, un fragment. Nu am mari surprize. Știu ce-i acolo. În felul în care atunci când mă privesc în oglindă, mă sperii, dar știu c-o să mă sperii. Mă văd schimbată, obosită, dar știu că așa trebuie să fiu, și fără să ridic ochii din podea sau din chiuvetă. La fel, textul vechi are hibele lui, stângăciile lui de demult, pe care i le cunosc, însă mai este acolo ceva la care țin foarte mult – prospețime, un soi de naivitate, distanță de tot ceea ce înseamnă „lume literară", o libertate la care visez de fiecare dată când mă gândesc să încep să scriu iarăși o carte. Acolo, la începuturi îmi doresc să ajung.

Pe de altă parte, am debutat târziu, și nu doar că textele scrise până atunci s-au pierdut, dar mai am în sertar două romane pe care, slavă Domnului, nu le-am publicat. Acest prim roman publicat anul ăsta este, așadar, al treilea scris. Pe acelea, nepublicatele, nu le mai recitesc. Din fericire, nu sunt nevoită s-o fac.

Dacă îmi este îngăduit să depășesc și numărul de semne, și tema, aș adăuga un fragment dintr-o scrisoare a lui Nabokov: „Mi-a fulgerat prin minte o nouă teorie a creației literare, pe care i-am dezvoltat-o imediat (într-un fel, mă gândisem deja la asta: nu ne uităm la o pictură de la stânga la dreapta, ci asimilăm totul dintr-odată; acesta este principiul pe care ar trebui construit un roman, dar din cauza caracteristicilor cărții (pagini, rânduri și așa mai departe), este necesar să o citim de două ori, iar a doua oară este cu adevărat)."

Nu mi-e frică de baubaul recitirii, ca să închei, mai frică mi-e de cei care scriu despre cărți fără să fi simțit nevoia să o ia de la capăt și astfel să priceapă întregul.

În 2010 am avut prima tentativă de antologie. Și singura, până acum. Volumul *Metalurgic*, publicat atunci, avea 50 de pagini de poezie mai veche și 50 de pagini de poezie nouă. Textele erau amestecate, încercam să găsesc un ritm propriu acelui volum. Povestesc întâmplarea într-un text care însoțește cartea pe care am publicat-o în prima parte a anului la Casa de editură Max Blecher, *Când nu mai e aer*: „Proiectul pornise la o lansare, în fosta clădire a Poștei, închiriată de UAIC. Un tânăr a venit la mine cu o mapă uriașă. Mi-a arătat fotografiile din portofoliu și m-a întrebat dacă nu vreau să facem o carte împreună. Fotografiile erau bune. Avea nevoie de un proiect pentru lucrarea de licență, la Universitatea de Arte. Am zis că da. Doar că, dacă tot facem o carte, să fie ceva serios, cu ISBN și texte noi. Panțir a acceptat bucuros. Tot el a gândit punerea în pagină. A ieșit o carte foarte frumoasă, dar care m-a lăsat cu un gust destul de încâlcit, chinezesc, dulce-acrișor."

## radu andriescu

Gustul amestecat venea din faptul că textele noi nu avuseseră timp să se adune într-o carte adevărată, cu cap și coadă. În plus, intercalate între cele vechi („standarde", poezii pe care aș avea oricând încredere să le citesc la vreo lectură), păreau să se piardă și să fie oarecum strivite. Unele erau „întâlniri imaginare", dar în acel punct nu scrisesem decât câteva. Ulterior, am renunțat cu totul la proiect.

Oricum, nu a fost dificil să adun 50 de pagini de poezie bună, din cele șase cărți pe care le publicasem. Problema apare atunci când antologia are trei sau patru sute de pagini. De fapt, sunt două

situații diferite, iar gradul de dificultate este și el altul: poți hotărî – sau poate să ți se propună – să aduni într-o singură carte toată poezia scrisă în vreo douăzeci de ani. Un exemplu care îmi este la îndemână – și drag – e antologia lui O. Nimigean, *Nu-ți garantează nimeni nimic* (Max Blecher, 2014). Avantajul unui asemenea proiect e că poți vedea întreaga operă a unui poet, până la un anumit moment în timp. Cum cărțile de poezie apar de multe ori în tiraje modeste, asemenea reluări îl pot împrieteni pe autor cu o nouă generație de cititori și de scriitori. Nu e puțin lucru. Dezavantajul, totuși, e înghesuiala textelor pe pagină. Tind să fiu din ce în ce mai convins că un text poetic are nevoie de un spațiu vital ca să respire cum trebuie. În plus, poemele cu vers scurt ar merge centrate cât mai bine pe pagină, ceea ce e, practic, imposibil, când pe aceeași pagină se întâlnesc, să zicem, un poem în proză și altul din versuri de doar câteva silabe. Pentru cealaltă soluție, exemplul meu aici ar fi volumul editat de Al. Cistelecan – Mircea Ivănescu, *Versuri* (Humanitas, 2014). Am cumpărat de curând cartea, pentru că eram prea puțin familiarizat cu poezia lui Mircea Ivănescu. Tatăl meu, Alexandru Andriescu, fiind critic literar, avea o mulțime de cărți de poezie prin casă, multe dintre ele trimise de autori. Așa s-a întâmplat să citesc de la Dinescu, Dimov și Brumaru până la poeții anilor optzeci. Mircea Ivănescu lipsea, însă, din casă. Volumul de la Humanitas mi-a permis să-l degust, anul ăsta. Cine știe, dacă i-aș fi avut poezia pe-aproape, n-ar fi fost mare minune să devin ivănescian. Poate e mai bine că-l citesc doar acum.

Revenind însă la diferența dintre cele două antologii: pe de o parte, aici e vorba despre o selecție, deci nu poți avea o privire de ansamblu. Pe de altă parte, tocmai faptul că e o selecție foarte unitară stilistic îți poate permite să înțelegi și să apreciezi poezia lui Ivănescu. Mai e, din nou, și problema spațiului de care are nevoie un text, pentru a respira. Iar în această antologie, textele au spațiul necesar.

O altă dificultate, când îți recitești textele după o vreme, la o cu totul altă vârstă, vine din faptul că ai ajuns, poate, ceva mai conservator. Se întâmplă. Văd poeți de aproximativ aceeași vârstă cu mine care au ajuns la un creștinism fervent, după juneți pline de spumă belicoasă și rebeliune împotriva autorității. Asta, tematic. Stilistic, se poate întâmpla același lucru. E și cazul meu. Tind să privesc cu scepticism acum forme mai puțin populare, cum ar fi poemul în proză. Poezia este un gen de nișă, iar nișa intră la apă, de la an la an. La nivelul receptării, pentru că de scris încă se scrie, cu entuziasm și talent. Poemul în proză este doar un buzunăraș al acelei nișe. Un por ceva mai mare. Cum poezia e o formă de comunicare, atunci când îți izolezi discursul într-un subgen aproape invizibil, îl condamni practic la carceră solitară. Poate exagerez, dar așa gândesc acum, recitind cărțile scrise cu 10-15 ani în urmă. Eram mult mai curajos stilistic, în junețe – în fond, am debutat într-un amărât de volum colectiv, cum era la modă în ultimii ani înainte de '89, cu un poem în proză de vreo 32 de pagini! (secționat ca o râmă în 11 bucăți dotate cu titluri, la rugămintea lectorului de carte).

La lansarea *Punților Stalinskaya* la Romexpo, în 2004, persoana care a prezentat cartea a vorbit cu mult entuziasm despre câteva texte foarte scurte, din volum. Dar acolo sunt și multe poeme ample, de care, ce să zic, eram destul de mândru. Unele erau poeme în proză. Nu mi-am pus problema atunci, dar mi-am dat seama, între timp, că atenția cititorului de poezie are anumite limite și e posibil ca paginile cu text compact să fie pur și simplu sărite. După 12 ani, obișnuințele de lectură s-au modificat mai mult. Textul scurt, de tip tweet, aproape că a devenit un standard. Sigur, exagerez iar, dar lucrurile s-au schimbat. Și atunci ce se poate întâmpla, acum, la lectura unei antologii în care pagini cu texte scurte sunt urmate de altele, compacte? De aici decurge un șir de întrebări care vin să te chinuie, în cazul în care te-ai decis să-ți strângi cărțile într-o antologie. Am devenit prea conservator? Mai înțelept? Mai atent? Mai temător? Îmi castrez cărțile? Era bun maximalismul din junețe? Plăcerea poemului în proză? Aș rescrie altfel, azi, o serie de poeme în proză cum era „Mururoa"? Care, totuși, și-a găsit locul într-o revistă americană de poezie în proză, *Quarter After Eight. A journal of Prose and Commentary*? La drept vorbind, probabil că nu.

Cu doi ani în urmă, am încercat un experiment. La lectura mea de la FILIT am citit un fragment din „Întinderi", poemul în proză din volumul colectiv pe care-l pomeneam mai sus (*Solstiții*, Junimea, 1985). (Căutând un exemplar din carte prin dulap, am dat peste cel pe care-l pregătisem, în 1987, pentru Dan Laurențiu. Dan Laurențiu m-a debutat, de altfel, prin '77 sau '78, dacă țin bine minte, în *Luceafărul*. În dedicația cărții pe care n-am mai ajuns să i-o dau, nici până în '98, văd că îi declaram „o dragoste aproape filială". Ca orice bun fiu, am lăsat să se strângă anii aiurea, fără să mai iau legătura cu el. E și aici una din dificultățile compilării unei antologii: dai peste amintiri vechi și încep regretele și sentimentele de culpă ireparabilă. Se întâmplă.) Aș păstra probabil acel fragment în antologie, dar aș renunța la restul, cam trei sferturi din text. Cum nu

e prea amuzant să tai și să tot tai din cărțile vechi, am lăsat baltă antologia săptămâna trecută și am revenit la cărticica pe care o scriu. E mai puțin deprimant.

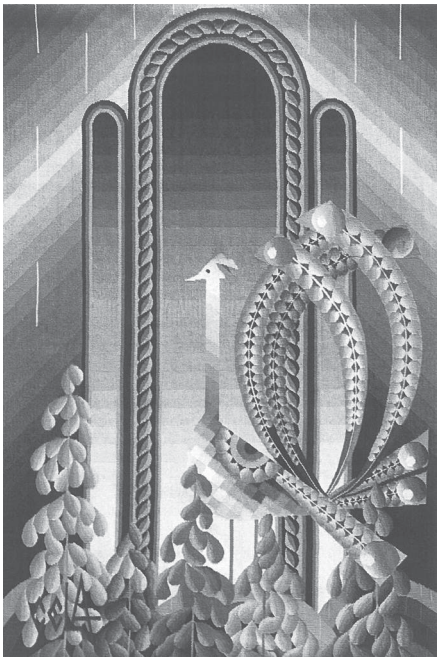
## mariana codruț

Am un sentiment special pentru primul meu roman, *Casa cu storuri galbene*, fiindcă prinde cîteva felii autobiografice, cu deosebire din perioada liceului. Și fiindcă a avut un destin chinuit: scris între 1986-1988, cu alt titlu, a fost eliminat de două ori de Consiliul culturii și educației socialiste din planurile editurii Albatros. Redactorul lui, dna Domnița Ștefănescu, plecînd de acolo după revoluție, l-am retras, odată cu sfatul dnei Georgeta Dimisianu să nu mai scriu proză, că e păcat de numele meu de poetă. Apoi a fost citit cu creionul în mînă de dna Magda Bedrosian și de regretatul Valeriu Cristea (cel din urmă i-a făcut și un referat generos, în care, printre altele, îl numește roman de sertar), însă n-a văzut tiparul nici la Cartea românească, pentru că depusesem și o carte de poezii, apărută în 1994. Cum la CR începuseră problemele financiare, l-am retras și de aici; a mai stat un timp degeaba în sertarele unei edituri ieșene, pînă ce, revăzut, l-am dus lui Silviu Lupescu, care a deschis colecția „Ego proză" a Poliromului cu el în 1997. A avut cronici bune, a primit și niște premii, totuși, iată, nici după 20 de ani nu a mai fost reeditat. Dar, dacă s-ar pune serios problema reeditării, mi-ar fi teamă să-l recitesc, tocmai din motivele înșirate mai sus. Și, nu în ultimul rînd, pentru că au trecut aproape 30 de ani de cînd l-am scris, interval în care am acumulat multă experiență de lectură și de practică a scrisului. Colac peste pupăză, mi-am amintit destule alte detalii din perioada liceului sau a navetei ce ar fi putut fi exploatate...

Ce întrebare! Mi-am recitit repetat cărțile, pentru fiecare reeditare pe care am făcut-o, căci fiecare volum a fost măcar revizuit, dacă nu – cum s-a întîmplat cel mai adesea – adăugit. Și mi-am recitit textele, adică studiile, pentru alcătuirea volumelor de eseuri sau de studii noi. Teamă? da, există teama de a nu fi greșit. Mi s-a întîmplat să îmi găsesc erori de detaliu, pentru că între momentul scrierii unui text și acela al revizuirii și adăugirii a trecut timp, au apărut documente noi, care aduc detalii noi, precizări noi. Or, la noi nu se practică o critică de idei (situația ideală ar fi o discuție), ci o meschină critică filologică sau, și mai bine, o păruială în care amatorii se dau mai mari ca specialiștii. Mi s-a întîmplat însă adesea ca teama să mi se transforme în mulțumire: să fiu pur și simplu mulțumită pentru cît de bine am lucrat, deoarece, chiar dacă atunci cînd mi-am scris textul unele documente nu erau încă publicate, eu totuși am raționat corect. La fel, mi s-a întîmplat să fiu foarte mulțumită de scriitură, la începutul carierei mele de eseistă și de cercetătoare scriam mai frumos ca acum. Acum mă preocupă mai ales exactitatea formulării. În ce privește poezia și proza pe care le-am scris și publicat pînă acum, nu mă tem de recitire, nu simt nevoia să schimb nici un rînd, știu că ele îmi dau măsura de creator. Sînt cît ele. Nu pot decît să îmi doresc cititori pe măsura cărților mele.

## marta petreu

La recitire, cele mai vesele sînt momentele cînd găsesc *erorile de literă dar cu sens*, ce țin de corectura elementară. De pildă, în cartea mea despre sofisme, „pariul lui Pascal" a apărut (nu știu datorită cărui diavol mic și mai ales al cui diavoluț, al meu sau al corectorului de la editură) drept „Parisul lui Pascal". La asemenea feste, rîd, recunoscînd hazardului dreptul de-a se amesteca în textele mele pentru a le condimenta cu o fărîmă de grotesc.



*Pariziana*
haute lisse, 2002

# Călătoria povestașului prin vremi sau experiența dincolo de *Zgomotul timpului*

*Sanda Berce*

> Să fie relațiile, să fie artă, să fie un vis neîmplinit din tinerețe… Și, totuși, Viața nu are limite. Mergi unde vrei să mergi. Atinge vârfurile pe care vrei să le atingi. Totul se bazează pe două lucruri: inima și mâinile tale. (Steve Jobs, 2011)

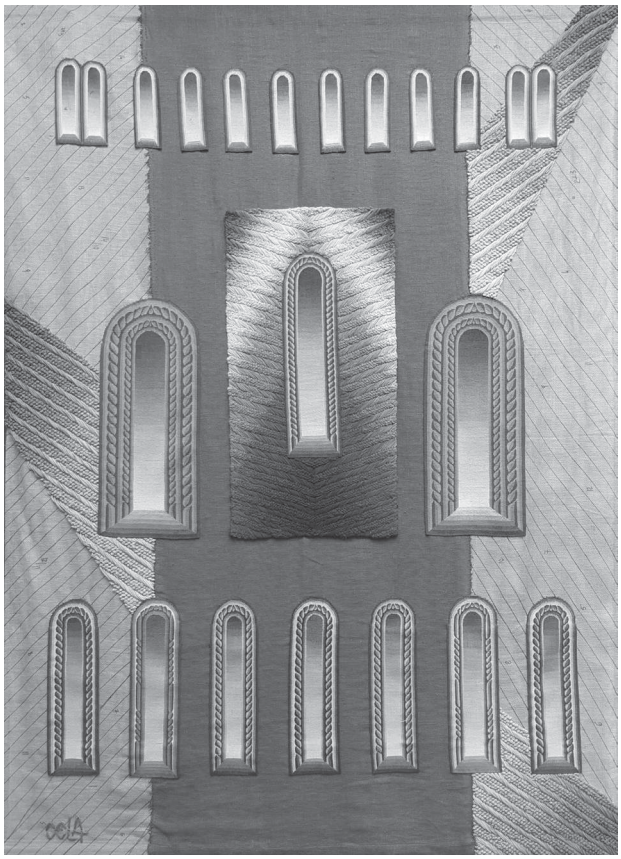
S-a lansat de curând la Târgul de Carte București *The Noise of Time*, romanul scriitorului britanic Julian Barnes. Romanul a apărut la Londra în ianuarie la editura Jonathan Cape și la New York, în mai, la editura Alfred J. Knopf. În limba română a fost tradus aproape simultan cu aranjamentele editoriale care au condus la apariția ediției sale hardback. Poveste frumoasă și construită meșteșugit (cum numai Barnes știe) din trei alte povești – experiențe personale (dar atestate documentar) în (auto)biografiile compozitorului rus Dimitri Șostakovici. O călătorie a povestașului – om și personaj, deopotrivă, prin vremuri tulburi și prin propria conștiință, asemenea vremurilor. O împletire de fire nebănuite ce leagă trei istorisiri de fapte și întâmplări legate de „reflexul de apărare" al conștiinței umane, despre alegerea dificilă între pragmatism și buna-cuviință și despre capacitatea de a merge mai departe a acelora care descoperă, cu uimire și neputință, cât de abject și de decăzut caracter au. Un roman despre lupta dintre Artă și Putere și despre bietul om, viețuitor neputincios pe un munte de compromisuri făcute, roman al resurselor integrității umane. Șostakovici este Omul, nu numai personajul *Zgomotului timpului*, Șostakovici cel trăitor al experienței totalitare în Rusia lui Stalin și cel forțat de împrejurări să denunțe, să accepte, apoi, să-și reprezinte țara la primul Congres de Pace de la New York, trăind umilința de a fi considerat o marionetă a puterii și care, în final, este forțat să devină membru al partidului comunist al Uniunii Sovietice. O poveste întreagă, construită din bucățele, din întâmplări, fapte și semnificația lor, lăsate cititorului spre a le dezlega. Nu se putea altfel, căci Omul și eroul acestei cărți, erou al propriei lupte cu el însuși – ca să-l cităm pe Bradbury – „aparținea unui veac al uitării și al subterfugiilor, al eliminărilor și al golurilor, al arderilor într-un veac al terorii, al ideilor încarcerate, al cărților interzise, al gândurilor reduse la tăcere, al oamenilor închiși, al claselor eliminate. Și, într-un fel pe care nu l-am înțeles, a supraviețuit și a devenit un erou al ideii" (M. Bradbury, 1992).

Datorăm traducerea acestui roman unui cititor abil al cuvântului și al construcției romanești, deslușindu-le măiastru în limba română, Profesorului Virgil Stanciu, cunoscut și recunoscut traducător al romanului de expresie engleză (britanic, american, canadian și irlandez). Profesorul ne-a făcut cadou *The Noise of Time* nouă, cititorilor români de roman contemporan, în preajma unei mari sărbători a vieții sale, împlinite în Clujul academic pe care l-a servit 44 de ani, adică mai bine de jumătate din vârsta pe care o are, începând cu 4 noiembrie. O viață trăită în demnitate, trecând prin vremi, dincolo de „zgomotul timpurilor". Fără ostentație, deloc programatic, pe tăcute, relația cu profesorul Stanciu se transformă într-o suită de lecții învățate, fără cuvinte mari, fără patos, dar cu înțelegerea aceea care înseamnă conștiința lucrului bine făcut. Recunosc cu destulă ușurință în aceasta din urmă modelul educației românești interbelice, din familiile de intelectuali pentru care este important ca ființele umane să evolueze, să dobândească noi cunoștințe și să dezvolte noi idei, mai bune decât cele pe care le aveau înaintașii, dar toate acestea diferite de relativizarea incoerentă care alcătuiește miezul falsității, al oportunismului, al fățărniciei, al fugii de propria conștiință. Importantă pentru oamenii aceștia care – prin părinții și bunicii ardeleni sau din Regatul

României – au adus cu ei principiul valorii și al meritului ca factor de înzestrare și dezvoltare personală. Importantă pentru această generație, născută în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și trăitoare în condițiile istorico-politice care au condus la cele două răsturnări radicale de sistem, supraviețuitori ai unui timp încercat, importantă, deci, este capacitatea de a lăsa deoparte perspectivele mărginite ale climatului „strâmt" în care viața și istoria i-au făcut să trăiască și care ar fi dorit să devalorizeze secole de gândire umană. În schimb, reprezentanții acestei generații au devenit „eroi ai ideii", făptuitori încăpățânați ai proiectelor ce se puteau strecura prin cenzura „zgomotului timpului". De aceea, lecția răbdării și cea a conștiinței lucrului bine făcut, oricât de mic și de neînsemnat ar fi fost el, sunt – dincolo de cultul muncii ca singura sursă și resursă a existenței – lecțiile pe care eu și alții ca mine, generația „fără griji" a deceniului de după război, le-am învățat. Noi suntem generația „obsedantului deceniu", ocrotiți de părinții care nu ne-au dezvăluit decât târziu, la maturitate, experiențele prin care ei și familiile lor au trecut. Ei, cei reprezentați de Profesorul Virgil Stanciu, au trăit aceste experiențe ca adolescenți și, apoi, ca oameni maturi. Acestea sunt motivele pentru care generațiile primelor două decenii de după conflagrația mondială propun un alt model existențial, unul fundamentat pe un sistem de valori coerent care respinge nevoia relativizării și înlocuirii valorilor cu superficialitatea și inabilitatea de a proiecta interesele pe termen lung, dincolo de nevoile imediate și egoiste, deghizate cinic sub forma de „grijă față de ceilalți". Această din urmă proiecție este sursa oportunismului și a relativizării a orice, lucru care permite impunerea unor valori suspecte, pulverizarea și separarea oamenilor.

Fără nicio urmă de îndoială, lecția răbdării, cultul muncii și al recompensei ca urmare a muncii depuse (căci trebuie să meriți pentru a primi ceva, nu?), al conștiinței treze, al solidarității și al comuniunii (nu neapărat al comunității) sunt tot atâtea valori acumulate în relația cu generația reprezentată, cât se poate de fidel, de domnul Profesor Stanciu. Și, mai presus de toate, respingerea standardelor duble și a factorilor care concură la dizolvarea conștiinței umane naturale. Prin tot ceea ce face și desface într-o viață de om, domnul Profesor ne învață că, mai devreme sau mai târziu, bunul simț va apărea din nou, pentru că este o caracteristică naturală a omului educat în spiritul valorilor. Natura umană nu poate fi schimbată, susțin cercetătorii, ea poate fi alterată vremelnic doar. Pentru că, atunci când natura este împiedicată să existe natural, prin mecanismele sale obișnuite, găsește mijloace de autoreglare, asemenea cursului unei ape de munte îngrădite să curgă prin albia firească. Mai devreme sau mai târziu, își regăsește calea…

◆



*Umbrae parvae*
lână, haute lisse, broderie și desenatură pe pânză de iută, 2016

**C. K. Williams** (1936-2015), câștigător a numeroase premii literare, printre care și un Pulitzer pentru poezie, a fost unul dintre cei mai importanți și mai longevivi poeți ai generației sale, remarcându-se prin versul său lung, aproape prozastic, și datorită stilisticii personale și recognoscibile. Urmărind în multe dintre poeme stările de alienare, de dezamăgire sau explorând direct zone ale dezabuzării specifice bătrâneții și înstrăinării, Williams dovedește că Anne Sexton nu l-a numit degeaba „Fellini al cuvântului scris".

### Rușine

*O fată care, în 1971, când trăiam de capul meu, dureros de singur, nefericit, deprimat, a menționat pe nepusă masă într-o conversație cu niște prieteni că deși la început îi părusem –*
*nu-mi amintesc cuvântul, vreun colocvialism demodat însemnând ciudat, inacceptabil, alienat –*
*hotărâse în cele din urmă că eram în regulă...*
*doisprezece ani mai târziu se întoarce de nicăieri la mine*
*și îmi dau seama că nu la nevoia mea sexuală nestăpânită, aleatorie se referea,*
*cea pe care, atunci când ne cunoscuserăm, o îndreptasem în mod firesc spre ea și pe care ea o evitase cu ușurință,*
*ci la ceea ce ei i se păruse că sunt cu adevărat, eu însumi, după cum priveam și vorbeam și mă purtam, așa cum spunea, enervant, ciudat, totuna, și mă apucă o rușine teribilă.*

### În metrou

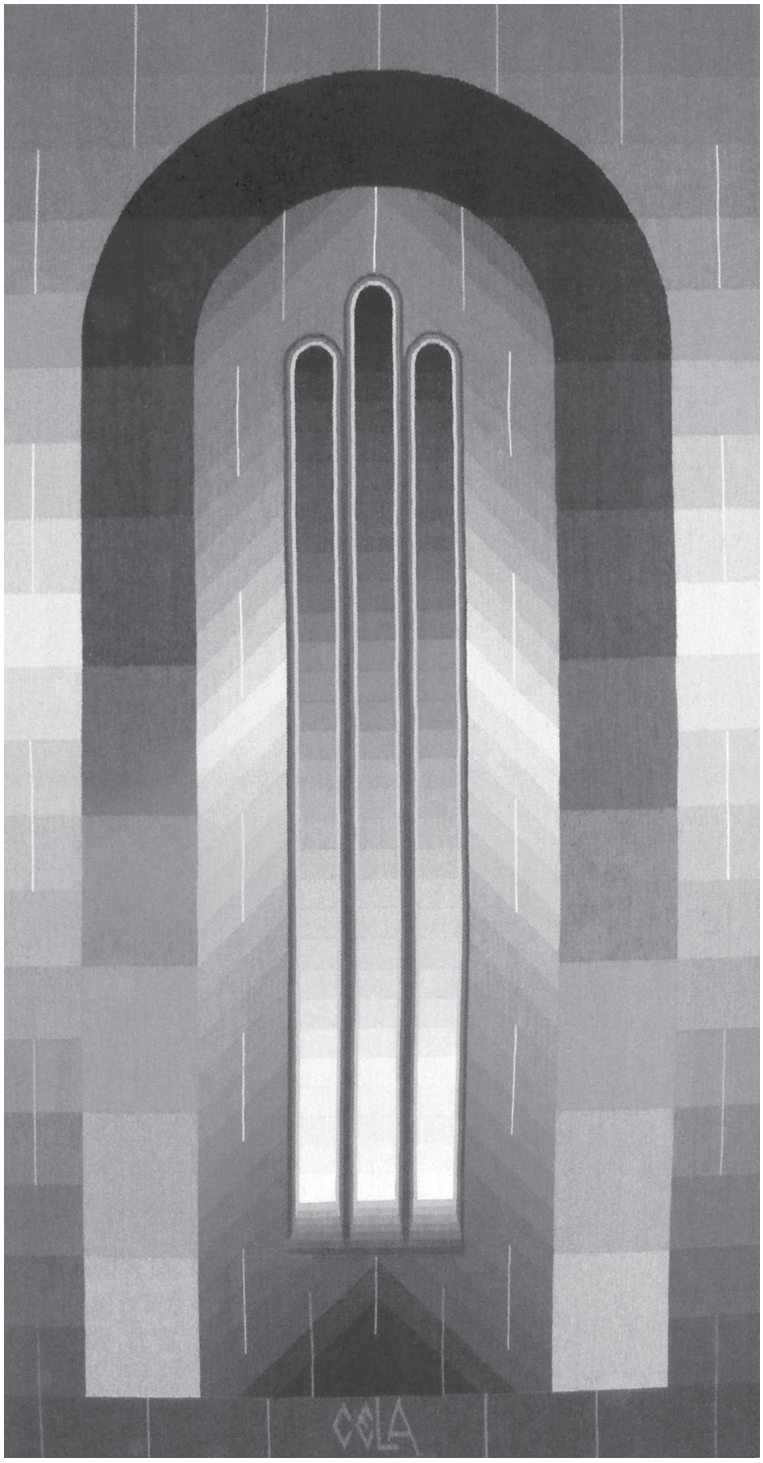
*În metrou, trebuie să rog o femeie tânără să-și mute lucrurile de lângă ea, pentru a-mi face loc;*
*citește, cu piciorul proptit de locul din față, și abia își ridică privirea, în timp ce trage lucrurile spre ea.*
*Mă așez, îmi scot și eu cartea – Cioran,* Ispita de a exista *– și o observ cum trage cu ochiul din cartea ei*
*pentru a observa titlul cărții mele, iar apoi, cum spune Gombrowicz, ea „se afirmă pe sine trupește," adică*
*devine prezentă într-un fel în care nu fusese înainte: chiar dacă nu s-a mișcat, și-a permis ei însăși*
*să apară brusc în prim-plan, să fie mai accesibilă percepției mele senzuale, așa că nu pot să nu-i observ figura puternică și pielea foarte bronzată – (cum femeile tinere pot arăta literalmente de aur la sfârșitul verii.)*
*Acum se lasă pe spate, și în timp ce trenul se leagănă, iar brațul ei îl atinge ușor pe al meu, ea nu îl trage înapoi;*
*pare să dea voie suprafețelor noastre să se unească: firele delicate de păr de pe antebrațele amândurora, sensibile, pline de viață,*
*dureros de pline de viață, aduc vești de la cineva atins, cineva simțit, și deci acceptat, cunoscut.*

*Înțeleg că pentru nimic în lume nu-mi oferă mai mult decât asta, și ca să fiu sincer nici nu-mi doresc mai mult,*
*dar e destul încât să fiu străbătut de un val, mai întâi de căldură, apoi de ceva cu totul opus:*
*o amintire – cu o fată după care tânjisem de la distanță, așezată la o masă vizavi de mine, acum în biblioteca școlii,*
*crezând că picioarele noastre se ating, că se tot ating, iar apoi, oricât am râvnit să însemne acea atingere,*
*am fost nevoit să înțeleg că nu pe carnea ei apăsase carnea mea în acel răstimp scânteietor, ci pe piciorul unei mese.*
*Femeia tânără de azi își îndepărtează acum brațul, se ridică, legănându-se în mersul clătinat al metroului care încetinește,*
*și trecând prin fața mea îmi atinge ușor genunchiul și face din nou chestia aia, își afirmă prezența corporală încă o dată,*
*(Gombrowicz, din nou), apoi înaintează rapid spre ușa trenului și coboară, fără să privească nici măcar o clipă înapoi,*
*(spre ușurarea mea nu privește înapoi), și eu dau frâu liber gândului că deși cu siguranță sunt pentru ea din nou*
*la fel de insensibil precum acea masă din tinerețea mea, la fel de rigid, la fel de nepăsător, poate că a existat un moment în care nu am fost.*

**Asta se numește**

*O mamă tânără pe un scuter, oprește la semafor, micul ei fiu cocoțat pe cadru, între picioarele ei; ea cu o cască strălucitoare, el cu una identică, mai mică, dar de aceeași culoare și la fel de lucioasă. Viziera lui e strâns închisă, a ei e deschisă.*
*În timp ce mă opresc cu bicicleta în dreptul lor, mama se apleacă pentru a îmbrățișa copilul, șoptindu-i ceva la ureche, iar eu sunt zguduit, cu adevărat zguduit de dorința, de nevoia, ca acele brațe subțiri și puternice să mă cuprindă în sanctuarul lor de afecțiune.*
*Chiar dacă se numește regresie, chiar dacă implică întoarcerea la o altă stare, iar asta nu m-a părăsit niciodată, acest chin fundamental de a fi prea curând rupt de o fericire deplină care promite și mai multă fericire, nu contează că apărătorile scuterului sunt zimțate, nici că în timp ce accelerează în gol tușește, își drege glasul, mârâie.*

Traducere și prezentare de **Alex Văsieș**




*Arcada cerului*
lână, haute lisse, 2009

# „Cititorul este eroul literaturii" Dialog cu Mircea Cărtărescu

**Ruxandra Cesereanu**: *L-am invitat pe Mircea Cărtărescu la un dialog în cadrul Festivalului Internațional de carte Transilvania. Premiul pe care el l-a primit se numește* Romanul românesc în mileniul trei. *Întrebările pe care le voi pune sunt legate de proiectul lui romanesc care este concretizat în ultimul an prin romanul* Solenoid *şi are o bază la fel de amplă prin triologia* Orbitor. *Este un proiect romanesc de anvergură, un edificiu în mileniul trei, de aceea prima mea întrebare ar fi, Mircea, atunci când vorbești despre arhitectura romanelor tale, te ferești într-o anumită măsură de cuvântul autor-arhitect sau arhitect şi vorbești de o artă termitieră, spui că preferi această metaforă și lași cumva deoparte ideea de arhitectură. Totuși, romanele tale au o stratificare, au o complexitate hibridă, care vorbește tocmai de o organizare arhitecturală amplă. Cum te raportezi faţă de lucrurile astea? Fii și polemic faţă de ceea ce te-am întrebat.*

**Mircea Cărtărescu**: Eu nu mi-aş permite niciodată să fiu polemic faţă de tine, Ruxandra, dimpotrivă, aş spune că nu pot să fiu decât extrem de *friendly*, până la *friendly fire* câteodată. Înainte să-ţi răspund, dacă îmi permiţi vreau să vă spun tuturor bună ziua și mă bucur foarte mult că suntem împreună, este a doua oară când suntem împreună anul acesta la Cluj, lucru care pentru mine este foarte important, pentru că Transilvania este cea mai mare descoperire a mea din ultimii douăzeci de ani, prin soţia mea care este ardeleancă și bineînţeles prin minunaţii scriitori care trăiesc în Ardeal și în special în Cluj. M-am simţit întotdeauna foarte bine în acest spaţiu esenţial pentru noi toţi. În primul rând, cred că nu am să rezist să nu încep cu singurul banc despre scriitori pe care îl ştiu. Se spune că un scriitor moare și ajunge în faţa Sfântului Petru. Sfântul Petru este extrem de bucuros, pentru că era un mare fan al acelui scriitor. Aşa că i-a spus: „Pentru că eşti un mare scriitor și pentru că ţi-am citit toate cărţile, îţi fac o favoare: poţi să alegi unde să te duci, în Iad sau în Rai". Scriitorul îi spune că vrea să se documenteze, să vadă cum e și într-o parte, și în cealaltă. Se duce întâi în Iad și acolo vede o masă foarte lungă la care stăteau scriitorii înghesuiţi, cot la cot, fiecare cu o maşină de scris în faţă. Fiecare scria cât putea de repede, înnebunit de inspiraţie, și în spatele fiecăruia era un diavol cu un gârbaci, care-i trăgea pe spinare cât putea. Nu-i place prea tare autorului nostru ce a văzut acolo, aşa că îi spune Sfântului Petru că vrea

să se ducă în Rai. „Bine, Raiul e în partea cealaltă". Autorul intră acolo, și ce să vezi? Același lucru: o masă foarte lungă, scriitorii unul lângă altul, fiecare cu o mașină de scris înainte, scriind în mare inspirație, în spate un diavol cu un bici lovindu-i pe spinare cât putea. Foarte indignat, scriitorul se duce înapoi la Sfântul Petru și îi spune: „Îți baţi joc de mine? Ce e asta? E la fel și într-o parte, și în alta!". Sfântul Petru îi răspune: „Te înșeli, nu-i deloc la fel: pe cei din Rai îi și publicăm!"

Publicarea este, deci, un lucru esenţial pentru scriitori. Nefericiţii scriu pentru a nu fi publicaţi niciodată, cei fericiţi, deși trec prin aceleași chinuri, au măcar această consolare pe care o avem cu toţii, cei care trăim din scris și pentru scris. Eu cred că nu există mari scriitori și mici scriitori, eu cred că toţi scriitorii sunt la fel, cei care urmează să ia calea Iadului și cei care urmează să ia calea Raiului. După părerea mea, nu există decât două categorii de scriitori: scriitori adevăraţi și scriitori neadevăraţi. Dacă pentru mine un scriitor este adevărat, nu mai există ierarhii. Ei sunt la fel, sunt în Nirvana pentru mine. Cineva, înainte de întâlnirea noastră, a spus că de fapt acest festival aparţine cititorilor și nu autorilor sau altor actori ai jocului cărţii. Este foarte adevărat. Literatura este despre cititor. Cititorul este eroul literaturii. De ce spun acest lucru: pentru că toţi actorii din jocul literaturii sunt cititori. Editorul este un cititor. Criticul literar este un cititor. Scriitorul însuși este un cititor. Actul scrierii nu este un act orb, noi nu înaintăm în scris liniar, ca printr-un tunel. Noi recitim fiecare frază pe care o scriem, fiecare jumătate de frază, fiecare cuvânt. Literatura este un proces de scriere/citire. Nu este posibil să scrii fără să citești. Noi reiterăm circuitul scrisului și-al cititului în fiecare minut în timp ce scriem un text. De aceea, adevăraţii scriitori, după părerea mea, sunt cei mai buni cititori ai propriilor texte. În momentul în care îţi citești textul și nu te înșeli, nu crezi că textul pe care îl scrii este bun dacă e de fapt prost, sau invers, atunci poţi să fii și un scriitor adevărat. Dacă nu știi să citești critic, nu poţi nici să scrii. Până la urmă suntem cu toţii cititori, trăim în lumea cărţii unde cetăţeanul se numește cititor. Cartea, fără îndoială, este mașinăria ideală pentru acest proces al cititului. Nu este singura mașinărie făcută pentru citit, dar este cea mai evoluată. Cineva spunea înainte că ar corespunde anatomiei umane – e bine spus ca metaforă. Corespunde în orice caz felului nostru de a gândi, de a intui actul scrisului. Înaintea cărţii au existat papirusurile, după cum știţi. Ele erau greoi de manevrat pentru că trebuia să le desfășori tot timpul, nu puteai merge înainte, înapoi, trebuia tot timpul să derulezi liniar același text. Inventarea codex-ului, a cărţii așa cum o știm noi astăzi, a fost un progres extraordinar. Computerul a reluat papirusul, *scroll*-ul. Ca să citești pe un ecran de computer, trebuie sa faci *scrolling* tot timpul. Este stângaci, nu e bine pentru psihologia lecturii. Dar readerul a reinventat codexul, chiar dacă este o imitaţie de codex, există programe pe readere care într-un fel, prin animaţie, răsfoiesc și paginile cu degetul, auzi și foșnetul paginii uneori. Până la urmă, chiar și gadget-urile electronice s-au întors la formatul de carte, chiar dacă suportul diferă. Până la urmă suntem toţi oameni ai cărţii și ai lecturii. Sunt dispus să accept acest lucru atâta vreme cât cartea nu este fetișizată. Eu nu cred că trebuie să ne unim cu toţii în jurul cărţii, că ea moare etc. Întotdeauna când spui că un lucru e în pericol, el deja a și dispărut sau este sortit dispariţiei. Nu, cartea nu este în pericol, după părerea mea, cartea a agonizat de când se știe, a agonizat fericit și va agoniza fericit și în viitorul pe care noi îl putem prevedea. Nu e bine și sănătos ca o carte să fie un triumf. O carte trebuie să ţină de normalitate, nu de triumf, așa încât să putem ajuta lectura fără să ne cramponăm de pericolele, unele reale, altele inventate care ar pândi-o.

Şi acum mă întorc, Ruxandra, dacă îmi permiţi, la întrebarea ta şi vreau să spun două lucruri despre ultima mea carte, pe care am publicat-o exact acum un an, romanul *Solenoid*. Ea este pentru mine și o mare binecuvântare, și un mare blestem. Este o mare binecuvântare fiindcă rar se întâmplă ca la vârsta de 60 de ani să mai poţi publica o carte care să te reprezinte deplin. E aproape un miracol. Scriitorii sunt și ei asemenea atleţilor într-un fel, la un moment dat mașinăria umană se anchilozează, la un moment dat nu mai poţi să alergi suta de metri pe stadionul olimpic. Vine vremea să te retragi, pentru că structura propriului tău corp nu-ţi mai permite performanţa atletică. La fel și în literatură, există foarte puţine cazuri în care autorii au continuat să scrie până la adânci bătrâneţi și nu în toate cazurile cărţile lor scrise atunci au fost reprezentative pentru ei aidoma celor din tinerețe. Eu sunt extrem de recunoscător cui mi-a dăruit această carte. Este o carte care mi-a câștigat timp. Am știut că după publicarea ei voi putea sta liniștit patru-cinci ani, fără să intru imediat în vâltorile pe care orice scriitor le cunoaște, ale panicii de dinaintea începerii altei cărţi. Cred că Márquez spunea la un moment dat că decizia de a începe o nouă carte te crucifică. Într-adevăr, orice scriitor știe ce înseamnă decizia teribilă de a începe o carte nouă, pentru că este o chestiune de responsabilitate extremă: dacă începi cartea greșită, carte pe

care nu trebuie să o începi la un anumit moment, pierzi patru sau cinci ani din viaţă, pe care nu ţi-i mai dă nimeni înapoi. Și cu cât ești mai înaintat în vârstă, cu atât acești ani sunt mai prețioși, mai vitali pentru tine. Eu mă aflu, acum, în situaţia fericită de a fi scris totuși o carte care cred eu că mă reprezintă în acest moment. Poate puţină lume mai aștepta acest lucru, eu în niciun caz nu-l mai aşteptam.

În al doilea rând mă aflu în situația nefericită de a simţi că această carte m-a epuizat. A trecut un an de zile de când am publicat *Solenoid* și mă simt asemenea unei omizi care s-a închis în crisalidă, care s-a dizolvat complet ca schemă corporală, dar care nu s-a reconstruit încă în altceva. În crisalidele insectelor (știți asta dacă, pe când eraţi copii, aţi strivit una dintre ele) este un fel de lapte, un fel de substanţă nediferenţiată. Toate elementele noului corp, al viitorului fluture, există în acest lapte, dar într-o stare de anomie, de *tohu wa bohu* dacă vreţi. În acestă stare mă aflu și eu în acest moment, și dacă mă prețuiesc pentru ceva, e doar pentru faptul că rezist acestei stări, că încerc să merg mai departe. Tot ce pot spera este ca fluturele să se constituie la un moment dat, sau poate nu un fluture, ci o altă ființă, poate un leu al furnicilor, și să recapete o formă în stare să spargă cristalida și să iasă afară. De aceea ţi-am spus, Ruxandra, că pentru mine este în același timp o mare bucurie că am putut scrie și publica această carte și o mare disperare pentru ce va urma. Nu am în acest moment niciun fel de idee despre cartea care mi se va da de scris mai departe. Am câteva proiecte care nu mă satisfac și aștept unul nou cu acea răbdare pe care Kafka o considera cea mai înaltă calitate a omului. Eu aștept cu mintea deschisă hotărârea cuiva de a-mi mai dărui o carte.

Mă întorc iarăşi la întrebarea ta, de data aceasta concretă, despre *Solenoid*. Romanul mi-a adus satisfacţia că a fost receptat cum trebuie. Avalanșa de cronici, unele dintre ele absolut minunate, care a urmat după publicarea *Solenoidului* mi-a dovedit că mă înșelam când vedeam critica noastră în declin. Critica literară românească există în continuare, este minunată, dar este de căutat în tranșeele revistelor literare care de multe ori nu mai ajung la cititori. Am avut surpriza că foarte mulţi critici, mai ales din mediile universitare, au receptat foarte, foarte bine această carte. În privinţa structurii ei, trebuie să spun că între ea și *Orbitor*, precedenta mea carte „de bravură", există asemănări și deosebiri. Am comparat cândva proiectul meu literar de vreo 25 de ani încoace cu o citadelă unde poarta de intrare este romanul *Travesti*, catedrala citadelei este *Orbitor* iar campanela acestei catedrale este *Solenoid*. De ce am spus acest lucru? Pentru că sentimentul meu este că scrierea mea cea mai importantă rămâne *Orbitor*. Această trilogie a fost provocarea ultimă și extremă pentru biata mea minte. *Orbitor* se întinde pe orizontală, am comparat-o odată cu un fluture sau cu o catedrală care are și ea două nave laterale, fiind de asemenea simetrică, asemenea unui fluture. Există nenumărate nuclee rizomice în *Orbitor*, care aproape că nu au legături directe, factuale, epice unele cu altele, legăturile dintre ele sunt subterane. În timp ce *Solenoid* este o carte eminamente verticală, este o carte care se înalţă către cer. Ea are o formă piramidală, care urcă și, pe măsură ce urcă, se îngustează și se concentrează. Dacă aţi citit această carte aţi văzut că prima parte este laxă și foarte lentă, e mișcarea epică cea mai lentă pe care am realizat-o vreodată. Dar încetul cu încetul, începând cu a doua parte a cărţii, lucrurile se concentrează, piramidal sau conic, așa încât totul, până la urmă, tinde către un vârf care, cel puţin în mintea mea, străpunge cerul asemenea copilului Ullikummi din mitologia sumeriană și răstoarnă zeii. De aceea, am comparat această scriere cu campanela lui Giotto de lângă Domul din Florenţa.

*Solenoid* este o carte foarte diferită de *Orbitor* și prin altceva, prin faptul că este construită ca un motor de automobil, este alcătuită din piese foarte diferite, aşa cum sunt carburatorul, motorul, curelele de transmisie. Toate conlucrează într-un fel pentru a face ca mașina să funcţioneze. Când rachetele se ridică în aer, la început o fac extrem de lent, cu viteza unei biciclete, dar curând ating viteze cosmice. Speranţa mea este că am reușit și eu să-mi înalţ *Solenoidul* în stratosferă.

**RC**: *În legătură cu ce ai spus, pentru că publicul tău de astăzi nu este neapărat un public de literaţi, nu este vorba doar de filologi, ci e un public foarte variat – ai folosit, ai utilizat, ai discutat, ai dialogat la un moment dat chiar în cadrul* Phantasma*, Centrul de cercetare a imaginarului, ai vorbit despre nişte concepte care te-au ajutat ca să construieşti nişte structuri atât legate de* Orbitor *cât şi de* Solenoid*. Ai vorbit de pildă de holoni și holarhie, un termen pe care Arthur Koestler îl introduce în 1967 pe piaţa științifică. Holoni și holarhie, structuri organizatorice ierarhizate unde sistemul ajunge să funcţioneze și ca subsistem. De asemenea, ai vorbit și ai avut chiar o perioadă în care erai fascinat de viziunea fractalică. Conceptul de fractal este introdus în 1975 de Benoît Mandelbrot. Fractalii care reprezintă fragmente, cópii în miniatură ale întregului. Ai vorbit despre metafora asimptotică, despre lumile în cascadă, despre păpușa rusească și, asta era în* Orbitor*, câteva dintre aceste lucruri le-ai transferat în* Solenoid*, dar aici ai*

*venit cu acest concept al Solenoidului și cu levitația ca instrument de cunoaștere. Cum s-au structurat în tine aceste lucruri, cum le-ai procesat în așa fel încât să îți gândești ca niște rețele neuronale romanul?*

**MC**: Așa e, publicul nostru nu este chiar de teoreticieni literari, tocmai de-aceea vorbim pe înțelesul oricui. N-am amintit până acum de analepse, prolepse și tot felul de alte gângănii textuale. Într-adevăr, Ruxandra, printre altele, romanul meu, *Orbitor*, este într-adevăr un roman fractalic, în sensul că fiecare detaliu reia forma și structura întregului, se poate recunoaște în el așa cum fulgul de zăpadă are excrescenţe sub formă de fulg de zăpadă, care au excrescenţe sub formă de fulg de zăpadă și așa mai departe, la nesfârșit. Am folosit și ideea holografică: fiecare detaliu al cărții reia, ca un fel de punere în abis, întregul, dar cu mai puţini pixeli, la o rezoluţie mai mică. Deci, dacă cineva citește o pagină din *Orbitor*, va regăsi structura întregului în mic, ca o boabă de rouă care reflectă lumea din jur. În cazul romanului *Solenoid*, eu nu am mai folosit *in extenso* această viziune asupra lumii, unde lumile sunt telescopate, sunt lumi în lumi, cum este roata din viziunea lui Ezechiel, ci am folosit exact ceea ce aminteai tu, ideea lumilor asimptotice. Mintea omenească nu e făcută pentru înțelegerea și cuprinderea infinitului, dar poate ajunge, totuși, la infinit prin artificii matematice. Sunt câteva metode foarte ușoare de a atinge rapid infinitul. Una dintre ele este faimoasa poveste a tablei de șah. Inventatorul tablei de șah a cerut sultanului, ca răsplată, o singură boabă de grâu pentru prima căsuţă a tablei de șah, două boabe pentru a doua căsuţă, patru boabe pentru a treia căsuţă, opt boabe pentru a patra căsuţă și așa mai departe, până la a șaizeci și patra. Sultanul a crezut că va fi o desagă de grăunţe. Vistierul a făcut însă o socoteală și și-a dat seama ca în întregul univers nu încăpeau atâtea boabe de grâu. O altă metaforă de acest fel este următoarea: avem o foaie de hârtie și o îndoim (presupunem că foaia este nesfârșită ca întindere). O îndoim încă o dată, și încă o dată, și încă o dată... Întrebarea este: de câte îndoituri este nevoie pentru a ajunge de la Pământ până la Lună? Răspunsul este: de 50 de îndoiri. Ni se pare incredibil. Ni se pare că o foaie atât de subţire împăturită de 50 de ori poate să fie doar un mic teanc. De fapt, noi nesocotim puterea extraordinară a multiplicării cu doi, sau a multiplicării la pătrat, care este ceva și mai uluitor. În doar câțiva pași ajungem la infinit. Sau desenăm o spirală asimptotică pe hârtie. Pe pagina noastră încap trei cercuri, dar al patrulea cerc se extinde în toată camera noastră, al cincilea cerc încape în cartierul nostru, al șaselea cerc în orașul nostru, al șaptelea cerc are circumferinţa Pământului, al optulea cerc a sistemului solar, ca până la urmă ajungem, după zece cercuri, la Alfa Centauri. Am folosit pe larg, în construirea cărţii mele, această idee, că se poate ajunge de la numărabil la ceva uluitor, mistic și nenumărabil în câţiva pași simpli.

Am încercat la un moment dat să fac acești pași de-a lungul *Solenoidului*. Unul dintre pași, care mie îmi place în mod deosebit, este parabola casei în flăcări: ai o casă în flăcări, din care poţi salva un singur obiect. În casă se află un copilaș și o capodoperă a umanităţii, o pictură celebră, un Vermeer, un Da Vinci. Ce am alege în această situație? Ce am salva? Am scoate din flăcări copilul sau capodopera? Raspunsul este întotdeauna același: trebuie să scoţi copilul. Dacă ești un om adevărat, dacă ai ceva cu adevărat de ființă omenească în tine, întotdeauna vei scoate copilul. Urmează dezvoltarea „asimptotică": dar dacă știi că copilul va fi autist sau oligofren? Dacă știi că va ajunge un criminal în serie? Dacă știi că va ajunge Hitler însuși sau oricine care, la maturitate, va aduce o nefericire enormă întregii lumi? În toate aceste împrejurări vei salva tot copilul. Pentru că viitorul nu este unul singur, nu este linear, viitorul este o creodă de viitoruri, o încrengătură de direcţii virtuale. Prin însuși faptul că salvezi copilul îi influenţezi destinul, prin faptul că îl vei crește

*Andrei Codrescu, Ruxandra Cesereanu, Mircea Cărtărescu*

într-un anumit fel el va putea să nu ajungă Hitler, ci un om bun și empatic. Copilul nu este damnat niciodată, dimpotrivă, este destinat Paradisului. A alege orice altceva decât copilul înseamnă a ignora acest lucru. Mai multe paliere din romanul meu cuprind astfel de dileme, între care cea mai importantă se găsește la sfârșitul cărţii, al cărei subiect este în definitiv mântuirea omului. Personajul meu are în final putința mântuirii, i se deschide o ușă, doar pentru el, exact ca în parabola faimoasă a lui Kafka. Dacă intră, va fi mântuit. Dar el refuză să intre. Pentru că nu mai vrea să se mântuiască de unul singur. Pentru că de-a lungul romanului își dă seama că solidaritatea umană îl împiedică să accepte mântuirea individuală. El nu mai crede în ieșirea din lume, înțelege că pentru om mântuirea se întâmplă prin dragoste, prin familie, prin respectarea valorilor umane. Iată încă un fel de a rezolva o astfel de dilemă și a ajunge prin câţiva paşi uşori, pe care îi poate face oricine, la lumina taborică.

**RC**: *Din nou, o altă nuanţă, o altă întrebare legată de ceea ce ai spus: de mai bine de 10 ani, dacă nu de mai multă vreme, există în teoria literară, în estetică, între scriitori, cititori, critici literari, istorici literari două tendinţe, preocupări – cei care spun că putem vorbi despre moartea literaturii și mai particularizant despre moartea romanului, și cei care spun nu, romanul, literatura se îndreaptă spre altceva. Iese din canon, iese din canoane de fapt și devine altceva. Devine și matematică, și fizică. Lucrul acesta îl leg de o anumită provocare și o anumită propunere pe care tu o faci în ultimele tale două proiecte romanești, trilogia* Orbitor *și* Solenoid*, pentru că în* Orbitor *sugerezi la un moment dat, sau e mai mult decât o sugestie, vorbești despre a treia dimensiune. Nu cumva romanul, literatura ar putea constitui o a treia dimensiune? Iar în* Solenoid *mergi și mai departe cu această provocare și vorbești despre o a patra dimensiune, iar ideea de levitaţie, pentru că levitaţia devine în* Solenoid*, cum ai și numit-o, un motor, un motor de cunoaștere, un motor cognitiv absolut dar și un motor ontic. În* Solenoid *lansezi chiar provocarea romanului, a literaturii ca o a patra dimensiune, putând fi posibil în șir, de ce nu, o a cincea dimensiune și așa mai departe. Cum te raportezi faţă de lucrurile astea?*

**MC**: Povestea asta cu moartea literaturii nu-i privește pe scriitori, după părerea mea. Să lăsăm teoreticienii și criticii să vorbească despre asta. Ce dacă moare literatura, ce dacă nu se mai citește? Un scriitor adevărat e cel care ar scrie literatură și dacă ar ști sigur că nu va avea niciun cititor. Și dacă ar rămâne singurul om de pe pământ. Jean-François Lyotard scria încă din 1979, în *Condiţia postmodernă*, că literatura înaltă se va diminua foarte mult în epoca postmodernă, care va fi dominată de literaturii de consum. Literatura adevărată va mai ocupa o nișă modestă, cu doar trei teme principale: tăcerea, utopia și absurdul. Eu cred că deceniile care s-au scurs de atunci au infirmat acest lucru. Sigur că literatura e în dificultate în acest moment, dar, mă întreb, când a fost oare altfel? Când au fost scriitorii celebraţi, citiţi și iubiţi de toată lumea? Scriitorul nu a fost niciodată un privilegiat și nici nu ar fi bine să fie. Un scriitor este pe jumătate un erou, pe jumătate un martir, dar nu a fost niciodată un privilegiat al sorţii. La fel și literatura: să nu ne închipuim că în alte epoci s-a citit mai mult. Au fost epoci mai bune și epoci mai proaste. Literatura a trecut prin toate revoluţiile cu putinţă. Va trece și prin revoluţia noastră tehnologică și mediatică, pentru că oamenii au nevoie de imaginaţie, de epic, de povești, de mituri, de legende, de poeme. Cărţile, indiferent pe ce mediu sunt, rămân importante pentru câţiva oameni. În România avem vreo douăzeci de mii de oameni care cumpără toate cărţile, pe când ceilalţi nu cumpără aproape deloc. Merită să scrii pentru acești douăzeci de mii de oameni, ba chiar e o onoare să scrii pentru ei. Ca în povestea Sodomei și a Gomorei, dacă în România vor rămâne o sută de oameni care citesc, sau dacă vor rămâne doar zece, sau doar unul, tot va merita să scrii literatură.

**RC**: *Cărţile tale, în special* Solenoid*, au clar o obsesie legată de dialectica moarte-resurecţie. Pe de-o parte, în ultima parte din* Solenoid *există chiar un fel de mic tratat de thanatologie, pe de altă parte există o frenezie a redescoperirii misticului, a credinţei. E foarte interesant cum tu nu îţi plasezi personajele nici în Bucureștiul care se prăbușește, nici în Bucureștiul care levitează, ci le faci să fie niște supraviețuitori, raisonneuri într-o capelă, în intermundi, cum ar veni. Apoi, aș aminti aici și o predilecţie pe care o ai pentru doi pictori fascinanţi, de fapt în Monsú Desiderio sunt mai multe personalităţi, sunt doi oameni, unii zic chiar trei, trei artiști plastici. E vorba despre Monsú Desiderio, un autor de secol al XVI-lea, și Piranesi, un autor de secor al XVIII-lea. Ruinele lor, clădirile lor fantasmatice, dantelăriile lor – din nou, sunt o obsesie care aproape imprimă sau se imprimă, impregnează romanele tale. Nu în ultimul rând aș vorbi de ceea ce tu numești uter cranian sau sexul cranian, sau craniu uterin, felul în care ai creat sau ai fost tentat de această hibridare anatomică, dar ea, evident, are un substrat spiritual, nu este o simplă hibridare anatomică. Voiam să te întreb despre aceste lucruri, cum s-au născut ele, cum le-ai organizat din nou pentru a construi romanul, ele apar și în trilogia* Orbitor*, dar în* Solenoid *primesc o pregnanţă aparte.*

**MC**: Mulţumesc pentru întrebarea aceasta, Ruxandra, o aşteptam. Acum câtva timp, în primăvară cred, Robert Șerban mi-a pus și el o întrebare asemănătoare la emisiunea lui, *Piper pe limbă*: „Te consideri un om religios sau eşti liber cugetător?". I-am răspuns că nu aş putea fi religios dacă nu aş fi liber cugetător, şi cred cu adevărat că o persoană religioasă trebuie cu atât mai mult să gândească liber, în afara oricărei dogme, în afara oricărei confesiuni, în afara oricărei biserici. Sunt conștient de faptul că multe scrieri ale mele sunt mistice și metafizice. Încerc de multe ori să mai temperez această dimensiune printr-o doză necesară de realism. Cu cât o carte e mai realistă, cu atât ea are șanse mai mari să fie imaginativă, așa cum un avion, ca să se înalţe și să zboare, are nevoie să ruleze o vreme pe pistă, pe pământ ferm. Cu cât rularea este mai lungă, cu atât avionul se înalţă mai sigur și mai puternic. De aceea, cred că orice carte trebuie să cuprindă aceste două dimensiuni. Dostoievski spunea, în jurnalul său, că procesul scrierii unui roman are două laturi. Una ţine de prozator, de meșteșugar: el construiește romanul așa cum un zidar construiește o casă – îi înalță structurile narative, îi gândește acțiunea, personajele și așa mai departe. A doua latură e a poetului: dacă nu există un strop de sentiment puternic, un strop de poezie, un strop de mister în casa care este orice roman, va rămâne un simplu roman realist fără niciun interes. Nici eu nu citesc romane pentru intrigă sau pentru poveste sau pentru dezvoltarea personajelor, citesc doar în căutarea stropului de poezie de care vorbeam. Nu caut această stare de grație numai în cărţi de literatură, și dacă citesc o carte de topologie, de pildă, sau o carte de fizică cuantică, sau o carte pentru copii, caut peste tot poezia. Mulţi matematicieni spun că și în matematică există grație, că unele sisteme de ecuații sunt frumoase, iar altele bolovănoase sau indigeste. Deci eu caut, citind, poezia adevărată, capabilă să mă mişte emoţional. Dacă nu o găsesc, pentru mine o carte e doar o colecţie de povești, și poveștile nu mă interesează.

**RC**: *Există o întreagă obsesie legată de carte în romanele tale. Lucrul acesta apare și în trilogia* Orbitor *și în* Solenoid*, există o formă de intertextualitate cu Stéphane Mallarmé, cu Jorge Luis Borges, care și ei aveau obsesia aceasta a cărţii, a ideii de carte care construiește și structurează lumea, chiar dacă în* Solenoid*, nu Mallarmé sau Borges, ci Kafka este maestrul tău declarat. Cred că de fapt ideea de carte ne readuce la locul unde ne aflăm acum, la Festivalul internaţional de carte Transilvania.*

(8 octombrie 2016, Cluj, dialog transcris de **Szonja Kadar**, fragmente)

*poezie*

## Ela Iakab

### Cele șapte petroglife

*nedeslușite mi-au fost cele șapte petroglife*
*până când au venit nomazii italici*
*cu ritul și cu dansul lor nocturn*
*şi am văzut cum creşteau din semnele sferice*
*sunete de o densitate astrală*

*venezienii sunt descendenții*
*legendarului cuplu izgonit în afara lumii*
*adolescenții erau prea frumoși pentru doi pământeni*
*şi luminile răsfrânte mereu asupra lor din îndepărtata Corona Borealis*
*aduceau oamenilor nebunie și moarte*
*în fuga lor inexorabilă*
*au trecut praguri și porți*
*praguri și porți*
*până când au dobândit trupuri plămădite din ape*
*ei sunt și astăzi nomazi ai adâncurilor*
*păzitori ai turnului de sare sacră*

### Roata cerului

*dervișul și-a desfăcut lent trupul*
*într-un dans al pierderii de sine*
*până când făptura lui s-a făcut una*
*cu roata cerului*

RESTITUIRI

# Proza antumă a lui Ion Vinea

*Sanda Cordoș*

**În contra psihologiei?**

În 1927, la doi ani după apariţia volumului de debut, *Descântecul și Flori de lampă*, și înainte cu trei ani de editarea celei de-a doua cărţi antume de proză, *Paradisul suspinelor*, Ion Vinea afirmă (într-un interviu devenit, în ceea ce îl privește, de referinţă), nu fără o anume frondă sau, oricum, cu plăcerea de a contraria, că „nu există decât un singur gen literar: poemul. Numai el poate conţine în stare pură esenţa poeziei. Toată așa-numita literatură psihologică sau de document nu interesează"[1]. Poziţia este aceeași cu cea exprimată deja în celebrul „Manifest activist către tinerime", în care se cerea „moarte romanului-epopee și romanului psihologic"[2], deși, în mare măsură, scriitorul se îndepărtase vizibil de atitudinea de atunci. De altfel, chiar în interviul citat, simte nevoia să ia distanţă faţă de angajamentele și alianţele literare anterioare, pronunţându-se „în contra suprarealismului, care a devenit o metodă factice de artă, după care se poate crea la infinit", aceasta în condiţiile în care antipsihologismul în literatură era, fără îndoială, o teză de provenienţă suprarealistă. Probabil în încercarea de a rămâne, totuși, consecvent acestei teze, ca și altei idei ce decurge de aici, anume că analiza psihologică ţine de zona reportajului, Ion Vinea își anunţă, cu această ocazie, titlul unui viitor roman (niciodată apărut) ca fiind *Reportaj sentimental*. Ceea ce se îndepărtează, însă, într-o manieră indubitabilă, de poziţia programatică este proza proprie, din ambele volume publicate antum.

În volumul de debut, există, de altfel, o schiţă (peste care s-a trecut mereu) ce conţine datele unei poetici implicite, expuse aici, sub pavăza ficţiunii, cu mai multă libertate interioară, fără teama de a cădea în capcanele logice întinse de propriile poziţii exprimate public. Micul text se cheamă „Soarta unuia" și constă într-o descriere dezabuzată a odăii modeste, ba chiar austere, a scriitorului („unuia"), ce conţine, între cei „patru pereţi sterpi", o masă de scris, câteva cărţi, un pat cazon în care ajung, invariabil, „unele femei care dau buzna, cu o curiozitate estetă, printre toate aceste hârtiuţe ce le-ar interesa infinit mai mult dacă ar fi bileţe de dragoste", dar care, în plan sufletesc, provoacă doar „deznădejde crâncenă și hapsână". Există, însă, două obiecte care își dispută odaia scriitorului și, deopotrivă, atenţia lui: șemineul și lampa cu petrol, „o lampă insensibilă, mută, făcută să asiste la mari plictiseli, la deznădejdi nocturne, stinghere și manifestate prin priviri reci și ţigări peste ţigări și părul niţel vâlvoi. Cine ar putea să spună nepotrivirea dintre aceste două fiinţe de aceeași esenţă: lampa lugubră și focul plin de patosul unui tenor de operă; lampa mizantropă și nordică urăște, desigur, cu o ură concentrată și ursuză, pe tovarășul petulescent dintre cărămizi". Antiteza antropomofizată între cele două surse de lumină și căldură este explicită sau chiar, mai bine spus, demonstrativă, indicând două căi ale creativităţii: una, râvnită, a focului și a pasiunii, care să valorifice „un râu sângeros" și cealaltă „torcând firul negru al gândului" și „melancolia lui profundă", care pleacă de la „cele mai simple dintre toate, și așa de umilitor modeste și umane". Prima îl apropie pe scriitor de libertatea lupului, în vreme ce a doua îi amintește de animalele domesticite pentru a sluji, „câinele în lanţ și calul înhămat". Pe lângă autodenunţarea sarcastică a celei de-a doua opţiuni estetice (cea lipsită de strălucire și de profunzime, aflată în vecinătatea sterilităţii), scriitorul recunoaște și că, după publicare, se supune la „obligaţia de a trage cu urechea la critici: e vorba să afle dacă s-a jeluit conform regulei stabilite"[3]. În economia volumului în care a apărut, schiţa are, desigur, rolul de a explica titlul și de a-l orienta pe cititor spre tipurile de poetică pe care acesta îl subîntind: anume, numai „Descântecul" (și schiţele care îi urmează în secţiunea cu același titlu) provine din tăria (și din patima) focului, în vreme ce toate celelalte piese (grupate în secţiunea purtând acest titlu) ar fi doar modeste „flori de lampă". În economia mai largă a prozei antume (a prozei din epocă) a lui Ion Vinea,

textul exprimă tocmai interesul auctorial pentru zona psihologică, cu adâncimile și straturile sale diferite.

În fapt, în cele două volume există un singur text care încearcă să pună în act propoziţiile de poetică avangardistă, voit antipsihologice ale autorului. Este vorba despre „Cravata de cânepă", dedicat, deloc întâmplător, lui Jacques [Costin][4], prieten de cursă lungă și una dintre figurile catalitice ale mediului de avangardă din România. Plasată „în golul unui craniu uriaș", sub lumina artificială a unor becuri și felinare, naraţiunea derulează (cu opreliștile de rigoare care sunt, mai ales, barierele lingvistice ale unor jocuri de cuvinte: deturnări de sens duse până la nonsens, etalarea aluziilor culturale etc.) un fir sentimental: „domnul cu umbrelă cenușie" face o obsesie pentru Silvia-Logica, fiica Neprevăzutului. Idila încheindu-se fără vreo motivaţie, Logica, „exasperată de celibat și de deznodământul elegiac al aventurii", are o tentativă de sinucidere, „azvârlindu-se între bătrânii crapi ai eleșteului". Este salvată, însă, de către prinţul Hamlet: „Aci se ivi necesarmente Hamlet, infelicele prinţ al Danemarcei, care îi făcu tracţiuni și o sili să deșerte conţinutul acvatic și ventrilocvent în craniul sărmanului Yorick, scos în momentul oportun de sub pelerină". Dezabuzată, tânără persevereazǎ, spânzurându-se de un felinar, care e tot prinţul Hamlet, întrucât acesta „neavând pentru acea noapte nici căldură, nici adăpost posibil, se transformă într-un palid felinar de alee". Istoria continuă oarecum alert, la locul faptei venind „procurorul, fotograful, reporteri". Hamlet își recapătă, după încheierea anchetei, natura umană, doar că „la gât purta o cravată de cânepă. Era șireangul cu care se spânzurase Silvia-Logica (această nefericită) și pe care procurorul (acest imbecil) îl uitase de braţul felinarului"[5]. Dincolo de umorul macabru al textului, este evidentă alegoria prin care sunt condamnate logica și, deopotrivă, psihologia, prin chiar figura sa exemplară, arhetipală din punct de vedere literar (a prinţului shakespearian, firește), pentru care scriitorul are (și exprimă, de altfel, cu alte ocazii) o reală admiraţie.

În același an 1925, după ce volumul de debut fusese deja tipărit, Ion Vinea publică în numărul din octombrie al *Contimporanului* schiţa „Aliluia"[6], însoţită de sigla *Flori de lampă*, piesă care aparţine aceluiași imaginar al experimentului antipsihologic, dus, însă, mai departe, într-o combinatorică a bizareriei care, astăzi, pare artificială și scrâșnită, adeverind afirmaţia Elenei Zaharia, potrivit căreia scriitorului îi lipsește vocaţia pentru absurd[7].

**Înapoi la psihologie. „Simţurile aţintite înlăuntru"**

În schimb, încă de la data apariţiei, majoritatea criticii[8] a observat, cu îndreptăţire, apartenenţa literaturii lui Ion Vinea la proza psihologică, o tendinţă, de altfel, suverană în epocă. Inegale din punct de vedere estetic, textele din cele două volume constituie un univers unitar, irigat de aceleași teme și obsesii. Desigur, după cum, de asemenea, s-a menţionat adesea[9], Ion Vinea este unul dintre scriitorii în mod autentic preocupat de înnoirea tehnicilor narative, de adecvarea acestora la temă, astfel încât volumele conţin specii diferite (de la schiţă la nuvela de mare întindere, precum „Paradisul suspinelor", piesă considerată de majoritatea criticilor un microroman) și modalităţi variate de construcţie. Totuși, în cazul său, miza nu este una a investigaţiei formale, ci cea a investigaţiei sufletești, prin încercarea de a exprima niște sensibilităţi ultragiate, nevolnice și pătimașe, care, cu rare excepţii, nu trăiesc voluptatea propriei pasionalităţi, ci vinovăţia și tortura acesteia.

În general, de altfel, proza lui Ion Vinea este o proză sumbră, a nevrozelor, care valorifică „simţurile aţintite înlăuntru", simţurile „torenţial prăvălite în abisul enigmatic"[10], cu două sintagme din „Luntre și punte", pe care le consider emblematice pentru a defini specificul acestei literaturi, în care personajul este adesea „jucăria nervilor mei zdruncinaţi", care cade pradă „vedeniilor"[11], asemenea lui Darie, din „Paradisul suspinelor" (nuvela titulară a volumului). Consider că, prin aceste particularităţi de viziune și de tematică, proza lui Ion Vinea se apropie, în epocă, de cea a Hortensiei Papadat-Bengescu și de cea a congenerului Gib. I. Mihăescu. Beneficiind (ca întreg scrisul autorului, de altfel) de un succes de stimă, dar niciodată de o titularizare în liga campionilor, alunecând, indecis, în evaluări și sinteze, între poezie și proză, între experimentul avangardist și modernismul domesticit, între fantezie și psihologie, estompându-se (sau chiar pierzându-se) între generaţii, promoţii și individualităţi care au confirmat în mod statornic, proza lui Ion Vinea merită un examen critic onest, al orei de azi. Din capul locului se poate spune că în această literatură a nevrozei regăsim între textele rezistente artistic (singurele care fac obiectul lecturii de faţă) câteva schiţe care valorifică tema morţii și nuvelele centrate pe problematica obsesivă a sexualităţii. Lor li se adaugă „Luntre și punte", nuvelă a dublului și a înstrăinării de sine.

Astfel, în volumul de debut, în secţiunea primă, a *Descântecului* (așadar în zona poeticii fierbinţi, a focului), se află două schiţe excepţionale, „Moartea la chef" și „Treptele somnului", prelucrând tematica

menţionată într-un registru ambivalent, anume atât teama, cât și atracţia faţă de chipul enigmatic și înfricoșător al morţii. Cea dintâi reţine imaginea unui grup de foarte tineri ofiţeri (cel mai în vârstă având douăzeci de ani), la capătul unei nopţi de chef, petrecute într-un sat la graniţa cu Rusia, un grup cu „nervii întinși până la ţipăt", surescitat de zvonurile unei iminente plecări care întâlnește, din întâmplare, un ţigan bolnav de tifos exantematic, trimis de la infirmerie să facă surcele pentru ceaiul matinal. Soldatul cadaveric devine ţinta unei glume macabre, iniţiate de șeful tinerilor ofiţeri. Întărâtat de propria fragilitate și de iluzoria putere, ca și de temerile obscure (care sunt ale tuturor: „spaima noastră scrâșni la el"), acesta îi ordonă să încalece pe un cal scheletic și să plece, în galop, spre Rusia: „Îl ridicarăm ca pe o spetează. În câmpul lanternei și-n bătaia lunii, soldatul livid pe calul scheletic, potincnindu-se într-un mers nesigur și legănat, sub umbra bisericii de bârne, păru, prin larma câinilor treziţi și a cucuvelelor, Moartea, pe armăsaru-i apocaliptic, șovăind a popas obosit prin acel sat". Nălucirea observatorului cu nervii întinși devine realitate: calul și călăreţul se prăvălesc morţi în noroi, spre spaima suplimentară a tinerilor ofiţeri care, neștiind cum să reacţioneze, se precipită copilărește spre locuinţa gazdei (într-un final de o veselie eufemistic ironică): „Grăbim pasul. La ușa gazdei, un cocoș, trezit, vui din aripi și ne trâmbiţă, vesel, bună dimineaţa"[12].

Tot la graniţa (de această dată, trăită în singurătate) dintre viaţă și moarte se situează și „Treptele somnului". Protagonistul este tânărul Pavel, aflat la conacul (plin de musafiri al) tatălui său, de care nu se simte prea apropiat și care nu-i acordă suficientă atenţie („Nimeni, de altfel, nu lua seama la el"). Acesta găsește din întâmplare, într-un dulap, un tub cu otravă, al cărui gust îl încearcă experimental în două rânduri, propunându-și, cu o frondă tăcută, oarecum plictisită, „să liberăm moartea" și, mai apoi, să vadă „ce gust are cea mai neroadă dintre morţi". Treptat, otrava și, mai ales, vecinătatea acesteia devine „obsesia cea tenace", care revine stăruitor mai ales noaptea, inclusiv în visul care se repetă și în care se face că sfărâmă pastila între dinţi. De teamă că tatăl insomniac (cu care împarte odaia din pricina musafirilor) ar putea confunda, în preumblările sale pe întuneric, malefica pastilă cu una cu mentă, Pavel sfârșește, în cea de-a treia noapte, să ia tubul în pat și, între vis și trezie, să înghită capsula: „Și deodată i se năzări, foarte deslușit, zgomotul pașilor, de data asta în odaia vecină. Un inel de foc îi coborî, în spirală, prin beregată. El se trezi de-a binelea, în așternut, asudat, cu mâinile crispate pe grumaji. Din odaia de alături venea târșirea pașilor. Vru să se asigure că visase, dar pipăi lângă dânsul eprubeta revărsată, simţi dunga zgârâiată cu unghie de jăratec pe sub coșul pieptului și o spaimă de gheaţă îl năvăli până la rădăcina părului. Un leșin îi îmbie ființa slăbită în însăși viaţa-i, dar i se smulse năuc, la gândul că pe fiece clipă veninul vrăjmăș înaintează în el. Dete un strigăt". Cu toată paza conștiinţei (care – definită memorabil – „ca un licurici într-un cavou, veghea că totul nu e decât un vis urât"), tentaţia morţii învinge. Declanșată și întreţinută ca un joc, aceasta își are resorturile profunde în relaţia cu tatăl, o prezenţă abia creionată, dar care întreţine o tensiune puternică, decisivă. Tatăl este aici, deopotrivă, atât străinul, cât și „tovarășul de nelinișteˮ[13]. Pașii târșiiţi (autoritari și, în același timp, nevolnici) ai acestuia ritmează jocul nocturn cu primejdioasa pastilă și declanșează, în a treia noapte, înghiţirea acesteia. Ambivalent, tatăl (una dintre figurile marcante ale imaginarului creator al scriitorului, la care, de altfel, vom mai reveni) este aici internalizat atât ca ucigaș (din culpă), cât și ca salvator.

### Erotica torturaţilor

În ceea ce privește tema sexualităţii, trebuie precizat de la început că aceasta nu este tratată de Ion Vinea într-un registru al voluptăţii, ci în acela al captivităţii sau chiar al damnării. Textele din această categorie intră în partea grea și joasă a instinctelor și a complexelor (resimţite ca atare de protagoniști), libertatea (ori eliberarea) erotică neducând, în cazul de faţă, la o grădină a deliciilor, ci, dimpotrivă, aluvionând vinovăţie și rușine, ea se îndreaptă spre diverse forme ale nevrozei.

În această categorie, „Descântecul" (cea dintâi în ordine cronologică, dar și în cea a aprecierilor critice de care beneficiază[14]) este o stihială, care se plasează în zona patimii instinctuale, primitive, care recurge la practici vrăjitorești pentru a-și găsi împlinirea. Sultana, văduva arendașului din Sihleşti, o femeie „care la patruzeci de ani nu și-a stâmpărat sângele", se trezește la miezul nopţii, tânjind după vechiul ei amant, logofătul Anghelache, care a plecat cu banii de pe recoltă și cu „toate mângăierile date în schimbul lor, în chip de brăţări de tuci și flori negre rămase pe sânii și pe braţele arendăşoaicei". Aceasta „își scutură dorul ca pe o lacrimă și purcede la fapte, așa precum i s-a spus". Faptele vrăjitorești încep în odaia aflată în întuneric, unde, în adâncul oglinzii, Sultana are „vedenii" din propriul trecut și din ipoteticul prezent al arendașului fugar, văzut atât petrecându-și într-un han, cât și azvârlit într-o temniţă. Când oglinda îi arată „un chel cap de mort, mucegăit, cu o stea roșie, proaspătă, în tâmplă" (foarte probabil, fostul său soţ, despre moartea căruia există sugestii că ar fi fost un

asasinat pus la cale de cei doi amanţi), care o face să simtă pe umeri „o arsură vie", iar „mirosul iadului i se lămuri în nări", Sultana sparge oglinda şi, cu pletele în flăcări, calcă pe cioburi, decisă să acţioneze mai departe.

Deși are „teama că o vede cineva" și că a doua zi ar putea deveni batjocura întregului sat, femeia iese „goală și cu vrăjitorești unelte în mână" în „locul neumblat din spatele casei". Aici, Sultana împlinește ritualul diavolesc, recurgând la puterile pământului și la cele ale focului. După ce „femeia înconjură în fugă aria, cadenţat, și se apropie, în mișcări spornic mai desfrânate, de centru, să bată iar chemarea pământului păstrător al atâtor puteri neîntrebuinţate, pe care descântecul pătimaș le urnește", aceasta aprinde focul „în mijlocul care părea să fie cuibul drăciilor invocate", în care topește o păpușă de ceară și apoi îl înconjoară dănţuind. Așadar, în timpul descântecului și al întregului ritual vrăjitoresc, femeia se transformă într-o stihie, ea depășește pragurile morale pe care le-a atins vag anterior (resimţind rușinea, frica ori teama de pedeapsa veșnică a iadului) pentru a deveni „un rug de patimă și de viaţă". Ironia sorţii (precum și accentul moral pe care naraţiunea îl așează, totuși, subtil) este că ritualul pătimaș nu îl aduce pe doritul logofăt, ci pe proscrisul Ion Toiag, ascuns, de teama jandarmilor, la ea pe moșie, și căzut, după o beţie strașnică, „la marginea șanţului", de unde o urmărește tot mai întărâtat și se năpustește asupra ei. În finalul povestirii, cei doi sunt reduși la rudimentul instinctelor: „Toiag își ridică prada care atârna arcuită ca o ghirlandă și, cu pași desfăcuţi de încordare, își făcu loc în tufiș"[15].

Contrastul dintre forţa magmatică a instinctelor și fragilitatea conștiinţei (pus în pagină în mai multe dintre textele acestor volume) este utilizat în cel mai înalt grad în „Paradisul suspinelor". Textul este scris sub forma unor însemnări fragmentare, redactate când la persoana I, când la persoana a III-a, rămase de la Darie, care a dispărut în împrejurări egimatice și ajunse la autorul I. V., care le publică, însoţindu-le cu propriile sale notaţii referitoare la calitatea eliptică a unor afirmaţii, la presupusa dispariţie a unor pagini, la caligrafia utilizată etc. Desigur, în joc e crearea unui anumit efect de autenticitate, dar care nu mizează, însă (ca în celebra poetică a lui Camil Petrescu) pe sinceritate, ci, dimpotrivă, o desfide: „Sinceritatea în artă este un prost sfătuitor. E o socoteală a neputinţei acea pornire de a obţine arta prin cât mai multă sinceritate, prin sacrificarea vanităţii, a rușinii și a amorului propriu, pentru a cădea în cealaltă vanitate, a realizării artistice. Confesiunile sunt cea mai josnică literatură. Jurnalul în sine e o scârnăvie a omului pentru ambiţia de a fi scriitor" (p. 97).

Nuvela se deschide *in medias res*, cu aceste însemnări (iar nu cu didascaliile în italice și între paranteze ale lui I. V.), cu singurul capitol care are un titlu (*Eu și celălalt*), în măsură să orienteze asupra faptului că Darie are o viaţă interioară complicată, în care se găsește un „dublu iluzoriu". Fapt este că, după mărturia proprie, acesta trăiește de doi ani într-o singurătate deplină, aflat pe „calea spre nimicire" (p. 76), într-o stare de permanentă anxietate („încordarea și ascuţirea simţurilor", p. 72) în care somnul („superficial de acute senzaţii interioare") e mai blând decât trezirea (care înseamnă „pas brusc în adânc", p. 72), iar căutarea identităţii este torturantă: „Cine sunt eu? Întrebarea cobora ca într-un puţ. Ciutura nu mai spărgea suprafaţa-oglindă, să se umple de ea ca înainte. Cine sunt eu, eu Darie, eu... şi mă crispai cu deznădejde de silabele numelui deşert şi care nu mai corespundea niciunei realităţi intime" (p. 75). După moartea motanului Mitia, Darie se decide să facă o „investigaţie" de sine în scris (într-o stare aproape euforică), după care dă foc casei (despre care aflăm din notaţiile autorului că e fostul pension al mamei) și pleacă. Prin urmare, paginile care ne parvin sunt scrise în acest timp paroxistic în care protagonistul încearcă să-și răspundă la marea întrebare identitară şi, într-un fel, să se despartă de trecut.

Cert este că istoria pe care o reconstituie, oricât de fragmentar, este una de factură erotică. Primele fragmente, de altfel, sunt despre dezvăluirea, în solitudine, a sexualităţii infantile, în care, pentru prima dată, plăcerea se conjugă cu sentimentul de vinovăţie („O senzaţie nelămurită și nouă trezi euritmia, îi disciplină, metronimic, mângâierile. Bucurie vicleană, fără deznodământ, care îi pogorî în suflet o vină mai mult, sau poate cea dintâi", pp. 81-82). Epica sexualităţii este descoperită tot în copilărie și implică relaţionarea promiscuă a mai multor persoane, așa cum apare în povestea sordidă și oarecum mai îndepărtată a servitoarei Frosa, ca și în istoria de familie în care e implicat (mai ales ca observator) Darie însuși și toţi locuitorii casei sale. Aici ajung să trăiască, la un moment dat, pe lângă mamă (figură energică, o profesoară care întreţine familia) și tatăl „ţintuit în pat de reumatisme", un profesor de franceză, dl. Willy, și o tânără de 20 de ani, începătoare în învăţământ, domnișoara Lia. În foarte scurtă vreme, toţi bărbaţii casei „prinseseră murmurul surd al fântânii de sânge încuiată în fântâna ei vie" (p. 85). Copilul Darie împarte camera cu juna profesoară și e beneficiarul unor inocente jocuri erotice, dl. Willy, dorindu-și s-o cucerească, se erijează, în fals, ca autorul unui roman apărut la Paris, intitulat *Passion*, în vreme ce Axel, tatăl, încearcă s-o seducă prin tristeţe și prin tăcere. În cele din urmă, acesta iese învingător și Darie observă, cu spaimă, că Lia își petrece nopţile în odaia

lui. Cum tânăra rămâne însărcinată şi trece printr-un avort brutal (degajând „o mireasmă de sânge putred, ce neliniştea nările şi suia până în creştetul capului", p. 92), băiatul e mutat în camera mamei, unde, într-o noapte, descoperă dialogul agresiv al părinţilor (cu reproșuri și recunoașteri ale infidelităţii) și, mai traumatizant pentru el, viaţa lor sexuală. „Păcatul scabros" îl tulbură pe Darie, care află astfel că „cel mai catifelat pântec nu e decât un înveliș al infernului cloacal, pe care, fără excepţie, îl purtăm cu toţii. În contra acestor sabaturi mintale, Darie lupta ca un bolnav cu propriile halucinaţii. Noaptea, împotrivirea înceta și palida oaste a sucubilor ieșea din grotele tainice". În unele dintre aceste coșmaruri, atingând „voluptatea păcatului mortal", fiul ajunge să-și posede mama: „Dimineţile aduceau dezgustul și căinţa, următoare aventurilor de sub ceilalţi aștri" (pp. 95-96).

Împăcarea sexuală a părinţilor nu reuşeşte să împiedice separarea acestora. Mama îşi ia fiul şi se mută la Bucureşti, deschizând şcoala cu internat „Casa Domniţei", unde, în răstimpuri, o adăposteşte şi pe Lia, cu minţile tot mai rătăcite și care, batjocorită de elevi, sfârşeşte în pivniţa aşezământului, transformată de aceasta în „chilia prostituatei, ale cărei vorbe n-aveau, toate, un înţeles" (p. 106). O puternică obsesie erotică îi leagă, însă, în continuare, pe protagoniști. Lia îl caută în toţi bărbaţii pe Axel, iar, mai târziu, acesta, după o criză de conştiinţă, „se izolase pe un ţărm deșert în Dobrogea cu iubirea lui bolnavă. Dar dezlănţuirea instinctelor avea să facă din tămăduitor o biată victimă" (p. 110). Din acest punct al naraţiunii, însemnările înregistrează două versiuni diferite. Într-una dintre ele, Axel se transformă în proxenetul disperat al Liei. Într-o alta, scrisă tot de Darie (cum ne asigură autorul), însă atribuită Liei, acesta este arătat ca un bărbat de o mare cruzime, explicată (și oarecum expiată de către femeia însăși) prin suferinţa pe care ar trăi-o: „Dar pentru mine e sigur, e hotărât, că toată pornirea asta asupră-mi nu e decât suferinţă. Nu se poate ca pumnii ăștia grei, palmele astea, de mă podidește sângele pe gură, să fie din cruzime. El e un om chinuit. Îl exasperează gemetele mele și atunci dă mai tare, dă din răsputeri, să tac" (p. 116).

Într-un anume fel, Darie însuşi rămâne, nu mai puţin, robul aceleiași obsesii, pe care înţelege s-o retrăiască autoclaustrat în „Casa Domniţei", ultimul său domiciliu, și, sub o formă concentrată, în propriile însemnări. Însă, pe lângă „pecete[a] unei neistovite obsesii" pentru Lia (inocenta și prostituata sacră), „Paradisul suspinelor" (la fel ca „Treptele somnului") poartă amprenta unei dureroase (pentru că neîmpinite) relaţii cu tatăl. De la imprecisa „complicitate cu tatăl" (p. 87) resimţită în copilărie și exersată în jocurile de seducere a Liei, fiul ajunge în adolescenţă să îşi dorească explicit „să-i semăn lui şi la chip şi la soartă", dată fiind „steaua lui fixă în destinul femeilor" şi „farmecul lui, care nu se uită" (p. 107). La fel ca acest părinte enigmatic, nevolnic și înspăimântător, Darie ajunge să fie copleșit de povara propriilor instincte, să se chinuiască „pe marginea păcatului" (p. 121).

### Tema dublului

Tema dublului (ori, în termeni probabil mai adecvaţi, a înstrăinării de sine) este în prim-plan în „Luntre și punte", cea de-a doua nuvelă meritoriu realizată estetic din volumul *Paradisul suspinelor*. Textul începe cu un îndemn mai mult pragmatic decât moral: „Trebuie să te faci luntre și punte să scapi de sărăcie". Ilustrarea (care urmează prin naraţiunea însăși) se dovedește a fi, însă, într-un registru măcar (auto)ironic, dacă nu sarcastic. Îndemnul hotărât se află în fruntea unei naraţiuni la persoana întâi, care are ca protagonist un ins slab ( „sensibilitatea mă abate, fără preget, de la rele", pp. 129-130), cert anti-eroic, un şovăielnic care acţionează cu mare dificultate, incapabil, prin structură, să se facă luntre și punte pentru a-și atinge scopul. El este mai curând un lefegiu boem, indisciplinat, nefamilist și cu slăbiciune pentru femei, mereu fără bani și cochetând cu scrisul (fiind, prin aceste date, un precursor al lui Lucu din romanul *Lunatecii*). La fel ca tot cartierul, cunoaște povestea Domnului-cu-Servieta, un casier extrem de conștincios, însă mefient în casa cu bani, astfel încât zilnic poartă cu sine, în servieta devenită renume, banii instituţiei bancare la care este angajat. Această servietă ar putea fi o soluţie pentru neajunsurile sale financiare – iată care e gândul tot mai stăruitor al naratorului, spre care este împins, însă, nu de voinţă ori curaj, ci de temeri și de nervii întinși, aşadar, mai mult de o logică a nevrozei, decât de una a pragmatismului. Astfel încât, după luni de urmărire (în care se fixează o complicitate cvasi-erotică între urmăritor – ce nu e singur în această cursă – și urmărit), într-un moment de slăbiciune fizică a casierului, protagonistul îi smulge servieta și se refugiază acasă, unde zace alte luni de zile, torturat de insomnie și cuprins de „milă și remușcări" (p. 135) faţă de contabilul închis și faţă de familia acestuia, rămasă fără sprijin. După o perioadă de mare frământare interioară, în care nu scapă nici de sărăcie, nici de propria slăbiciune, care, dimpotrivă, sporește („Sunt un romantic fără leac, un sentimental sortit înfrângerii. Resorturile animalului primitiv din mine s-au frânt. Slava și biruinţa sunt numai pentru cei aspri și cutezători. Eu merit temniţa și defăimarea!", p. 136), la ușă apare, neașteptat, casierul, care, după perioada de încarcerare, își cere drepturile: „Am venit să-mi dai partea mea!" (p. 140).

Finalul acesta lămurește definitiv rolurile și temperamentele. Hoţul servietei n-a fost cu adevărat arhitectul (dostoievskian sau gidian al) întâmplării, ci un pion al ei, supus, de fapt, de Domnul-cu-Servieta și de planul lui. Prin urmare, identitatea acestuia schiţată de către narator la început se dovedește incompletă, dacă nu greșită: el nu este doar „slujbaș, soţ și părinte" (p. 125), după cum dublul său nu este doar (ca al tuturor) „viitorul său cadavru" (p. 124) (după cum sardonic și inexact apreciază urmăritorul său), ci omul de acţiune care pune la cale furtul, el fiind, de fapt, cel care se face „luntre și punte" pentru a scăpa de sărăcie. În schimb, natura personajului principal este cea a nevolnicului, incapabil să supună, dar fiind cu adevărat supus de „firea mea pașnică", aceea care „striga din răsputeri" (p. 129).

Este, de altfel, „firea" dominantă în proza antumă a lui Ion Vinea, o natură umană anxioasă, străbătută de temeri și torturată de obsesii ori de vedenii, cu bune șanse de a-i vorbi, din interiorul unor texte elaborate cu subtilitate (atât în ce privește psihologia, cât și în ce privește limbajul), cititorului de azi.

## Note

**1** I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 233.
**2** Ion Vinea, „Manifest activist către tinerime", în *Contimporanul,* anul III, nr. 46, mai 1924, text editat în Ion Vinea, *Opere,* V, *Publicistica* (1920-1924), ediţie Elena Zaharia-Filipaș, p. 417.
**3** Ion Vinea, *Opere*, II, *Proză scurtă*, ediție critică de Elena Zaharia-Filipaș, București, Editura Minerva, 1995, pp. 61-62. Apărute în 1925 (*Descântecul și Flori de lampă,* București, Editura Adevărul) și 1930 (*Paradisul suspinelor*, București, Editura Cultura Naţională), cele două volume antume ale lui Ion Vinea care fac obiectul acestui studiu vor fi citate utilizând această ediţie. De precizat, de asemenea, că primul volum este structurat în două secţiuni. Prima, *Descântecul*, cuprinde: „Descântecul", „Moartea la chef", „Treptele somnului", „Stratagema", „Rătăcire", „Talionul", „Invitaţie la ţară", „O clipă grea", „Ouă roșii". Cea de-a doua, *Flori de lampă*, include: „Absenta", „Sanatoriu", „Toaca", „Regret fugar", „Danţul pe frânghie", „Ea", „Zvonuri", „Soarta unuia", „Cravata de cânepă". Volumul *Paradisul suspinelor* conţine doar trei texte: „Paradisul suspinelor", „Luntre și punte", „Cu inima-n cap".
**4** Pentru literatura nonconformistă, dar și pentru profilul de „frondist" (schiţat de Geo Șerban în postfaţă) al acestuia, v. Jacques G. Costin, *Exerciţii pentru mâna dreaptă şi Don Quijote*, ediţie îngrijită de Geo Șerban, introducere de Ovid S. Crohmălniceanu, Pitești, Paralela 45, 2002.
**5** Ion Vinea, *Opere*, II, *Proză scurtă*, pp. 63-67.
**6** *Ibidem,* pp. 206-210.
**7** Elena Zaharia, *Ion Vinea,* București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 188.
**8** Scriind despre *Descântecul și flori de lampă,* Perpessicius remarcă „situaţiile halucinante" care constituie tematica specifică a cărţii (Perpessicius, *Opere*, 2, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 302), pentru ca în finalul cronicii entuziaste consacrate volumului ulterior, *Paradisul suspinelor*, să noteze că în „regizarea" textelor coabitează „poetul, psihologul psihanalitic și estetul suprarealist" (Perpessicius, *Opere,* 4, București, Minerva, 1971, p. 286). În ceea ce îl privește, Pompiliu Constantinescu consideră că aceeaşi carte, *Paradisul suspinelor*, îl situează pe autor „în vecinătăţi de primul plan" (ca unul ce deţine „o înaltă conștiinţă artistică"), dovedind, totodată, că acesta „are un gust special pentru instrospecţiune și analiză" (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 5, ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, București, Minerva, 1971, p. 209). În sinteza publicată câţiva ani mai târziu (*Arta prozatorilor români*, 1941), Tudor Vianu îl plasează pe Ion Vinea în capitolul *Fantezişti*, deși remarcă: „Una din particularităţile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării". Pentru critic, *Paradisul suspinelor* „este confesiunea unui nevropat, un ins purtând povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei", iar în stilul, mai general, al prozei scriitorului „metaforele și comparaţiile lui vor traduce viaţa adâncă a sentimentului" (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* București, Eminescu, 1973, pp. 343-345).
**9** Recenzând cu admiraţie *Paradisul suspinelor,* Paul Zarifopol avertizează din prima frază că arta lui Ion Vinea „e una dintre acele care impune modificări în metoda obișnuită a cetitului"; prin urmare, „nu la cazul interesant de umanitate, ci la expunere să luăm seama" (Paul Zarifopol, *Pentru arta literară* , II, ediţie îngrijită și studiu introductive de Al. Săndulescu, București, Minerva, 1971, p. 33). În aceeași linie, Ov. S. Crohmălniceanu merge cel mai departe (prea departe, în opinia mea), apreciind că: „Proza lui Vinea oferă și ea spectacolul unui câmp experimental răvășit, peste care plutește indecizia" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. II, București, Minerva, 1974, p. 386).
**10** Ion Vinea, *Opere*, II, *Proză scurtă*, pp. 133-134.
**11** *Ibidem*, p. 76 și p. 79.
**12** *Ibidem*, pp. 14-15.
**13** *Ibidem*, pp. 17-20.
**14** Dacă Pompiliu Constantinescu este de părere că „*Descântecul* revela un prozator" (*op. cit.,* p. 209), E. Lovinescu, în succinta notiţă pe care i-o consacră prozatorului în *Istoria literaturii române contemporane*, apreciază că acesta dovedește prin *Descântecul* că știe „împrospăta chiar și subiecte rurale printr-un accent personal, nervos, trepidant" (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, București, Minerva, 1973, p. 172). De menţionat și că același text este inclus de Mircea Zaciu în *Cu bilet circular. O antologie (posibilă) a schiţei românești,* Cluj-Napoca, Dacia, 1974, pp. 178-186.
**15** *Ibidem*, pp. 3-11.

*poezie*

## Aurel Rău

### De ziua mea

*De ziua mea,*
*pe obraz*
*mai descopăr un pigment*
*în oglindă,*
*cuțit în rană,*
*dar privesc ferm.*
*Poate o umbră...*
*Trec seve prin copac,*
*pasăre care zbori prin mai multe grădini,*
*Ciocănitoare,*
*să spui unor porumbei*
*că ești*
*mai colorată!*
*Schimb cadrul.*
*Printre icoanele mele*
*cea mai distinctă e „Isus pantocrator”,*
*toată în aur.*
*Și cu mâna dreaptă jurând.*
*Afirmând Lumea.*
*Dureri își reiau sloganele lor.*
*Omul,*
*mai puternic.*
*Dați-mi sărbători!*
*Dau și eu*
*bineți.*
*Nu-i rău.*

*Crâng de Călinești*
triptic, haute lisse, 2015

# In memoriam Cornel Robu

*Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor anunţă cu durere stingerea din viaţă a scriitorului și profesorului Cornel Robu. Odihnească-se în pace!*

**Cornel ROBU** (n. 22 septembrie1938, Sighișoara – 27 octombrie 2016, Cluj-Napoca). Eseist, critic, teoretician literar SF. Facultatea de Filologie a UBB Cluj. Debut absolut: cu o recenzie la cartea lui Victor Kernbach *Enigmele miturilor astrale* (1970), în *Steaua*, Cluj, nr.1, ianuarie1971. Debut editorial cu antologia, în colab., *Romanul românesc contemporan. 1944-1974* (1974).

**Volume**: *Timpul este umbra noastră. Science-fiction românesc din ultimele două decenii*, antologie comentată, 1991; *TWELVE of the Best Romanian SF Stories*. Selected and introduced by Cornel Robu, 1995; *O cheie pentru science-fiction*, 2004 (Premiul special al juriului, Filiala USR Cluj); *Paradoxurile timpului în science-fiction* (2006), *Scriitori români de science-fiction* (2008), *Teoria pierde omenia – Theory Kills Sympathy* (2009). Ediţii din Victor Anestin (*În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, 1986; *O tragedie cerească*, 2010; *Puterea ştiinţei*, 2010). A colaborat la vol. colective: *Scriitori români* (1978), *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993), *Dicţionarul scriitorilor români*, I-IV (1995-2002), *St. James Guide to Science Fiction Writers* (1996), *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români* (2001) și *Dicţionar analitic de opere literare românești*, I-IV (1998-2003), I-II (2007). A publicat studii și eseuri pe teme de science-fiction în *Foundation*, 42/ 1988; 49, 1990; *Solaris. Science-fiction et fantastique*, Québec, Canada, 92/l990; *The Encyclopedia of Science Fiction*, edited by John Clute and Peter Nicholls, 1993; *St. James Guide to Science Fiction Writers*, Editor Jay P. Pederson, Detroit, 1996; *Almanahul Anticipaţia,* 1993-2000; *Tribuna*, *Steaua*, *Echinox*, *Helion*, *Biblioteca Nova*, *Anticipaţia – CPSF* (Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice") etc.

Science-fiction-ul există pentru a ne procura ceea ce Sam Moskowitz și alţii numesc „*the sense of wonder*": ceva ce ne lărgește orizonturile minţii, nu importă în ce direcţie – peisaje de pe alte planete ori interiorul unei artere văzut cu ochiul unei globule ori cum e să te simţi deodată altceva faţă-n faţă cu o pisică... orice trăiri senzoriale inedite, pe care cititorul nu le poate experimenta pe propria-i persoană – astea-s grăunţele pe care le macină moara, asta-i tot ce fac cei care scriu science-fiction. Așa difuz și confuz cum este, acest de două ori intraductibil „*sense of wonder*" reușește totuși să meargă direct la ţintă, reușește să surprindă și să spună ceea ce-și propune să spună. Pentru mine, așa cum le văd eu, cu ochelarii teoretici proprii, atât *sense of wonder* cât și *vertijul intelectual* nu sunt altceva decât soluţii diluate pentru uz critic ale sublimului teoretic – esenţă prea „tare", prea concentrată, pentru a se putea administra *tale quale* în cazuri individuale. „Senzaţia de uimire" din science-fiction dă o expresie mai difuză, mai „îndulcită" și, critic, mai elastică, mai maleabilă, mai utilizabilă deci, aceluiași vechi concept și aceleiași eterne trăiri estetice pe care o cunoaștem sub numele de „emoţie a sublimului". În felul acesta, conceptul teoretic „sălbatic" „se domesticește" în instrument critic curent. (Cornel Robu, fragment din cuvântul introductiv la antologia comentată *Timpul este umbra noastră*. *Science-fiction românesc din ultimele două decenii*, 1991)

# După Xanax

*Ștefan Manasia*

Stau în sufragerie și citesc. În lumina gri de noiembrie. O dimineață tîrzie/ înserare precipitată, un fascicul luminos lipsit de putere mitraliind corpul submarinului în care s-a transformat – pentru zile și săptămîni – imobilul meu. „am observat că suborganul care naște/ și întreține spaima stă în cap/ și că puterea lui crește pe măsură ce se lasă seara". Prea am fost intoxicat cu bombardamentul cromatic al verii, cu mesajele corpurilor îmbrăcate, rujate, lăcuite, tatuate violent, cu reclamele vulcanice pictate parcă în feromoni. Acum deschid și închid ușii în aerul gri, port un pulover gri, mă încălzesc, mă dresez și găsesc pacea pînă și în imaginea asta a spaimei (bolborositoare, fără o clipă de liniște, sub crusta poeziei ultimului Es. Pop): „am văzut asfințituri care numai așa/ pot fi văzute, căldări de lumină/ vărsate pe-o singură creastă de deal,/ iar în jur întuneric ca-n oase". Dealul lui Ioan Es. Pop e corabia luminată printr-o spărtură de nori, vasul ca și înghițit de adîncuri dintr-o pictură de Turner, pentru că „sursa lirismului său e viața trăită (și nu considerată) ca naufragiu cu potențial de alienare înspăimîntător, iar etica atitudinii sale lirice – sună mai departe expertiza criticului-oceanograf Laurențiu Ulici, dintr-un articol publicat în 1994, în *România liberă* – e asumarea naufragiului și spaimei pentru a le revoca într-o viziune dramatic-lirică, homeopatic funcțională". Și ceea ce, în *leudul fără ieșire*, se numea „amară, mare pasăre marină", „nenorocul" plutind peste lumpenii și damnații poeziei (și lumii) lui Es. Pop, devine aici „aspra artă a fricii": mantră, eufonie, zeitate riguroasă și neiertătoare. În fața căreia, personajul (micul Porcec de odinioară, alintat acum „omul monstruos") închină poeme, alternează formule cvasiritualice, încearcă absolut orice – de la implorare, argumentație sentimentală sau filozofică la imprecație – asemenea unui prizonier al unei puteri brutale și indiferente. Pentru a se topi, mai apoi, într-o adorație de *liturghie neagră*, aceeași care îi unește și fixează, în plăcere și spaimă, pe cititorii poetului maramureșean, încă de la primul volum: „cu un pic mai multă atenție,/ aș fi putut-o ocoli încă de la început,/ ba chiar aș fi putut s-o batjocoresc,/ dacă n-aș fi presimțit grozava ei încărcătură,/ care m-a ținut în viață numai și numai/ ca s-o întrețin și s-o slujesc."

Eșecul personal, boala, bătrînețea, oxiurii depresiei, atacurile de panică – le pasăm, de regulă, mai mult sau mai puțin abil, unei „debarale" mentale, în care, și ca să dereticăm, intrăm rar spre deloc. Nu-i însă cazul lui Ioan Es. Pop care, neîndurător cu sine, publica în urmă cu trei ani *1983. Marș/ 2013. Xanax* și a cărui hiperluciditate autodistructivă, (în definitiv) antireligioasă nu o pot îmblînzi și anestezia nici piruetele umorului negru, nici calambururile și măștile decupate – în cartea de față – din recuzita poeziei „nouăzeciste" pe care, alături de Cristian Popescu, o va fi, mai bine de un deceniu, patronat. Textul numit *pe cornițele mele de miel* l-am citit, mai întîi, ca pe o pagină incendiară dintr-o apocrifă nietzscheeană și l-am scandat, mai apoi, prietenilor mei ca pe un clasic imn punk-rock: „cînd m-a răpus măcelarul, aveam două luni, dar nu, deși a durut cum trebuie să-i doară și pe ai lui, am țipat doar cîteva secunde.[...] nene păstorule, cînd oamenii or să învie, or să învie și mieii? și, dacă da, cu ce-i vei hrăni pe toți cei care nu vor mai muri?"

Da, Ioan Es. Pop n-a mai murit. A întinerit (cam ca Angela Marinescu sau Octavian Soviany, în cele mai recente poeme). Și ne-a împodobit iar fețele cu zîmbete orgolioase și obraznice: „mai grăbită ca oricînd, lumea gonește după forme/ și fuge de esențe ca dracul de tămîie,/ pentru că esențele sînt tot mai goale/ și cine le cade pradă nu mai poate fi om." Sau cu zîmbete afine, electiv/ selective, ca-n madrigalul trimis, cordialmente, lui Șerban Foarță: „ficatul e o carte pe care nu știu cînd./ căci, vai, mereu se umflă cînd ai fi zis că-i gata./ slujbaș umil al gurii, cu cerul sub pămînt/ atunci cînd nu mai poate și i se pune pata." Sau cu un rictus pe care – de atîtea ori – îl meritām: „în curînd, toate se vor întîmpla pe dos:/ mă vei urî cu fosta dragoste,/ iar eu mă voi strădui să nu te dezamăgesc./ ai spus-o chiar tu: frumusețea durează doar o clipă,/ urîțenia – o veșnicie."

Pentru anul literar 2016, *Arta fricii*, opusul publicat la Charmides de Ioan Es. Pop și „comentat" grafic de Aurel Vlad, e una din lecturile obligatorii.

---

Ioan Es. Pop, *Arta fricii*, Bistrița, Editura Charmides, 2016

# Hărți, grafice, statistici

# Moretti

# Franco Moretti: teorii și stratageme

*Mihaela Mudure*

Prețuit de unii, criticat, chiar demonizat de alţii, Franco Moretti este una dintre personalităţile cele mai originale din teoria și istoria literară contemporană. Cu savoarea și farmecul unei inteligenţe autentice, nu îi este teamă să spună că poate a greșit, că poate calea aleasă de el nu este cea regală. Nu se supără dacă îl contrazici, dar nici nu îţi cântă în strună. Conștient de subiectivismul construcţiilor canonice și al instanţelor canonizatoare, Moretti ne propune să ne folosim ordinatoarele și pentru macro-analize de text care să pună în evidenţă influenţele ori tendinţele dintr-o epocă. Nu contestă valoarea estetică a textului, dar pare să se fi săturat de osanale și reverenţa la adresa unicităţii geniului creator. Moretti vrea ceva mai concret și mai măsurabil. Trufia lui, dacă e să aibă vreuna, este aceea de a fi printre pionierii conectării studiilor umaniste la era digitală.

S-a născut la 12 august 1950, la Sondrio, în Italia, într-o familie de profesori care l-au învăţat, după propria mărturisire, ce înseamnă munca temeinică, asumarea totală a datoriei. În 1972, devine *laurea* în limbi şi literaturi moderne la Universitatea din Roma. Titlul academic obţinut îi permite să acceadă la o carieră universitară în Italia. A predat la Universităţile din Pescara, Roma, Salerno şi Verona. În 1990 este invitat la Universitatea Columbia în calitate de profesor de literatura engleză şi comparată, iar din anul 2000 este Bell Professor în ştiinţe umaniste la Universitatea Stanford. A întemeiat instituţii – Center for the Study of the Novel, în anul 2000 şi Literary Lab, zece ani mai târziu – unde, împreună cu echipa sa de cercetare, a fundamentat o nouă perspectivă asupra fenomenului literar.

Cărţile sale – de la *Letteratura e ideologie negli anni Trenta inglesi* (1976) la *Signs Taken for*

*Wonders* (1983), *Il romanzo di formazione* (1986) tradus în engleză sub titlul *The Way of the World*, *Opere Mondo* (1994) tradus în engleză sub titlul *Modern Epic*, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997), tradus ca *Atlas of the European Novel 1800-1900*, *La letteratura vista da lontano* (2005) tradus în engleză sub titlul *Graphs, Maps, Trees* și, în fine, *The Bourgeois. Between History and Literature* și *Distant Reading* (ambele din 2013) – marchează trecerea de la un structuralism de sorginte marxistă, mai precis lukacsiană, la o lectură distantă în care structurile puse în evidenţă cu ajutorul ordinatorului se ordonează ca un soi de râvnă ideologică generală caracterizând societatea în ansamblul ei. Moretti este şi editorul general al lucrării *Il romanzo* la care au colaborat specialişti de renume din întreaga lume[1], cinci volume consistente care au fost publicate la prestigioasa editură torineză, Einaudi, între 2001-2003.

Fragmentele traduse mai jos din Laboratoarele lui Franco Moretti exemplifică largul evantai de preocupări al unui specialist care depășește cu mult graniţele înguste ale specializării pe curente, epoci ori scriitori. Moretti nu este specialistul de tip – să avem cât mai multe fișe – deși are și el multe note de subsol, probabil, bazate pe fișe. Spirit iscoditor care nu ezită a recunoaște, inclusiv, necesitatea unor ajustări ale propriei metode, Moretti renunţă la detaliul semnificativ din care ar trebui să stoarcem totul după o strânsă lectură imanentă. Folosind metode cantitative care presupun digitalizarea totală a textelor, el pune întrebări care ţin de ansamblul creaţiei literare într-o anumită perioadă sau, comparativ, în mai multe epoci.

1 Din păcate, nu şi din România (notă M. M.).

# [Laboratoare]

*Franco Moretti*

## Planeta Hollywood

[P]oveştile călătoresc bine, mai bine ca alte genuri, în orice caz. Acesta era un adevăr cu multe secole în urmă, atunci când poveştile indiene şi arabe au traversat Mediterana şi au schimbat modul în care se povestea în Europa: acesta este un adevăr în zilele noastre, valabil pentru aceste concatenări de evenimente impresionante şi de acţiuni hiperbolice (iar mâine de videograme: poveşti care nu sunt niciodată imobile, unde singurul lucru care contează este ce urmează să se întâmple…). Poveştile călătoresc bine şi pentru că nu sunt, în general, *dependente de limbă*. Într-un text narativ, stilul şi conflictul constituie două nivele discrete, iar cel de-al doilea poate fi, de obicei, tradus (literal: transportat) independent de primul. (Un exemplu preferat al teoreticienilor naratologi era să se ia un roman şi să fie transformat conflictul într-un balet, este exact ceea ce se întâmplă în filmele din Hong Kong). Această relativă autonomie a liniei narative explică uşurinţa cu care filmele de acţiune se pot dispensa de cuvinte înlocuindu-le cu simple zgomote (explozii, ciocniri, împuşcături, strigăte…) şi de ce evitarea evidentă a limbajului le facilitează difuzarea internaţională. Este semnificativ că în anii douăzeci ai secolului trecut, filmele americane se bucurau deja de o hegemonie mondială. Ceea ce a stopat-o, a fost inventarea filmului sonor care a ridicat limbajul la nivelul de puternică barieră pe care s-a bazat avântul rapid a numeroase industrii de film naţional. Abrogarea limbajului în filmele de acţiune este un factor important care ar putea schimba sensul acestui curent.

Slăbiciunea internaţională a comediilor hollywoodiene de atunci are mult de-a face cu faptul că erau americane, sau mai degrabă cu faptul că erau non-braziliene, non-finlandeze etc. În multe cazuri – Brazilia, Argentina, Mexic, Suedia, Regatul Unit al Marii Britanii, Australia, Hong Kong – succesele de piaţă arată o pasiune autentică pentru comediile naţionale care devin spectaculoase în Italia, unde toate hiturile naţionale ale decadei în discuţie au fost comedii (aşa cum va fi, câţiva ani mai târziu cel mai mare succes italian al tuturor timpurilor *Viaţa e frumoasă*). Această fixaţie – care a început

în anii şaizeci şi, aparent, nu se va termina nicicând – trebuie să fie în legătură cu acea combinaţie de agresivitate şi anxietate pe care psihanaliza o recunoaşte în râs şi care este atât de tipică cosmosului emoţional din *commedia all'italiana*. Este grimasa unei culturi structural nesigură în ceea ce priveşte poziţia ei în lume : este ea ultima dintre ţările „avansate" rânjind arogantă atunci când e vorba să arate ce are din trecut – sau este ea prima dintre cele „înapoiate", interesată – populistic - să ia coroana celor plasate înaintea ei?

În cazul unor literaturi mai puţin puternice, ceea ce înseamnă mai *toate* literaturile din interiorul sau exteriorul Europei – importul de romane străine nu înseamnă doar că publicul citeşte o grămadă de cărţi străine; acest fapt înseamnă şi că scriitorii ţării respective nu mai ştiu sigur cum să îşi scrie *propriile* romane. Forţele pieţei influenţează *atât* consumul *cât şi* producţia: ele exercită o presiune chiar asupra formei romanului, ceea ce duce la apariţia unei autentice morfologii a subdezvoltării.

### Bancarvorba[1]

Ce ne poate spune analiza cantitativă lingvistică despre operaţiunile şi concepţia instituţiilor financiare internaţionale? La prima vedere, cuvintele cele mai frecvente în *Rapoartele Anuale ale Băncii Modiale* dau impresia unei continuităţi solide. Şapte cuvinte sunt în top, în orice moment : trei substantive – *bancă*, *împrumut/ împrumuturi*, *dezvoltare* – şi patru adjective – *fiscal, economic, financiar, privat*. Acest septet este însoţit de alte câteva substantive: *BIRD*[2]*, ţări, investiţie/investiţii, dobândă, proiect/proiecte, ajutor*, precum şi de alte câteva care, iniţial, erau mai puţin frecvente: *împrumut*, *creştere, cost, datorie, comerţ, preţuri*. Există, de asemenea, un al doilea set de lexeme, mai puţin colorate, majoritatea adjective: *alţii* (și derivatele), *nou* (și derivatele), *astfel de, net, primul* (și derivatele), *mai mult* (și derivatele), *general* (și derivatele), precum și *agricol* (și derivatele), parţial înlocuit după 1990 de către *rural* (și derivatele). Mesajul este clar: Banca Mondială împrumută bani cu scopul de a stimula dezvoltarea, mai ales în Sudul rural și, în consecinţă, se ocupă de împrumuturi, investiţii și datorii. Lucrează prin programe și proiecte și consideră comerţul o resursă cheie pentru dezvoltarea economică. Fiind interesată de dezvoltare, Banca are în vedere tot felul de probleme economice, financiare și fiscale și este în legătură cu oamenii de afaceri privaţi. Totul foarte simplu și extrem de direct.

Banca şi-a accelerat totuşi doar *eforturile*, iar aceste eforturi nu fac altceva decât să *ajute*; iar toţi cei care sunt ajutaţi trebuie *să facă faţă*; iar cei care ajută şi cei care trebuie să facă faţă vor trebui să *respecte* modul în care se *promovează acordarea ajutorului* (din nou, verbul *a ajuta*) oferit economiilor în curs de dezvoltare. Însă a căuta sensul acestor pasaje în ceea ce spun ele nu are niciun rost: ceea ce contează, cu adevărat, aici, este proximitatea care se stabileşte între elaborarea politicilor Băncii şi lexemele provenite din verbe. Acesta este mesajul multor titluri care încadrează textul Rapoartelor: „lucrând cu cele mai sărace ţări", „oferind analize la momentul oportun", „împărtăşind cunoştiinţe", „îmbunătăţind guvernanţa", „încurajând sectorul privat şi dezvoltarea sectorului financiar", „stimulând creşterea şi crearea de locuri de muncă", „diminuând prăpastia socială", „întărind guvernanţa", „nivelând terenul de discuţie al problemelor globale". Toate sunt pe cât de înălţătoare, pe atât de vagi, deoarece funcţia gerunziilor e să lase îndeplinirea acţiunii nedefinită, lipsind-o astfel de orice contur clar. Rezultă un prezent care se expandează la infinit, un prezent unde politicile sunt întotdeauna în curs de implementare şi *doar* în curs de implementare. Multe promisiuni şi foarte puţine fapte. „Totul trebuie să se schimbe, pentru ca totul să rămână la fel", scria Lampedusa în *Ghepardul*, şi la fel se întâmplă şi aici. Totul se schimbă, dar nu există nicio realizare. Totul se schimbă, dar nu există pic de viitor.

### „Operaţionalizarea": sau funcţia de măsurare în teoria literară modernă

„Operaţionalizarea" este, probabil, cel mai urât cuvânt pe care l-am folosit vreodată, dar el este, totuşi, eroul paginilor care urmează, deoarece se referă la un proces care este absolut central în noul domeniu al criticii computaţionale sau, cu alte cuvinte, în ştiinţele umane digitalizate. Deşi cuvântul „operaţionalizare" este adesea utilizat ca un sinonim complicat pentru „realizare" sau „implementare" – de exemplu dicţionarul on-line Merriam-Webster menţionează „operaţionalizarea unui program" şi adaugă un citat despre „operaţionalizarea viziunii artistice a organizaţiei" – rădăcina termenului e diferită şi mult mai precisă. Şi de data aceasta etimologia are dreptate. Acesta este unul dintre rarele cazuri în care ştim precis când a apărut un termen: e vorba de anul 1927

1 Scris împreună cu Dominique Pestre (notă M. M.).

2 Banca Internaţională de Reconstrucţie şi Dezvoltare, nucleul Băncii Mondiale. A fost întemeiată în 1944 pentru a facilita reconstrucţia ţărilor beligerante după cel de-al Doilea Război Mondial (notă M. M.).

când P.W. Bridgman dedica începutul lucrării sale *Logica fizicii moderne* „punctului de vedere operaţional”. … Dar să lăsăm deoparte programele şi viziunile; abordarea operaţională se referă, în mod specific, la concept şi descrie modul anume în care un proces, deci conceptele, sunt transformate într-o serie de operaţiuni care, la rândul lor, permit măsurarea a tot soiul de obiecte. Operaţionalizarea înseamnă a lega conceptul de măsurare şi apoi spre lume. În cazul nostru, conceptele din teoria literară se leagă, printr-o anume cuantificare, de textele literare.

### Operaţionalizând spaţiul-personaj

Să luăm un concept şi să îl transformăm într-o serie de operaţiuni. Concret, cum facem acest lucru? Primul meu exemplu priveşte una dintre cele mai importante contribuţii la teoria literară din ultimii douăzeci sau treizeci de ani: conceptul de personaj-spaţiu inventat de Alex Woloch în *Unul vs. Mulţi* (*The One vs. The Many*). Iată clusterul iniţial de definiţii:

> cantitatea de spaţiu narativ alocată unui anume personaj […] spaţiul unui personaj în interiorul structurii narative […] spaţiul pe care ea/el îl ocupă în interiorul totalităţii narative […] continua proporţionare a atenţiei acordată de naraţiune diferitelor personaje care luptă pentru un spaţiu limitat în interiorul totalităţii narative…[1]

Deci, care sunt „operaţiunile pe care trebuie să le îndeplinim” pentru a afla ce cantitate de spaţiu narativ i s-a acordat lui Molly Bloom, ori lui Iago, sau oricărui alt personaj? Graham Sack a răspuns folosind aşa-numitele „variabile instrumentale”, trăsături pe care le utilizăm ca proxy pentru variabilele care ne interesează, atunci când acestea sunt, dintr-un motiv oarecare, imposibil de măsurat. Lucrând pe romanele din secolul al XIX-lea, Sack a măsurat cât de des sunt menţionate numele unor personaje. Dar frecvenţa numelor nu este acelaşi lucru cu spaţiul-personaj, deşi ele sunt evident corelate, iar proxy-ul lui Sack a lucrat, de fapt, foarte bine pe Austen, Dickens și mulţi alţi scriitori.[2]

Eu am folosit o altă metodă pornind de la presupunerea că spaţiul-personaj poate fi măsurat direct. Textele sunt alcătuite din cuvinte, rânduri, pagini şi acestea pot fi măsurate clar. Desigur, apar şi complicaţii. Să luăm, de exemplu, această propoziţie din primul capitol din *Mândrie și prejudecată:*

„Domnul Bennet era un amestec aşa de ciudat de iuţeală, umor sarcastic, cumpătare și capricii încât nici după experienţa a douăzeci şi trei de ani soţia sa nu ajunsese să îl cunoască.”

Unde se termină spaţiul domnului Bennet și unde începe spaţiul doamnei Bennet în această propoziţie? Proxy-ul lui Sack ar marca unu pentru domnul Bennet și zero pentru soţia lui și această măsurare are o justificare, deoarece numirea unui personaj este întotdeauna o metodă să-l scoţi în evidenţă. Pe de altă parte, o mare parte din frază se referă la percepţia doamnei Bennet şi aceasta se pierde cu totul. În cazul pieselor de teatru este mult mai uşor deoarece acolo nu există ambiguităţi privind distribuirea replicilor între diferiţi vorbitori. Spaţiul-personaj devine uşor spaţiul-cuvânt – adică „numărul de cuvinte atribuit unui anume personaj”. Dacă socotim cuvintele pe care le rostește fiecare personaj, putem determina cât spaţiu textual ocupă. De exemplu, în *Fedra* lui Racine, Fedra rostește 29% dintre cuvinte, Hipolit 21%, Tereza 14% şi aşa mai departe până la 0% gărzile care se supun în tăcere ordinelor date de Tereza în ultimul act al piesei. […]

Protagonistul este o ustensilă, spaţiul-personaj este un instrument. Protagonistul este o ustensilă deoarece el aparţine lumii de bun simţ a cititorului şi nu o depăşeşte. Spaţiul-personaj este un instrument deoarece este rezultatul unei teorii care vrea să înţeleagă ceva „care nu poate fi controlat de către simţurile noastre”. În loc să ne ocupăm de personaje individuale, studiem *relaţiile* dintre personaje. De aceea, în final, operaţionalizarea produce mai mult decât o rafinare a cunoştinţelor deja existente, nu perspectiva aspura protagonistului este îmbunătăţită, ci apare un set cu totul nou de categorii. Am putea spune că măsurabilitatea, în calitatea ei de sfidare a teoriei literare, răspunde unui eseu de Hans Robert Jauss. Dar nu aceasta am aşteptat eu de la întâlnirea dintre măsurabilitate şi critica literară. Ca mulţi alţii, am presupus că noua abordare va schimba istoria, mai degrabă decât teoria literaturii şi, în final, acest lucru încă s-ar mai putea întâmpla. Dar cum logica cercetării ne-a pus faţă în faţă cu probleme conceptuale, ele ar trebui să devină, în mod evident, sarcina zilei de astăzi, contracarând clişeele precumpănitoare, dominante din pozitivismul simplist din ştiinţele umaniste digitalizate. Măsurabilitatea are consecinţe teoretice – poate mai mult decât orice alt domeniu al studiului literar. A venit timpul să le explicităm.

Traducere de **Mihaela Mudure**

1 Alex Woloch, *The One vs. The Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton UP, 2003, pp. 13-4 (notă F. M.).

2 Graham Alexander Sack, „Simulating Plot: Towards a Generative Model of Narrative Structure”, 2001, Papers from the AAAI Fall Symposium (FS-11-03).

# Fantomele vorbesc despre emoții

*Călina Părău*

În luna octombrie a acestui an, Facultatea de Litere din Cluj a organizat două evenimente, având în centrul lor figura academicianului Franco Moretti. Într-o atmosferă ritualică ce amintea de filmul fratelui său (regizorul apreciat la Cannes, Nanni Moretti), *Habemus Papam* (2011), lui Franco Moretti i-a fost decernat titlul de *Doctor honoris causa*. Spre deosebire de personajul papei din filmul pomenit, care are un blocaj emoțional în ceea ce privește gestul ieșirii la balcon pentru a saluta mulțimea răbdătoare de credincioși, Franco Moretti nu are nici cea mai mică ezitare în a-și susține discursul, presărând câte o mică glumă în atmosfera somptuoasă a evenimentului. Metoda de cercetare pe care o propune, venind dispre Digital Humanities, studii cantitative și *distant reading*, este una ce devine cu atât mai puternică cu cât trebuie să se legitimeze mai mult. Argumentul renunțării la monopolul căutării sensului, din practicile hemeneutice tradiționale, în favoarea unei „hermeneutici a zgomotului" care poate auzi fantomele ce bântuie de dincolo de sensul interior al textelor, este unul foarte convingător.

Neînțelegerile din câmpurile de luptă pe care zărirea unei diagrame morettiene le stârnesc sunt demne de un râset swiftian legat de dilema oului ce se decojește de la cap sau de la coadă. De ce? Pentru că toate luările de poziție în ceea ce privește *close reading* vs *distant reading* se năruie atunci când înțelegem că Franco Moretti nu își avansează nicio clipă metoda de cercetare ca metodă unică în sfera studiului literaturii comparate sau universale. Așadar, nu se pune problema drastică a „viitorului" umanioarelor, a înlocuirii lecturii cu un sistem computațional sau a negării felului în care ne moștenim pe noi înșine mereu în interiorul unei tradiții hermeneutice ale cărei excrescențe caută ieșirea din evidențe doar pentru a căuta drumul de întoarcere la ele. Ceea ce propune Franco Moretti nu este o întoarcere la evidențe prin graficele, statisticele și parametrii căutării în literatură ca-ntr-un spațiu din care se pot lua mostre pentru a descoperi structura straturilor geologice. Este vorba despre o altă modalitate de a înțelege și plasa urmele, configurând literatura într-o geografie și cosmogonie care nu mai țin de împărțirea pe canoane, curente, literaturi naționale etc. Literatura ca sistem planetar are în interiorul mișcărilor și devenirilor sale nu doar o regie a corpurilor mobile, ci și o „muzică a sferelor" care poate fi tradusă în muzica interferențelor și structurarea ocurențelor ca metalimbaj.

Este vorba despre posibilitatea de a crea formă la o scară mai largă decât cea a relației textului cu lumea, mutând problematizarea în sfera unor „entități abstracte" care dictează hărți ale strategiilor de reprezentare și sub-reprezentare în literatură. Astfel, am putea avea acces la un sistem de relații care se joacă în afara jocului intențional, auctorial, decizional și care se scrie prin ciocnirile imperceptibile dintre emoție și loc sau frica în romanul gotic și frecvența pronumelui „ea" (depinde ce unitate de cercetare alegem, ce parametru selectăm pentru a face infinitul „nor al surselor" să vorbească). Astfel, ceea ce Franco Moretti avansează nu e propunerea unei măsurători de croitor în câmpul celor ce nu lucrează cu unități de adevăr, scandalizând sufletele celor ce citesc pătimaș, ci o metodă pură, conștientă de propria incertitudine, dar care știe că operația de selecție și punerea în relație poate da glas unei fantome care nu a mai vorbit până acum.

Unul dintre exemplele tipului de demers aplicat, construit printr-o muncă de echipă, despre ce presupune efectiv o astfel de cercetare, Franco Moretti îl oferă în cea de-a doua prelegere, ținută în clădirea Facultății de Litere, acolo unde hainele de ceremonie au fost lepădate pentru întâlnirea cu studenții. Titlul conferinței, „The Emotions of London (1700-1900)", nu pare să anunțe complet faptul că avem de a face cu un exercițiu numit *mapping emotions* în romanele britanice din secolele 18-19, în relație cu variabila de loc (numele unor spații din Londra). Spectrul larg al emoțiilor umane nu ar permite ajungerea la un rezultat palpabil, de aceea Moretti restrânge totul între polii opuși ai unei „geografii a fricii" și una a fericirii. Împărțirea socială a Londrei între West End și suburbiile victoriene se reflectă în diagrama emoțiilor obținută în urma analizei *input*-ului atâtor discursuri care împart frica și fericirea în funcție de poziția socială. Dincolo de rezultatul previzibil, diagrama emoțiilor mai scoate la iveală o sentință pe care Moretti o formulează așa: „emotions are so weak in

novels", pentru că desemnarea lor e atât de eluzivă. Neutralitatea emoțională pare a fi mai mare decât intensitatea afectivă în literatură. Liniștea celor din sală pare să fie răspunsul la distrugerea marelui mit al literaturii „pentru emoție". Moretti se repoziționează repede, spunând că acest rezultat e datorat căutării emoțiilor în sfera publică (relația cu numele de locuri) și că la o recalculare (și în funcție de sfera privatului), tonalitatea emoțională își revine. Un alt rezultat interesant e adus de diagrama fricii care arată o scădere a prezenței în discurs a acestei emoții în jurul perioadei 1750-1800. Nu, nu pentru că frica oamenilor scăzuse (explică Moretti), ci pentru că informația legată de loc nu mai era prezentă în pasajele despre frică. Ca și când frica era, acum, mai mult legată de un indefinit al spațiului. De fapt, paradigma săpatului hermeneutic nu se încheie, căci datele acestea au, mai mult decât oricând, nevoie de interpretări și suprainterpretări.

# Moretti: trei observații

*Radu Toderici*

**1**

Lui Franco Moretti îi plac ipotezele și teoriile. La prima vedere, lucrurile par să stea exact pe dos – Moretti pare omul cifrelor, al rezultatelor cantitative, al schemelor și imaginilor care pot reda sintetic realitatea paralelă a literaturii. De altfel, așa își și prezintă metoda – iată, de pildă, un fragment din recent tradusa *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de aproape*: „Alegem o unitate narativă – plimbări, procese, bunuri de lux, orice –, îi găsim ocurențele, o situăm în spațiu... Cu alte cuvinte: *reducem* textul la câteva elemente, le *extragem* din fluxul narativ, iar apoi le folosim pentru a construi unul dintre acele *obiecte artificiale* pe care le-am văzut până acum. Și, cu puțin noroc, acestea din urmă ajung să fie *mai mult decât suma componentelor lor*: posedă calități «emergente», care nu erau vizibile la nivelul inferior" (în ediția apărută la editura Tact, p. 66). Analiza literară devine, așadar, o chestiune de perspectivă: îți fixezi câteva puncte de reper și apoi ai grijă să îți iei destulă distanță față de texte. De la depărtarea necesară, se văd imediat alte structuri decât cele pe care le poți vedea ca cititor, întorcând pagină după pagină – tot așa cum, să zicem, un oraș își schimbă aspectul, arată într-un fel când îl străbați la pas și într-un alt fel când poți să survolezi o zonă întreagă sau s-o observi de undeva de la înălțime. Cu toate astea, perspectiva nu e elementul esențial. Ideea cea mai îndrăzneață a lui Moretti, expusă tăios în eseul „The Slaughterhouse of Literature", apărut în 2000, e că suntem obișnuiți cu acest exercițiu al distanței, dar privirea noastră rămâne cu toate acestea una turistică. Vedem monumentele importante, locurile pe care le vizitează toată lumea, dar nu și clădirile mai modeste din preajma lor sau străzile dosnice care le înconjoară – adică, vedem canonul literar, dar n-avem ochi pentru toate cărțile care cad în afara lui. Avem hărți, așadar, dar ele sunt incomplete și cei care generație de generație lucrează să le îmbunătățească de fapt refac aceleași trasee. Problema nu ține de detalii, de scară, ci are de-a face cu o omisiune sistematică – studiile literare se ocupă nu de regulă, ci de excepții. Și atunci, ce-i de făcut? Tot acest vast teritoriu al literaturii, sugerează Moretti, ar trebui reparcurs pas cu pas și reprezentat astfel încât să fie vizibile zonele de continuitate, punctele de trecere, regularitățile. Instrumentele și metodele nu sunt noi, dar par străine unor studii literare cantonate de ceva vreme în zona Teoriei – profesorul italian vorbește despre (sau trimite implicit la) baze de date, *text mining*, statistici. Pe scurt, date, nu interpretări. Sau măcar date *înaintea* interpretărilor.

Și totuși, la ce se gândește Moretti după ce aceste date au fost strânse? Simplificând lucrurile, la o serie de autori, majoritatea de influență marxistă. Cu alte cuvinte, în fața cifrelor, explicațiile lui Moretti se deplasează tot înspre teorie – doar că o altfel de teorie. Și, în mod ciudat, autorii la care el face trimitere nu sunt întotdeauna aceiași, chiar dacă subiectul lui Moretti e în principiu același – adică evoluția procedeelor, a tehnicilor narative în romanul secolul XIX, i.e. evoluția *formei*. „Serious Century", textul publicat de Moretti în

cele două masive volume de contribuţii editate de el și apărute în 2006, pune problema concentraţiei episoadelor „parazite", mundane, în romanul european al secolului al XIX-lea. Cum a ajuns romanul să fie mai realist, cum a ajuns să acapareze canonic această funcţie de *filler* a naraţiunii? Acest ritm încetinit al poveștii, sugerează Moretti, se sincronizează cu ritmul cât se poate de real al vieţii burgheze, cu regularitatea pe care o capătă viaţa privată a clasei de mijloc. De unde această idee? Așa cum reiese din text, ea e preluată de la Peter Burke și György Lukács. Primul capitol din *Atlas of the European Novel 1800-1900*, carte apărută în 1998: Moretti discută modul în care e reprezentat (prin accentuare sau omisiune) spaţiul naţional, mai ales în romanul englez și francez. Trimiterea e și aici destul de explicită: sunt verificate și nuanţate teoriile lui Benedict Anderson despre rolul simbolic al romanului în constituirea statului-naţiune. Prima parte din *Grafice, hărţi, arbori*, volum apărut în 2005: Moretti se întreabă de ce genurile par să apară și dispară pe parcursul secolului al XIX-lea cu o regularitate suspectă, ca și cum fiecare dintre ele ar avea o durată de viaţă proprie, de aproximativ 25 de ani. Ce se întâmplă în acest caz? Succesiunea generaţiilor literare ar putea explica fenomenul, scrie Moretti, trimiţând la studiul clasic, apărut în 1920, al lui François Mentré, *Les générations sociales*. Faimosul articol „The Slaughterhouse of Literature": un procedeu literar – indiciile integrate explicit în naraţiune –, ulterior preluat de forma cea mai cunoscută a romanului poliţist (*whodunnit*-ul, după terminologia anglo-saxonă), departajează scrierile canonice ale lui Arthur Conan Doyle de textele mai obscure publicate în epocă și care ignoră sau folosesc arbitrar această inovaţie. Cum așa? La mijloc, sugerează Moretti, ar fi un soi de proces de diversificare (competiţie între autori) și selecţie (decizii de consum ale cititorilor), similar cu cel din biologia evoluţionistă – și, într-adevăr, articolul face trimitere la scrierile lui Stephen Jay Gould și schiţează o teorie a evoluţiei culturii care te duce cu gândul la conceptul de *meme*, lansat de Richard Dawkins. În toate aceste exemple, așadar, aceeași realitate, în sens larg – evoluţia formelor, evoluţia genurilor –, e explicată din mai multe unghiuri și filtrată prin mai multe teorii, ca și cum Moretti ar vrea să testeze ipotezele pe care le-a absorbit din lecturile proprii.

Pentru detractori, e suficient: Moretti pare să vină cu teoriile de acasă, să adune cantităţi mari de date pentru a ajunge la o idee pe care o avea deja. Poate, sau poate nu. Are Moretti niște idei fixe, pe care le poţi tolera sau nu, dar nu sunt cele din momentul sublim și nesigur al explicaţiei (ce înseamnă de fapt toate cifrele astea?). Cam toate vin pe aceeași filieră marxistă. Romanul, și când respectă convenţiile unui gen, când e sentimental sau de aventuri sau nu mai știu cum, tot reflectă poziţiile unei clase, tot despre venit și mobilitate socială și conflict mocnit între categorii sociale e, la urma urmei – iată una din aceste idei. Republica literelor, cu protocoalele ei ideale care ţin de colaborare și reciprocitate, e doar un mit care maschează diverse dezechilibre de putere (la nivelul culturilor) și strategii oportuniste (la nivelul autorilor) – iată o alta. Literatura, în cele din urmă, e de cele mai multe ori doar un alt nume dat canonului – iată o a treia. Dacă există presupoziţii la nivelul metodei lui Moretti, acestea sunt cele mai vizibile. Când se uită la cifre, însă, Moretti pare că improvizează. Cutare sau cutare explicaţie *pare* cea mai bună – și evident, ea va fi limitată de amploarea lecturilor profesorului italian. Dar tocmai acesta e farmecul metodei lui Moretti – odată ce am căzut de acord asupra limitelor unui fenomen (de pildă, câte romane sentimentale se scriu între cutare și cutare an), odată ce am stabilit ce e relevant în acest corpus, explicaţia lui Moretti *nu trebuie* să fie cea corectă. De aici pot începe discuţiile.

## 2

Moretti e, fără îndoială, un autor eclectic. Aceasta e probabil prima impresie pe care o degajă demonstraţiile lui. Să luăm, de pildă, un subcapitol din prima parte a volumului *Grafice, hărţi, arbori*, în care Moretti discută variaţiunile temporale/*pattern*-urile care pot fi observate în evoluţia romanului după 1800. Ce citează autorul italian? Sunt amintite texte dintr-un studiu bibliografic al subiectului, apărut în 2000 (*The English Novel, 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*), e menţionat un text teoretic al lui Fernand Braudel, e invocat formalistul rus Viktor Șklovski, e reluat în trecere Thomas Kuhn. Toate astea, în doar câteva pagini (de la p. 19 la p. 24 în ediţia amintită de la Tact). Ca orice autor care are un pic de orgoliu teoretic, Moretti are și talentul (sau obiceiul păcătos) de a-și stabili un fel de genealogie, de a da impresia că și alţi teoreticieni au scris cam despre același lucru ca și el, doar că în alţi termeni. Când aduni însă autorii pe care Moretti îi citează sau la care face aluzie cel mai frecvent – Marx (*noblesse oblige!*), Braudel (cu a lui istorie serială), Wallerstein (cu a lui *world-systems theory*), Bourdieu, unii formaliști ruși –, n-ai avea cum să deduci ce-l interesează de fapt pe autorul italian. Și asta pentru că, dincolo de digresiuni, dincolo de metode, Moretti scrie constant despre aceleași două-trei lucruri: despre

*formă* (a prozei, și mai ales a romanului), despre *genuri* și despre mutațiile lor culturale. Și aici intervine erezia lui Moretti: forma și mecanismele ei interne determină conținutul, și nu invers.

De aici toate polemicile și neînțelegerile, ivite într-o lume academică permeată de *cultural studies* și obișnuită să privească cu suspiciune pretențiile de obiectivitate ale unei teorii. Nu știu să-i fi reproșat cineva lui Moretti eclectismul sau inconsistența; i-au fost reproșate însă de multe ori încăpățânarea de a crede că face în proiectele lui ceva apropiat de știință sau obstinația de a crede în categorii tradiționale ale studiilor literare cum e genul. Pascale Casanova, o autoare la fel de vizibil influențată de Wallerstein sau Bourdieu ca Moretti, spunea despre el (într-un interviu publicat în 2005 în volumul colectiv *Où est la littérature mondiale?*) că ar fi un soi de comparatist de modă veche, care prin insistența lui pe formă perpetuează o separație artificială și academică între literatură și politică. În volumul-răspuns la *Grafice, hărți, arbori*, aceleași obiecții, *more or less*: bine, bine, genuri, dar unde e contextul? & de unde până unde e metoda lui Moretti științifică? (O formulare succintă și caustică, din textul semnat de Ray Davis: „Popularized metaphorically applied science is not science") Până la un punct, aceste observații sunt justificate. Moretti pare de multe ori să simplifice tragicomedia literaturii, să-i reducă numărul de personaje. Și dacă, într-adevăr, cum sugera același Ray Davis, editorul de la *Strand Magazine* e la fel de responsabil de variația textelor de factură polițistă pe cât e mecanismul evolutiv schițat în „The Slaughterhouse of Literature"? Sunt lucruri de corectat la demonstrațiile lui Moretti, cu siguranță. Se simte însă și un ton defensiv la mulți dintre criticii lui. Și asta fiindcă, în ciuda tuturor obiecțiilor, pare să rămână în picioare sugestia incomodă a autorului italian din cele două articole ale lui publicate în 2000, deja menționatul „The Slaughterhouse of Literature" și „Conjectures on World Literature": studiile literare au ajuns să se ocupe cu extremă minuțiozitate de prea puțin.

### 3

Poate lucrul cel mai impresionant la textele lui Moretti e stilul lor. Demonstrațiile lui Moretti sunt spectaculoase, dar sunt înainte de toate cumva oneste. Se vede în ele cum se nasc ideile, cum apar *dead end*-uri, cum sunt date la o parte ipotezele care nu funcționează. Nu degeaba face el elogiul „problemelor lipsite de soluție" cu care se ocupă studiile literare. Tipica frază a lui Moretti: nu voiam să mă ocup de stil, dar am început să mă uit din nou la un anume gen (romanul istoric) și, de aici... (parafrază după un interludiu teoretic din primul capitol al volumului *Atlas of the European Novel*). Deloc surprinzător, în conferința pe care a ținut-o în octombrie la Cluj, pe tema repartizării spațiale a emoțiilor în Londra ficțională a secolului XIX (o prelungire a problemelor puse mai ales în capitolul 2 din volumul menționat mai sus), Moretti părea că vorbește despre un etern *work in progress*. (Mai că-ți vine să te întrebi dacă acesta e omul care polemizează de mai bine de un deceniu cu mai toate somitățile interesate de ideea de *world literature*.) Există, presărate printre frazele lui, accese de autoironie (într-o notă la „Conjectures on World Literature", de pildă, comentând problemele pe care le ridică metoda cantitativă, el scrie: „How to set up a reliable sample [...] is of course quite a complex issue. In this preliminary sketch, my sample (and its justification) leave much to be desired"), în timp ce, cu alte ocazii, Moretti pare să nu fie conștient cât de bizar sună încă încercările lui de a pune în cifre elementele mai eterice ale literaturii – la Cluj, îi scapă de exemplu la un moment dat o remarcă despre scăderea cu 25% a pasajelor despre frică în romanul englezesc între 1750 și 1800. Într-un mod ciudat, textele lui, scrise elegant, cu soluții și concluzii, par de fapt să se oprească mai tot timpul înainte de verdictul final, par să lase loc și pentru alte interpretări. (Că nu e întotdeauna așa o dovedesc răspunsurile lui elaborate cu care vine în întâmpinarea criticilor.) Uneori, Moretti recunoaște chiar că, în ciuda eforturilor imense pe care le impune munca în *digital humanities*, rezultatele nu se ridică întotdeauna la înălțimea așteptărilor. Un pic de falsă modestie? Nu cred. Mai degrabă pare să fie vorba de luciditatea orgolioasă a celui care e aproape sigur că *exact* așa se explică cutare sau cutare fenomen, dar nici pe departe n-are pretenția de a ști cum funcționează *în general* mecanismele complicate ale literaturii. Nu în ultimul rând, nu prea există jargon la Moretti, și nici ispita ultimă de a traduce toate faptele observate în propriul idiom, de a-și lăsa în acest mod amprenta în studiile literare. E adevărat, are el un vocabular preferat și niște reguli pentru studiul literaturii care nu sunt întotdeauna ușor de urmat (cărțile lui de până în 2000 sunt, cu toate statisticile și diagramele, material perfect pentru o critică morettiană, fiindcă discută în mare parte tot canonul european). Și cu toate astea cu greu poate fi găsit un autor mai bun care să pună la îndoială euforia postmodernă a ștergerii granițelor dintre cultura înaltă și produsele culturale mai efemere, care să demonstreze sistematic (și ocazional autoironic) că studiile literare nu fac tocmai ceea ce și-au propus programatic (să analizeze *global* literatura) – dar nu oricum, ci redând demonstrației și metodei acea simplitate care părea că se pierduse irevocabil la un moment dat.

# „Ciclul balcanic" al lui Matei Vișniec

*Ion Pop*

La peste un deceniu de la reprezentarea, cu mare succes internaţional, a piesei sale *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, Matei Vișniec își adună „ciclul balcanic" într-un volum consistent, tipărit la Humanitas, în care mai include *Cuvântul progres rostit de mama suna atât de fals* și *Occident Expres*. Li se adaugă un text înscenat în spaţiul mediteranean, *Migraaaanţi sau Prea suntem mulţi în aceeași barcă*. Titlurile sunt îndeajuns de explicite pentru a comunica imediat instalarea dramaturgului în actualitatea cea mai ardentă, după ce construise mai degrabă texte de puternică marcă simbolic-parabolică, de atmosferă oniric-suprarealistă, în tradiţia teatrului absurd, cu repere în Beckett și Ionesco. Marea experienţă jurnalistică l-a „obligat" cumva să se confrunte cu evenimentul istoric de actualitate, însă cu conștiinţa (mărturisită în prefaţa volumului) a insuficienţei abordării ziaristice a faptului de viaţă, ce se cerea transpus cu promisiuni de aprofundare problematică și de încarnare în personaje și situaţii exemplare. Și reușește să facă acest lucru, prin asocierea și simbioza dintre jurnalism și ficţiune, în prima piesă, unde cele două personaje – Kate, ziarista trimisă din SUA în Bosnia, ca observator și psiholog, pune faţă în faţă analizele sale medicale și analizele cumva „abstracte" ale situaţiei din Balcani, notate în propriul jurnal, cu experienţa de viaţă pe care o trăiește întâlnind-o pe Dorra, femeia bosniacă violată de soldaţii sârbi, care acceptă cu mare dificultate ideea că va naște un copil pe care nu și-l dorise. Dramaturgul gradează foarte atent evoluţia de la refuzul comunicării din partea acestui personaj traumatizat spre un dialog între două ființe ce-și descoperă puncte comune, provocând la confesiune şi înţelegere. Rememorările lui Kate, cu părinţii emigranţi din Irlanda, apoi povestirea drumului său spre Balcani, descoperirea ravagiilor războiului interferează cu povestea bosniacei, în discursul căreia sunt atrase, în plus, toate clișeele despre popoarele din această zonă, prejudecăţi supuse indirect unei analize mai nuanţate, care conduce către identificarea unor trăsături general-umane și la descoperirea unui sentiment de comuniune ce se impune în cele din urmă, de supunere în faţa miracolului vieţii, prin decizia Dorrei de a păstra copilul. În a doua piesă, caracterul simbolic prevalează, acţiunea fiind situată exact pe frontiera dintre fostele teritorii dușmane, într-un moment al întoarcerii refugiaţilor de război în ţinutul și casa devastate. Tatăl și mama, obsedaţi de identificarea osemintelor fiului mort, se vor confrunta cu „vecinul cel nou", instalat aici după încheierea conflictului, personaj din lumea „nouă" a capitalismului, care supune totul „economiei de piaţă", comercializând cinic obiecte și oseminte ale celor dispăruţi. Fiul mort se întoarce ca într-un vis, intră în dialogul cu părinţii, personaje-sinteză ale soldaţilor din războaiele precedente apar și ele în joc, în timp ce căutarea înfrigurată, prin deshumări ca și ritualizate, continuă. Ideea enunţată brutal de „vecinul cel nou", de a recompune figura fiului pierdut din oasele dezgropate din mai multe morminte, capătă o puternică încărcătură poetică, în asociere contrastantă cu căutarea tensionat-dramatică a părinţilor angajaţi în recuperarea fiului pierdut, identificat abia în ultimul moment printr-o muzicuţă imediat recunoscută, tocmai pe amintita linie de frontieră. Notele realiste și proiecţiile fantasmatice se conjugă expresiv în acest text tulburător, în care imagini simbolice cvasisuprarealiste fac reverberante unele momente ce trimit spre tragediile antice – petele de sânge care apar pe cămășile întinse la uscat de mamă, femeile în negru cărând în roabe pământul care acoperise morţi...

Parabolicul e și mai pregnant în *Occident Expres*, unde bătrânul orb, fost luptător în războaiele mondiale, trecut prin exilul sovietic siberian și prin închisorile comuniste românești, are altă obsesie, a Occidentului la care a visat toată viaţa, spre care duce știutul tren de lux. Acesta va rămâne iluzoriu, inventat de fiica și de acarul din gară, care îi vor da să pipăie în final o ușă a altui tren, într-un cadru sonor improvizat. Între debutul și finalul piesei, se schiţează mici scene secvenţiale, ilustrative pentru noile schimbări din ţară și din Europa: prostituţie și

proxenetism, emigranţi români în Franţa, regizarea grotescă a unei „întâmpinări" a turiştilor străini cu ofertă de „pitoresc" local, jucat de actori, doctorate cu teme fantezist-absurde precum cea care propune studierea etichetelor de pe mărfurile occidentale ca factori participanţi la prăbuşirea comunismului estic, o parabolă îndrăzneţ-inventivă despre „un popor ascuns în spaţiul balcanic care vorbeşte o limbă necunoscută de alţii fiindcă adoptă imediat limba stăpânilor vremelnici, asigurându-şi astfel o ciudată supravieţuire..." În fine, al patrulea text din carte face să interfereze din nou realitatea comunicată, poate prea „ziaristic" (traficul de persoane şi de organe, închiderea frontierelor în faţa valului migrator etc.), cu fantezii groteşti şi absurde precum cea care imaginează „salonul noilor tehnologii antimigraţie", „salonul european al sârmei ghimpate", salonul de „tandreţi tarifate" în „jungla" emigranţilor de la Calais etc. În toate aceste texte, şi mai ales în primele trei, echilibrul între limbaje e deplin asigurat, Matei Vişniec trecând cu brio proba înscenărilor şi a exprimărilor antifrastice, de o ambiguitate ce menţine discursul pe linia de comunicare dintre real şi imaginar, firesc şi absurd, tragic şi comic, poetic şi brutalitate prozaică.

# Basme despre basme

*Ovidiu Pecican*

În volumul *Capricii pe teme de basm* (Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2016, 194 p.), Mariana Neţ decupează ca obiect al interesului ei eseistic „basmul cult, aflat ... în plin reviriment..." (p. 15). Incontestabil, această specie reanimată spectacular de autori contemporani anglo-saxoni, mai cu seamă, precum Tolkien, Lewis ori, chiar acum, în imediat, de George R. R. Martin – care pare, el însuşi, format în ambianţa grupului Inklings, din anii 1930 – 1940, ai cărui protagonişti primii doi autori menţionaţi au fost, în serile de miercuri, la Magdalen College din cadrul Universităţii Oxford, şi marţea la prânz în barul *Şoimul şi copilul* (poreclit şi *Pasărea şi sugarul* de către muşteriii obişnuiţi) – a ajuns la o notorietate nemaiîntâlnită după sfârşitul Războiului Rece, chiar dacă nu neapărat în legătură cu acesta. A ajutat la această răsturnare de situaţie petrecută în câmpul literaturii science fiction nu numai globalizarea datorată unui tip de avans tehnologic care nu fusese prevăzut de autorii de proză SF „canonică", ci şi ecranizările după *Stăpânul inelelor*, după *Narnia* şi după *Urzeala tronurilor* în forma unor superproducţii hollywoodiene transformate urgent în succese răsunătoare de casă. Dacă ar fi însă de atribuit aceste glorii cinematografice recente unei nevoi umane care le-a generat, atunci în mod sigur impulsul respectiv se dovedeşte a fi instinctul esenţial şi profund care, de la începuturile istoriei, atrage omul către narativitate, către mituri şi legende, către istoriile glorioase centrate în jurul unor queste eroice arhetipale.

Aşa se face că, deşi aparent de un interes desprins de contingent şi fără legătură cu brutala actualitate extraliterară, opţiunea Marianei Neţ de a elabora, pe jumătate hermeneutic, pe jumătate narativ în jurul basmului cult are legătură cu una dintre tendinţele cele mai semnificative care subîntind devenirea umană a ultimelor decenii. Aceasta poate fi văzută ca o reacţie a spiritului contra succesului de abruptă şi subliniată materialitate al noilor tehnologii, contra atât de utilelor şi de fascinantelor device-uri şi gadget-uri hipersofisticate, aducătoare de realitate virtuală mediată tehnic, în timp ce basmele, legendele, ciclurile mitologice propun o realitate virtuală nemediată decât de „echipamentul" natural al omului: activitatea explorativ-cunoscătoare şi participarea afectivă la aceasta.

Mariana Neţ – autoare erudită, de formaţie universitară şi cercetătoare de nivel academic cu statut de literat beletrist (în domeniul criticii literare şi al eseului) – s-a apropiat treptat de acest gen de abordare aproape dintr-o „fatalitate". Ca Tolkien şi Lewis, ea este un produs şi o reprezentantă a mediilor universitare, unde deschiderea spre teoretizare şi abstract cheamă cu necesitate o contrapondere puternică din direcţia concretului, a detaliului bogat cromatic şi a epicului „pur", dens şi strălucitor. (Adaug, după obiceiul pictorului care îşi schiţează în clar-obscurul fundalului autoportretul, că nici cel care semnează aceste rânduri nu aparţine altui mediu, ceea ce asigură receptării de faţă fundalul inevitabil de empatie.) Aşa îşi şi defineşte autoarea interesul din *Capriciile pe teme de basm*, în legătură cu exerciţiul cerebral de

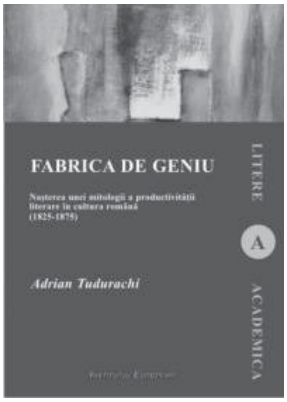
maximă generalitate, al speculării ideatice: „... din spectrul larg de virtualități ficționale în care s-ar întrupa filozofia, aleg basmul" (p. 11). Poate părea surprinzător că basmul este subordonat filosofiei și nu folclorului, nevoii de a spune o poveste ori cultului eroilor exemplari. Numai în aparență însă, pentru că, de la Lazăr Șăineanu la Vladimir Propp și la atâția alții (printre ei, la noi, și B. P. Hasdeu, și Teofil Simenschy, preocupat de rădăcinile indice ale basmului lui Petre Ispirescu, și Mircea Eliade), basmul a provocat mereu o meditație mai profundă. Exemplare rămân, probabil, mai ales exegezele filosofice aplicate basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* și altor câteva de Constantin Noica sau cele, nu mai puțin filosofice, chiar dacă lecturate în cheie ocultistă, esoterică, de Vasile Lovinescu.

Față de acestea, Mariana Neț încearcă un alt tip de frecventare a temelor și a bibliografiei arondate domeniului. După cum avertiza, pe bună drepate, în prefața la carte, prozatoarea Monica Pillat, eseurile din carte „... descind ... din filiera călinesciană a asociațiilor spectaculoase între diverse opere de artă, remarcându-se prin curajul și dezinvoltura comparațiilor pe cât de neașteptate, pe atât de pertinente, prin jocul savant al punerii în dialog a ideilor, personajelor și temelor culturale din diverse epoci, ca și prin asumarea riscantă, deci cu atât mai seducătoare, a unor puncte de vedere proprii, profund originale" (p. 7). Se poate observa într-adevăr la Mariana Neț reflexul Penelopei de a țese o nouă textură din ațe de felurite culori, preluate din destrămăturile savante rămase de pe urma altor artefacte. Deși povestește – fragmentar și mereu atentă la împletirea transtextuală a unor motive dintr-un loc cu altele, provenite din cu totul altă parte (joc de mare erudiție și rafinament, dezvăluind o înțelegere de adâncime a operelor ce servesc drept „depozit" de pretexte) – lucruri cu care cititorul poate avea o anumită familiaritate, felul în care le întoarce și le recontextualizează aduce în primplan vocea autoarei și dezvăluie aptitudini generoase pentru originalitate. În fond, Mariana Neț apelează, aici, la o tehnică a mozaicului sau, în linia unui soi de *pop art* post festum, deplasat dinspre plastică înspre literatură, o tehnică a montajului comentat. Demersul ei se plasează în câmpul deocamdată insuficient de trasat și de cartografiat al mit-historiografiei, cum îi spunea Mircea Eliade, al arhetipologiei narative ori al investigării antropologic-literare a imaginarului.

Cu toate aceste câmpuri, numai parțial intersectate, eseurile autoarei bucureștene întrețin relații complice, deși nu destul de clar jalonate. Dincolo de asemenea constatări însă, *Capricii pe teme de basm* este un volum de citit cu delicii, al unei autoare importante a generației '80.

# Fabrica de geniu între proiectare și producție

*Angelo Mitchievici*




Adrian Tudurachi scrie una dintre cele mai pasionate cărți de istorie a ideilor pe care le-am citit, în centrul ei aflându-se ideea de geniu. *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)* (Editura Institutul European, Iași, 2016) pune în act o analiză minuțioasă a mecanismelor prin care întrebuințarea particulară a ideii de geniu gestionează deficitul unei culturi emergente și chiar mai mult decât atât, prin care pauperitatea ei este convertită în bogăție. Decuparea acestui interval al începutului de drum când o literatură nu își poate asocia un canon solid și nu deține un corpus de opere care să fixeze ideea de exemplaritate corespunde edificării ideii de geniu ca mecanism productiv de literatură. Cu alte cuvinte, tratarea ideii are loc tocmai în acel interval al unei lacune, lucrează cu un deficit, în gol, în absența tocmai a ceea ce ulterior a consacrat-o, momentul augural al apariției unor singularități.

Tudurachi a pornit de la interogațiile vizând prezența abundentă a ideii de geniu, aparent ca „formă fără fond" sau, mai precis, ca formă în căutare de fond, și semnificațiile termenului în câmpul literelor, dar și al unor episteme incipiente. În epocă, ea reprezintă „un răspuns atipic" și asistă o formă de productivitate pe care Tudurachi o va numi „fabrică", articulând o serie de „moduri de productivitate" și care, prin punerea la lucru a unor virtualități, prin identificarea unor resurse exploatabile în mod necostisitor, vizează constituirea unei literaturi cu profil distinct. De la „revelațiile" lui Barbu Paris Mumuleanu

că se poate face literatură prin „înregistrarea" colocvialităților cotidiene la constatarea elaborată teoretic a lui Ion Heliade Rădulescu că „multitudinea" ca „societate a singularităților radicale" este fertilă cultural avem un vast tablou de prospectare culturală.

Ideea de geniu apare într-un moment fondator al culturii române, înscriind în circuitul valorilor nu preeminența unei individualități creatoare, ci o serie de latențe, de posibilități a căror depozitar este limba română, demografia, personalitățile cu sau fără operă, patrimoniul arheologic etc.. Paradoxul pe care ni-l propune cultura română la începuturile ei, identificat de literații noștri și descifrat de Adrian Tudurachi, este acela al coexistenței unei maxime precarități cu un maxim de potențial, al posibilității de a transforma litota în hiperbolă, neșansa unei decolări tardive în șansa tinereții unei culturi care își identifică resursele. S-ar putea ca aici să se afle *in nuce* modelul pe care îl regăsesc *mutatis mutandis* în *Schimbarea la față a României*, unde Cioran vede șansa României într-un delir productiv bazat pe numerele mari, delir care să compenseze inerția secolelor pierdute în anonimat și indiferență culturală. Pentru intervalul ales de Tudurachi, ideea de geniu face parte dintr-un mecanism compensatoriu, reprezintă o soluție de avarie, caracterizantă pentru culturile „minore", care se coc târziu, care nu beneficiază de o consistentă tradiție, de un corpus de opere, de capodopere etc. Geniul constituie un amplasament, o disponibilitate, un loc geometric al puterilor convocate pentru înălțarea edificiului grandios al literaturii, o expresie utopică. Reflecția în marginea acestei noțiuni convoacă doi termeni care par împrumutați economiei și eticii deopotrivă, „sărăcia" și „bogăția". Autorul identifică felul în care „cantitatea" joacă pe diferite planuri un rol într-o economie a literaturii în care productivitatea devine principalul operator.

Tudurachi constată că ideea de geniu nu reprezintă un import occidental, nu este una dintre acele *idées reçues*, dar reconstruiește admirabil contextul discuției plecând de la ideile politice utopiste ale lui Saint-Simon și de la teoriile romantice herderiene cu privire la transferul în literatură a unei dimensiuni a limbajului către un context mai larg al reflecțiilor jakobsoniene cu privire la funcțiile limbii, cu precădere la cea poetică. Revizitarea acestor teorii și a multor altora, dincolo de refacerea unui traseu istoric al ideii, stabilesc contextul avizat al reflecției despre utilizarea poetică a unor resurse ale limbii, a lărgirii cadrului de percepție a actului creator. Este ceea ce vor face o parte dintre „oamenii începutului de drum" în cultura română în încercarea de a identifica resursele edificării unei literaturi din nimic. Într-adevăr, ideea de geniu se constituie într-o strategie de camuflare a unui deficit, un mod de a transforma o vulnerabilitate, o absență, o lacună într-un avantaj, într-o sursă de putere, „ca o mașină de creație a unei noi literaturi". „Geniul a conjugat, dacă se poate spune așa, mai multe «deficituri»: cel al unei culturi fără tradiție literară, cel al unei populații needucate chemate să facă literatură și cel al unei clase scriitoricești neinformate." În opinia lui Tudurachi, există trei modalități de identificare a resurselor, a „bogăției" puse în joc, *sacralizarea*, *monumentalizarea* și *singularizarea*, care devin regimuri de utilizare a geniului. Cele trei atitudini corespund unui exercițiu de admirație care se traduce într-o operațiune de prospectare care precede exploatarea propriu-zisă. Prin demersul său, Tudurachi intersectează preocupări actuale, cele ale lui Laurent Jenny din *La Vie esthétique* despre deplasarea ideii de literatură/poezie în afara cadrului consacrat, în amonte sau pur și simplu în virtualități neactualizate, definite ca „momente poetice", sau cele ale lui Jean Marie-Schaeffer din *L'Expérience esthétique*, care vizează în estetic un tip de relaționare în baza unor focalizări particulare ale atenției, constituind astfel obiectul „estetic" din rezervorul eterogen al vieții obișnuite. Ideea de geniu reprezintă un astfel de loc geometric al unor virtualități în care literatura este prezentă ca sumă de posibilități, dar și ca funcție socială. Geniul ocazionează apariția unei valori de substitut într-un loc aparent viran al nedescălecatului cultural, menit să pună în locul unei literaturi practici sociale, structuri instituționale, conduite reflectate etc.. Astfel, în contextul reflecțiilor lui Heliade Rădulescu cu privire la noțiunea de autor, Tudurachi realizează o excelentă analiză a negativului genialității, „sarsailismul", inflația auctorialității, disponibilitatea creatoare de forme lipsite de fondul unei fixări sistematice, precum și influența exercitată de ideile utopice ale lui Saint-Simon cu privire la rolul politic cardinal al elitelor intelectuale. O serie de exerciții de admirație care stau sub semnul *sacralizării*, operație care face abstracție de operă prin revendicarea unei reușite spirituale, revendică inflația de excepționalism tradusă în investirile recurente cu titlul de „luceafăr" sau condiția privilegiată a „încarnării poeziei", instituind ceea ce Tudurachi numește o „poetică a repercutării", urmărindu-se prin antonomază impactul mimetic al literaturii în societate. Tudurachi relevă aici o conduită a cărei posteritate o putem testa în cazurile de profetism românesc, cu precădere în formulele de sanctificare publică de care se bucură Eminescu și care exclude ca imixtiune profanatoare ori gest exegetic care nu răspunde exigențelor cultuale, cuminecărilor, adorațiilor etc.

În orice caz, *Fabrica de geniu* oferă numeroase sugestii pentru extinderea cercetării către zone rămase

într-un stadiu de exploatare convențională, de suprafață, pentru a nu spune „săracă". Extinzând termenul de sărăcie nu doar la producția literară a momentului constituirii unei literaturi naționale, ci și la stadiul în care a rămas istoria ideilor literare, putem constata bogăția dispusă în câmp, precum și fertilitatea unor perspective noi asupra discursului poetic, a constituirii genurilor în raport cu discursul public, a elaborării prin tatonare și eroare a conceptului de literatură.

# Discreții translucide în universul ketoa

*Felix Nicolau*

Rafinat și transcendental, Vlad Roman ar putea produce sute de pagini aproape non-figurative. Din fericire, n-o face, căci romanul *Cât mai aproape de tine* (Univers, 2016) se mulțumește cu 170 de pagini. Ceea ce este suficient pentru o povestire similiproustiană, axată pe nuanțe, aluzii, sentimente și rememorări ale detaliilor semnificative, alteori doar creatoare de ambient.

Lectura cere o plonjare ca într-un acvariu modelat din lumini și umbre. Romancierul stăpânește la perfecţie tehnica scrisului, dar tot ce îl interesează este un fel de pictură a translucidului, impresionistă mai ales în domeniul emoţiilor și psihologiei.

Supleţea scriiturii și simplitatea aerodinamică sunt revelate chiar de la primul paragraf: „Șoimii au zburat azi mai sus decât de obicei. Sunt animalele mele favorite: pentru sinceritate, distanţa discretă, seriozitatea deciziei, viteza fabuloasă cu care reacţionează, apoi simplitatea și tonurile elegante ale mișcărilor lor și câte încă". Aproape că această proză este echivalentul poeziei lui V. Leac, despre care scriam acum câţiva ani că poate face artă și din nimic.

Figuraţia marină nu este nici hibrid-amenințătoare ca la Isidore Ducasse, nici baroc-decorativă ca la Andrei Ungureanu și Paul Cernat în *Războiul fluturilor*. Scufundările, peștii ketoa, lumina filtrată prin apă alcătuiesc un cadru acvatic, de încetinire și mirificare a acţiunii. Suntem în plin Tarkovski, căci fiecare gest și fiecare sclipire cumulează intensităţi incandescente.

Paralele ihtiologice nu sunt propriu-zis inserabile in ordinea simbolică, ci în cea a dereglatorilor de perspectivă și a refracţiilor unei lumi banale: „Nu sunt neobișnuiţi prin nimic, culori de vis sau șase aripioare, dar cred că m-a atras felul lor de a depune icre și modul lent, aproape tandru, în care înoată". Mai intervine și o erudiţie ce accentuează precizia impreciziei: „Peștele scorpion (*Scorpaena porcus*) și dracul de mare (*Trachinus draco*) sunt singurii prădători ai puilor de ketoa".

Obsesia specializării și o memorie fotografică dau impresia unei lumi maniacale. Abia când vom afla despre amnezia unei femei și străduinţele bizarului narator de a-i readuce la lumină memoria, lucrurile încep să capete sens.

Pe axa Odessa-Rusalka nu se întâmplă mai nimic: vieţile și profesiile sunt banale, rutiniere. Pasiuni vecine cu ţicneala sunt însă cu duiumul: limbi vechi și limbi moarte, fascinaţia transparenţei etc. Iată o diferenţiere captivantă în sine și generatoare de atmosferă în roman, dar nu de eveniment: „Transparenţa e calitatea unui corp fizic de a lăsa lumina să treacă prin el fără a modifica direcţia fotonilor sau modificând-o nesemnificativ pentru ochii noștri. Translucenţa, pe de altă parte, e calitatea unui corp care modifică direcţia fotonilor lăsând totuși să treacă lumina. Mai simplu spus, dincolo de un obiect transparent, imaginea se formează, pe când dincolo de unul translucid nu mai rămâne decât lumina". Nimic nu este simplu însă, chiar dacă așa este prezentat. Peter Schlemihl se pare că era transparent, în timp ce Ulrich, omul fără însușiri, doar translucid. Unul este mai puţin *îndrăcit* decât altul. Pentru a scăpa din vechea ecuaţie, ar trebui să înregistrăm stimulii externi ca peștii trăitori într-un acvariu. Temperatura e o cortină peste un spectacol misterios: „e cea mai atrăgătoare dintre aceste valori fizice: e media energiilor produse de totalitatea mișcărilor particulelor care formează un obiect. Temperatura e măsura mișcărilor invizibile din jurul nostru".

Chiar și în fizica fractalilor și a cuantelor se poate desluși o caligrafie. Ecuaţiile de aici devin poezie și pictură abstractă. Iubirile din acest spaţiu cuantic sunt difuze, reacţiile personajelor au o epuizare aristocratică, o *morbidezza*, iar discuţiile sunt intelectuale, dar lipsite de ambiţie și de dorinţa de a comunica. O traumă locuiește în fiecare, chiar înainte de survenirea tragediei, ca în peliculele lui Lars von Trier: „Mi-am amintit acum de ecuaţia lui Drake. O mai știi? Am vorbit cu tine despre ea. E o formulă care

încearcă să aproximeze numărul civilizaţiilor care pot comunica între ele în galaxia Calea Lactee. Formula e urmată de un calcul cu numărul civilizaţiilor care se află la un moment dat în contact, în funcţie de numărul civilizaţiilor apte să comunice. Variaţia rezultatului este atât de mare încât îşi pierde orice sens în afară de acela de a deschide şi susţine o discuţie pe subiect".

Probabil că așa discută amnezicii. Cei care își revin cad în capcana antrenării unei memorii monstruoase. Întregurile, fără comunicare între ele, se polarizează în jurul raţionalizării ori al funcţionalizării. Elita dezabuzată studiază grupa limbilor slave de vest (ceha, slovaca, poloneza, polaba și limbile sorabe) ori comportamentul puilor de Ketoa în funcţie de temperatură, ceea ce denotă indici de risc crescuţi ai poluării.

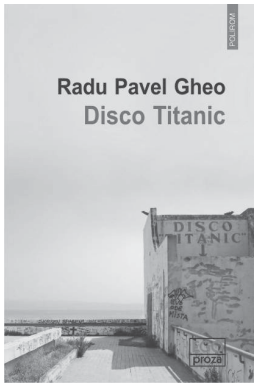
Spaţiul european de est este vizualizat prin ochii acestei elite absorbite de „natura ergativităţii sintactice din slovinciana de sfârşit de secol XIX". Între raţionalizări ihtiologice și lingvistice se mișcă indivizi mai simpli, care se iubesc relativ ușor și care nu au nelinişti paranoice. Însă aceștia din urmă sunt poeţii transparenţei: „Când eşti lucid, nu prea poţi înţelege transparenţa". Pentru ei, un spaţiu poate fi locuit simultan de două instanţe diferite; ceilalţi se pierd de bunăvoie în detalii irelevante.

Probabil că cei care nu mai pot uita simt nevoia să militărească ruinele mnezice ale celor care, prin uitare, pot lua totul de la zero în fiecare zi. Așa se explică, poate, adresarea demi-inchizitorială a naratorului către victima amnezică: ai făcut, ai zis, ai mers etc. Hiper-memoria impune ritmuri dezumanizate.

Vlad Roman este un poet elegant al simplităţii sofisticate ce scrie un roman pentru cei capabili să îl deguste, să îl perceapă, să viseze pe marginea lui. Și încă fără să comită greșeli.

# Disco

*Victor Cubleșan*




Pentru a fi corect cu cititorul acestui text trebuie să menționez încă de la început că el este unul laudativ. Radu Pavel Gheo reușește cu *Disco Titanic* o veritabilă performanță, ceea ce, pentru cineva care i-a parcurs volumele anterioare, nu ar trebui să fie în niciun caz o surpriză. Prozatorul bănățean a fost una dintre cele mai solide, constante și plăcute prezențe pe scena literară românească a ultimilor douăzeci de ani, reușind nu doar să publice volume bune, dar și să demonstreze o evoluție în spatele căreia se întrevede un autor cu gust critic, simț auto-critic și reflexivitate.

Într-un fel, *Disco Titanic* se așază foarte strîns alături de precedentul roman al autorului, *Noapte bună, copii!* (2010), evoluînd în parametrii comparabili: aproximativ aceeași lume, aproximativ aceleași obsesii auctoriale, o scriitură în linii mari similară, aceleași ambiții inerente din spatele textului, aceeași apetență pentru povestire. Cu notabila diferență că *Disco Titanic* reușește acolo unde *Noapte bună, copii!* mai avea puncte slabe, fiind indiscutabil un roman mai bun, mai consistent și, îndrăznesc să spun, memorabil.

Radu Pavel Gheo revine în lumea Banatului, de data aceasta focalizînd mai mult pe Timișoara și extinzîndu-se sensibil în teritoriul fostei Iugoslavii. Romanul este povestea lui Vlad Jivan, care în prezentul textului, 2011, are puțin peste patruzeci de ani, dar prin numeroase volute îi acoperă întregul traseu, de la adolescența derulată în ultimii ani ai comunismului, prin tranziție și pînă în prezent. Romanul este sumarizat foarte bine pe coperta a patra, o detaliere mai migăloasă producînd automat devoalări care nu ar face decît să strice din surprizele orchestrate de către autor.

*Disco Titanic* este un roman despre România recentă, cea de ieri și de azi, văzută prin intermediul generației care stă întinsă peste cele trei momente de cutremur care au marcat ultimele trei decade din viața noastră: agonia sistemului comunist, ruperea violentă, habulică și amorală de acesta și consolidarea unor valori noi, adeseori îndoielnice, care reașază societatea de azi. Este în linii mari aceeași schemă pe care Gheo o utiliza în romanul anterior, cu mențiunea că de această dată personajele la care apelează sînt în mod clar din mainstreamul figurilor tipice românești. Textul nu se vrea însă în niciun caz o demonstrație, iar ideea de a lansa o teză pe care să o ilustreze apoi prin manipularea personajelor și narațiunii îi lipsește complet prozatorului, ceea ce îl ridică automat deasupra a foarte multe alte tentative similare care, din cauza unei încrîncenări demonstrative pe care am acuzat-o repetat, se prăfuiesc rapid și acumulează o aureolă de ireal și falsitate indusă care le scot rapid din memoria cititorului. Radu Pavel Gheo este în primul rînd un povestitor și un întemeietor de lume ficțională. Simboluri, semnificații mai mult sau mai puțin profunde, apropouri, meditații, toate se grevează ulterior pe o construcție romanescă articulată superb. Această impresie de ansamblu este foarte ușor de demonstrat coborînd în zona de construcție a textului. Episodul care deschide romanul este tipic în acest sens, ilustrativ ca atitudine pentru toate paginile care urmează. Patru prieteni se întîlnesc

la o terasă timișoreană pentru a bea cîteva beri după un meci de baschet. Prilej cu care trebuie introdusă o scenă confesivă a personajului principal și cîteva flash-back-uri. Majoritatea prozatorilor noști de azi ar galopa direct spre punctul de interes al construcției pe care o pun pagină, mizînd pe simplitate, economie și recurgînd la intervenții directe ale vocii naratoriale. Radu Pavel Gheo procedează aproape complet invers. Construiește atmosferă, construiește personaje, insistă pe dialog, pe descriere. Caută detaliul și îl livrează articulat și interesant. Scenele romanului sînt etape care instaurează o lume, îi trasează un schelet și adaugă pe acesta carne, mușchi și grăsime. În momentul în care are loc episodul necesar în economia narațiunii pentru declanșarea poveștii, deja o întreagă lume romanescă este născută și funcțională. Prozatorul are o tehnică impecabilă a dialogului (și nu cred că sînt foarte mulți autori români în viață care să poată susține atît de multe pagini de dialog fără a face măcar o stridență sau o stîngăcie evidentă la nivel stilistic) și nu se sfiește să o utilizeze cu maxim de efect.

Un cititor de romane românești contemporane este cu siguranță obișnuit cu discursul auctorial direct, cu narațiunea la persoana întîi singular sau măcar cu o voce auctorială autoritară, care intervine marcat adeseori pentru a puncta. Radu Pavel Gheo are o exemplară finețe, poziționîndu-se ca autor aproape detașat, un autor contemplativ al propriei opere. Prozatorul construiește totul indirect, nu indicînd cititorului sau confesîndu-se acestuia, ci articulînd personaje complexe și viabile și punînd în scenă o lume detaliată, veridică, reactivă și revelatoare. Modul în care este pusă în pagină Timișoara de ieri sau cea de azi (sau Splitul) sînt modele de evocare, documentare și fabulație, dozate și articulate într-o armonie care livrează o lume congruentă și convingătoare, o lume cu lumini, culori, mirosuri și apucături. Discoteca studențească din 1989, plaja din Splitul aceluiași an, terasele Timișoarei din 2011, toate sînt nu doar evocări, nu doar decor, nu simple instrumente care fac narațiunea să progreseze, ci spații vii în care există o foșgăială reperabilă a o sută de alte subiecte care curg paral cu narațiunea romanului. Cînd pătrunzi în paginile volumului pătrunzi într-o lume vie și complexă în care simți, ca cititor, că te poți mișca dincolo de focalizarea pe care o impune naratorul. *Disco Titanic* este fără tăgadă romanul cel mai credibil atunci cînd vorbim de o oglindă a istoriei noastre recente.

Radu Pavel Gheo construiește foarte tradițional romanul, recurgînd în același timp la mijloace moderne ale scriiturii. Impresia de final este cea a unui fir lung și simplu, dar planul narațiunii este non-liniar, unele scene sînt accentuat dialogice, altele recurg la un stil subliniat cinematografic, cu decupaje și indicații, sînt episoade confesive, sînt *cut-scenes* intercalate și episoade de proză realistă tradițională. Autorul se joacă, dar într-o manieră foarte serioasă, cu modul în care își livrează către cititor povestea, dar jocul este la nivelul formei, nu al tonalității, astfel că ansamblul rămîne surprinzător de unitar, oferind o receptare omogenă. Uneori el introduce două voci naratoriale suprapuse, de parcă ar citi un text pe care îl comentează, alteori modifică fără avertisment contextul suprapunînd episoadele într-un montaj care amintește mai mult de tehnici cinematografice de montaj decît de cele tradițional literare. Ah, și, desigur, autorul își permite jocuri inter- și meta-textuale care sînt plăcute la lectură fără a deveni disonante. Subiectul din *Noapte bună, copii!* e repovestit ca anecdotă într-o pagină, iar Radu Pavel Gheo este personaj în propriul roman, și nu pot să nu decupez modul în care este descris de personajul principal: „Era un ochelarist blond și creț, înăltuș, slăbănog și cam aplecat de spinare. Uite, el nu venise îmbrăcat la sacou și nici măcar la cămașă. Purta un tricou alb, prost călcat, și o pereche de blugi albaștri, lungi. Stilul optzecist, clar, l-ar fi recunoscut de la un kilometru". Pentru Vlad Jivan este o figură enervantă căci „[c]hiar și cu ăia de vîrsta noastră, care au trăit exact aceleași lucruri, au văzut aceleași filme, au citit aceleași cărți, ăia cu care am mers la aceleași discoteci, la aceleași petreceri, la naiba, poate am și dansat cu aceleași fete și am discutat aceleași lucruri, chiar și cu ei ajungem să nu ne mai înțelegem!".

Personajele din *Disco Titanic* nu sînt nici unele schematice, tipice sau vădit demonstrative. Radu Pavel Gheo este un demiurg veritabil, care mai întîi, după o muncă meticuloasă, insuflă viață personajului, iar apoi îi urmărește, aproape detașat, cu încrederea celui care știe că nu a greșit în momentul creației, traseul. Romancierul nu pare să își iubească sau antipatizeze personajele, nu le transformă în vehicule vizibile ale propriilor emoții sau demonstrații, ci își iubește în mod vizibil universul articulat pus în pagină și în care toate aceste figuri umane sînt elemente componente și comunicatorii.

*Disco Titanic* este un roman dens, un roman de și despre dragoste, un roman despre destin, prietenie, trădare, un roman cu schemă polițistă și un roman, în cele din urmă, despre demonii din noi și despre cei pe care îi lăsăm să pătrundă în noi. Dar, dincolo de toate aceste cuvinte, este, în opinia mea, cel mai bun roman românesc, nu doar al anului, ci de la apariția *Ploilor amare* (al regretatului Alexandru Vlad) încoace. Nu știu în ce măsură receptarea de moment va confirma această observație, dar peste cîțiva ani, cînd se va privi înapoi fără umori și orgolii, *Disco Titanic* își va (re)găsi locul meritat.

# Memorialistica probabilă
## (studiu naratologic al literaturii carcerale)

*Amalia Cotoi*

Considerată ramură a autobiografiei, pusă sub semnul pactului autobiografic, în studiul genurilor, memorialistica e fie un gen hibrid, plasat pe pragul dintre literatură și istorie, fie o subramură a istoriei, citită tocmai pentru valoarea de adevăr a evenimentelor și a personajelor care o populează.

Abordarea mea, adaptată timpurilor literare, însă limitativă ca discurs al traumei, propune o analiză a formei sub care istoria trăită e adusă în literatură. Plecând de la supoziția că *pactul autobiografic* al conținutului e însoțit de un *pact ficțional* al formei, am urmărit în ce mod și prin ce mijloace ceea ce, într-un studiu cu titlul omonim din 2007, Raphaël Baroni numește *la tension narrative* funcționează, pe de-o parte, la un scriitor de profesie ca Paul Goma și, de cealaltă parte, la Lena Constante, Anița Nandriș-Cudla și Adriana Georgescu, care-și povestesc experiența carcerală, respectiv experiența deportării (Anița Nandriș-Cudla) fără intenția sau conștiința literaturii.

Tensiunea narativă nu e un mod de lectură înrădăcinat în tradiția naratologică. Deși se oprește și asupra structurilor textuale, miza acestei lecturi e una axată, în mare parte, pe individ, pe experiența sa particulară de lectură și, mai mult decât atât, fără a urmări o lectură identificatorie, pe efectele estetice și afective pe care narațiunea le generează.

Tehnicile de care tensiunea narativă uzează în lectura efectelor pe care textul le produce sunt suspansul, curiozitatea și surpriza. Roland Barthes, în „An Introduction to the Structural Analysis of Narratives", vede suspansul ca pe o formă fie privilegiată, fie exacerbată de distorsiune. În *Stories Without End: A Reexamination of Victorian Suspense,* Audrey Dean Murfin consideră că nu există o formulă universală a suspansului de vreme ce fiecare poveste produce un alt tip de suspans în fiecare cititor. „Suspense is not our emotional reaction to a text: it is a text's attitude towards resolution and representation", scrie Murfin, care, în linia celor care au ținut să definească fugitiv conceptul, vorbește despre acesta ca despre o lacună produsă în cunoașterea poveștii.

La fel ca Baroni, însă cu mult timp înaintea acestuia și a lui Murfin deopotrivă, în 1971, într-un studiu numit „Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction", Meir Sternberg face o analiză detaliată a suspansului literar. Comparativ cu Murfin, pentru care orice element generator de curiozitate este mașinal asociat cu suspansul, în teoria lui Sternberg, curiozitatea și suspansul sunt două mecanisme narative generate fie de lipsa unor informații din trecut (ca în cazul curiozității), fie de lipsa unor informații din viitor (când vorbim despre suspans). În timp ce curiozitatea este produsă de tehnica amânării sau de o lacună în cunoașterea poveștii, suspansul se sprijină pe sentimente ca speranța și frica, mereu prezente și mereu stimulate de text.

Textele folosite de Murfin în exemplificarea teoriei sunt cele două epopei antice, *Iliada* și *Odiseea*. Încercarea lui de a aplica unelte noi de lectură unora dintre cele mai vechi texte ale umanității nu e pusă în slujba demonstrării intenționalității lui Homer în a uza de mijloace de captare a atenției cititorului, ci în a evidenția existența tehnicilor narative sau, în termenii lui Baroni, a tensiunilor narative, altundeva decât în literatura de masă.

Plecarea lui Ulise din Troia funcționează ca *terminus a quo* în economia *Odiseei*. Cu toate acestea, scena nu este plasată în debutul poemului. Despre plecarea în sine se vorbește abia în Cântul al III-lea, iar despre detaliile plecării în Cântul al IX-lea. Amânarea expoziţiunii și distribuirea aceluiași fir narativ în secvențe distincte, fără legătură între ele, sunt dovada, spune Murfin, a unor principii folosite de Homer (conștient sau nu) în construcția suspansului.

În analiza memorialisticii, exemplul asupra căruia mă voi opri este cel al memoriilor Adrianei Georgescu. Am citit *La început a fost sfârșitul* atât prin grila tensiunilor narative, cât și prin prisma teoriei probabilității narative, dezvoltată de Karin Kukkonen, în articolul „Bayesian Narrative: Probability, Plot and the Shape of the Fictional World". Plecând de la tehnici narative ca suspansul, curiozitatea și surpriza, Kukkonen încearcă să demonstreze în ce fel percepţia cititorului de

ficţiune e mereu recalibrată în funcţie de anumite situaţii care produc schimbări în modul în care cititorul vede continuarea și chiar finalitatea cărţii. Posibilităţiile de desfășurare a acţiunii reactualizate cu fiecare detaliu adăugat textului se tranformă, prin puterea lor de previziune, în ceea ce autorul articolului numește probabilităţi narative.

La fel ca în cazul memoriilor lui Paul Goma, la nivel socio-cultural, cititorul amintirilor de detenţie ale Adrianei Georgescu ştie că pentru ca el să aibă acces nemijlocit la istoria trăită de Adriana Georgescu, deţinut politic din 1945 până în 1947, erou al cărţii sale, ea a trecut cu bine prin toate încercările narate. Lectura memoriilor, așadar, nu e una a aşteptării deznodământului. Doza de istoricitate cunoscută cititorului încă din paratext e suficientă pentru a delimita naraţiunea de istorie.

„Un mic incident, aparent fără importanţă, mi-a decis totuși întreaga viaţă", spune naratorul în debutul volumului, fixând astfel intriga. Acţiunea începe la o pagină distanţă, când, în liniștea camerei de gardă în care se află protagonista, apare un anume Gheorghe, coleg de redacţie, care spune că trebuie să-i vorbească imediat. Cei doi, protagonista și Gheorghe, ies din clădire. Gheorghe o avertizează că e căutată (nu ştim de cine) și o mustră pentru că a criticat filmele nemţești („Cenzura n-a lăsat să treacă din ultimul tău articol decât șapte rânduri!"), în timp ce continuă să înainteze înspre mașina care-i aştepta. „Gonim prin oraș. Zorile sunt cenușii", scrie, în continuare, personajul narator, pentru ca imediat după aceea, acţiunea să fie plasată în Câmpulung, „Nu înţeleg ce se petrece. Am devenit brunetă, am acte false și locuiesc la Câmpulung."

Anul 1943, în care e plasată acţiunea, pentru cititorul cunoscător al codurilor istorico-sociale ale cărţii, e anul în care România e ţintă a bombardamentului aliat (1 august 1943), anticipat de intrarea trupelor ruseşti în Câmpulung. Goana Adrianei Georgescu nu e datorată ruşilor, ci nemţilor, în urma criticii filmelor nemţești ideologizate. Însă „lucrurile nu sunt atât de simple cum am crezut", „trebuie să plecăm, am primit ordin să vă îmbarc pe toţi" , spune unul dintre personaje, la aflarea veştii că trupele ruseşti o să ajungă în Câmpulung. În spiritul romanelor poliţiste, acţiunea se complică gradual. „Simt [...] că vor veni zile și nopţi care vor aduce cu ele un vânt de nebunie", spune memorialista, prefigurând un viitor tulbure și alimentând totodată curiozitatea lectorului.

Nu mă voi opri asupra modului în care acţiunea e conturată, nu voi insista nici asupra dezvoltării ulterioare a acesteia, deși ar fi interesant de urmărit o analiză a memoriilor Adrianei Georgescu din perspectiva tehnicilor poliţiste, însă, pentru a vedea importanţa unui construct narativ în relatarea unor informaţii autobiografice, susţinute istoric, voi nota momentele importante din desfășurarea acţiunii după cum urmează:

(1) „Un mic incident a decis destinul Adrianei Georgescu."

(2) „Adriana Georgescu a criticat filmele nemţești."

(3) „Adriana Georgescu își schimbă numele și fuge la Câmpulung."

(4) „Adriana Georgescu ajunge la închisoare."

(5) „Adriana Georgescu se adăpostește în casa unor prieteni."

(6) „Adriana Georgescu fuge la Viena."

Dacă informaţia la care cititorul ar fi avut acces ar fi fost numai (4) și (6), adică dacă memoriile ar fi fost strict carcerale, cum se întâmplă în cazul lui Paul Goma sau al Lenei Constante, textul ar fi fost lipsit și de tehnica amânării, adică de mecanismul curiozităţii (sesizabil în punctul 3), și de construcţia suspansului, la care contribuie (1), (2), (3). Fără (1), pe de altă parte, (2) nu ar fi pus cititorul la constucţia unor ipoteze sau posibilităţi textuale. Dacă (1) și (2) furnizate în aceeași ordine fac cititorul să se întrebe, într-un amestesc de curiozitate și suspans, „să fie critica filmelor incidentul decisiv?", eludarea primei afirmaţii duce cititorul la concluzia, izvorâtă din suspans, „de ce le-a criticat?". Ceea ce vreau să subliniez prin ultima observaţie e că modul de întreţesere și de ordonare a unor informaţii are un rol decisiv în efectele pe care textul le produce. (1) și (2) puse împreună, în aceeași ordine, creează atât suspans, prin neaccesarea destinului decisiv care e pomenit, cât și curiozitate, prin situaţia ambiguă a incidentului esenţial. Ori tensiunea narativă creată de (1) și (2) împreună e mult mai puternică, iar interesul cititorului mai intensificat decât ar fi fost dacă toată informaţia i-ar fi fost furnizată încă de la început sau dacă întâmplările ar fi fost în așa fel narate încât să nu lase loc niciunui semn de întrebare.

Lectura prin prisma a ceea ce Kukkonen numește *Bayesian narrative*, adică o lectură de tipul „(1) îl determină pe (2) într-un context fix", în care dacă (1) ar fi eliminat, (2) nu ar putea funcţiona de sine stătător, în ciuda lecturii aparent superficiale, arată cum poate fi manipulat (conștient sau nu) un conţinut autobiografic, cu inserţii istorice. Înscrise într-o tentativă de recuperare a memorialisticii ca demers narativ, memoriile Adrianei Georgescu, alături de cele ale lui Paul Goma, ale Lenei Constante sau/și ale Aniţei Nandriș-Cudla, parte dintr-o demonstraţie mai amplă, cu varii concluzii, sunt revelatoare pentru ceea ce am numit o structură narativă specifică mărturiilor de detenţie.

◆

# O bibliotecă de poezie

*Titu Popescu*

Scritorii nord-estici ai țării, moldovenii adică, încep să ne obișnuiască cu volume masive editate și lansate cu ocazia unor festivități locale, dar de interes național; astfel se întîmplă la festivitățile în timpul cărora s-a decernat premiul național de poezie „Mihai Eminescu". Volumul de 700 de pagini, intitulat *Biblioteca română de poezie postbelică*, al lui Mircea A. Diaconu, a fost lansat de Biblioteca Universității „Ștefan cel Mare" din Suceava, în contextul festivităților de decernare a titlului de „Scriitorul anului". Masivul volum de poezie postbelică al lui Mircea A. Diaconu face dovada îndelungii febleți a autorului pentru exprimarea poetică și a disponibilității sale de a urmări în timp evoluția ei, pe întreg cuprinsul țării. Studiile și eseurile cuprinse evidențiază experiențe poetice ale unor existențe hărăzite acestei exprimări. După cum mărturisește autorul în „cuvintele introductive", adună „în paginile acestei cărți textele mele despre poezie publicate de-a lungul timpului în diferite reviste ori în suplimentele literare ale unor publicații... Cîteva zeci de cărți, de autori", dovedind astfel imensul travaliu critic pe marginea poeziei române, recunoscînd totodată că a lăsat pe dinafară alte texte scrise de-a lungul timpului, acceptînd jocul unei „doze de arbitrar". De aceea, structura cărții este „consecința unui abandon": acela de a scrie o *istorie* a poeziei române, abandon descifrat în multiplele sale implicații.

El acceptă o realitate care se impune de la sine: criteriile alegerii cărților de poezie nu sunt infailibile, incluzînd în rețeta lor hazardul și arbitrariul. În această situație de recunoaștere, orice imputare devine superfluă și orice griji procedurale rămîn fără obiect. Ne întrebăm și noi, odată cu autorul: este cartea despre care scrii cea mai valoroasă, cea mai relevantă?

Sunt întrebări la care lectura textelor cuprinse vine să le dea răspunsul. Dar întrebarea fundamentală rămîne: sunt decupajele despre poezia noastră postbelică cele mai relevante sau doar o opinie a autorului despre ea, fragmente dintr-un text inepuizabil, cel care conține „șansa criticii literare"?

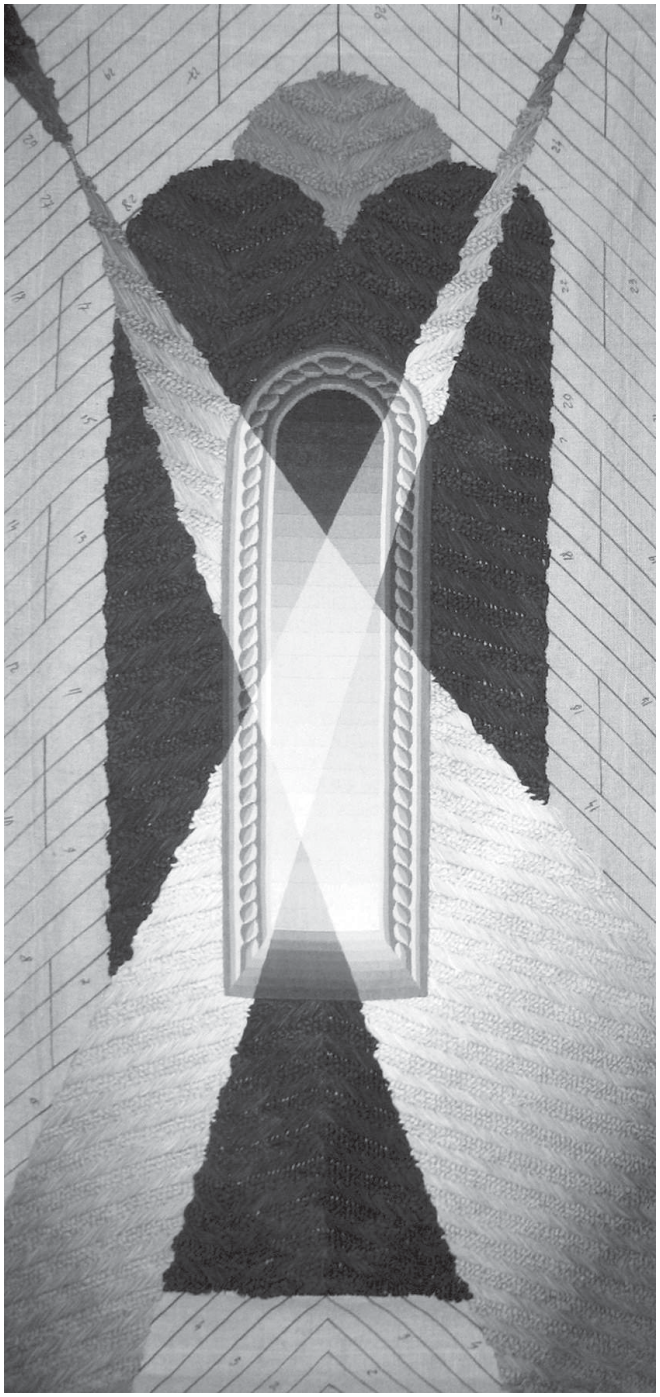
Să reținem, în aceste note de lectură, cîteva caracterizări generale și sintetice, prin care autorul se exprimă plenar: Constantin Abăluță „este un contemplativ obosit puțin de posibila sa situare în afara decorului. Mai bine s-ar simți pierdut printre lucruri, cu o conștiință de sine difuză, fără să perceapă semnele trecerii, dar toate acestea doar se întrevăd – și atunci, în așteptarea lor, poetul își construiește un spațiu pregătitor", Adrian Alui Gheorghe „nu se revendică de la faptele existenței, ci de acelea ale scrisului situat în planul primordialității existenței", Ion Beldeanu este „un intermediar către melancolie... Un intermediar este și acel *tu*, mască a sinelui, prilej pentru o falsă colocvialitate, pentru mici scenarii încărcate metaforic care ascund și deopotrivă arată admirația de sine", Ana Blandiana practică „scrisul în sine, ca mod esențial de manifestare a lumii, a cărui taină rămîne nedescifrată. Identificarea cu scrisul, cu această taină a cărei descifrare poeta a încercat-o mereu, iată sensul ultimei ei ipostaze", la Emil Brumaru „absența devine prezență: pe această metamorfoză se întemeiază poezia lui. Iată de ce feminitatea e la el tutelară", Mircea Ciobanu – „poezia lui este aceea a unui mare poet, fără evoluție, dar constant în afirmarea unei tensiuni de substanță între criză și limbaj, între ființă, istorie și cuvînt", Ion Cristofor este „discret, neliniștit și grav, rar colocvial și rar pătruns de o ironică grimasă, citind peste tot și în toate semnele unei existențe scripturale", Dinu Flămând „cultivă discreția în tot ce face, fapt datorat nu vreunei pudori structurale, ci primordialității conștiinței artistice", Mircea Ivănescu – „poate tocmai pentru a face din text singurul mijloc, real deși slab, de a înscrie ființa în substanță", Ion Mircea – „lipsa de patetism și rigoarea metaforei, versul bine strunit și distilarea emoției fac din poezia lui locul unor rafinate imagini", Ion Pop „este un rafinat care repudiază rafinamentul gratuit, avînd tot timpul în spate un proiect existențial, iar scrisul, cu toate posibilele riscuri, constituie mijlocul de a transforma dorința în act, iluzia (existenței) în mărturie", Adrian Popescu face „o experiență intelectuală, tot așa cum fiecare experiență intelectuală se legitimează prin decantarea ei în vers. Un odobescian, în fond, Adrian Popescu luminează cu propria-i fragilitate care devine rafinament, o existență structural poetică" etc. etc.

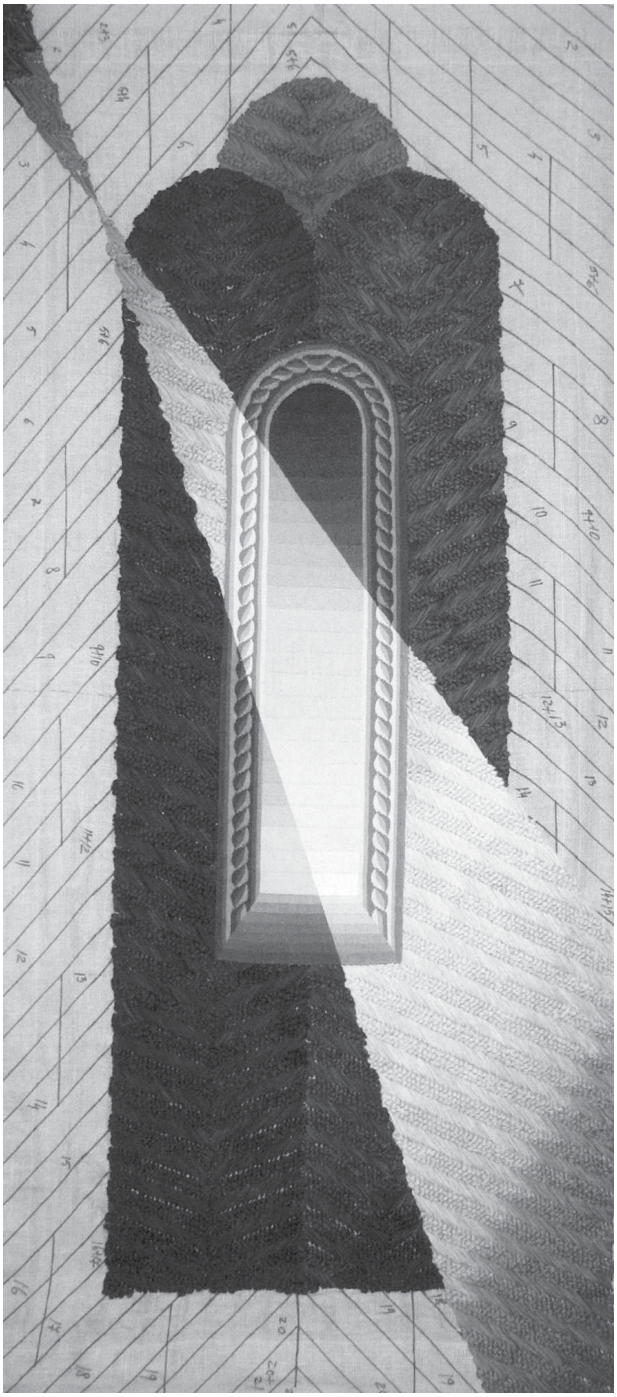
Mircea A. Diaconu se dovedește un comentator infatigabil, în măsură să alcătuiască, prin

scrierile lui, o *bibliotecă* de gen. El nu ține cont de nicio împărțire pe generații, se situează deasupra fragmentarismelor regionale, niciun fel de oprelişti nu-i traversează simpatia degustării poeziei. Nu am simțit niciunde în cartea sa osteneala sau plictisul, ci doar un ton superior al interpretării, alimentat din propria-i combustie. Dar orice bibliotecă neputînd fi completă, cum nu este nici cea a lui Mircea A. Diaconu, edificarea ei nu face decît să îndemne la lectură, să formeze cititorul, să-l incite la a-i suplini inevitabilele carențe.

---

Mircea A. Diaconu, *Biblioteca română de poezie postbelică*, Suceava, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare", 2016





*Raza de lumină I & II*

lână, broderie, haute lisse şi desen pe pânză de sac, 2010

# Maugham sau Joyce?

*Virgil Stanciu*

Acum două generaţii, pe noptierele și în bibliotecile intelectualilor se lăfăiau romane de Pearl S. Buck, A. J. Cronin, Louis Bromfield sau Axel Munthe. Unul dintre cei mai apreciaţi prozatori și dramaturgi dintre războaie era Somerset Maugham, cel care, cu o sceptică introspecţie, spunea despre sine în *Summing Up*, cartea în care își revedea experienţa de om al condeiului: „Ştiu exact unde mi-e locul. În primul rând al romancierilor de mâna a doua". Din cele două funcţii ale lecturii, cea distractivă și cea reflexivă, lectorii o preferau pe prima. În anii 1940-1950, modernismul englez se afla deja în reflux: apăruseră (chiar muriseră) Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, se făceau în România eforturi timide de a-i traduce (pe ultimul mai substanţial), dar iubitorii de literatură preferau în continuare poveștile bine închegate, cu dominantă realistă și personaje în care își recunoșteau propriile trăsături și propriile preocupări. Mai erau și cărţile „evazioniste", care te duceau pe tărâmuri de vis: *Vrăjile Javei*, *Vin ploile*, *Vânt de răsărit, vânt de la apus*, *Lotus amar*. Odată cu lăsarea Cortinei de Fier, accesul la cărţile occidentale a fost serios diminuat (publicându-se cu prioritate scrieri din stirpea „realismului socialist" apărute în Vest, autori ca Albert Maltz, Erskine Caldwell, Ralph Fox, Jack Lindsay, James Aldridge, Richard Aldington), iar editurile (nu doar „Cartea Rusă") se întreceau în a trimite pe piaţă clasicii ruși și contemporanii sovietici. Unii oameni chiar citeau „palpitantele" naraţiuni din varianta românească a revistei *Roman gazeta*, precum *Cavalerul stelei de aur*, o poveste despre stahanovistul unui colhoz. Într-un astfel de context, se înţelege că nu putea fi vorba despre o receptare serioasă a moderniștilor, ci doar despre traducerea ponderată a reprezentaţilor de frunte ai „realismului critic". În capitolul „Literatura decadentă" din celebra sa *Istorie a literaturii engleze*, academicianul sovietic A. Anixt scria despre Joyce, „cel mai decadent dintre decadenţi": „Metoda lui Joyce reprezintă o ducere a principiilor naturalismului până la o extremă aflată la graniţa absurdului. Minuţiozitatea descrierilor capătă în roman un asemenea caracter încât violează proporţiile reale ale fenomenelor din viaţă..." (p. 437, traducere de Leon Leviţchi și Ioan Aurel Preda, Editura Științifică, 1964). Joyce își concentrează, cu atenţie pătimașă, atenţia asupra aspectelor sordide și bolnăvicioase ale existenţei. Pe Maugham, istoricul literar sovietic îl expediază în câteva rânduri: cum ar putea să se ocupe cu seriozitate un literat comunist de proza agentului secret britanic Ashenden?

Abia în anii 1980 s-a produs o receptare masivă a lui Woolf și Joyce în cultura română, traducerea lui *Ulise* de către Mircea Ivănescu fiind efectuată în 1984, la peste patruzeci de ani după varianta maghiară. Nici atunci impactul real asupra cititorilor n-a fost deosebit. Lumea a preferat să citească romane de tipul Maugham, cu expunere clară, justificată a faptelor, cu personaje credibile, cu puţine artificii tehnice și digresiuni, cu o tratare a timpului mai pe înţelesul omului cu educaţie medie. Cu alte cuvinte, modernismul n-a schimbat deloc obiceiurile de lectură și n-a avut aproape niciun impact asupra cititorului mediu. Joyce a rămas un autor pentru literaţi sau pentru specialiștii în literatura anglo-irlandeză, puţină lume fiind dispusă să investească timp și gândire în decriptarea tuturor simbolurilor, șaradelor lingvistice și cazurilor de intertextualitate din roman (unul dintre aceștia este profesorul timișorean Mircea Mihăieș, care a reușit incredibila și inegalabila performanţă de a scrie un comentariu la *Ulise* de două ori mai gros decât capodopera lui Joyce).

Maugham a rămas fidel condiţiei primare a scriitorului, aceea de a povesti simplu și de a crea, astfel, plăcere pentru cititori. Romanele sale bine închegate, atinse ușor de aripa gândirii naturaliste, se revendică, mărturisit, de la tradiţia romancierilor victorieni și edwardieni, amintindu-ne de o epocă în care lucrul solid, bine construit, verificat prin folosinţă, era o garanţie a valorii. „Sunt, în eul meu profund, un realist", mărturisește prozatorul, „iar în povestirile pe care le scriu caut să fiu verosimil. Mă feresc tot atât de scrupulos de bizarerii pe cât caut să evit capriciozitatea". Plăcerea înnăscută de a povesti este sprijinită în cazul său de o riguroasă disciplinare a materialului epic, învăţată de la maeștrii săi englezi și francezi (Maugham era considerat un Maupassant britanic), de capacitatea de a creiona rapid personaje complexe și credibile, de stilul direct, neprotocolar, care sugerează atmosfera unui club londonez. „Ca scriitor de proză",

mărturisește el, „mă întorc, prin nenumărate generaţii, la cel care spunea povești în jurul focului pe vremea omului de Neanderthal."

În România, nimeni nu va scrie despre Maugham un text exegetic de anvergura celui dedicat de Mircea Mihăieș lui James Joyce. Cel care ar fi putut s-o facă, traducătorul și admiratorul lui Maugham, Andrei Bantaș, s-a stins acum un deceniu. De altfel, proza lui spune ceea ce spune, nu este deloc ambiguă și nu prea îmbie la interpretări savante. Nu este un *puzzle* programat, anume conceput pentru a furniza material hermeneuticii (se știe că Joyce se mândrea cu faptul de a fi dat de lucru criticilor pentru următoarea sută de ani, ceea ce s-a adeverit); este un corpus de romane, povestiri și piese de teatru care surprind instantanee ale condiţiei umane, particularizând-o cu măiestrie.

În ceea ce privește materialul romancierului, Maugham scria în *A Writer's Notebook*: „Romancierul este pândit în permanenţă de pericolul ca, odată cu dobândirea unui spor de cunoaștere a lumii care-i furnizează subiectele, cu înţelegerea mai comprehensivă a ideilor care-i dau posibilitatea să-i dea acesteia coerenţă, cu stăpânirea mai exactă a tehnicii narative, să se ridice deasupra interesului faţă de variatele experienţe care formează materialul său. Când vârsta înaintată, înţelepciunea sau saţietatea îl împiedică să mediteze profund asupra problemelor care-l privesc pe om în general, este pierdut. Un romancier trebuie să conserve o credinţă copilărească în importanţa lucrurilor considerate de bunul simţ a fi neînsemnate. [...] Romancierul a murit în omul care a devenit conștient de trivialitatea problemelor umane. Adeseori poţi discerne la scriitori neplăcerea cu care au recunoscut în ei înșiși situaţia pe care o descriu și poţi vedea cum au mânuit-o: uneori căutând semnificaţia într-o altă temă, alteori trădând viaţa pentru fantezie și uneori, când sunt prea puternic prinși de trecut ca să poată scăpa din capcanele realităţii, revenind la vechiul lor material, cu biciuitoare ironie."

Rămâne dilema: Ce să alegi? Pe Maugham sau pe Joyce? Adică, să optezi pentu literatura *middlebrow*, ori pentru cea *highbrow* (literatura *lowbrow* nu intră deocamdată în discuţie)? Din fericire, nu există coerciţie. Cele două modalităţi coexistă pașnic în atemporalitatea literaturii universale și o poţi alege azi pe una, mâine pe cealaltă. Azi te vei delecta, nesolicitându-ţi prea intens „micile celule gri", mâine vei face un efort intelectual. Pe de altă parte, romancierii contemporani s-au învăţat să exploreze spaţiul inefabil dintre tradiţionalism și experimentalism (vezi „postmoderniștii" ca John Barth, John Fowles, Julian Barnes, David Lodge); dominantei realiste, identificată de David Lodge în eseul, devenit celebru, „Romancierul la răscruce", i se grefează potenţial înnoitoare tehnici de prelucrare a materialului epic furnizate de modernism și postmodernism, așa că a opta pentru cărţile acestora înseamnă, într-un sens, a găsi calea de mijloc, punctul de convergenţă.

◆

*Pasăre în ferestre I*
lână, haute lisse, 1995

*poezie*

# Péter Tömöry

Péter Tömöry (n. 1943, Cluj) trăiește acum la Veszprém, în Ungaria, unde s-a stabilit din anul 1978. Studiile liceale și univesitare și le-a făcut la Cluj (mi-a fost și mie student, strălucit, la secţia Maghiară-Română a Facultăţii de Litere, unde ţineam atunci primele mele seminarii), a lucrat apoi ca profesor, ziarist, redactor la secţia maghiară de la Televiziunea Română din București (redactor și regizor, 1974-1978), are în urmă o apreciată activitate de regizor, mai ales la teatrul din Sfântu-Gheorghe, la mai multe teatre din Ungaria și, din 1989, din Germania. A debutat ca prozator și dramaturg cu volumul *Sentimentul agăţat pe cuier* (București, 1970), urmat de *Capcană pentru logodnic* (Budapesta, 1979), *Vârtej alb* (Budapesta, 1990), *Anecdotică ardeleană* (Miercurea-Ciuc, 2006), *Insula fructelor roșii* (Cluj, 2013), *Moșia lui Dracula sau fetele Doamnei Bodó* (Veszprém, 2015). Este autorul a peste cincisprezece piese de teatru, a tradus piese de Mihail Sebastian, V. Eftimiu, D.R. Popescu, Matei Vișniec, poezii din numeroși autori români.
Versurile publicate acum au fost scrise, inspirat, în românește, într-un ciclu, *Răvașe de drum*, propuse ca „încercări lirice". Le întâmpinăm cu bucuria regăsirii unui prieten vechi, care nu a uitat, cum se vede, nici limba, nici spaţiul de origine.

**Ion Pop**

## Limba

*poetului*
*limbă de clopot*
*spart*
*ruginit de cuvinte*
*de vorbe*
*de estetice ordine*
*atârnate*
*pe frânghii*
*greoaie*
*trase*
*de obosiți clopotari*
*bătrâni*
*schilozi*
*cu fețele ruginite*
*de timp*
*de ocazii*
*găsite și pierdute*
*în riduri adânci*
*cioplite*
*în pielea*
*înlemnită*
*a vremii scufundate*
*în vid*
*sculpturi*
*în rugăciuni strivite*
*agățate pe limba de clopot*
*ce se bălăngăne*
*mut*
*deasupra*
*zăngănitului universal*
*al nătângilor autonumiți*
*în posturi de profeţi*
*autoritar*
*celebrînd*
*în feerice catedrale*
*câte un parastas*

## Rană vie – poetul

Lui Cornel Dimovici

*Trecând prin librării*
*privesc caietele subțiri:*
*poezie contemporană.*
*Firavă rană*
*pe corpul rafturilor sclipitoare*
*de cărți aristocratice, de înfulecat.*
*Zadarnică*
*frică*
*mă copleșește.*
*Goliciunea lor*
*mă constrânge să le iau în mână.*
*Să le mângâi doar.*
*Să le vindec sau să le mântuiesc prin citire*
*nu am curaj.*
*Sunt un laș.*
*Mi-e frică de cuvintele rănite.*
*Ca și de poeții refugiați*
*în sicriele subţiri,*

*ascunzînd rănile vii*
*în sănătosul gol*
*al rafturilor înghesuite*
*cu cărțile*
*de citit  neapărat.*

**Dona, dona my Madona**

*mă leagă rima și ritmul în cătușe mă zbat*
*trebuie să existe undeva un salvator*

*o propoziție simplă*
*enunțiativă*
*fără rimă și ritmuri*
*fără vreo muzicalitate*
*o propoziție nedefinibilă gramatical*
*nici după regulile prozodiei*
*o propoziție fără muzică*
*fără ortoepie și fără ortografie*
*simplă*
*dar fără subiect și desigur fără predicat*
*o propoziție fără cuvinte*
*fără note muzicale*
*fără silabe și fără consoane*
*ferește Doamne de triftongi sau diftongi*
*o propoziție a tăcerii*
*a tăcutelor liniști*
*o propoziție  caldă*
*ca mireasma de sudoare a-mbrățișărilor*
*o propoziție mătăsoasă*
*precum pielea de pe coapsa*
*interioară a fetelor mari*
*adâncă*
*profundă*
*grea*
*ca să te pot înveli*
*în inexistența sa*

**Ospăț**

*Pe un fundal de toamnă, galben,*
*culorile, precum urmează,*
*m-au invitat la masă,*
*în taină,*
*la ele acasă:*

*roșul pufos și-nflăcărat*
*idei îmi turna în pahar,*
*un gri firav,*
*mi-a oferit un scurt oftat,*
*săgetătorul verde,*
*cum i se cuvine,*
*mi-a servit cuvinte-n ciorchine,*
*negrul sobru, îmbrăcat în frac,*
*o ceașcă de dureri, cu caimac,*
*mi-a dat,*
*iar, când albastrul feminin,*
*m-a răsfățat c-un vis senin,*
*valetul, zis „domn' violet",*
*a deschis un robinet,*
*din care*
*un mit curgea, tainic șuvoi,*
*curcubeu unicolor,*
*plin de stele sclipitoare*
*din regatul albului.*

**Unde-mi ești**

*unde mă aflu*
*te afli și tu*
*dar ca să afli unde te afli*
*trebuie să aflu*
*unde mă aflu*
*eu*

(1973-2015, Bonn, București, Cluj, Insula Iz,
Lichtenau, Veszprém, Zalaegerszeg)

*Sfat în crâng I* (detaliu)
lână, haute lisse, 1980

# Salutări lui Troțki

*Mihai Vakulovski*

Dacă majoritatea scriitorilor se inspiră foarte mult din realitate și se folosesc de (auto)biografic pentru scrierea textelor literare, Dumitru Crudu ia din viață numai numele, – reale în noua sa carte de proză scurtă, *Salutări lui Troţki* (Univers, 2016), – apoi inventează situaţii și întîmplări pentru a crea atmosfera de care are nevoie. Sînt convins de asta, pentru că şi numele meu e… protagonist în două texte din carte, în rest, scriitorul basarabean îşi creează lumea sa, iar prin ce trece personajul cu numele meu am aflat odată cu ceilalţi cititori, parcurgând cartea. E meritul lui Dumitru Crudu, pentru că reușește să creeze o atmosferă atît de veridică în *Salutări lui Troţki*. Atmosfera din prozele din carte – foarte scurte, pentru că un editorial nu trebuie să aibă mai mult sau mai puţin de *n* semne – adună textuleţele într-un volum care se citește ca un roman despre Basarabia zilelor noastre. Deși de dimensiuni mici, cartea nu se citește ușor, din contră, trebuie să iei măcar o scurtă pauză după fiecare text, pentru că-s concentrate, încărcate și apăsătoare, iar finalurile, chiar dacă nu-s șocante sau neașteptate ca la Sorokin sau Palahniuk, oricum te pun pe gînduri și dau textului un aer destul de misterios. Majoritatea prozelor au loc la Chișinău, unde locuiește acum Dumitru Crudu, ori la Flutura, satul în care s-a născut, iar cînd personajele trec graniţa, atmosfera basa se ţine scai de ele, fiindcă nu poţi fugi de umbra ta. Toate textele au două planuri, unul existenţial și cotidian & unul social-politic. În „Pește proaspăt prins, numai bun pentru un grătar", Virgil prinde pește pentru prietenii lui care fac grevă în Piaţa Centrală, unde face un grătar, chiar lîngă corturile unde s-au mutat pentru a protesta împotriva comuniștilor lui Voronin. Vine și Roșca, poetul Eugen Cioclea încearcă să vîndă cărţile sale protestatarilor, toţi scandează lozinci patriotice, iar cînd Virgil își amintește de peștele de pe grătar, „peștele era scrum". Personajele au foarte multe obsesii, porniri ciudate și frici: frica de realitate, de cotidian, de oameni, de vise. Unul se teme să adoarmă, pentru că în visele sale un boschetar joacă rolul principal într-un serial hiperrealist, în care-l bate măr pe-un pensionar din scara blocului lui, iar cînd încearcă să-l salveze e luat el în vizor/la pumni (şi asta – de fiecare dată cînd adoarme). Personajele trec prin multe situaţii crude. Un scriitor se întîlnește cu un interlop care poartă porecla asta, Scriitorul, deși n-a scris nimic în viaţa asta, ba mai rău – nici n-a citit („Doi scriitori"). Fiul șomer locuiește cu soţia lui (tot șomeră și… nu numai) în casa părinţilor lui, pe care-i și bate, și jefuiește („Nu trage"). Securistul care l-a maltratat, acum mulţi ani, în timpul studenţiei (la Brașov), apare și-i dă întîlnire, la Chișinău, așa cum face și tipul care-l bătea crunt în adolescenţă, oriunde dădea de el. O secretară (a socialiștilor) găsește zi de zi pămînt în sertar. Împuşcături de kalaşnikov lîngă o mănăstire, apoi – lîngă lacul din cartierul Sculeni. O fată pofticioasă, dar săracă, ridică punga cu colţunași de pe cîntar, apoi, acasă, îi fierbe în apă furată. Un soţ flămînd găsește cartofii murdari, iar de aici pînă la a crede că soţia îl înșeală nu mai e decît un… gînd. Doi soţi o bat pe mama vecinei doar pentru că doi pui de-ai acesteia au intrat la ei în bătătură. Un killer care vrea să se retragă primește o comandă la… adresa lui. Doi artiști își folosesc legitimaţiile de pictor și scriitor ca să intre la o nuntă. Un poliţist de la un miting se gîndește la iubita care tocmai l-a părăsit…

Cartea este scrisă în stilul lui Dumitru Crudu, cu care ne-am obișnuit, doar că de data asta parcă nu mai exagerează, dar nici nu evită cuvintele inventate sau demult uitate, marcă înregistrată DC – dudisme. Tot marcă înregistrată DC e și umorul său unic, mucalit & hîtru. *Salutări lui Troţki* e o carte de proză scurtă foarte interesantă și originală, cu iz basa, una dintre cele mai bune cărţi de proză scurtă din ultima vreme. Multe din aceste texte parcă-s scenarii pentru regizorul Igor Cobileanski, cu Sergiu Voloc în rolul principal, firește. Lectură plăcută și utilă!

---

Dumitru Crudu, *Salutări lui Troţki*,
București, Editura Univers, 2016

# Gellu Naum și gândirea spațiului poetic

*Florin Balotescu*

În 1970, apărea un volum de *Poeme alese* de Gellu Naum, cu un cuvânt înainte de Ov. S. Crohmălniceanu, cu texte care vor fi reluate în *Opere I. Poezii*, ediție din 2011, îngrijită și prefațată de Simona Popescu. În primă fază, titlul generic situează acest volum în afara spațiilor naumiene care, deși mereu învăluite în suprafețe protectoare, sunt reperabile într-un sistem geo-poetic personal prin sintagme deseori citate ca „un loc acolo", „malul albastru", „alveola" din „mlaştini" sau „partea cealaltă". Ca de obicei, însă, terenul naumian – ca orice teren poetic veritabil – are o viață proprie și este mișcător, ca în mlaștinile-turbării, în care straturile se depun unele peste altele de mii de ani și în care zonele „sigure" camuflate sub flora populată de plante carnivore aproape imperceptibile sunt cunoscute doar de călăuze.

În grupajul final de referințe critic-poetice, era reluată o frază-cheie din prezentarea primei ediții: „zone primejdioase ale gândirii poetice insurgente" (p. 749), o avertizare așa cum conțin multe dintre poemele lui Gellu Naum și care atestă o idee importantă în definirea spațiului poetic ca dimensiune autonomă, aceea că gândirea umană solicită tot mai mult glisările, intersectările categoriilor și o fluiditate care, la rândul lor, permit „accesarea" realității în afara capcanelor determinismului, totalitarismului, pseudo-moralității sau exceselor de referențialitate culturală.

Poemele care descriu mișcări, treceri, curgeri, zboruri, plutiri sau traversări sunt „simptomatice" pentru intenția unui autor de a crea o lume secundară, sugerând ideea că mutațiile care se produc depășesc nivelul lingvistic-imaginar al metaforei, devenind surse ale unui nou spațiu, autonom și, de fapt, o nouă dimensiune. Lumea fabuloasă, lumea „din carte", ținuturile „din depărtare" sau „de dincolo de..." sunt reordonate într-un teritoriu nou căruia îi sunt specifice noi stări, noi geografii și cronologii. Intenția creatorului ale cărui opere generează spațiul poetic nu ține, așadar, nici de domeniul epicului, nici de crearea unui nou limbaj. Este destul de limpede că, dată fiind aparenta sa aversiune față de literaturitate, opera generatoare de spațiu poetic este un fenomen rar în literatură; vorbim mai degrabă de o literatură de nișă, creată din impulsuri interioare și scrisă în absența constrângerilor de tipul tirajului, afirmării culturale, interdicțiilor politice sau presiunilor interne ale diferențierii tranșante și încă active a genurilor literare. Acest caracter trans-social, completat de rigorile unui simț particular a ceea ce am numit anterior *conectivitate*, este reprezentat aproape arhetipal în poezia lui Gellu Naum.

Ambiguitatea, obscuritatea, ermetismul sau ezoterismul nu mai satisfac complet poezia naumiană, așa cum nu mai explică pe deplin nici ideea de spațiu poetic, pentru că nici poetul și nici potențialul receptor nu mai operează în cadrul unui proces de intepretare a lumii; în aceeași măsură, cei doi ocultează, folosindu-și propria identitate ca pe o sursă vitală, ca pentru o nouă matrice din care se va naște la un moment dat altceva; într-un fel, nașterea fluturelui se produce invers în astfel de poetici.

Nu ar fi lipsită deloc de interes introducerea factorului „poetic" într-un tip de relativitate cu mult extinsă, dat fiind că, așa cum un corp fizic se presupune a fi posibil să deformeze spațiul, la fel cuvântul în sine – prin straturile de sens de care se încarcă și prin mutațiile pe care le produce – ar putea reașeza lumea într-un sistem complet nou de repere. La nivel fizic, procesul este vizibil și în transgresiunea genurilor – se poate vedea cum Gellu Naum convertește frecvent versurile în narațiune și invers, interesectează vocile, sintetizează stările tocmai pentru a traduce mișcarea continuă și procesualitatea diverselor tipuri de stagnare (de la suspendarea în transă, până la obsesiile reificării sau imaginile mlaștinii). Este un context în care poemul în sine rămâne singurul semn al acestor mișcări de profunzime; nici la Gellu Naum, nici la alți creatori din aceeași „familie" (fie că vorbim despre delirioniști, neo-suprarealiști, teoriile lui Joseph Nechvatal sau poetica Simonei Popescu ș.a.) textul nu mai este – aceasta dacă a fost cândva

– un obiectiv definitiv, un final, un produs destinat interpretării. El este un semnal din tot acest mesaj „de (o) viață" prin care poetul împacă realitățile și imaginarul într-un teritoriu autonom care nu mai aparține doar metaforei, experimentului de avangardă, marginalității sau alienării. O nouă coerență, o nouă sensibilitate, o nouă înțelegere a organicității care, însă, nu va eșua niciodată accesibilitatea necondiționată. Apanaj al instinctului poetic, „taina" textului rămâne; de altfel, în poemul „Arca", Gellu Naum scrie despre această comunicare (voit) întreruptă: „cum să comunici altfel decât prin jumătăți de jumătăți de semne cu cineva de care te despart atâtea falii de feldspat transparent?"

În afara recurențelor proprii spațiului poetic și discutate cu alte ocazii (dubla alienare a limbajului, interdicția expresivă, suprarealitatea textului, absența categoriilor clasice spațiu-timp, învestirea cu subiectivitate a mediului, conectivitatea etc.), sunt reluate intens în volumul din 1970 alte câteva elemente care anunță un nou tip de poetică. Unul dintre ele este *imperfectul folosit obsesiv* care nu mai traduce confesiunea sau suspendarea, ci devine instrumentul conexiunii cu această zonă altfel inaccesibilă. Poemul este relatarea dublată gestual a unor fapte foarte importante de către un individ care își trăiește neîntrerupt viziunile; din aceeași stare, transmite mesaje într-o limbă umană (fericitele „scăpări" ale limbii cumplite pe care o vorbim în gând, cum spune Gellu Naum – ca *Nigredo*, poemul alchimic-hieroglific – sunt rare și impuse de tensiuni poetice cu resorturi adânci). Vederea sau iluminarea – fie acestea laice sau numinoase – sunt sintetizate într-un simț complet (un poem se numește „Simțurile totale") sau heteretopic, acționând întotdeauna imprevizibil (ca în „Memoria frenetică").

*Stratificarea* continuă face parte din aceeași deplasare neîntreruptă, fiind întreținută de atribute organice ale viziunii; în „Ora nepăzită", acest fapt apare într-una dintre conversațiile-avertizor cu iubita: „Să nu tresari, iubita mea, când vei găsi oglinda adăpostită sub pleoape. Crusta, firește, e așa cum e și transele ei negre acoperă luminile imaginarului".

Totul face parte din atingerea unui ideal poetic neformulat ca atare de Gellu Naum, dat fiind că întreaga sa operă e dublată de un puternic substrat specific manifestului și rămas sub semnul impreciziei: „Izbuteam uneori" se numește, într-o ironică metanoia, unul dintre poemele cele mai reprezentative în acest sens: „Izbuteam uneori să simțim *unisonul acela ciudat* (s.n.) care ne lega, dezlegându-ne, de restul lucrurilor". „Unisonul acela ciudat", descris într-o altă formă în poemul „Zimzum", pare să fie intuiția unui acord suprem, a unei supradeterminări, acceptarea ieșirii în afara reperelor și surselor. Această conectare prin deconectare face parte din cunoscuta oroare a unora dintre poeți față de referințele culturale luate în sens absolut, înțelese nu ca puncte de legătură, ci ca expresii ale apartenenței definitive la un curent sau altul și care, duc, în cele din urmă, la eșuarea într-un tipar mental care determină alunecarea teoriei, criticii sau poeticii spre o teribilă taxidermie.

Ca și acești autori, Gellu Naum pare să adopte în poetica sa un fel de gândire „planetară", care nu se restrânge în sisteme sau nuclee, ci rămâne conectată la o supra-vitalitate, implicând natura, cosmosul, lumea vizibilă și invizibilă; o gândire „peri-mentală" care face posibile discuții despre matematici ale istoriei, chimii ale poeziei, anatomii ale arhitecturii, genetici ale percepției și așa mai departe. Mai mult decât atât, gândirea asociată spațiului poetic, presupune o înțelegere mult extinsă a lucrurilor: multitudinea, pluralitatea, fragmentarismul sau orice alt nume am găsi pentru varietatea debusolantă a conceptelor nu au legătură cu ideea de separare sau de final; poetul va refuza conectarea la orice univers care i-ar putea restrânge libertatea sau l-ar putea arunca într-un „anti-spațiu" al segregării. El preferă prezervarea printr-o gândire magică, de tipul celei descrise de psihologi în cazul vârstelor timpurii ale omului, prin care acesta e capabil să admită o altă viață a lumii din jur, însuflețind obiectele și dând formă inefabilului; poetul va evita în acest fel, ca în „Orașul în câmp", orice afilieri suspecte: „...refuzam firește, fiindcă în ritualul acesta binevoitor ghiceam o știință complicată, un fel de funie mută, cu câte un capăt în fiecare din noi".

În „romanul" care se desfășoară în *Poeme alese*, putem citi o hartă a spațiului poetic în varianta lui naumiană; pentru acest tip de spațiu, pentru acest fel de gândire, Gellu Naum este un prototip, cu una dintre rarele poetici care ajung la sublimarea textualității, a contextelor, a torsadei realitate-vis, trecând spre ideea unei poezii ca știință vitală, ca sursă; iar studiul ei va fi inevitabil legat de revoluțiile mentalităților, ca și de cele ale tiparelor actuale de scriere, receptare și interpretare.

◆

# Teatralitatea lumii și evadarea prin cuvânt – Elena Ferrante

*Nicoleta Popa*

Elena Ferrante este autoarea unei *Tetralogii* despre viața napolitană (din Napoli și suburbii) a anilor 1950, dar cărțile sale nu sunt doar un filtru auctorial neorealist al existenței mizere din cartierele orașului italian – după confesiunile scriitoarei, spațiul său natal –, ci, mai ales, o încercare de a restitui consimțit autonomia scrisului. Opera nu se mai leagă de numele unei persoane reale, ci există prin sine odată ce a fost încredințată cititorului. Astfel se explică intenția Elenei Ferrante de a sta în spatele unui pseudonim, fără niciun fel de alte indicii despre persoana sa reală – se pare, totuși, că este o traducătoare care locuiește la Roma – , întrucât orice episod biografic se topește în magma romanescă până la a atinge independența, chiar universalitatea. Oricine, de oriunde se poate regăsi într-un gest, un gând, o atitudine a vreunui personaj al romanelor sale și aceasta cu efect cathartic, cum se întâmplă cu scrisul pentru eroina Elena Greco.

În cele două romane traduse de Cerasela Barbone, *Prietena mea genială* (2015) și *Povestea noului nume* (2016) și apărute la editura Pandora M, parte a Grupului Editorial TREI, răzbat valorile umane căutate dintotdeauna: iubirea, prietenia, armonia familială, spiritul justițiar, care să conducă la moralitatea unei lumi, deocamdată încă utopice, unde sunt anulate luptele de clasă, trivialitatea și grobianismul, banul ca unic diriguitor al stării de fericire și împlinire a visurilor oricărui copil provenit din mediile cu o condiție socială precară. În mersul acestei societăți italiene de la jumătatea secolului al XX-lea, pătrunsă de maladie mai ales din pricina sărăciei, unde violența fără discernământ, iscată din motive minore, uneori absurde devine un *modus vivendi*, unele individualități pot schimba direcția – spre un nivel de trai decent, cu oameni instruiți sau prin afaceri prospere, chiar dacă implică și câștigurile ilicite, tot atâtea variante viabile pentru ridicarea din mizeria degradantă a vieții marginalilor. Fiecare dintre cele două romane începe prin a înșira, ca într-o listă de personaje din textele dramatice, familiile micilor meseriași (cîrpaciul – familia Cerullo, portarul – familia Greco, tâmplarul – familia Peluso) sau ale micilor afaceriști din suburbiile orașului Napoli (Solara – proprietarul cafenelei, Caracci – proprietarul unei mezelării), împreună cu unii dintre copiii lor, doar aceia care vor juca un rol în destinul lumii. Sensurile nu se nasc, astfel, din „poveste", pare să spună autoarea prin această distribuție a rolurilor, ci din capacitatea personajelor de a juca, din acțiune. Cele două romane sunt ca niște „dosare de existență" gidiene, în care contează abilitatea fiecărui actant de a-și atribui un rol și de a-l interpreta. „Povestea" este a prieteniei speciale dintre naratoare, Elena Greco, și Lila/ Lina Cerullo, dar semnificația ei se naște din felul în care fiecare dintre ele (colateral, și modul cum prietenii lor) reușesc să îndeplinească un destin, nu acela dictat divin, ci, mai ales, construit, pentru că lumea în care acestea trăiesc le obligă la asumarea unor roluri. Aceasta este partea specială despre prietenia feminină care frapează în cărțile Elenei Ferrante și care se vrea validată de o literatură în care eroii tind să fie bărbați. Forța interioară a Elenei și a Lilei, mereu distribuită complementar, când de partea uneia, când de partea celeilalte face ca fiecare să fie propulsată cu o treaptă mai sus, care să le ridice din atmosfera destructivă, din micimea unei vieți insignifiante, nesigure, unde încăierarea dintre bande și din familie este cotidiană: „Era ca și cum, printr-o magie neagră, bucuria sau suferința uneia presupunea suferința sau bucuria celeilalte" (*Prietena mea genială*, p. 256). Într-un interviu acordat revistei *The Paris Review*, în 2015, autoarea precizează că, în mare parte, istoria este a diferențelor dintre cele două personaje feminine, a balanței care se menține între ele în plan evolutiv și a regăsirii fiecăruia dintre cititori în profilul acestora, pentru că ele sunt părți ale unui întreg care cuprinde totul. „Dacă Elena decade, atunci cititorul se sprijină pe Lila" (tr. n.), cum susține în interviu scriitoarea. Hotărârea Lilei, puterea ei motivațională o vor face pe Elena să continue mereu și să studieze, chiar să scrie un roman, așa cum ele visau în copilărie, în timp ce bunătatea, răbdarea,

convingerile morale, oferite de Elena o susțin pe Lila pe drumul greu al unei căsnicii nepotrivite și nefericite. Cum fiecare a optat, trebuie doar susținută interpretarea rolului.

### De la jocurile copilăriei, la scena vieții

Deși capitolele celor două romane sunt numite după vârstele protagonistelor, copilăria, adolescența și tinerețea nu sunt praguri ontologice, ci etapele evoluției unui vis – evadarea din tenebrele cartierului gri –, prin școală, căsătorie, care devin variante de măști existențiale, la o etate diferită. Povestea este o restituire ficționalizată a trecutului Elenei și al Lilei, din perspectiva celei dintâi, astfel că, dacă autoarea (povestirii, dar și cea reală, semnată prin Elena Ferrante) reține fragmentele vieții napolitane printr-un imaginar neorealist demitizant, care dezvăluie ororile existenței marginale, scriitura este o rememorare clarificantă și remitizantă. În spațiul restrâns al cartierului, tinerele cred că există căpcăuni (Don Achille) uciși de criminali invizibili (femei, în plus), Lila asociază monstruozitatea nevăzută a lumii cu un fenomen de „tăierea marginilor", de pierderea contururilor, deci a consistenței ființiale. Viețuirea este posibilă reinventând realitatea asemenea unui joc, în care „lucrurile personale, blocurile, străzile" sunt acceptabile doar în forma lor recreată ludic. În același interviu acordat revistei *The Paris Review*, Elena Ferrante subliniază importanța majoră a primei fraze a romanului, care are „o suprafață rece și, vizibil sub ea, o magmă de căldură insuportabilă" (tr. n.). Dispariția Lilei la 66 de ani declanșează reconstituirea vârstelor și va menține dependența lecturii, pentru că seria scrisă de autoarea italiană declanșează în cititor aviditatea de poveste. Este un fapt concret, simplu, de netăgăduit: „Azi-dimineață m-a sunat Rino, am crezut că vrea din nou bani și m-am pregătit să-l refuz. Dar motivul telefonului era cu totul altul: mama lui era de negăsit" (*Prietena mea genială*, p. 13), o certitudine de o frapantă autenticitate și actualitate pregătește periplul retrospectiv, cu rol de catharsis și de clarificare lăuntrică, de data aceasta, pentru Elena. Totodată, autoarea aruncă la mare distanță în timp o proiecție a unui viitor obscur, dar magnetic, acaparator, și atenția cititorului este mereu provocată, măcar până în punctul unde apare acest Rino, fiul, în viața Linei, cea dispărută. Magma din profunzimea frazelor întreține viu însuși focul creației, fraza incipientă rămâne suspendată ca sens și se va umple, până când ajunge în punctul intens de unde a început (încă nu, în primele două volume ale tetralogiei). Joaca celor două fetițe cu păpușile, peste gura de aerisire și având conștiința unei amenințări malefice prin Don Achille este jocul teatral din adolescență și tinerețe, când ele sunt manipulate de voința bărbaților, asemenea unor marionete, dar forța care le unește le determină să riposteze, măcar și numai printr-un râs parțial necreditabil: „Și brusc a fost ca și cum ne-am fi văzut din exterior, amândouă în necazuri cu bărbații noștri, stând acolo, în prag, jucând doar rolul unor femei, și-am început să râdem" (*Povestea noului nume*, p. 79). Viața se va dovedi în multe momente un joc de șah, unde piesele se tot mută dictate de forța nevăzută a lumii care cere convieţuirea, supraviețuirea: cuplurile de prieteni din copilărie se tot destramă și recompun în tinerețe (Stefano se căsătorește cu Ada, fiica nebunei Melina, după ce se departe de Lila, Ada renunțând la logodna cu Paquale Peluso). Textul conceput de Elena se dovedește o formă de a renunța la masca micimii (la un joc de rol, deci) pe care i-o induc relațiile cu băieții (Nino, Franco, chiar și Petro) sau cu Lila.

### Logosul salvator

Jocul puterii și al ridicării din abject este secondat de forța creatoare a cuvântului, la scară umană. Dacă în copilărie, singurul câmp semantic cunoscut era cel al cuvintelor tăioase, provocatoare de moarte: „Lumea noastră era așa plină de cuvinte care ucideau: crupul, tetanosul, tifosul exantematic", în tinerețe, fiecare colț însuflețit este reconstruit. Atelierul de cizmărie se animă prin cuvintele magice rostite de Lila și devine cadrul unde se vor naște modelele unice de pantofi, asemenea unui tărâm fermecat, de basm. Dialectul conferă autenticitate, siguranță numai în spațiul cartierului. Odată trecută granița aceasta imaginară, limba care se instituie de la sine este italiana curată și îngrijită, care nu mai este o mască, ci însemnul unei normalități, al salvării.

O formă de Logos cu funcții absolutizate este scrisul, cartea scrisă de Elena. Fără să știe, povestea romanului său reiterează textul din copilărie conceput de Lila, ca dovadă a faptului că cele două sunt un întreg pe baza unor legături afective indestructibile.

Existența devine o carte reușită, publicată. Povestea continuă, la fel și jocul actoricesc, tetralogia nu s-a încheiat încă.

◆

# „tu doamne nu te sufoci?”

*Călina Bora*

Dată fiind formația lui Mihai Măniuțiu, în momentul în care îi deschizi volumul, *Tu* (Tracus Arte, 2016), n-are cum să nu-ți vină în minte, aproape în mod automat, că poemele sunt scrise de un regizor, vizionar și excentric. Este necesară parcurgerea câtorva pagini de versuri pentru a te liniști, pentru a începe să trăiești poezia. Odată trecut pragul artei, devii pierdut în corpusul ei. După cum spune Umberto Eco, ai înaintat în pădurea narativă, fii liniștit, nu urmează decât rătăcirea.

Drept este că, de la început fie pomenit, așa cum spectatorul își lasă privirea să cadă în ochiul regizorului, tot astfel se petrece și în cazul poeziei lui Măniuțiu. Cititorul își lasă privirea să cadă în ochiul poetului, altminteri, nu poate vedea. De ce nu poate vedea? Pentru că volumul lui Mihai Măniuțiu, dincolo de senzația permanentă a mișcării, este un volum al adresării. Chiar punctul în care adresarea poetului prinde formă nu are cum să fie văzut de alții, de exterior. Din punctul în care adresarea poetului prinde formă nu pot vedea decât poetul însuși și cititorul care își lasă privirea să cadă în ochiul poetului. Suntem, așadar, într-un cadru intim.

Până și titlul face referire la intimitate, cu toate că este un Tu de vârste diferite, un Tu purtat de poet din copilărie în adolescență și maturitate. În funcție de etapa de vârstă trăită de poet, identitatea lui Tu se transformă. Dintr-o putere supranaturală, acesta devine obișnuit, urmând ca, în ultimă instanță, să devină Marele Absent despre care Lucian Blaga vorbește în volumele de filosofie. Să trecem, însă, treptat pragul liricii acestui volum.

În primul rînd, există o adresare către o entitate supranaturală. Poate fi dumnezeu, poate fi un zeu. Poate fi tot ceea ce este nevăzut și superior omului. Dacă numim dumnezeu această identitate, poemele, așa cum sugerează Ion Pop, duc cu gândul la poeziile și frământările argheziene. Dincolo de stilul diferit, în cazul celor doi poeți situați la antipozii temporalului, în poemele lui Mihai Măniuțiu nu apare disperarea arghezia-nă sau dorința de a atinge zeul, de a-l vedea. Poemele lui Măniuțiu sunt mici incursiuni în interior. Nu este nevoie ca entitatea superioară să fie văzută, să fie atinsă ori strigată. Nu există nicio trăire grotescă declanșată de posibila întâlnire cu zeul. Poemele sunt mici marsupii sau încăperi în care poetul se retrage și simte. „Oare cel care e și cel care/ aproape nu este/ fac parte din aceeași poveste?” (p. 89).

Distingem, apoi, o adresare către altcineva. Un Tu comun. Un Tu mundan care este văzut și care, preț de câteva minute, în care nu te mai concentrezi asupra sa, devine nevăzut. „Te văd doamne și după aceea/ nu te mai văd/ nu că tu nu ai fi acolo” (p. 92). Pe acest (dumne)zeu îl cauți în buzunare, acestei entități îi prepari sendvișuri, pe care nu mai le mănâncă, un Tu pândit prin găurile armurii, un Tu așteptat care nu-și mai întoarce ochii către cel care îl așteaptă. Sub cortina aceasta a adresării eu-tu poate fi vorba și despre relația eu-sine. Și sinele poate fi căutat prin buzunare, și sinele poate prefera să nu se atingă de sendvișuri, și sinele poate fi pândit prin interiorul armurii.

La început, (dumne)zeu era în apropierea acestui eu (ego), („pășeai înaintea mea”), apoi, tot acest zeu, se distanțează treptat. Motivul nu ni se face cunoscut. Avem acces, în schimb, la următoarele versuri: „nu o să-mi mai fie niciodată atât de bine ca în nopțile în care dormeai cu mine în pătuț (...)/ și eu știam că aripile Tale fără de număr care mă apără/ vor birui aripile Tale fără de număr care vin asupra mea” (p. 11). Cine sau ce este această entitate îi rămâne cititorului singur de stabilit.

---

Mihai Măniuțiu, *Tu*, București, Tracus Arte, 2016

# Mareș: un proiect

*Radu Toderici*

Ca prozator, Radu Mareş părea să se fi resemnat, mai ales în ultimul lui deceniu de viaţă, când unele din cărţile lui începeau să fie extrem de bine primite de critică, cu rolul de tradiţionalist care ştie el ce ştie despre cât de numărate sunt zilele postmodernismului. Când nu scria ficţiune, în textele lui cu tentă memorialistică, Mareș poza (uneori destul de convingător) în incomodul care spune lucrurile așa cum sunt. N-o să mire pe nimeni probabil faptul că prima lui carte postumă, *A fi în Bucovina*, apărută la editura bistriţeană Charmides, cade undeva la mijloc între aceste două atitudini. Volumul e și unul mai personal, aproape autobiografic: Mareș scrie despre literatura din Bucovina lui natală, despre autorii pe care i-a descoperit cu timpul, despre formarea lui ca scriitor. Doar că aceasta nu e numai o carte de amintiri fragmentare, de portrete ale unor oameni pe care Mareș i-a cunoscut odinioară. Omul de litere Mareș, e evident de la primele pagini, are în minte un proiect, o idee care trece din text în text și care ţine de latura lui de om incomod, certat cu canonul. Pe parcursul volumului, el scrie, pledează, aduce argumente pentru un anume *esprit de lieu* al literaturii bucovinene. Există el cu adevărat? Nu ştiu câţi ar fi realmente convinși. Și atunci nu poţi să citești *A fi în Bucovina* fără să te ţii la o oarecare distanţă de această idee la care fără îndoială Mareș ţinea cu încăpăţânare.

Și totuși, așa cum demonstrează încă o dată textele adunate în acest volum, Mareș știa cum să-și expună propriul punct de vedere cu convingere. Despre *Manual de sinucidere* (2003), unii ar putea spune că reprezintă versiunea lui despre evenimentele din decembrie 1989 și din lunile imediat următoare, trăite în mijlocul lumii literare din Cluj. Mareș știa însă cum să fie (sau să pară) precis, cum să pună în scenă faptele pe care le rememora. Se vede la Mareș prozatorul și atunci când el povestește lucruri care i s-au întâmplat sau care ţin de memoria colectivă. Se văd imediat personajele principale, marile lanţuri cauzale, ritmul de zi cu zi, detaliile semnificative. Ca un povestitor profesionist, el știa cum să înceapă, cum să-și atragă cititorii. Iată, de pildă, cum surprinde în primele fraze dintr-un mic eseu despre Ceaușescu derizoriul puterii: „În 1970, la inundaţii, Ceaușescu vizita cu elicopterul Moldova sinistrată și ateriza la prânz pe stadionul de fotbal de la Suceava. [...] Era primul elicopter ajuns prin părţile locului și din tribune s-a ridicat un nor imens de coji de seminţe, hârtii și praf, dând total peste cap solemnitatea momentului." (p. 42) În alte texte din *A fi în Bucovina*, iese la iveală portretistul, scriitorul care amplifică o singură trăsătură de caracter pentru a reliefa un personaj. Unul dintre profesorii lui de la Liceul nr. 1 din Rădăuţi: „Fuma, sper că nu mă înșel, ţigări ieftine pe care – amănunt întors de noi pe toate feţele și comentat îndelung – le avea la el în portţigaret tăiate la jumătate, nu știu dacă din raţiuni de economie. Era genul de bărbat scund, uscăţiv, care nu zâmbește. Unul din elevi scos la tablă sau la harta întinsă pe tablă îndruga răspunsul la întrebare. Impasibil, așezat la catedră, el scotea jumătatea de ţigară, ţigaretul de lemn care și el era parte din recuzită, aprindea chibritul și trăgea un fum cu ochii închiși, absorbit." (p. 17) Ce face însă Mareș cu asemenea portrete, cu astfel de întâmplări? Pe scurt, le inserează într-o istorie a locului, le folosește pentru a pune în discuţie o literatură și o cultură a locului care i se par pe nedrept trecute cu vederea. Când scrie despre Teofil Lianu, despre George Sidorovici, despre Mircea Radu Iacoban, despre Gregor von Rezzori, când discută despre rolul lui Platon Pardău în destinul literar al lui Labiș (într-un dialog cu Ion Filipciuc), Mareș pare să pună mereu problema memoriei ingrate a canonului și a lumii literare. Uneori, răzbate în rândurile scrise de Mareș emfaza; ar trebui vorbit despre acești scriitori, sugerează el, pentru că ţin de istoria vie a literaturii: „Nu sunt în chestiune mari scriitori. Sunt, însă, lacrimi și suspine, destine nenorocite." (p. 38) Alteori, demersul de recuperare a scriitorilor bucovineni e ceva mai programatic, ca în textul „Recursul la proză", cu toate riscurile inerente: când vrei să faci liste, să demonstrezi că o anumită literatură locală există fără doar și poate, se văd dezechilibrele, atunci când autorii cu greutate apar lângă cvasi-necunoscuţi. E greu să fii de acord cu Mareș, în ultimă instanţă, fără să investești tot atâta emoţie în ideea specificităţii culturii locale. E la fel de greu însă să ignori efortul și talentul cu care își susţine cauza. Mai ales că *A fi în Bucovina*, la fel ca *Manual de sinucidere*, e opera unui moralist: fără să ajungi neapărat la aceleași concluzii, o parte din nostalgia și din tragismul care se insinuează în aceste pagini îţi rămâne în minte și după ce ai terminat cartea.

---

Radu Mareș, *A fi în Bucovina*, Bistriţa, Charmides, 2016

# Transumanism, extropianism, cyberpunk

*Marius Pușcaș*

Prima utilizare a termenului de transumanism datează din anul 1957 fiind atribuită lui Julian Huxley, acesta definind transumanimul astfel: „omul rămânând om, dar depășindu-se pe sine prin realizarea noilor posibilități ale naturii sale umane" (Julian Huxley, "Transhumanism" în *New Bottles for New Wine*). Cu toate că Huxley, dintr-o perspectivă biologică, dă o coloratură pozitivă viziunii în sine, („până acum, după cum descrie Hobbes, viața a fost dezgustătoare, brutală și scurtă, majoritatea ființelor umane «dacă nu au murit în tinerețe» au fost înglodate în mizerie... putem să menținem în mod justificat credința că aceste orizonturi ale posibilității există și că prezenta limitare și mizerabila frustrare a propriei existențe ar putea fi depășită. Natura umană poate, dacă dorește, să se depășească pe sine, nu doar sporadic, câte un individ pe cont propriu, ci în întregime, ca umanitate"), conotația cu care termenul este folosit începând cu anii optzeci ai secolului trecut fiind total diferită și într-o altă manieră acceptată în diferitele tipuri de discursuri unde apare.

La nivel conceptual, un precursor al transumanismului în forma sa contemporană este J.B.S. Haldane care, în „Dedal: știința și viitorul", la începutul secolului trecut, prezice numeroase beneficii pe care umanitatea le va avea în urma abordării geneticii în medicină și a altor ramuri menite să ducă ființa umană la un alt nivel. Semantica termenului transumanism și întregul spectru de idei pe care le acoperă în prezent vin nu de la definirea umanului în baza a ceea ce este sau ceea ce a fost, ci, mai degrabă, presupune o variantă vizionară a umanului. Perioada contemporană, prin intermediul tehnologiei, care este într-o continuă și din ce în ce mai alertă dezvoltare, a generat o stare de neliniște la nivel filosofic, cultural, social etc. în condițiile în care se pune din nou problema existenței umane.

Într-adevăr, tehnologia este cea care a propulsat și valorizat conceptul de transumanism, însă este de precizat faptul că tehnologia în sine nu este reprezentată ca obiect al cercetării, ci este luată în considerare prin prisma faptului că influențează ideea de om. Însuși termenul indică omul ca subiect și obiect al cercetării, elementele tehnologice fiind importante deopotrivă, dar având totuși un rol secundar în această paradigmă. Din punct de vedere conceptual, științele umaniste au dezvoltat chiar o bază teoretică a ceea ce reprezintă omul, propunând și o dezvoltare a conceptului din punct de vedere istoric. Afirmații, păreri și opinii există numeroase cu privire la ideea de om, ce a fost omul, cum s-au raportat străbunii noștri la conceptul de om, ce este omul în zilele noastre, cum ne raportăm noi la această idee. Toate aceste afirmații au un suport empiric ce oferă argumente pentru fiecare viziune în parte. Momentul de criză apare când nu se mai pune problema ce a fost omul sau ce este acum. Accentul nu mai cade pe înțelegerea umanului prin prisma valorilor adunate de-a lungul anilor, ci întregul discursul filosofic, cultural ș.a.m.d. trece la un nivel strict ideatic.

Francesca Ferrando afirmă că transumanismul vizează înțelegerea umanului prin raportare la posibilitățile sale de dezvoltare biologică și tehnologică. Aici se merge pe ideea de potențial. Așadar, ca centru al mișcării apare, în continuare, ideea de om, dar pentru a identifica toate valențele omului, tehnologia este folosită drept cheia principală de intrare în acest orizont prezumtiv. Ideea de la care pornește gândirea transumanistă este capacitatea ființei umane de a se dezvolta de așa natura încât să poată fi catalogată drept postumană.

Omul a încercat de timpuriu să descopere modalități prin care să își ușureze existența sau prin care să treacă dincolo de barierele impuse de natură. Inclusiv cunoașterea și acumularea de cunoștințe este o formă prin care omul este într-o continuă dezvoltare. Odată cu dezvoltarea tehnologică, umanitatea este pusă față în față cu depășirea unor bariere care păreau fără soluție. Până în

momentul de față, cea mai gravă problemă pe care umanitatea o întâmpină în existența umană este moartea. În *O istorie a gândirii transumaniste*, Nick Bostrom introduce ca mobil al evoluției umane și implicit al transumanismului termenul de *hybris*. Dorința umană de a împiedica apariția prematură a morții și îmbunătățirea existenței umane a degenerat în momentul primelor reușite de acest fel. Există dovezi în istoria omenirii care atestă intenția umanului de a eluda moartea, mai mult, există argumente care confirmă faptul că umanitatea era convinsă de acest lucru.

Încă de la începuturi, încercarea de a depăși granițele impuse de biologic a fost văzută bivalent. Tot Nick Bostrom prezintă acest lucru în lucrarea anterior amintită, arătând modul în care evoluția a generat de fiecare dată o segregare între cei care erau de acord cu beneficiile aduse de aceasta și cei care puneau în seama eșecului sau a pedepsei intenția de a trece dincolo de ceea ce a fost dat omenirii să cunoască. Exemplele pe care Bostrom le dă pornesc de la mitologia greacă, unde Prometeu a furat focul pentru a îmbunătăți existența umană, fiind ulterior pedepsit de către Zeus. La fel se întâmplă și în cazul lui Dedal care prin tehnologie intenționează să-i ofere omului capacitatea de a zbura și să rupă această barieră, însă insuccesul de natură punitivă pe care îl suferă fiul său Icar aduce din nou o valență duală dezvoltării umanului. Din aceste exemple reiese clar modul în care tehnologia a fost privită în decursul anilor, transumanismul fiind o continuare firească în diacronia evolutivă a umanității.

## Extropianismul

Francesca Ferrando identifică în transumanism trei curente majore: *transumanismul libertin, transumanismul democratic și extropianismul*. Fiecare dintre cele trei direcții ale transumanismului are o coloratură aparte, delimitând fiecare o altă latură a evoluției. Fiecare dintre cele trei direcții anterior amintite valorizează tehnologia și evoluția științifică, însă într-o manieră diferită. *Transumanismul libertin* propune liberalizarea unei piețe în acest sens, asigurând posibilitatea doritorilor de a beneficia fără restricție de noile rezultate ale evoluției științifice, fiind totodată o modalitate prin care dezvoltarea ar fi facilitată. *Transumanismul democratic* propune un acces echitabil a umanității la tehnologie, însă ne este atrasă atenția că există riscul de a fi impuse limite la nivel de clasă socială.

*Extropianismul*, un termen introdus de către Max More, fondator al *Extropy Institute*, duce dezvoltarea tehnologică la extrem. Este o manifestare ideologică ce se bazează pe un set de principii clar stabilite de către More, acestea scoțând în evidență necesitatea evoluției tehnologice și științifice pentru o existență facilă a umanității, bazată pe gândire rațională și optimism practic. Extropianismul este o formă a transumanismului care trece dincolo de uman. More spune că această formă de manifestare este una benefică pentru societate, însă cel mai mare dușman al evoluției tehnologice este religia, dar totuși confirmă importanța acesteia în a da sens vieții umane și în a da o structură din punct de vedere social. More face din transumanism o filozofie futuristă, o nouă „religie". El propune acest concept ca o alternativă pentru religie în detrimentul unui „nihilism fără nădejde sau a unui scientism steril. În opoziție cu religia, care se bazează pe unificare și coeziune susținute de credință și venerarea a divinității, More folosește conceptul *reliberium* care ar însemna o libertate în plan individual. Merge tot pe ideea de sens al vieții, însă nu se bazează pe credința în supranatural, ci caută să dea o formă empirică mobilului existenței. Conform lui More, acest concept include umanismul, transumanismul, postumanismul și extropianismul. Toate aceste mișcări sunt reprezentative pentru *reliberium* în sensul că umanismul respinge credința și cultele religioase pentru a promova natura umană și potențialul ei rațional și științific. Transumanismul urmărește aceeași direcție, însă identifică și anticipează eventualele probleme pe care omul poate să le aibă ca urmare a progresului în care este antrenat prin intermediul tehnologiei. Postumanismul derivă din transumanism și reprezintă forma finală a omului pe care acesta din urmă o propune, iar extropianismul este direcția filosofică ce accentuează în mod explicit expansiunea potențialului uman și transformarea individualului prin intermediul tehnologiei, văzute prin prisma unui optimism dinamic.

O altă problemă pe care o ridică transumanismul este dată de superioritatea autoproclamată a umanității față de restul existenței terestre. Din punct de vedere istoric, această tendință a fost amplificată odată cu dezvoltarea umanului din toate punctele de vedere. Văzându-se din ce în ce mai capabil, omul se situează în lanțul trofic deasupra tuturor viețuitoarelor. Un studiu în această privință, *The Great Chain of Being: A study of the History of an Idea* pornește încă de la Platon, Aristotel și Vechiul Testament și descrie o ierarhie a tot ce înseamnă viață, prezentând plasarea într-o poziție superioară a omului față de celelalte existențe non-umane. Totuși, nu orice om este

considerat o ființă superioară. Chiar și în interiorul umanității apare o structură ierarhică ce delimitează oamenii în baza rasei, a clasei sociale, politice etc.

**Cyberpunk**

În plan cultural și artistic, transumanismul este abordat tot în dualitatea posibilei sale existențe. Tehnologia acaparează viața, iar umanitatea în sine este pusă în primejdie, utopia fiind înlocuită cu o viziune distopică asupra lumii. Literatura care abordează subiecte cu caracter transumanist are în general o tentă speculativă, fiind printre primele realizări concrete în baza planurilor și ideilor propuse de către teoreticienii curentului. În scrierile science-fiction, încă de la mijlocul secolului trecut, transumanismul a beneficiat de o primire nu tocmai pozitivă, fiind mai mult văzut ca o amenințare în ceea ce privește rasa umană, acest lucru regăsindu-se în temele pe care autori consacrați ai genului din perioada anterior amintită le abordează. Multe dintre conceptele cheie ale transumanismului apar în texte precum Isaac Asimov, *I, Robot,* Arthur C. Clarke, *Childhood's End,* citindu-se foarte bine în textele amintite pulsul societății cu privire la curentul ce urma să își concretizeze manifestul.

Nu doar în genul science-fiction apar elemente transumaniste, chiar dacă aici sunt cu precădere abordate astfel de subiecte, ci și în noua cultură *cyberpunk*, exemple semnificative fiind William Gibson, *Neuromancer* și Bruce Sterling, *Schismatrix*. Acest gen pune în discuție modificările corpului uman. Bineînțeles, maniera este tot una transumanistă, toate operațiile pe care le suferă umanitatea provin pe filieră tehnologică și științifică, însă viziunea este oarecum diferită. Cyberpunk este considerat, încă de timpuriu, o ruptură de science-fiction, fiind o nouă formă de vitalitate în literatură și nu numai, având chiar o tentă de curent revoluționar. Transumanismul este în cele din urmă o formulă care poate sau nu anticipa viitorul umanității, dar în mod sigur pune în discuție o variantă a sa, identificând care ar fi beneficiile unei astfel de existențe și care ar fi riscurile la care s-ar expune umanitatea în condițiile în care presupozițiile transumaniste se vor concretiza. Direcția în care societatea, cultura și știința se îndreaptă este de așa natură încât să crediteze o lume postumanistă, dar însăși problematizarea pe această temă poate fi un obstacol care să devieze evoluția umanității într-o altă direcție.

◆

## Comunicat

Uniunea Scriitorilor din România, prin președinte Nicolae Manolescu, anunţă faptul că Judecătoria Sectorului 1 București a respins cererea dlui. Cipariu Dan Mircea prin care acesta solicita să se constate alegerea nestatutară în anii 2009 și 2013 a dlui. Nicolae Manolescu în funcția de Președinte al U.S.R. și lipsa de reprezentativitate legală și statutară a membrilor organelor executive de conducere ale U.S.R. conduse de dl. Nicolae Manolescu.

Deși nu mai este membru al Uniunii Scriitorilor din România, dl. Cipariu Dan Mircea a contestat alegerea dlui. Nicolae Manolescu și celorlalţi membri ai organelor de conducere, după 7 ani și, respectiv, după 3 ani de la data alegerilor.

Prin acţiunea formulată, dl. Cipariu Dan Mircea susţine că alegerea Președintelui Uniunii Scriitorilor din România nu ar fi fost făcută în urma unor adunări generale organizate statutar la care să fi putut participa toţi membrii.

Judecătoria Sectorului 1 a respins această acţiune, așa cum respinsese anterior și două cereri având ca obiect suspendarea Președintelui Nicolae Manolescu din funcţiile deţinute, până la soluţionarea dosarului vizând verificarea legalităţii alegerilor și reprezentativităţii statutare.

Reamintim că, deși organele actuale de conducere sunt alese pentru un mandat în perioada 2013-2018, care nu a încetat în niciun fel, diferite persoane își arogă diverse funcţii în care s-au auto-ales, fără respectarea dispoziţiilor statutului Uniunii Scriitorilor din România și cu încălcarea prevederilor legale.

Pentru dovedirea caracterului nelegal al susţinerilor acestor persoane, există pe rolul Judecătoriei Sectorului 1 și dosarul având ca obiect anularea actelor prin care câteva persoane s-au ales unele pe altele în funcţii de conducere ale Uniunii Scriitorilor din România, în urma unei Adunări Generale nestatutare. Urmează ca instanța de judecată să decidă.

# Nu am fost niciodată moderni

*Ion Pițoiu*

Bruno Latour expune în scena contestabilă a modernității eseul de antropologie simetrică *Nu am fost niciodată moderni* (Editura Tact, traducere de Bogdan Ghiu, 2015). La baza lucrării se află modelul propus de Antoine Hennion în 1991, iar anexele care călăuzesc actul demonstrativ sunt reprezentările experimentale și studiile sistematice ale cercetătorilor Thomas Hobbes și Robbert Boyle (după sinteza autorilor Steven Shapin și Simon Schaffer).

Volumul gravitează asupra actului central modernității – Constituția, denunțând sistematic atributele cu magnitudine care au generat schisme epistemologice celor doi poli existențiali *natura* și *societatea*, „Marea Separație" fiind un astfel de exemplu. Deconstrucția tezei clasează noi definiții, aduce clarificări esențiale și anchetează dihotomiile *antropologie vs. etnologie*, *știință vs. tehnică*.

La nivelul conținutului, Bruno Latour subliniază mai întâi aspectele moderne care nu și-au păstrat caracterul identitar: suprimarea revoluției critice, *boom*-ul cvasi-obiectelor (elementele mixte neîncadrabile) și hiper-realismul modern. De asemenea, o importanță suplimentară se acordă carențelor voite ale Constituției: mecanismul extremist, supremația și emanciparea selectivă.

Autorul manifestă o atitudine plauzibilă pentru separabilitatea, transcendența și entitatea intrinsecă ale Constituției, pe când timpul neomogen și asocierile neexistente („libertatea socială") reprezintă fațetele vulnerabile tratate cu reticență. În aceeași linie analitică, contextul modernismului eșuat este sistematizat prin contractarea socială a cetățeanului, știința instrumentalizată și materialitatea spiritului. Aceste trei depistări sunt argumentele cu care Bruno Latour reclamă culturile abolite/muzeificate și hibrizii socio-naturali creatori ai „simptomului postmodern".

Punctul terminus al volumului restructurează, în cheie antropologică, simetrismul oamenilor (ca ființe oscilante între natură și societate) într-un mecanism de menținere a prezentului, teoreticianul depistând mecanismul primordial în evitarea epistemelor separatiste. În ansamblu, privilegiul acestui nou sistem ar exclude relativismul care, până în prezent, obstrucționa utilizarea standardizată a uneltelor de evaluare pentru adevăr și eroare.

Aspectul cel mai pregnant care obține transparența constă în eliberarea lui Dumnezeu din statutul coercitiv al modernității, acela de arbitru neimplicat și sursă culpabilizatoare a politicului juridic. Un avantaj suplimentar al reconstrucției ar putea reducere victimizarea umanistă sau prețiozitatea afectelor – mai precis, procesele prefabricate deduse de Bruno Latour.

Așadar, soluția ieșirii din impasul ideologic constă într-un proces de mediere, cu accentul pe munca de purificare. În caz contrar, rețelele mixte, de tip occidental, la fel și raporturile de amploare față de noile obiecte între natură și societate vor semnala aceeași ineficiență.

În mod necesar, prim-planul instituirii altei Constituții, prezervând, din matricea veche universurile relative, producerea de urme și delegații vor fi primele transformări valorice. Personajul Constituției dobândește, implicit, însușirile unui agent noncoruptibil, operând o dinamică a refacerii colective (oameni-între-ei) și reducerea tertipurilor de triere umană/non-umană.

Prin urmare, Bruno Latour schițează, sub forma unui sistem algoritmic, parametrii de gândire pornind de la de la cvasi-obiecte (nu în sens modern, de la natură și societate), inițializând altă perspectivă de temporalitate a modernismului, purificată din istoricitatea neomogenă. Eseul dobândește, în sfârșit, un caracter testimonial, filosoful dezvăluind cu probitate că lucrarea lui a reprezentat, printre altele și un manifest cutezător de reconstrucție a ruinelor antropologiei comparate.

---

Bruno Latour, *Nu am fost niciodată moderni*, Cluj-Napoca, Editura Tact, traducere de Bogdan Ghiu, 2015

# Subiectul ca regret compozițional

## (O retrospectivă despre teoria romanului)

*Lavinia Rogojină*

În *Modernism Redux,* o emisiune înregistrată pentru BBC3 (http://www.bbc.co.uk/programmes/b01qdyvf), prozatorul Will Self afirma că apogeul modernismului istoric a fost bomba atomică, efectul ultim al evoluției tehnologiei de până atunci. Dar istoria nu s-a oprit odată cu acel eveniment. În aceeași măsură, istoria romanului nu s-a încheiat odată cu modernismul înalt – nici istoria fluxului de conștiință ori cea a subiectului. Fiind o problemă de timp, istoria romanului denotă faptul că acesta e unul dintre puținele „genuri literare incomplete", așa cum îl numește Mihail Bahtin (*The Dialogical Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, 1981, p. 3) și, continuă el, un discurs literar care se dezvoltă la contactul cu realitatea. Considerăm că aceste două aspecte sunt esențiale atunci când vorbim despre viitorul romanului, dar și despre *prezentul continuu* în care se formează sau deformează creativ. Iar dacă ne oprim la realitatea secolului XXI, mediul formativ și temporalitatea sunt puse sub semnul unei revoluții digitale care configurează o alt fel de lume decât cea industrială modernistă. Dar care a fost traiectoria subiectului în secolul XX?

În anii '90, Jonathan Rée afirma în articolul „Subjectivity in the Twentieth Century" (*New Literary History*, Vol. 26, Nr. 1, 1995, pp. 205-217) că în modernism a avut loc o ruptură esențială de subiectul rațional al lui René Descartes, subiectul modernist e construit dihotomic între interior și exterior, vechi și nou, obiectivitate și subiectivitate. Totodată, schimbarea de paradigmă a presupus ignorarea realității adiacente, risc semnalat, printre alții, de György Lukács. Acesta critica detașarea modernistă și mișcarea anti-realistă, și concluziona că izolarea într-o conștiință subiectivă avea să anuleze obiectivitatea socială (*The Ideology of Modernism)*.

Cu toate acestea, momentul modernist a fost un punct important de atestare a subiectivității împotriva raționalismului lui Descartes. Aceeași subiectivitate a imaterialității avea să se concretizeze ulterior într-o formă de reflexivitate care tratează cu ironie și detașare spațiul conștiinței și granițele subiectivității. Iar ulterior, ideea de subiectivitate e deconstruită în interiorul limbajului, așa cum apare în teoriile post-structuraliste, în special în deconstrucție. Contrapunctic, presupusa disoluție a subiectului în discursul teoretic post-structuralist a fost însoțită și de pierderea gradată a certitudinilor.

Dar „dezintegrarea subiectului" mai poate fi înțeleasă și ca o formă de retragere din lume sau din zona sensului, în narațiuni mai puțin revelatorii pentru cititor, în interiorul cărora dialogul și comunicarea sunt demontate, așa cum se întâmplă în proza și teatrul lui Samuel Beckett. Din punctul acesta de vedere, în opera lui Samuel Beckett complicitatea lipsește și totul e la ani distanță de întâlnirea intersubiectivă sau de o pseudo-relație care dăinuie. Cu toate acestea, nu putem vorbi despre o disoluție completă a subiectului sau de un nonsubiect la Samuel Beckett, ci de o atestare prin negație a subiectului, prin delimitarea teritoriului unei absențe copleșitoare. Subiectul e prezent chiar și în interiorul acestui discurs construit în negativ, în care așteptarea nimicului e doar o altă urmă a degradării funcției subiectului, certitudinilor și sensului – fără ca acestea să mai poată trece dincolo de limitele fragile ale ecoului, care nu înseamnă interpretare, ci doar repetiție.

În cadrul teoriilor post-structuraliste, moartea subiectului anunțată de Jacques Derrida a marcat discursurile culturale ale anilor '60-'70. Doar că tensiunea era una mai degrabă teoretică, care nu se mula perfect pe discursul romanului, care se constituie pe baza experiențelor subiective, dar și la întâlnirea dialogică dintre subiectivitate și istorie, așa cum îl înțelegea Bahtin.

Fredric Jameson consideră că nu putem vorbi despre o disoluție a subiectului, ci doar de o degradare a lui ca centralitate în post-structuralism, urmată de „urgența reconfigurării subiectului în capitalism", perioadă pe care Jameson o percepe ca una a catastrofei și progresului care se manifestă

concomitent (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* Duke University Press, 1997, p. 41). Jean-Luc Nancy e la fel de radical atunci când spune că „nu există subiect, dar există împărtășire" (*Comunitatea absentă*, Idea, 2005, p. 53), mizând pe o filosofie a intersubiectivității valabilă doar atunci când subiectul e legat de comunitate. La fel ca Fredric Jameson, Nancy nu distruge ideea de subiect, ci atacă modelul subiectului monadic, lipsit de referenți. Sau cel puțin îl destabilizează, pentru că sinele sau subiectul e plural, și nu există decât într-o relație cu altceva sau altcineva, potrivit lui Nancy (*op. cit.*, p. 115).

În orice caz, aceste demersuri teoretice mai mult sau mai puțin împlinite nu se transferă cu succes în spațiul romanului, în care nu putem vorbi despre o moarte de subiectului, ci doar de o fragmentare a sensului, dispersie și alienare a subiectului. Dar așa cum istoria ne-a demonstrat, morțile „în teorie" sunt doar temporare. Presupunând acest lucru, ceva trebuie să urmeze după subiect. Jean-Luc Nancy întreabă mai mulți teoreticieni la începutul anilor '90 *cine sau ce vine după subiect?* (vezi *After the Subject?*, E. Cadava, P. Connor și J.-L. Nancy (eds.), Routledge, 1991). Doar că întrebarea are un rol subversiv și denotă tocmai improbabilitatea ca subiectul să fi fost anulat vreodată. În aceeași carte de eseuri, Maurice Blanchot face o observație la fel de pertinentă legată de spațiul absent al subiectului care, consideră el, a fost întotdeauna locuit de un subiect.

### Intersubiectivitatea activă

În roman, *dispariția subiectului și reîntoarcerea* sa nu înseamnă că subiectul a fost dat dispărut în ultimele decenii, ci doar că, în cadrul discursurilor romanești, subiectul a fost retrogradat sau neglijat. „Moartea subiectului" e doar un alt logo al poeticii iluzioniste a postmodernismului, în special al deconstructivismului lui Jacques Derrida (vezi *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, 1997), care spunea că deconstrucția obiectivității trebuie urmată și de cea a subiectivității. Discursul teoretic despre post-umanism și „subiectivități post-umane" ar putea urma același parcurs, la întâlnirea subiectului cu mediul digital – revoluția industrială și tehnologică au marcat secolele XIX și XX, iar la începutul secolului XXI revoluția digitală afectează, într-un mod diferit, granițele subiectului, care se modifică și se adaptează realității digitale, dar care nu se transformă în post-subiect. Ansamblul discuțiilor teoretice despre post-umanism s-ar putea dovedi a fi doar o altă poetică iluzionistă, promovată ca percutantă și urgentă.

Mai degrabă decât despre o moarte a subiectului în discursul post-structuralist am putea vorbi despre o dispariție a „emoțiilor puternice", idee pe care Rui Terada o propune în *Feeling in Theory. Emotion after the Death of the Subject* (Harvard University Press, 2001). Într-o anumită măsură, emoțiile puternice au fost inhibate de supremația teoriilor post-structuraliste, cât și de reticența cititorilor în fața unor narațiuni sterile.

Spre deosebire de începutul secolului XX când eschiva a fost într-un spațiu al conștiinței, la începutul secolului XXI întâlnirea e una intersubiectivă, în prezent, bazată pe responsabilitate. Pentru că așa cum spune și Emmanuel Lévinas, intersubiectivitatea pornește de la privirea celuilalt și de la „prototipul atingerii" preluat din filosofia lui Maurice Merleau-Ponty (vezi *Outside the Subject,* Standford University Press, 1993*)*. Pentru Lévinas, prezența celuilalt declanșează dialogul sau comunicarea verbală. Totodată, Lévinas se situează într-o postură antinomică față de ideea carteziană a subiectului pur și de filosofia reducționistă a rațiunii superioare, dar și a conștiinței singulare de tip modernist. În aceeași situație se regăsesc și Nicolas Bourriaud sau Judith Butler.

Primul vorbește despre depășirea moștenirii modernității, susținând că „sarcina cea mai urgentă se dovedește a fi nu cea a emancipării individului, ci cea a comunicării interumane, a emancipării dimensiunii relaționale a existenței" (*Estetica relațională. Postproducție*, Idea, 2007, p. 47), iar Judith Butler vine cu o teorie interesantă despre subiect în volumul de eseuri *Senses of the Subject* (Fordham University Press, 2015). Într-o abordare inedită, Judith Butler conferă subiectului o dimensiune senzorială și afectivă, luând în considerare și valența constitutivă a *subiectului care simte,* moment în care are loc îndepărtarea de sterilitatea (dar și siguranța) formării subiectului la contactul cu comunitatea, ori a subiectului construit și deformat doar de interdicțiile și presiunile spațiului social sau contextului politic, așa cum Michel Foucault înțelegea formarea subiectului în anii '60 și începutul anilor '70. Ulterior, chiar și filosoful francez depășește delimitările constrictive în care aruncase subiectul, și susține că subiectul nu e doar un produs al discursului cultural, social și politic. În *Technologies of the Self, A Seminar with Michel Foucault* (The University of Massachusetts Press, 1988), carte care conține transcrieri ale unor conferințe ținute de Foucault în ultimii ani de viață reiese un interes aparte al lui Foucault pentru modul particular în care un subiect se definește, construiește sau formează pe sine ca subiect, dar

nu într-un context general coercitiv, ci tocmai într-un context personal creativ.

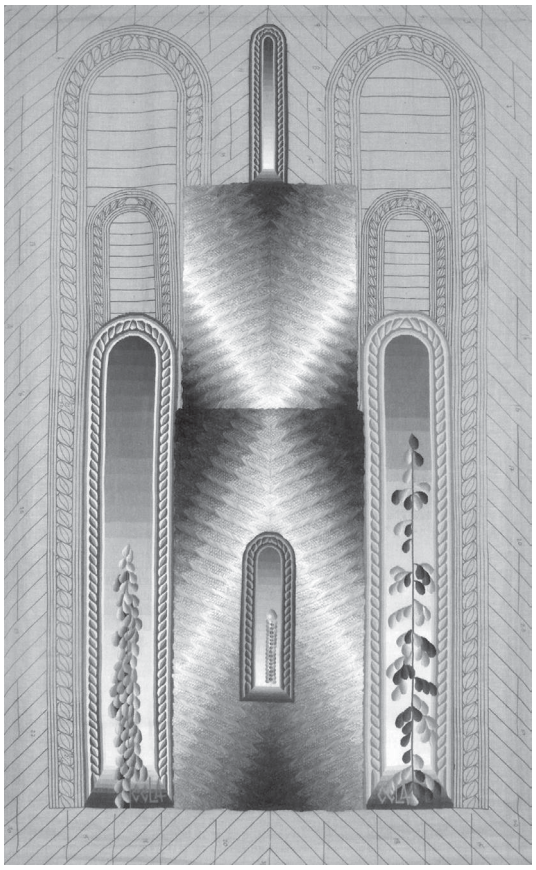
Spre deosebire de secolul XVIII când subiectul romanesc urmărea destinul individului, secolul XIX cunoaște un apogeu al exterioritității subiectului printr-o abordare realist-naturalistă, iar la începutul secolului XX acesta e redus la spațiul vast al conștiinței și la un discurs autist. La începutul secolului XXI, putem spune că nu mai avem de-a face cu o dialectică a negării celuilalt prin care se definește individul ca subiect, nici cu o subiectivitate autist-modernistă izolată în „câmpul de conștiință" (William James) sau auto-reflexivă post-structuralistă, ci cu o intersubiectivitate activă care marchează tocmai reconstituirea subiectului.

Iar una dintre mișcările importante ar putea fi chiar reumanizarea subiectivității, propusă de Shlomith Rimmon-Kenan în cartea *A Glance Beyond Doubt. Narrative, Representation, Subjectivity* (Ohio State University Press, 1996). Subiectivitatea pe care Rimmon-Kenan o salvează depășește discursul teoretic post-structuralist și propune întoarcerea la o poetică narativă emergentă din interiorul narațiunilor pe care le traversează, într-un nou spațiu teoretic, dar și literar în care sunt recuperate întrebările esențiale: „Așa cum se știe, disoluția sinelui a avut urmări devastatoare pentru statutul personajelor în narațiunile ficționale, cât și pentru existența autorului (sau inexistența acestuia) în text" (*op. cit.*, p. 13, tr. n.).

Din punctul nostru de vedere, considerăm că subiectul romanesc reinstaurat e, de fapt, un intersubiect care păstrează legăturile intra și extra-narative, punctând totodată o axă temporală prezent-trecut, un subiect ca regret compozițional care nu a părăsit vreodată câmpul literaturii și al romanului, în caz particular. Principalele caracteristici ale subiectului ca regret compozițional sunt nostalgia, fragilitatea și vulnerabilitate la întâlnirea cu alteritatea, mai mult, un subiect construit dintr-o serie complexă de „gesturi ale reafirmării", cum le numește Shlomith Rimmon-Kenan (*op. cit*, p. 131, tr. n.).

Reconfigurarea subiectului în romanul de la începutul secolului XXI se face fără ironie și distanțare, prin apropiere și vulnerabilitate, atribute ale romanului care forțează, în anumite cazuri, înlocuirea discursurilor teoretice cu teorii ale afectului. Din acest punct de vedere, reconstituirea subiectului e, mai degrabă, o formă de reabilitare, care subsumează și transformarea acestuia. Iar dacă istoria subiectul e legată de istoria romanului așa cum susține și Nancy Armstrong în cartea *How Novels Think: The Limits of British Individualism from 1719-1900* (Columbia University Press, 2005), atunci modul în care acesta e reconstituit în romanul contemporan îi condiționează și viitorul.

◆



*Umbrae parvae III*
lână, broderie, haute lisse şi desen pe pânză de sac, 2014

# Ascensiuni interioare

*Monica Voudouri*

Lectura cărţii Angelei Martin te umple de bucuria de a descoperi că există în România o viaţă intelectuală de mare anvergură. Ea îţi oferă imaginea și problematica lumii actuale privită prin mai multe lentile: își spun cuvântul oameni din diverse colţuri ale planetei, care sunt în contact cu intelectualii români, oameni din diverse generaţii din România, de diverse profesii și aparţinând diferitelor curente de gândire. Prima parte a cărţii se constituie din interviuri, prin urmare autoarea are o poziţie obiectivă faţă de invitaţii ei. A doua parte o formează portretele – o talentată subiectivizare a privirii, care te împinge până la starea de invidie bună (cu alte cuvinte, la regretul că nu ţi-a fost dată ţie bucuria de a-i întâlni pe toţi aceşti oameni, deveniţi personaje).

Volumul se constituie din materialele publicate de Angela Martin în revista *Cultura* (al cărei redactor-șef este). Ele au fost organizate pentru volum după publicarea în revistă (într-o perioadă când, din nefericire, aceasta își încetase pentru un timp apariţia). Cartea reflectă însă în întregime deviza acestei publicaţii, care nu se vrea o revistă elitistă, dar ţine să se adreseze unui public cultivat și inteligent (deci și exigent) *redându-i acestuia încrederea în instituţia de presă*.

Presupun că titlul ei sugerează sporul de cunoaștere pe care l-a dobândit autoarea prin contactul ei cu lumea prezentată. În calitate de cititor, trebuie să spun că titlul se poate la fel de bine referi și la sporul pe care îl realizez eu, prin citirea cărţii. Ea este într-adevăr și pentru cel care o parcurge o *ascensiune interioară*. Autoarea sparge cercul imediat al cunoștinţelor, nu intervievează numai scriitori (care, știm cu toţii, în propriii lor ochi sunt întotdeauna frumoși și deștepţi). Ne întâlnim însă în carte cu medici, cu economiști, cu muzicieni, cu ingineri de anvergură mondială, și aducerea lor printre noi îţi dă sentimentul că România aparţine circuitului internaţional al valorilor intelectuale (acum, când senzaţia că suntem fără scăpare ţinuţi în vestibul pe mulţi ne exasperează). Suntem deci plasaţi într-o lume a cunoștinţelor profunde, temeinice, a unui profesionalism dobândit pe baza unor calităţi excepţionale, de către oameni cu privirea lucidă, dăruiţi meseriei, dar dăruiţi și lumii și mersului ei înainte, prin puterea de a medita și de a-și formula gândul în paradigme duse până la aforism. Oameni pentru care pregătirea profesională continuă este condiţie de existenţă, este mod de viaţă, nicidecum formă de parvenire.

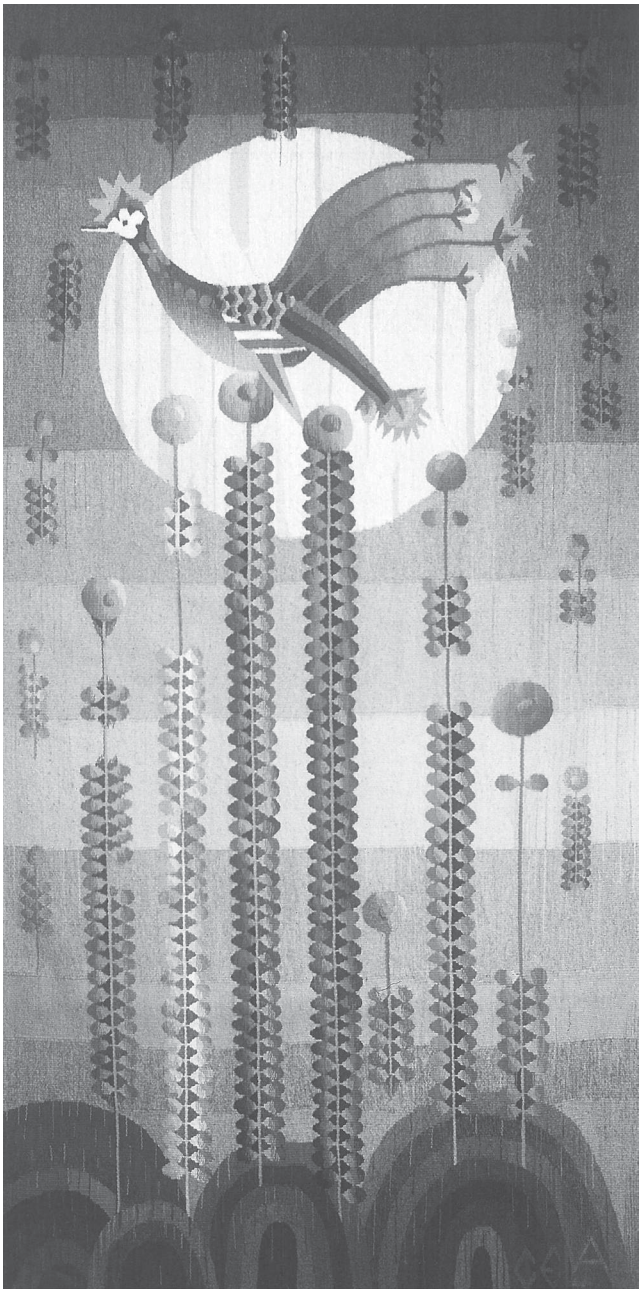
Întrebările din interviuri sunt elaborate, răspunsurile te fac să te oprești, să mai lași volumul din mână pentru a te gândi, pentru a găsi răspunsuri și din alte surse. Iar lectura nu se termină nici ea cu ultima filă. Rămâi să cauţi pe internet definiţia unor concepte citate de intervievaţi, amănunte despre mișcări sociale sau de gândire cu care ai luat contact. Afli deci de la scriitorul Kjell Epsmark conceptul de diatropie (un sistem în care „o «elită» de oameni de știinţă și de birocraţi militari puși în slujba marelui comerţ ne-ar conduce destinele”); afli de la prof. de neurochirurgie Jean Askenazy despre *homo galacticus* („globalizarea planetară este rezultatul dialogului dintre popoare aidoma dialogului dintre neuroni, un pas inevitabil constituindu-l trecerea de la *homo planetaris* la *homo galacticus*, singura formă a supravieţuirii omenirii în viitorul îndepărtat”); afli tot de la Jean Askenazy conceptual de *qualia* („relaţia dintre subiectivitate și realitate”), precum și despre *qualiologie*, *începutul științei viitorului*; afli de la chirurgul Irinel Popescu (despre care Angela Martin spune că „știinţa îl fascinează, riscul îl exaltă și etica îl obligă”) că teoria și practica medicală nu pot merge înainte fără un *brain networking*; afli de la Jean Starobinski că, „contrar lui Rousseau, omul nu se naște bun. Violenţa nu este un efect al socializării, este o posibilitate asociată condiţiei noastre nevolnice, finitudinii noastre. Lista păcatelor capitale, care rezumă o veche înţelepciune, conţine mânia. Cain l-a ucis pe Abel”. După cum și părerea lui Thierry de Montbrial este că „violenţa este întipărită adânc în natura umană, fapt ce face parte tot din misterele vieţii”. Citești cele spuse de acad. Ioan-Aurel Pop despre un proiect cu titlul *pentru o comunitate a egalilor*, și iei cunoștinţă de conceptul *spaţiu de sociabilitate*. Afli, citind capitolul dedicat lui Manuel Scorza, despre mișcarea latino-americană Populibro. La prof. dr Sarafoleanu, citești despre homeostazie („echilibrul dintre organism și habitatul lui”). Muzicianul Holender vorbește despre

un alt concept, cel al *asumării diferenţelor*. Acad. Eugen Simion introduce un termen, de asemenea inedit, *intelectualii publici*, o altă formulare care te îndeamnă la analiză. De altfel, cred că paginile din această carte despre Eugen Simion și Augustin Buzura nu vor putea lipsi niciodată dintr-o viitoare istorie a literaturii române. Ele sunt piese de rezistenţă în definirea personalităţii acestora, pentru clarificarea trecerii lor prin epoca tulbure a istoriei noastre contemporane și pentru poziţionarea lor, pe care și-o definesc cu o extremă implicare intelectuală. După cum și răspunsul pe care Augustin Buzura îl dă întrebării *ce înseamnă pentru el scrisul* este poate cea mai frumoasă definiţie pe care am întâlnit-o vreodată pentru literatură: „tentativa de a mă elibera de o cumplită durere interioară, o înverşunare împotriva morţii și a umilinţelor, un mod de a protesta împotriva puţinului timp ce ni s-a dat".

Acestea sunt doar câteva lucruri care se pot formula despre o carte care trebuie citită. Fiindcă parcurgând-o înveţi ceva, te îmbogăţești și ești ajutat să te poziţionezi la rândul tău. Să te afiliezi, să prinzi încredere în ziua de mâine și în comunitatea căreia îi aparţii, într-un *spaţiu de sociabilitate*, pentru a cita conceptul introdus de Ioan-Aurel Pop. Ceea ce de altfel este chiar sensul prim al oricărei cărţi, lucru pe care însă se pare că, din când în când, îl uităm.

---

Angela Martin, *Ascensiuni interioare*,
Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016



*Pitulicea de curte regală*
lână, haute lisse, 1978

# Poezia în tandem: Eminescu vs. Șorobetea

*Călina Bora*

Cu toate că poezia a fost supusă de-a lungul vremii experimentelor de orice natură, unii chiar au lăsat sau au făcut poezia să se nască din dada ori din graf, există și în prezent destule încercări de transfigurare a poeziei. Dorința aceasta de înnoire a mecanismului care o produce, de potrivire a cuvintelor ca-ntr-o mașinărie, una cu inimă și cu suflu, sau una cu vers metalic și zăngănit de rulmenți, vine din nesfârșita dorință a creatorilor în a găsi forme noi de expresie lirică.

Prin volumul *Eminescu XXII. XXII Șorobetea: sonete* (Timișoara: Fundația InterartTriade, 2016), Aurel Șorobetea se înscrie în liga căutătorilor de formă poetică nouă. Poetul ne propune să citim sonetele lui Eminescu într-o altă cheie. Această propunere nu vine însă în absența unei rigori. Cititorul are libertatea interpretării sonetelor lui Eminescu, însă, când atenția îi este îndreptată asupra sonetelor rescrise, el devine silit să se muleze după viziunea dictată de Șorobetea. Drept pentru care, libertatea dintâi a textului, bogăția sa, starea compusă din punct și cuvânt, din ritm și rimă, din potrivirea cuvintelor în stilul lui Eminescu, este încolțită și obligată să se contragă. Cititorul nu citește, de fapt, o rescriere a sonetelor eminesciene. Cititorul citește poemele-sonet ale lui Aurel Șorobetea. Eminescu este, așadar, numai un pretext.

Cele douăzeci și două de sonete eminesciene au drept corespondent douăzeci și două de rescrieri. În mod neașteptat, fie că înglobează, fie că sunt înglobate de versurile lui Eminescu, noile texte sunt poleite cu cuvinte, versuri, imagini din textele supuse rescrierii. Poetul sau, mai degrabă, constructorul Aurel Șorobetea, înaintea primelor poeme, își atenționează cititorul în ceea ce privește acest aspect, experimentul poetic trebuind privit drept „pedalare" în „tandem". Cu alte cuvinte, se citește întâi sonetul lui Eminescu și, abia apoi, transfigurarea acestuia. Formula se repetă până la finalul volumului. Un volum, am putea puncta, exact ca mecanicul mers pe bicicletă. A doua pedală nu poate fără prima.

Întrebarea legitimă, pe care o ridici încă dinaintea să treci de mijlocul cărții, este următoarea: ce se întâmplă cu poezia din acest volum, dacă pedalarea nu are loc? Dacă experimentul lui Șorobetea nu este altceva decât o aruncare cu pieptul înainte între chingile nostalgic-romantice ale liricii și nu un mecanism poetic strunit cu dibăcie?

Într-un fel, „ambițiosul" experiment cade în această capcană. În mod evident, nu există o noutate tematică și nici una de structură a sonetelor recompuse. Readuci în discuție viziunea romantică despre lume, rescrii – urmărind măsura, ritmul, rima, specifice sonetului – în cheia acestei viziuni, de unde rezultă – chiar și într-o societate bine potențată digital, în care stăpân este minimalul – o poezie de factură romantică. Nimic strigător la cer, până aici. Romantici, clasici poate, moderni, chiar în acest moment, (re)compun poezie și nu sunt interesați să se înscrie, nici ca structură, nici ca mesaj poetic, în direcția poeziei românești actuale. Însă, în cazul acestui volum, chiar urmărind direcția romantică, funcționează „pendularea în tandem"? Pentru a pune în mișcare un mecanism de această natură este necesar ca mișcările să fie simultane. Deodată picioarele drepte trebuie să fie încordate sus și tot deodată să se relaxeze, în vreme ce piciorul stâng urmează să execute mișcarea încordată. Or, când Eminescu este concentrat, Șorobetea este mai puțin concentrat.

Să nu omitem un al doilea aspect. Una a fost vremea și viziunea poetică în timpul lui Eminescu și altfel stau lucrurile azi, cu toate că veridicitatea lui „toate-s vechi și nouă toate" este încă la casa ei. Drept este, în același timp, și că poezia lui Mihai Eminescu are un farmec al său, acesta neputând fi dislocat, nici recompus, nici rescris. Un singur poet a reușit să creeze „Somnoroase păsărele" și „Luceafărul" deopotrivă, iar acesta s-a situat în „tandem" cu sine însuși.

---

Aurel Șorobetea, *Eminescu XXII. XXII Șorobetea: sonete*, Timișoara, Fundația InterartTriade, 2016

*poezie*

# Nicolae Mareș

## Lumina

*De întuneric cum aș putea fi salvat?*
*Să fie întunericul mai puternic decât lumina?*
*Încă n-am aflat.*

*Atunci misterul cel mare unde se ascunde?*
*Spui că-n lumină?*

*Lumina care sens și viață a dat la toate*
*Și-n care alți sori se vor naște.*

*Dar și lumina obosește până la urmă de-atâta viață.*
*Singura care învinge negația.*

*Nevoia de schimbare crede în schimbare*
*Pentru a înțelege și mai bine*
*A luminii valoare.*

*Biruie întunericul*
*Va dăinui el oare până la infinit?*

*În întuneric salvarea noastră nu-i de găsit.*

*Și revenim la Lumină*
*Lumina prin care toate a biruit.*

28 aprilie 2014

## Mâna Sfântului

Papei Wojtyla

*Vai, cât de aproape am fost de chipul Său Sfânt!*
*Am dat mâna cu El şi totul s-a petrecut*
*Ca şi când normalul normalului coborâse pe pământ*
*A vrut să discutăm despre Ţară*
*Despre România noastră dragă*
*Despre poezie şi despre o piesă de teatru*
*Scumpă inimii Sale*
*Piesă ce proslăveşte dragostea şi iubirea*
*Și-am văzut atunci pe chipul și-n vorbele sale*
*Cum emana prin toți porii Înțelegerea*
*Doar un singur lucru ne apăsa cumva din depărtare*
*Timpul*
*Care pe la uși alerga şi necheza*
*Din priviri în frâu totuși îl ținea*

*Să mă asculte în continuare dorea*
*Și nu putea*
*Tot din priviri am hotărât până la urmă să ne dăm mâna*
*Mâna Sfântului era mai caldă ca mâna mea*
*Mâna Sfântului mai avea în ea*
*Căldura*
*Cu care îmbrățișase toată omenirea.*

## Simt

*Simt că ultima clipă*
*care nu știu cum va fi*
*sau cum o mai fi numită*
*vine tot mai grăbită.*
*Oare din drum o mai pot opri?*
*Mă mai pot salva*
*Din căderea ce va urma?*
*Îndoi-m-aș.*

Buc. 1 dec. 2014

## Liman

*Doar moartea îi scoate pe cei osteniți la liman.*
*Așa ajungem pe malul pe care încă nu-l știam.*
*Dorim să fie mai frumos și mai puțin agitat*
*Malul celălalt.*
*Se aude că nu-i mai primitor*
*Și nu-i nici mai bun*
*Decât locul în care trăit-am aici*
*Pe pământ.*

# Kafkianul. Politica așteptării

*Andreea Heller-Ivancenko*

A zăbovi în locuri ostile, a sta inert în camere și coridoare insuportabile, în aerul îmbâcsit din spatele ușilor, în faţa unei porţi „pe scăunel", faţă în faţă cu un tribunal care a formulat o sentinţă, fără a afla vreodată motivul sentinţei, faţă în faţă cu o comunitate opozantă și clipă de clipă în luptă cu un aparat administrativ. A trăi într-o lume solidă, închisă, funcţionând după legi necunoscute. „Ce este kafkianul?", se întreabă Milan Kundera în *Arta romanului*. O scrisoare este rătăcită prin dosarele adminstraţiei, se desprinde din circuitul funcţionăresc și are propriul ei traseu timp de zece ani. Găsită din întâmplare, este trimisă arpentorului K. dintr-o eroare. Joseph K., un veșnic arestat, niciodată inculpat, încearcă să dezactiveze prin amânare infinită ordinea juridică sau legea care îl condamnă. Arpentorul K. – aparenţa unui dosar mai real decât însăși viaţa lui trăită în satul din marginea castelului.

Există o viclenie a așteptării despre care vorbește Walter Benjamin în *Vise*, această pândă și vigilenţă continuă are în ea impulsul deșteptării. O deșteptare prin viclenie și o ruptură operată de Kafka, atât la nivelul biografiei proprii, cât și al tradiţiei iudaice. O deșteptare din somnul tradiţiei culturale, familiale sau politice. Din somnul în care Joseph K. „se pomeni într-o dimineaţă arestat" (Franz Kafka, *Procesul*, traducere de Gellu Naum, București, RAO International Publishing Company, 1998, p. 12). Aceeași viclenie cu care este smuls din patul propriu, lăsat fără micul dejun, obligat să-și caute la repezeală pantalonii. Este viclenia cu care Joseph K. împinge timpul înainte, amână și tărăgănează verdictul pentru a câștiga timp. Sau viclenia cu care omul de la ţară din *Procesul* este ţinut la poarta legii, suportă o viaţă de așteptare, prin chiar tactica lui îl determină pe gardian să închidă poarta.

Kafka deschide prin jocul cu amânarea și operarea hotarelor, pragurilor, ușilor și a tuturor diviziunilor care reglementează relaţiile acestora cu spaţiile și timpul, însăși posibilitatea neutralizării lor. Gestul amânării la Kafla este unul politic și are o relaţie cu necesitatea asumării responsabilităţii și a vinei juridice, nu doar a uneia morale sau etice. Cei care amână procesul, fiindcă își asumă o responsabilitate morală, iar aici Kafka deschide, chiar dacă indirect, o problemă nu doar etică, fiindcă este insuficientă, ci în primul rând juridică, sunt cei care trebuie să-și asume o vină de răspundere penală. Joseph K. nu este decât un om al cărui gest de amânare rămâne ambiguu. O dată prin chestionarea pretenţiilor că responsabilitatea morală ar epuiza problema vinei, iar în al doilea rând prin ideea că dreptul este o figură care ar putea suplini dreptatea. Gestul amânării este pur juridic, nu doar etic iar, prin aceasta, esenţial politic (Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Starea de excepţie*, traducere de Alexandru Cistelecan, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006). Poate ceea ce spune Jacob Taubes despre problema justificării la Joseph K. este tocmai această ambiguitate asupra a ceea ce s-a întâmplat (Jacob Taubes, *Teologia politică a lui Pavel*, traducere și note de Anghelescu Maria-Magdalena, Cluj-Napoca, Tact, 2011, p. 40). Nu se știe ce anume s-a întâmplat și cu atât mai puţin știe K ce anume a făcut, dar amânarea și justificarea lasă deschis un întreg câmp de echivocuri.

### Suspendare și amânare

Relaţia cu domnișoara Bürstner, trezitul de dimineaţă, îmbrăcatul, servirea micului dejun, mersul la bancă, brusc această coerenţă este întreruptă de apariţia a doi domni care îi violează domiciliul funcţionarului de bancă Joseph K. Prezenţa celor doi în dormitorul lui este pe cât de neașteptată în viaţa acestui inspector sau funcţionar mediu de bancă, pe atât de verosimilă în virulenţa ei intempestivă. Întâmplarea intră abrupt, este azvârlit afară din propriul dormitor de către doi paznici delegaţi ai unei autorităţi care rămâne o enigmă până la finalul romanului. Inspectorul, funcţionarul ierarhic superior celor doi gardieni, îl pune în temă: „N-aș putea să spun că ești acuzat, sau mai bine zis, nu știu dacă ești." (Franz Kafka, *op. cit*., p. 20). Ce face Joseph K.? Va căuta să se menţină în relaţie cu tot ceea ce este legat de proces: „[K] era

hotărât ca duminică să se ducă la adresa indicată; i se părea absolut necesar să procedeze așa, acum când acţiunea fusese pornită și când el trebuia să facă faţă situaţiei." (Franz Kafka, *op. cit.*, p. 37). Zelul și nerăbdarea implicării în propriul proces înseamnă intrarea în sfera legii și a dreptului.

În dreptul roman, *tergiversatio* înseamnă a te sustrage de la îndatoririle și obligaţiile militare, „a întoarce spatele" procesului (Giorgio Agamben, *Nuditatea*, traducere de Anamaria Gebăilă, Humanitas, București, 2015). A nu intra în proces este similar cu a nu intra pe poarta Legii, o formă de dezactivare a învinuirii și a pronunţării verdictului. Poarta și procesul sunt praguri care operează prin amânare, fiecare altfel, prin dezactivarea procesului și a abrogării legii. Aceste praguri funcţionează ca noduri strategice de mesianism politic. Când K. analizează retrospectiv evenimentul din dimineaţa arestării, el știe că există un prag suplu între implicare și dezimplicare, răbdare și nerăbdare. Dacă nu s-ar fi supus interdicţiilor celor doi gardieni, dacă ar fi urmat suita de acţiuni, datul jos din pat, luarea micului dejun, căutarea gazdei care de obicei îi aducea îmbrăcămintea, dacă ar fi făcut toate acestea, fără a se interesa de evenimentul arestării și prezenţa celor doi paznici, totul s-ar fi oprit „din fașă". Este chiar recapitularea întregului proces din momentul arestării până în prezent, în discuţia cu proprietara imobilului: „Dacă m-aș fi dat jos din pat imediat ce m-am trezit, fără să mă las amăgit de lipsa Annei, dacă aș fi pornit să vă caut, *fără să mă sinchisesc de ce mi-a ieșit în cale*, dacă mi-aș fi luat micul dejun de data aceasta în bucătărie, dacă aș fi lăsat să-mi aduceţi dumneavoastră hainele din cameră, într-un cuvânt dacă aș fi acţionat raţional, nu s-ar fi întâmplat nimic și totul ar fi fost înăbușit încă din fașă. Dar omul e atât de puţin pregătit!" (Franz Kafka, *Procesul*, p. 27); amânarea și suspendarea pentru moment a implicării în evenimentul arestării ca sursă de libertate. A pune altfel în funcţiune un prag înseamnă a delimita propriul de impropriu, situaţia de inculpat faţă de cea de arestat, viaţa privată de cea socială, legea sau dreptul de dreptate, „închisoarea de ceea ce nu e închisoare", cum spune Blanchot, legat de condiţia imigrantului. Amânarea sau așteptarea operează distincţia subtilă între aceste domenii.

De ce alege Joseph K. „tărăgănarea la infinit"? Aici, procesul nu avansează, dar nici nu se închide, el nu ajunge niciodată la un verdict. Această spirală infinită a tărăgănării este opusă „prezentului acum" (Walter Benjamin, „Despre conceptul de istorie" în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, p. 195). „Tărăgănarea la infinit" nu a făcut din Joseph K. un om liber, ci unul în condiţia de etern „arestat". Dacă Joseph K. nu s-ar fi implicat în propriul proces și ar fi suspendat orice gest, „din fașă", ar fi închis poarta procesului așa cum omul de la ţară a făcut posibilă închiderea porţii legii. Aici, a amâna și a aștepta nu înseamnă a amâna verdictul, ci intrarea pe poartă din primul moment în dimineaţa arestării. Un mesianism politic al timpului operativ, al urgenţei, o tăietură în timpul cronologic. Cezură sau tăietură, timpul mesianic operează asupra pragurilor. El nu are nimic de a face cu viitorul, ci cu iminentul sau prezentul. Timpul mesianic este „prezentul acum", „vremea de faţă", *ho nyn kairós* (Giorgio Agamben, *Timpul care rămâne. Un comentariu al Epistolei către Romani*, traducere de Alex Cistelecan, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2009). Să nu intrăm în „încercuirea procesului", să nu pășim pe pragul care duce spre acesta. A trăi în „prezentul acum" înseamnă pentru Joseph K. evitarea în fiecare moment a implicării în proces și, în final, evitarea morţii.

Această spirală infinită a amânării se îndepărtează de structura paulină a timpului mesianic, așa cum o vede Giorgio Agamben, o complicată și subtilă structură nu atât temporală, în sensul în care înţelegem temporalitatea, ci politică și istorică. El nu este timpul ultimei zile, timpul apocaliptic, dar nici mesianismul escatologiei occidentale tradiţionale, prin care este așteptat un pământ nou sau o pace eternă, ci *acum*-ul. Timpul s-a contractat deja, „timpul presează" pentru Joseph K.

Dacă K. administrează eronat așteptarea sau suspendarea, grăbit să intre pe poartă, omul care vine la poarta legii se instalează în condiţia mesianică care operează în așteptare o suspendare a porţii și a legii, o amânare sau o tăietură în cursul cronologic. Decide să nu intre *deocamdată* pe poartă. El nu amână la infinit intrarea pe poartă, ci doar „deocamdată".

O știinţă și o politică a amânării. A surprinderii momentului oportun asemenea omului de la ţară instalat în condiţia de așteptare. Amânarea este aici o strategie prin care se constituie un raport radical între suspendare, ca posibilitate permanentă de întrerupere temporară și revocare ulterioară a unei decizii, un raport între un orizont de așteptare care reprezintă o deschidere, acel „nu încă", și situaţia concretă de viaţă. Este un prag prin care așteptarea face posibilă libertatea „de a nu" opta. Suita de condiţionale rezumate de K. este un câmp de deschideri posibile pe care le-ar fi operat amânarea, un raport complex între putinţa de a opta și putinţa de a nu opta asemenea lui Bartleby, copistul lui Melville. Dar și un raport radical între

amânare și nerăbdare, prin care amânarea devine un gest genuin politic prin faptul că întrerupe și pune între paranteze pentru moment tocmai ceea ce amenință să declanșeze procesul. Zelul cu care se prezintă K. în fața tribunalului este chiar falimentul lui. Suspendând acțiunea, el ar fi dezactivat „starea de excepție" în care a intrat odată cu înscrierea în proces din dimineața arestării în propriul apartament.

Dar cel mai clarificator semnal asupra inutilității implicării în propriul proces este replica preotului din catedrală, atunci când afirmă că justiția este indiferentă, ea nu vrea nimic. Totul depinde de momentul prezent, de momentul acum: „[...] te primește când vii și te lasă când pleci." (Franz Kafka, *op. cit*., p. 191). Aici este întregul mesianism kafkian, în acest moment prezent al deciziei, când vii, când pleci.

**Neutralizarea porții**

O suită de raporturi traversează romanul kafkian. K. se află față în față cu un om al legii în personajul preotului din catedrală, același raport între omul de la țară și gardian, păzitorul porții. Atât K., cât și țăranul care vine la poarta legii se confruntă cu o problemă de excludere-includere, de „stare de excepție" sau de graniță a hotarelor. Joseph K. nu este nici în afara procesului, de vreme ce prin propria strategie de justificare intră în el, dar nici în totalitate în interiorul lui, atâta timp cât nu se știe dacă este inculpat, ci doar arestat și nu cunoaște nici măcar autoritatea căreia i se supune. Omul din fața porții legii nu este nici în interiorul ei, din momentul în care decide să amâne intrarea și să aștepte, dar nici complet în afară, fiindcă ușa este încă deschisă și legea este încă în vigoare, chiar dacă nu se știe ceea ce prescrie sau dacă mai prescrie ceva. Dar, spre deosebire de Joseph K. care nu știe să amâne, ci dimpotrivă, se implică impacient în propriul proces pentru a amâna apoi la nesfârșit verdictul și a menține procesul în faza incipientă, țăranul reușește, prin propria decizie de a amâna pentru moment intrarea, să-l determine pe gardian să anuleze interdicția și să închidă pentru totdeauna poarta. Starea de excepție în care se află, atât K., cât și țăranul funcționează paradoxal, fiindcă, așa cum spune Agamben, tocmai această situație face posibilă așteptarea, amânarea și, în cele din urmă, anularea porții sau, dimpotrivă, menținerea ei. Întregul text citat de către preot în romanul *Procesul*, același cu textul parabolei *În fața legii*, este o ceremonie a granițelor și hotarelor.

În capitolul *În catedrală,* preotul închisorii narează o istorie citată, istoria unei obscure și îndelungate așteptări. Kafka face din această scurtă citare scenografia unui atac împotriva graniței. O politică a timpului, dar mai ales a spațiului: "[...] un paznic al porții stă dinaintea Legii; la paznicul acesta vine un om de la țară, să-i ceară îngăduința de-a pătrunde înăuntru." (Franz Kafka, *op. cit*., p. 184).

Există două etape care îl țin pe omul de la țară în așteptare. Prima este interdicția de a intra acum, în momentul de față. Acel „s-ar putea" rostit de paznic la început. Aici gardianul transmite un supliment de mesianism țăranului care continuă să mizeze pe această formă de promisiune. El îl menține pe țăran într-o așteptare activă. Nu-i spune omului că nu va putea intra niciodată, ci îi spune doar atât: „nu acum". Prin adaosul de speranță oferit, probabil, din eroare, gardianul contribuie indirect, fără să știe, la dezactivarea mesianică a porții legii.

Poate că enigma afirmată de preot cuprinde întreaga eroare strategică de așteptare a lui K., față de strategia omului de la țară: „nu trebuie să iei drept adevăr tot ce spune paznicul, e de ajuns să socotești că e necesar." (Franz Kafka, *op. cit*., p.190). A lua drept adevăr ce spune paznicul sau a crede că legile sunt drepte în sine, ceea ce este același lucru, înseamnă a fi într-o eroare de judecată. Dacă autoritatea legilor, de vreme ce nu constituie adevăruri în ele însele, se bazează pe necesitate, ceea ce este necesar devine mai important decât adevărul. Pe când omul de la țară se supune acestui principiu al necesității în ordinea politică, K. se luptă încă pentru adevăr.

Țăranul pune în criză prin strategia lui pragul, frontiera. Nu el închide poarta, ci starea însăși a excepției ca situație paradoxală de mesianism politic împreună cu strategia lui de amânare fac posibilă această închidere: „Sarcina mesianică a țăranului (și a tânărului care în miniatură stă în fața porții) ar putea fi atunci chiar aceea de a face efectivă starea de excepție virtuală, cea de a constrânge gardianul să închidă poarta legii [...]". (Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Puterea suverană și viața nudă*, traducere de Alexandru Cistelecan, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006, p. 52). A închide poarta înseamnă a nu mai fi „arestat", o politică eliberată de starea de excepție suverană care ține omul între proces și viață, între poarta legii și viața întreagă în așteptare, prin care cele două, proces și viață, se identifică. Starea de excepție a țăranului și a lui K. este viața în acest exil al așteptării, prin care așteptare, viață, proces se suprapun. Omul de la țară nu trebuie să intre pe poartă, ci să amâne intrarea pentru a determina închiderea porții, K.

n-ar fi trebuit să se implice în propriul proces, deci așteptarea lui nu ar fi fost fără efect.

Autoritatea absolută a porţii legii este deconstruită de Kafka prin acea suită de gardieni din ce în ce mai puternici a căror vigoare este suspendată. Dar, suspendarea este doar o citare, o ipoteză, fiindcă povestea preotului se închide cu ghilimelele de rigoare, deci ea poate fi înlocuită de o altă autoritate. Numai că această succesiune infinită de gardieni se află în mod continuu sub ameninţarea dezactivării ei, fiindcă un om a făcut posibilă această nulificare prin strategia precară pe care o pune în aplicare, de a aștepta sau de a amâna moartea asemenea Șeherezadei.

La finalul *Procesului* moartea lovește ca o rușine, o palmă peste faţă dată celui care nu va mai putea mărturisi niciodată. Cercul puterii nu se închide cu așteptarea și venirea unui eveniment absolut, nici măcar cu salvarea individuală, fiindcă funcţionarul K. moare „ca un câine". Dar așteptarea nu rămâne fără efect în romanul lui Kafka. *Procesul* nu este o ușă deschisă spre un verdict final, pe care să-l știm și noi, cum nici poarta deschisă către lege nu ascunde semnificaţia și interiorul legii. În spatele procesului, al tribunalului și al așteptării oamenilor în podurile închise și îmbâcsite de aerul greu nu există nimic. Moartea lui K. nu are nicio consecinţă, dar spune ceva despre puterea temporizării și a amânării: a decide într-un moment amânarea sau așteptarea, sau, dimpotrivă, a manifesta impacienţa poate să ne arunce sau nu în proces.

◆

*poezie*

## Valeriu Marius Ciungan

### Geneză

*azi nu am scris, uitasem să mai scriu, o foaie albă, început de carte,*
*slove-nțelepte, cine mă-nvață când apari din întuneric*
*ce e lumina şi cine noaptea de lumină o desparte*

*azi nu am scris, în versuri lungi, cum ape-ntinse sunt albastră zarea*
*şi-un răsărit în flăcări, fundal prin care treci adeseori tăcut*
*adeseori separă cerul, marea*

*azi nu am scris, nici n-aveam cum, ieșeai frumos din ape, păşeai ușor, cele*
*dintâi poteci pe care calci, păreau că urcă înspre stele*

*azi nu am scris şi astre mici cădeau ca picuri de lumină, şoapte*
*prindeam în palme şi le-aruncam 'napoi din leagăn, ca picuri de lumină-n noapte*

*azi nu am scris, mica sirenă, cântecul ce-l fredonezi vrăjise universul*
*şi paseri albe îşi iau zborul peste stânci şi şerpuieşti-nvăţând cum este mersul*

*azi nu am scris şi m-am uitat în jur, pe plaje albe, mii de semeni*
*iubind, perechi de-ndrăgostiți, plimbându-se de mână, parcă gemeni*

*azi mă-odihnesc, puțină mi-e odihna, să scriu despre iubire şi trudesc*
*ca-n prima zi, când apăreai din noapte şi dâre de lumină urma o-nsoțesc*
*ştiai ce va urma, aveai un aer plictisit, nepăsător, firesc!*

# Dumnezeu din fiorduri

*Alexandra Turcu*

Deși urmând o carieră de medic cardiolog, Dumitru Zdrenghea poate fi considerat un veteran în ceea ce privește poezia, dat fiind faptul că se află deja la al șaselea volum, *101 fiorduri*, apărut anul acesta la Editura Școala Ardeleană. Ca și în cărțile lui anterioare (*Eu celălalt, Cioburi de nimic, Semne, Iubiri, Trist peste lume*), autorul propune o poezie interiorizată, care dă uneori impresia unei narațiuni ce e repede anihilată de principiul repetiției.

Textele lui Dumitru Zdrenghea sunt construite ca formule incantatorii, astfel încât 100 dintre cele 101 poeme încep „Aici, în fiordul acesta", delimitând un spațiu sacru, în care însă sacralitatea echivalează cu violența, fapt demonstrat de predominanța culorii roșii și a repetiției aproape obsedante a imaginii sângelui, ca în poemul cu numărul 49: „În lumina stelelor/ Curgea doar sânge fierbinte/ Din trupurile noastre,/ Prea ostenite/ Ca să îl caute pe Dumnezeu/ Altundeva decât în noi." (p. 53) De fapt, întregul univers e perceput ca un univers postapocaliptic: apa ca un agent nimicitor („Să ducă în mare iubirea amară,/ Din tine, din mine, nimic n-a lăsat,/ Aici, chiar moartea-i precară", p. 8), fiordul ca un imens mormânt („Fiordul acesta/ E doar un mormânt,/ De vise, iubiri,/ Idealuri", p. 10). Acestor elemente li se adaugă și un imaginar mitologic nordic, în care apare figura vikingilor, iar iubirea are rol de ofrandă sângeroasă pentru zeitățile păgâne. Interesant e hibridul care se creează între mitologia nordică și dimensiunea creștină, din care Zdrenghea preia cel mai sângeros element, și anume scena răstignirii, resemantizând-o eretic într-o diversitate de imagini, de la aceea a porumbeilor răstigniți pe cer, până la cea a iubitei ucise prin răstignire.

Tehnic, poemele sunt gândite coerent unul cu celălalt, aspect ce asigură cărții fluiditate, împreună cu utilizarea acelorași elemente în fiecare dintre texte, ajutând totdată și la construirea bazei sacrale pe care se așază întregul volum. Poemele lui Zdrenghea sunt concise și puternic metaforizate, dar metafora lucrează uneori în favoarea autorului și alteori împotriva lui.

Dumitru Zdrenghea, *101 fiorduri*,
Cluj-Napoca, Școala Ardeleană, 2016

# Dumnezeul din paharul cu votcă

*Eliza Pop*

În 1998, Ioan Barb debutează cu poezie, după care urmează o tăcere de doisprezece ani. În 2010 însă îi apar alte volume de poeme precum *Picătura ca infinit*, *Sub via ființei plâng strugurii, Babilon,* iar în 2012 îi apare primul volum de proză scurtă, intitulat *Orașul scufundat*.

*Dumnezeul din paharul cu votcă* este o culegere de nuvele care apare în 2016, la editura Tritonic. Povestirile din acest volum tratează teme precum credința, viața rurală, istoria și familia. Mare parte din ele sunt scrise într-un stil simplu și limpede, în care nu este necesară altă cheie de lectură decât una realistă. Acest stil simplu oglindește uneori aparenta simplitate a vieții și a mediului care îi înconjoară pe protagoniștii textelor.

Episoadele istorice joacă un rol important, deoarece acestea sunt alese pentru a arăta felul în care nu doar personajele, ci și locul poartă povara istoriei colective și a istoriilor individuale. Totul pare a se reflecta în trecut și toate valorile par a fi extrase din acesta, ceea ce indică faptul că autorul este „bine ancorat în tradiție". Firul narativ este adesea întrerupt de episoade-amintiri, istorii personale din trecutul personajelor, care favorizează o perspectivă aprofundată în psihologia actanților. *Dumnezeul din paharul cu votcă* este departe de a fi încadrat într-un așa-numit *page-turner*, acțiunea este deopotrivă lentă și ușor de urmat, acesta reprezentând un aspect pozitiv al povestirilor.

Ceea ce mi s-a părut mai puțin reușit este faptul că autorul îndeamnă cititorul la o meditație asupra credinței sau asupra faptelor omenești într-o lume desacralizată, pustiită, care este prezentată într-un mod exagerat, hiperbolic. De asemenea, scenele

care reprezintă anumite aspecte tulburătoare din viața domestică a protagoniștior sunt redate adesea într-o manieră prea seacă, iar lectura riscă să devină una plictisitoare.

Ioan Barb, *Dumnezeul din paharul cu votcă*, București, Editura Tritonic, 2016

# Culpă și transcendență

*Andreea Stoica*

După debutul în revista *Luceafărul de dimineață* în anul 2010, în volumul colectiv *Poetic@* al Cenaclului Literar Lira 21 și după colaborarea cu versuri și proză la diverse publicații din țară și din străinătate, Eugen Barz lansează volumul propriu, *Cinematograful singurătății*.

Trecând dincolo de latura meditativă a poemelor, versurile sunt scrise cu pătrundere și precizie, cu un limbaj limpede și concentrat, care trădează natura perfecționistă a poetului în ceea ce privește actul creativ. Acest proces nu a fost desfășurat în grabă, ci în urma formării unui spirit hrănit cu smerenie, devotament, cucernicie: „A trebuit să mă hrănesc/ mai întâi cu trupul tău/ să devii hrana cuvintelor mele/ să te cânt în imn". Scrisul devine astfel o artă care poate fi accesibilă doar după inițierea în tainele religiei, în îmbrățișarea unui tip de existență focalizată pe apropierea de divin, de mistic: „mă aștepți la capătul unui vers,/ cu brațele întinse", dar care oferă totodată și cheia spre întărirea relației om-divinitate, devenind cauză și efect, condiționând-o.

Dincolo de limitele cunoașterii oferite de o experiență dată, dincolo de lumea materială, poemele trădează dorința de înălțare sprijinită de intelect, de capacitatea de a discerne, dar care se află totodată în strânsă legătură cu o roditoare viață spirituală, cu o puternică iubire îndreptată spre tot ceea ce este divin. Imagini fragile, precum „frunțile noastre de îndrăgostiți", „plăcuțe de porțelan", „sar de pe un picior pe altul,/ ca un copil", și imagini luminoase, pline de speranță, ca și „florile sfinților din veșnicie", „cu privirea noastră naștem îngeri", „în tine nu mi-e dor de nimeni,/ ești rodul din care răsar duminicile", ilustrează dorința de înălțare, de a obține „fericirea-împreună", beatitudinea, absolutul. Versurile nu trebuie însă interpretate doar din perspectiva seninătății lor, ci și din cea a realizării că omul este înzestrat cu păcate: „tu plângi ca din icoană", „o tandrețe împinsă spre eșafod".

Eugen Barz, *Cinematograful singurătății*, Cluj-Napoca, Editura Neuma, 2016

# Euroabsurd – eurosupraviețuire

*Maria Fărâmă*

Exact în perioada când eram capturată în mecanismele aburde ale birocrației actuale, am citit *„De-a teatrul" sau imaginează-ți că trăiești...* de Nicolae Suciu, carte apărută la Editura Fundației Alfa, Cluj, 2015. Volumul conține patru piese de teatru: *Eurogroapa*, *Cerere de deces*, *Luați pământul de pe tata!* și piesa care dă titlul cărții.

Toate piesele sunt expresia unui absurd dus la extrem. Par o readaptare a textelor canonice (Beckett sau Kafka), doar că raportate la realitățile sociale și politice actuale. Un absurd al societății românești, în care ținta principală este birocrația însoțită de mecanismele ei monstruoase. Se pun în evidență și prejudecăți sau clișee despre politică, femei, sexualitate, individ.

Prima piesă îl are cu siguranță ca sursă de inspirație pe S. Beckett, perechea de personaje Lisi și Disi fiind o copie a lui Vladimir și Estragon. Doi protagoniști simpatici și enervanți deopotrivă, oscilând între logic și ilogic, ba nu, *eurologic*. Tineri gropari, unul dintre ei specializat după toate standardele europene (a nu se neglija ideea de specializare) sapă și dezbat despre metafizica și teoria gropilor pe fundalul gălăgiei din fața primăriei. Cetățenii stau la coadă unde se donează sicrie. Cert este că, pentru a primi sicrie, trebuie mai întâi să te inițiezi în sistemul birocratic kafkian, iar Cetățeanul din piesa a doua are curajul să o facă. Solicită o cerere de deces. E chiar atât de anormal acest gest din moment ce constituția îți permite libera exprimare? Următoarea piesă exagerează și mai mult formalitățile din societate în care „impostorii fac legi pentru impostori" (p. 100) și pare a ridiculiza piesa lui Sofocle – *Antigona*. Personajul principal, Antigona (sau Antigonuța) scoate pământ de pe mormântul tatălui său, aceasta fiind scena centrală în jurul căreia gravitează celelalte acțiuni comico-absurde.

Ultima piesă propune un dialog imaginar între Captiv și Sine. Mi s-a părut că-și pierde din vigoare, fiindcă repetă clișee despre timp, fericire, imaginație, îndelung exploatate, cel puțin prin asemenea procedee.

Stilul nu fascinează, uneori tehnicile par forțate, de exemplu prin repetiții inutile ale unor idei, chiar dacă autorul pare a reinventa limba română prin expresii specifice. Totuși, miza rămâne a fi mesajul social și accentuarea unui mediu în care am putea cădea captivi, cel al mizeriei, al aparențelor, al bolii sau al minciunii.

---

Nicolae Suciu, *„De-a teatrul" sau imaginează-ți că trăiești...*, Cluj-Napoca, Editura Fundației Alfa, 2015

# Două microromane

*Eliza Pop*

Mircea Ioan Casimcea, autor al unor romane precum *Cântecul gibonului* – 2005, *Nădejdile* şi *deznădejdile lui Antim* – 2012, *Căruţa luminoasă* – 2015, etc. revine cu o reeditare a romanelor *Amintiri închipuite* şi *Arheologul* la editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016.

Povestirea *Arheologul* pornește de la descoperirea unor oseminte într-un străvechi castru roman din Dobrogea, de către doi arheologi şi studenţii acestora. După multe cercetări, se dovedește că osemintele aparţin unei tinere femei din secolele III-IV, cu o identitate incertă (hună, geto-dacă ori gepidă). La îndemnul arheologului, fiecare personaj încearcă să reconstituie portretul fizic, social şi moral al Unicelei Temnic (botezată astfel de către arheolog), toţi devenind la rândul lor creatori de destin şi povestitori în același timp. Posibilele identități ale Unicelei includ un statut regal, curtezană, soție credincioasă, muritoare de rând, martiră sau lesbiană, iar povestirile pendulează între trecut şi prezent, scene din prezentul personajelor se succed celor dintr-un trecut incert, subliniind relativitatea oricărei păreri, istorii sau chiar a adevărului.

Romanul nu se oprește la o povestire în ramă precum în *Hanul Ancuţei*, ci reconstituirea destinului identității Unicelei include *Scrierile apocrife ale Unicelei Temnic*, revelațiile unor persoane cu abilități de medium, o mărturie epistolară a unei vizitatoare „anonime", adeptă a teoriei metempsihozei, ajungând până la ștergerea barierei dintre tărâmul iluzoriu al visului şi cel al realității, concluzionând cu un monolog despre rolul arheologului.

Atât *Arheologul,* cât şi *Amintiri închipuite* sunt două microromane fantastice, ludice, postmoderne. Ambele creează o lectură surprinzătoare și cât se poate de interesantă.

---

Mircea Ioan Casimcea, *Amintiri închipuite*. *Arheologul,* Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2016

# Exploatând și explorând corpul

*Constantin Tonu*

Ultimul volum de versuri al lui C. Suditu, *Poeme carnivore,* apărut în 2016 la Editura Paralela 45 din Pitești, schițează, începând chiar de la titlul foarte sugestiv, o apologie a corporalității și a carnalității.

Corpul este exploatat discursiv pînă la refuz. Fața, ochii, urechile, dinții, colțurile gurii, nasul și buzele, gâtul bătrân, umerii, mâinile, coastele, țâțele, pulpele și fesele (mai ales pulpele!), picioarele, glezna și călcâiele – nimic nu este lăsat deoparte. Acest inventar anatomic omniprezent este distribuit deopotrivă eului liric și celor trei personaje feminine – Loreline, Carmelina și Valentina – cărora le este destinat cîte un capitol al acestei cărți. Fiecare dintre ele are prilejul de a constitui, pe rînd, pilonul în jurul căruia pivotează excesul de materialitate al universului poetic.

Logosul, cel care ar trebui să ordoneze această supraabundență, este doar vag sugerat sau, atunci când devine manifest, capătă rolul unui paria, al unei instanțe ostile, nechemate și nedorite. Rațiunea intervine ca un virus în paradisul senzualității, împiedicînd eul liric în a vedea panoplia de „țâțe, pulpe și fese" (p. 16) care se perindă dezinvolt prin fața lui. Nimic abstract, nimic pur. Privirea firească e cea incisivă, care are puterea de a explora pulpele iubitei dincolo de blugii care le acoperă. Hainele (costume, blugi, sutiene) sunt prezente în text doar cu scopul de a fi date la o parte. În această conjunctură, supraeul moral este inamicul suprem. Conștiința apare ca o „fiară sălbatecă" (p. 18) care „își înfigea cu sete în glezna mea dinții" (p. 18): vorace, carnivoră.

Chiar și atunci cînd intră în joc alte elemente (o casă, un hotel, un troleibuz), acestea sunt asemuite geografiei corpului uman sau au rolul de a pune în

mișcare mobilurile imaginarului erotic. Astfel, lumea întreagă este conținută de acest organism autarhic – corpul – în care avem „o gură în sud/ un ochi la vest în est era icoana din ochii mei" (p. 21). Granițele dintre real și fantastic sunt transgresate cu ușurință, astfel încât „am băgat mâna și am scos din stomac felicitarea/ de anul trecut" (p. 23). Metamorfoza dăinuie, totul poate căpăta dintr-odată contururi diferite, de obicei umane: „să facem amândoi o casă cu chipul tău/ în urechile ei să facem câte un copil și/ în părul ei să facem câte un copil și/ în ochii ei să facem câte un copil și/ în toate ale ei să facem câte un copil" (p. 22).

Ceea ce rezultă este o carte insuportabilă pentru cititorul care s-ar afla în plină asceză a unei diete. Or, aici conștiința rupe bucăți de carne din eul liric, care la rîndul său se înfruptă din corpul iubitelor lui, iar noi ne înfruptăm, citind, din poemele carnivore ale lui G. Suditu.

C. Suditu, *Poeme carnivore,* Pitești, Editura Paralela 45, 2016

# O deconstrucție a criticii

*Adrian Emil Rus*

Debutul lui Laurențiu Malomfălean, eseist, critic literar, poet, prozator și traducător, nu dezminte, pășind în spațiul editorial cu nu mai puțin de trei volume (Premiul Marian Papahagi, Cartea anului la secțiunea Debut, Uniunea Scriitorilor din România – Filiala Cluj). Parte a acestui debut este și *Lunile criticii literare. Ducând lipsă de șalvari* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015), volum care adună treizeci de cronici de carte publicate în perioada 2009-2014.

Apărute sub efigia mai multor reviste (*Cultura*, *Steaua*, *Observator cultural* sau *Echinox*), și dispuse cronologic, cronicile acoperă creațiile unor autori aparținând mai multor genuri literare: poezie (Ștefan Manasia, Gelu Vlașin), proză scurtă (Liviu Antonesei), roman (Ruxandra Ceseranu, Dan Lungu, Marta Petreu) și eseu (Gheorghe Crăciun), oferind, în ansamblu, o hartă a direcțiilor și mentalităților prezente în literatura autohtonă contemporană.

Dar, pe lângă relevarea unor conținuturi din partea unui ochi avizat, miza cărții este poate alta. Autorul, după mărturia lui, nu face atât cronică literară (pe care o consideră pe cale de dispariție) în strictul înțeles al definiției, cât mai degrabă o cronică de întâmpinare, unde obiectivismul este voit diluat și unde discursul critic este „înțeles ca specie total independentă – nu simplă dare de seamă, ci rafinament, farmec, stil cu orice preț" (p. 8). E în esență o anumită deconstrucție a criticii în cartea lui Malomfălean.

*Lunile criticii literare* se situează astfel într-o poziție aparte în raport cu alte cărții de critică, dar nu neapărat într-o poziție superioară, și lectura ei, fie privită ca o radiografie literară, fie ca un ghid, este plăcută până la un moment dat. Ceea ce poate îndepărta cititorul de această carte este, în esență, subiectivismul constant, jocurile de cuvinte cumva abuzive și uneori impresia prezenței unei pedanterii care ar putea foarte bine să lipsească. Însă Malomfălean este mereu sigur de ceea ce scrie și, indiferent de modul în care o face, afirmă un lucru clar: nu există compromisuri cu privire la calitatea sau cusurul unei cărți.

Laurențiu Malomfălean, *Lunile criticii literare. Ducând lipsă de șalvari*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015

# Dincolo de meditație, ironie

*Eva Sărășan*

Familiarizat cu mediul academic, dar și cu cel literar, Ion Urcan ar putea promite cu recentul său volum, *O seară la restaurant* (Ed. Charmides, 2016), o poezie meditativă, vitalizată însă de propria ironie, o ironie veritabilă, care asigură puntea dintre el și cititorii săi. Din punct de vedere tematic, volumul trasează un univers grav, în care nebunia, bătrânețea sau moartea (tuturor din jurul său, uneori, meditativ asupra propriei morți) sunt abordate în deplinătatea firescului lor, tocmai de aceea sunt stăpânite uneori de o ironie sinceră (*Ceartă de familie, La loc de verdeață*), care întregește poezia, nu o fracturează niciodată: „L-am numit sat natal/ Să se cheme de acum înainte/ Sat mortal." (p.13). Accentul religios al poemelor, oferit de legătura puternică cu transcendentul, pare a fi eliberator pentru un „bărbat debusolat, între două vârste", care meditează asupra caracterului finit al vieții (*De-a bușilea, Înainte de-a mă naște, Enigma lui*

*Dante*), al „primelor fire cărunte" (p. 47) sau asupra acelui „murmur al lumii de dincolo" (p. 60).

Lipsa unei logici interioare a volumului este resimțită și rămâne decompensată. Uneori, volumul încercă trecerea spre poezia organică, însă imaginile diluate deconspiră o scriitură uneori naivă și nesigură (*Umbra, Înainte de-a mă naște*), completată de ironia particulară (*Călătoria, De-a bușilea*). Ceea ce oferă autenticitate volumului, de altfel foarte plat, este refugiul poetului în singurătatea liniștitoare, trezirea în zori, când toți ceilalți dorm, „ora când nici sateliții nu văd/ Nici câinii nu latră" (p. 35), dincolo de „De realismul magic al sudamericanilor, de cerneala lor/ Amestecată cu sânge, spermă și tequila" (p. 56), unde rămâne doar meditația, sincera preocupare a poetului în acest volum.

Impresia generală că Ion Urcan nu „îndrăznește" în poezia sa se menține în limitele orizontului de așteptare propus încă de la primele poeme, spre final volumul debordând de patetisme (într-un fel este normal să-ți plasezi poemele mai bune la începutul volumului); vorbim despre poeme lipsite de vitalitate – semn că o singură seară la restaurant nu este îndeajuns pentru a încropi un volum reușit. Ceea ce rămâne este o poezie fără scop, dispunând de puține imagini autentice, care însă nu pot salva volumul.

---

Ion Urcan, *O seară la restaurant*, Bistrița, Editura Charmides, 2016

# Libertate resemantizată

*Roxana Pop*

Seria *Recviem pentru țăranul român*, inițiată de Fundația Academia Civică, pune la dispozitie, odată cu nr. 2 din 2016, o altă frântură temporală și socială care se include în categoria „istorie orală", anume volumul *Am fost un om liber* – mărturiile lui Gavril Vatamaniuc asupra perioadei comuniste din România, în perspectiva exodului în masă al țăranilor bucovineni.

Născut la 5 decembrie 1925, în comuna Sucevița, Gavril este sortit unei vieți de neodihnă care îl poartă pe drumul haiduciei anticomuniste numai pentru a fi apoi arestat și supus anchetelor dure, încarcerării în Jilava, Aiud, Botoșani și în final la Gherla. O relatare echilibrată din partea unui om plin de bunăvoință și dăruit cu simțul realității și în care vorbe simple devin tulburătoare prin anticiparea, în contextul știut, a urmării inevitabile: „Atunci au început necazurile mele" (p. 17) sau „Și a venit un moment de alarmă: am fost atacați de Securitate" (pag. 23).

Așadar, Centrul Internațional de Studii asupra Comunismului se ocupă, o dată mai mult, de această problematică, aducând la lumină o colecție de convorbiri cu Liana Petrescu, menite să dezvăluie din această nouă, subiectivă și autentică perspectivă, propuneri de discuție – care au tăria unor veritabile rezoluții prin experiența personală cumplită care stă la bază – despre libertate, umanism, justiție și adevăr. Idei care acoperă epoca modernă și stau drept monument în zilele noastre. Interviurile sunt însoțite de postdocumentare și aparat critic semnat de Virginia Ion. Editorul Romulus Rusan, alături de Centrul Internațional de Studii asupra Comunismului, are în spate o adevărată istorie în acest domeniu, o istorie în care se regăsesc crearea Memorialului de la Sighet, reabilitarea și dotarea Muzeului, peste șase mii de ore de înregistrări, documente, fotografii, casete video, precum și 43000 de pagini de carte care preced volumul de față.

Subiectul nu este nepărat unul inedit, nici abordarea sau învelișul, iar multe dintre informațiile esențiale pot fi desprinse încă de pe prima copertă, ceea ce nu prea ajută în economia unei cărți științifice, fie ea una „despre ororile comunismului". Obiecții valabile pentru un cititor accidental, să-i spunem neavizat. Din această perspectivă, de volum care, aidoma oricărui altul, ar trebui să inducă o „plăcere a lecturii", pot interveni câteva întrebări: Cine este acest personaj care dorește să garanteze o incursiune „adevărată în tematică"? Cine este, de fapt, cititorul căruia îi este destinat? Ce deosebește și ce face valoros un astfel de volum, în comparație cu alte lucrări din domeniu?

Aureola construită în timp de către C.I.S.C. implică și garantarea acurateței și veridicității surselor puse la dispoziție, documentelor și volumului în ansamblu. Implică încrederea în vocea celui care relatează cu precizie și acuratețe evenimente care astfel par nu mai îndepărtate decît ziua de ieri, Gavril Vatamaniuc . El devine un nume mai mult decât un om și un om mai mult decât un nume, din propriile trăiri aparent nesemnificative, raportate la vârtejul de sacrificii ale confraților săi reușind să oglindească în povestea sa de viață istoria unei întregi generații. Numeroasele capitole

cu titlu provocator reușesc să propună cititorului un melanj de text științific și ficțional, un imaginar viu, colorat, un muzeu în continuă mișcare. Ideea centrală a volumului, cea a libertății, se adresează deopotrivă cititorului avizat, interesat și cunoscător de istorie, cît și celui ocazional, căutînd simpla plăcere a lecturii.

În încheiere o întrebare pe care genul acesta de volum poate să o ridice: în ce măsură această carte construiește la rîndul său un mit, un mit al anti-comunismului, la polul opus celui care idiliza regimul, dar tot o mitologizare, cu toate implicațiile aferente? Volumul poate părea doar un alt set de documente care să fie adăugate genului, într-o înșiruire mecanică, de acumulare materială. Totuși, pasiunea „povestitorului", identitatea sa bine conturată fac din el personajul central și uman al acestui excurs care putea fi o prolixă panoramare teoretică a unei sume de cuvinte mari: adevăr, justiție, libertate.

Gavril Vatamaniuc, *Am fost un om liber. Convorbiri cu Liana Petrescu*, București, Fundaţia Academia Civică, 2016

# Despre *noi*, cei de *azi*

*Diana-Roxana Baghiu*

Volumul de poezii al lui Constantin Bostan, *De dragoste* şi *de beton,* marchează debutul în lirică al publicistului, sub auspiciile Editurii Junimea (2015).

Versurile se axează preponderent pe tema iubirii, înfăţişându-ne timid în toate poeziile câte o muză, de fapt, aceeași muză, aceeași inspiraţie, aceeași oglindire a iubitei. Pe de-o parte, dragostea este dependentă de zbuciumul interior: „Cel mai trist/ e când umblu cu capul în nori:/ nu te văd,/ nu te aud,/ nu mă vezi,/ dar mă dori…" Aici, firul fățiș care susține iubirea este suferința. Pe de altă parte, „betonul" din poezia lui Constantin Bostan este cel care ne trezește la realitate. Este cel care ne face să privim mai atenţi lumea în care trăim, să constatăm că în zilele noastre iubirea pălește în fața atâtor lucruri nesemnificative :„…dar suntem din ce în ce mai buni, mai frumoși/ şi – desigur - mai sexy/ pe facebook, pe chat, pe skype , pe mobil…"

Autorul remarcă cu oarecare dezamăgire şi ironie că lumea devine din ce în ce mai preocupată de cum pare, decât de cum este cu adevărat. El ne transmite că important este să pari fericit în mediul virtual. Iar când constaţi că nu eşti, starea ar putea fi simbolizată de betonul de care te loveşti. Însă nu „betonul" care îţi descrie fericirea închipuită din poze.

În completarea versurilor vin şi câteva ilustraţii realizate de doi tineri plasticieni nemţeni – Olivian Bezem (concepţie şi machetă artistică) şi Ilinca Ruxandra Pipelea (ilustraţii).

Volumul declanşează o meditaţie asupra a ceea ce suntem şi încotro ne îndreptăm, e o continuă întrebare, doar că una retorică. Dar oare, o întrebare pusă corect, nu are întotdeauna şi un răspuns?

Poate că autorul are dreptate, lumea s-a schimbat şi se schimbă continuu, poate că iubirea nu îşi mai găsește locul, sau, şi dacă şi-l găsește, nu mai e ce a fost. Am fi tentaţi să spunem că tehnologia va crea în curând şi iubiri artificiale. Această postumanitate ne va lărgi orizonturile, dar, totodată, ne va stârpi libertatea.

Constantin Bostan, *De dragoste și de beton*, Iași, Editura Junimea, 2015

# De la doamna Moarte la domnișoara Topuzu

*Ana-Maria Băcanu*

Opera lui Horia Dulvac, *Efect Doppler*, întâlnește pentru a doua oară lumina tiparului la editura Tracus Arte în anul 2016, după ce prima apariție, din 2008, a fost încununată cu premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România.

Ceea ce se prezintă inițial ca un volum de proză se dovedește, oarecum surprinzător, a fi în esență o carte de poezie. Această bivalență, oarecum contradictorie, definește întregul volum, cele două părți lirice evidențiind contrastul dintre cele două episteme ideologice care îl animă pe protagonist. Subiectul constă în redarea monologului

interior haotic al unui eu care se spovedește, marcat de viziuni supramundane, care te poartă printr-o învălmășeală colorată de imagini, gusturi și amintiri, un eu înclinat spre ludic – pentru care fiecare element fizic e încărcat cu valențe metaforice și care se raportează mereu la un axis mundi tanatic.

În prima parte, naratorul apare marcat de decesul tatălui, suferind de ceea ce în fizică e cunoscut ca *efect Doppler*, conform căruia lumea concretă se reduce la ceea ce poate fi comparat cu „un sunet care se îndepărează" (p. 7). Protagonistul rămâne trupește în această lume pe care o consideră o hazna unde se perindă măști multicolore sau un iad acvatic în care își observă propriul eu istoric aflat în concediu, dar psihic se abstrage din contingent. Astfel, își construiește un spațiu de refugiu: o enclavă lirică organizată după legi tanatice, unde „binele și răul sunt doar niște indispoziții ale morților", scopul său fiind uniunea la nivel superior cu tatăl răposat pe care îl slujește astâmpărându-i foamea de gesturi cu rugăciuni, post și lumânări. În această etapă, naratorul își așteaptă asumarea totală a morții pe care o considera adevărata valoare a existenței („Treaz nu mai valoram nimic" – p. 11).

Cea de-a doua parte este intitulată *Doamna Topuzu*, ca simbol pentru întregul complex al plăcerii de a trăi. Printre amintiri fulgurante ale unor trări erotice, pilde creatoare, imagini duioase sau o frică aproape hilară de a nu trăi prea strident ca nu cumva să devină o țintă a accidentelor, naratorul infiltrează noua sa credință existențială concretizată în bucuria de a fi om, percepută și ca o conexiune la plămada universală a umanității (deci și o identificare cu strămoșii pe care îi considera accesibili numai printr-o condamnare a vitalității).

Pare fascinant cum o trăire indirectă a morții conduce la o asumare mai profundă a vieții și felul în care toate acestea se propagă în scurtul roman poematic al lui Horia Dulvac care se joacă nonșalant cu realitatea și o remodelează poetic.

---

Horia Dulvac, *Efect Doppler*, București, Editura Tracus Arte, 2016



# Prinși în vârtejul vieții

*Roxana Pop*

Cu prilejul celei de-a II-a ediții a Concursului Interșcolar de volume colective de proză „Ionel Teodoreanu" organizat de Biblioteca Județeană „Gh. Asachi" din Iași, în 2015, apare la Editura Vasiliana '98 volumul câștigător, sub titlul *Carusel*. Nouă adolescenți, elevi ai Colegiului „Emil Racoviță", sub coordonarea profesoarei Mihaela Vlioncu, sunt coautorii acestei antologii de proză care reunește sub copertă tot atâtea povestiri scurte cu o tematică foarte diversă.

Deși volumul pornește de la ideea unei activități școlare, adolescenții semnatari ai textelor s-au transpus cu ușurință în pielea unor autori get-beget, depășind barierele vârstei, ale unui limbaj sau stil încărcat de formalități, intrând pe terenul minat al „prozei vieții", demitizată, depoetizată, dar nu mai puțin încărcată de semnificații. Acești elevi reușesc să-și asume rolul unor „trăitori" autentici prinși în caruselul existenței, într-un vârtej de emoții reflectînd experiența imediată, precum boala sau moartea, iubirea sau iluziile ei, toate analizate nu printr-un ochi de estet, ci din perspectiva unor naratori-martori, impropriu spus, poate ușor visceral, cu vitalitate și ambiție de acuratețe în fiecare dintre istoriile narate dintr-un unghi foarte personal.

Fiecare povestire se dorește o oglindă pentru cititorul potențial, identificat printr-o serie de trăsături regăsite și în personajele create de către cei nouă autori. O gamă de sentimente și gesturi, suport pentru oglinzile paralele plasate în raportul eu-artă-lume, redau combinații caleidoscopice ale aceloraşi imagini fragmentare din viața de zi cu zi. Astfel de reflexii între macro- și microcosmosurile prezentate sunt revelate deja prin unele titluri: „Noi doi și lumea-ntreagă", „Oglinzi", „Fragmente din viața...", alături de personaje de felul celui construit naturalist în „Vindecarea", în care sunt alăturate boala și împăcarea cu o moarte firească, justă, „mai corectă decât viața" (pag. 6), credințe și idealuri adeseori antagonice, figuri care intră și ies fantomatic pe marea scenă a existenței, cu temeri, justificări subiective, simț al rațiunii sau spiritualitate, atmosferă creată de altfel în jurul întregului volum.

Antologia este complexă din punctul de vedere al temelor abordate și al stilurilor folosite, al registrelor lingvistice și al perspectivelor naratoriale. Sunt texte scurte și captivante care pendulează în numeroase direcții, de la fragment de roman realist, la frânturi de confesiuni adolescentine, la analize și psihanalize ale relațiilor de familie – oameni-păpuși în teatrul vieții, animați de forțe mecanice ca într-un carusel de reguli bizare și decizii intrigante. E o călătorie de o viață care se vrea parcursă în interiorul acestui volum.

*Carusel: antologie de proză realizată de Colegiul „Emil Racoviță" Iași,* Iași, Editura Vasiliana '98, 2015

# Plurivalență

*Alexandra Maria Balea*

Adrian Tarța este un poet plurivalent, dar izolat de viața publică. El beneficiază, în realizarea volumului său de poezii *Călcâiul de pâine*, de ilustrații din pastelurile pictate de soția sa, Rodica Tarța.

Volumul a fost lansat în anul 2015, la una dintre expozițiile soției sale și cuprinde patruzeci și patru de poezii care se încheie cu o confesiune. La o primă lectură a cărții se poate semnala aspirația scriitorului spre ingenuitate morală, pornită dintr-o admirație pentru „lumea necuvântătoarelor" (cârtiță, trandafir, flori de câmp, stejar, viespe, cerb). Majoritatea poeziilor trimite la un amalgam de mituri: de la cel al florii de măcieș, la cel al lui Sisif; acestea schițează o concepție diferită despre rolul omului în lume și despre credința într-o acerbă judecată a acestuia („Nimic nu este fără precedent").

Poezia de început a volumului se intitulează „ROSA CANINA". Această poezie are caracter criptic, iar simbolul perfecțiunii și inocenței „trandafirului" împletit cu senzualitatea și perversitatea creează un sens paradoxal operei, constituind o manieră prevestitoare a ceea ce va urma.

Prin plurivalența poetului Adrian Tarța se înțelege adoptarea unor tematici și influențe din spații diferite: universul citadin (tren, camioane, trotuar, avion), estetica urâtului (mucegai, noroi, viermi), instrumentalism (repetiția versului, „Unde veghează poemul?" și opulența titlurilor care denumesc câmpul lexical al muzicii: *Ostinato*, *Violon*, *Harfă de vânt*, *Disonanță*). O tentă simbolistă este redată de repetiția obsesivă a culorii albastre: „albastru se confundă cu albastru", „orizont albastru", „limanul albastru", „cerc de gură albastru", „Albastră/ rană gureșă în văzduh". Prin zugrăvirea acestei culori e sugerată o stare de meditație care poate face referire și la cuvântul *Lan* (chineză), semnificând modestia și drumul învățatului care se dedică studiului la lumina lămpii.

Volumul reușește să parcurgă o potecă spre calea vindecării; conținutul poeziilor face referire la condiția scriitorului și la procesul scrierii. La final, poetul prezintă o „rețetă" cu ajutorul căreia e găsită soluția tămăduirii („Dacă va fi construit un spital vreodată/ pentru stejarul bolnav de scorbură...").

Adrian Tarța, *Călcâiul de pâine*, București, Editura Eikon, 2015

# Poezele nonconformiste

*Simona Liliana Jarda*

Recenta carte a autorului botoșănean George Luca, *Ochiul cu care Dumnezeu mă vede datornic în lăuntrul nimicului* (Iași, Editura Timpul, 2016) este o culegere de poezioare și alte diversiuni, care datează între 2005 și 2016. Încă din primele versuri se face remarcat spiritul liber al autorului care se vede nevoit a-și îndeplini datoria față de Creator, dar și față de sine. Vorbim despre o misiune care constă în împărtășirea propriilor trăiri lăuntrice. Întreaga carte este de altfel o revoltă a omului ce-și asumă imaginea obiectivă a realității, găsind soluția de a o prezenta înfășurată sub o perspectivă a inexistentului: „păduche revoltat însufleţit de-o obscuritate/ arătare fără prezenţă și închipuire fără înfățișare/ domnul poet se răsfaţă liber în conștient și/ pătrunde acolo unde nu este și este acolo unde nu pătrunde." (p. 16)

Practicarea stilului extrovertit îl împinge către un spirit de revoltă împotriva sistemului, răzvrătirea fiind împletită cu un soi de giumbușluc actoricesc: „aștept să sfârșească fiara statului/ cum sfârșește în vierme orice fluturaș/ aștept să dispară statul cu înălțimile sale/ coborâte până în wc-ul dimineții mele." (p. 36). Din acest punct de vedere autorul este conștient de fațada negativistă ce reiese din abordările sale,

însă și-o asumă, preferând să rămână la un mod de viețuire ce exclude excesul și compromisul, mergând chiar spre izolare decât spre îmbrățișarea nefastă a „fiarei". Discursul este sarcastic, nervos, dar în același timp îmbinat cu nuanțe de tandreţe.

Privită ca ansamblu, poezia prezentă are un caracter rebel, dornic nu de o răzvrătire infantilă, ci de una care are la bază idei amănunţit studiate, păreri și trăiri demne de a fi luate în calcul, care doresc îndeosebi o conștientizare a realității trăite de orice muritor, iar mai apoi o concretizare întru judecată și faptă. Apogeul constă în îmbinarea dintre libertatea negativă și sfidarea creativă pe de-o parte, iar pe de altă parte, între responsabilitate și caracterul moralizator.

Parcurgerea cărţii este ca mersul pe o punte erodată de trecerea timpului, care stă să se prăbușească, fiindcă temele abordate sunt sensibile.

George Luca, *Ochiul cu care Dumnezeu mă vede datornic în lăuntrul nimicului,* Iași, Editura Timpul, 2016

# Stăpânul timpului

*Roxana Pop*

Horia-David Munteanu este un copil de 11 ani, pasionat de literatură, care a scris o carte pornind de la o simplă temă de casă. Cuvinte mari pentru o minte atât de îndrăzneață încât își propune să lanseze în „lumea adulților" o astfel de provocare, să desfășoare, vulcanică și conținînd un soi de înțelepciune primară a vieții, *Harta sufletului meu. Călătorie în lumea părinților*. Editura Adenium s-a ocupat de prelucrarea textului conceput de tînărul autor sub coordonarea profesoarei Mihaela Vlioncu, iar cartea a apărut, cu sprijinul Asociației „Alecart", în luna aprilie a anului 2016, la Iași, unde Horia este elev al Colegiului Național „Emil Racoviță". Elevi ai aceluiași Colegiu au fost, în 2015, tot sub coordonarea profesoarei, implicați în proiectul *Carusel* – o antologie de proză scurtă semnată integral de aceștia.

Volumul *Harta sufletului meu* este structurat pe tiparul unui jurnal, însă, cum spiritul (în esență ludic) al unui copil nu poate permite încadrarea într-un șablon, urmează o cu totul altă logică, una care evadează din și invadează cronotopul, care cucerește spațiul consacrat al oamenilor mari și îi conferă copilului rolul central.

Copilul-narator pornește, bineînțeles, de la așa-numitele „clișee" ale vârstei, elemente specifice care vin în mod natural de-a lungul șirului evenimentelor relatate, precum crearea unei lumi noi, proprii, cu reguli diferite de cele ale lumii reale, în care individul se retrage de fiecare dată când dorește să acceadă la o înțelegere pe care nu o poate dobândi din partea părinților sau educatorilor, apoi aversiunea în ce privește școala sau orice formă de obligativitate și responsabilitate, pe care copilul o găsește irelevantă, nenecesară.

Ideea care aduce în primul rând valoarea și dă caracterul atipic textului este una dintr-o zonă aproape filosofică, una care centrează narațiunea în jurul unui discurs cu elemente de confesiune pe tema perfecțiunii, a contradicțiilor pe care le naște în mintea omului acest concept și resemnarea la care ajunge copilul pe măsură ce înaintează în vârstă. Copilul care detestă perfecțiunea pentru că, în viziunea sa, aceasta aboleşte gândirea, creează o lume care tinde spre o altfel de perfecțiune, una a imperfecțiunii vieții. Rezultatul îl face însă stingherit de această lume proprie propusă, așa că alege următoarea cale: de îndată ce perfecțiunea dictează în lumea umană încadrarea timpului într-o saptamână ciclică, repetitivă, obsesivă, el va restructura această săptămână, astfel încât să trăiască în fiecare zi o viață nouă, mai exact o etapă nouă a vieții. Narațiunea începe într-o duminică, însă adevărata copilărie începe lunea, urmată de adolescență și bătrânețe, o viață încununată cu așteptarea împăcată a morții.

Jurnalul de o săptămână acoperă în mod captivant dimensiunea temporală a unui roman, autorul copil, vizionar, plasându-se într-un mod uimitor de matur în ipostaze pe care nu le va experimenta direct decât peste mult timp, anticipînd livresc și finalizând printr-o meditație asupra finalității și rostului vieții. Volumul reușește să depășească textele la care ne așteptăm în mod curent de la un autor atît de aproape de granița copilăriei și a lipsei directe de experiență propunînd o lectură emoționantă și captivantă. Un viitor scriitor de urmărit.

Horia-David Munteanu, *Harta sufletului meu. Călătorie în lumea părinților*, Iași, Editura Adenium, 2016

# Imperiala

*Doina Curticăpeanu*

Într-o splendidă evocare a personalității Selmei Lagerlöf, eseul Margueritei Yourcenar desprindea din opera „naratoarei epice" suedeze, drept reprezentative, cu deosebire secvențele asemeni „peisajelor pe fundalul unei pânze" , pe cele sugerând „țeserea unei imense tapiserii, din lânuri acum strălucitoare, acum întunecate, în desenul cărora [unul dintre protagoniști] a pus tainic tot ce credea a ști despre viață". Alegorizând destinul marii scriitoare – „singura care se înalță constant la nivelul epopeii și mitului" , cum ținea să accentueze – în imaginea lucrării „țesătoarei din Marbacka", Yourcenar reconfirma atunci, prin apelul ca la o instanță supremă, valoarea superlativă a unei arte, mitica artă a țesătoriei. Am simțit nevoia s-o citez acum pe Yourcenar, încercând să-mi limpezesc astfel impresiile din Expoziția de tapiserie a Doamnei Cela Neamțu, vernisată la Cluj de curând, în luna septembrie .

Amânând întrebarea privitoare la ce include, în aspirație, ca „știință a vieții", trama tapiseriei în cazul artistei noastre, notez senzația, din Muzeul de artă, că suntem înconjurați, în fiecare sală, de ochi luminoși, de „ochii" zveltelor arcade. Le spun așa, amintindu-mi că Marin Sorescu numea arcada „un ochi sub sprânceana lui". Stilizare subtilă a siluetei umane în verticală elansare, *arcada* aderă, în ce ne arată Cela Neamțu, la compoziții cu amplă deschidere spațială și anvergură temporală. Anume, în compunerea ferestrelor, armonizând trecerea din lăuntrul sufletesc în afara lumească. Erau *Ferestre pentru Ierihon* , în cazul darului de tapiserii închinate Complexului românesc edificat acolo la începutul anilor 2000, sau, aici, cu discret-tandră dedicație, *Fereastră pentru Costin;* arcade și în *Bucovineana*, îndreptându-ne cu gândul la prezența acestora în foișoare și-n pridvoarele mănăstirești, la Suceviță, Humor, Moisei (la Galaction chiar, surprins, într-o pagină de proză, adăstând „la umbră, pe pragul pridvorului"), o întreagă tradiție (cu începuturi, în zorii veacului XVI, prin nișa exterioară în arcadă de pe fațada vestică a Bisericii Arbore – inovație, la data aceea, în arhitectura moldovenească, potrivit specialiștilor), tradiție încorporată creator de *tapiseria arcadică* a Celei Neamțu. Motiv recurent în opera artistei noastre, arcada ne înalță privirea mult dincolo de imediatul cenușiu dezolant al prezentului, în superba *Arcada cerului*, din 2013. N-aș renunța să mai spun că arcada (portalului, porticurilor, podurilor), pe care atât de insistent ne-o aduce sub ochi Doamna Cela Neamțu, rămâne pilduitoare, și dincolo de împrejmuirile monastice, ca fină neuitare a semnificației *perimetrului urban*.(Îmi vin în minte acele orașe italiene ce se clasifică după lungimea în kilometri a porticurilor, 38 Km, numai în centrul istoric, la Bologna ; că *Fiul risipitor* al lui De Chirico e întâmpinat de tatăl său, așa cum n-am mai văzut la alți mari pictori ai Parabolei, în plin for, în forul având drept indicativ porticatul edificiului din dreapta tabloului).

Expoziția cu tapiseriile de înaltă ținută artistică ale Doamnei Cela Neamțu, multe din ele datate în actualitatea imediată din anii 2013-2014-2015-2016, au cred și darul, poate paradoxal, de-a ne vorbi totuși de-o artă cu străvechi exigențe – dezvăluite imperativ demult, din înaltul Sinaiului, cum citim în versetele *Exodului* biblic. Admirate în Expoziție și revăzute din amintire aici când scriu, *Umbrae Parvae* III,2013, *Umbrae Parvae* IV,2016, aceste *„adumbriri delicate"*(în glosă lexicalizată, „gradații și treceri abia perceptibile de la o culoare la alta") îmi rezumă, prin rafinata lor portanță metaforică, prescripțiile extrem-minuțioase din „rânduielile pentru facerea cortului descoperirii" – obiecte simbolice, dimensiuni, culori și nuanțe– vizându-i pe meșterii desemnați și însuflețiți de Dumnezeu însuși cu „înțelepciune, istețime și știință", cu „măiastră iscusință ca să înfiripeze tot felul de lucruri iscusit lucrate, să săvârșească toate lucrările, ale șlefuitorului, ale țesătorului în gherghef, ale izvoditorului de alesături pe porfiră violetă, stacojie și vișinie, ca și ale țesătorului de rând, ca unii ce sunt meșteri să săvârșească orice fel de lucru și să întruchipeze iscusite zămisliri" (*Exodul*,35,31-35). Despre compoziția riguroasă a lucrărilor din Expoziție mărturisesc, în laconismul lor cifrat, *cartoanele model pentru tapiserii*, veritabil jurnal al zilelor din atelierul unei Penelope moderne. Eminentă *artă a firului*, tapiseria Doamnei Cela Neamțu – cu păsări, Crângul cerului, timp, univers, în reprezentări alegorice exprimând alternanțele zi/noapte, umbră/ lumină, cer/ pământ – leagă efectiv lumea noastră cu lumea cealaltă și cu toate ființele. Prin titlul tapiseriei din 2012, o artă cu adevărat imperială.

# Festival la „Puck”

*Eugenia Sarvari*

Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete „Puck” a ajuns la a XV-a ediție și s-a desfășurat între 17-21 octombrie 2016 la Cluj. În concurs au intrat nu doar trupe din țară, fiind invitate și teatre din străinătate (Ungaria, Rusia, Danemarca).

Marele premiu a fost obținut de Teatrul de animație „Țăndărică” din București cu *Omul de zăpadă care voia să întîlnească soarele* de Matei Vișniec, în regia lui Ioan Brancu, scenografia lui Marian Sandu, proiecții video Marin Fagu și interpretarea lui Ioan Brancu, Liliana Gavrilescu, Mariana Zaharia, Robert Trifan și Leonard Dodan. Textul a fost scris de dramaturg pentru copii, fiind un poem despre prietenie, bucurie dar și tristețe. Nu e doar povestea unui om de zăpadă curajos și bun, care odată cu apropierea primăverii, începe să se topească și caută să întîlnescă Soarele pentru a-l ruga să-l lase să existe în continuare, ci și o narațiune care trimite la virtuţile creștine. Este un text despre iubirea pentru celălalt și despre o ciclicitate inevitabilă a lumii, a vieții, despre ceea ce dobîndești cînd ești darnic. Muzica lui Cári Tibor a însoțit cu acorduri suave întregul lui drum, punctînd evoluțiile prietenilor fragilului omuleț, dintre care s-a detașat cea a Lupului, care mînuit de patru actori a făcut o adevărată demonstrație de acrobație pe gheață, și pentru care s-a primit un premiu suplimentar: Premiul special al juriului pentru interpretare. Spectacolul situat în imediata vecinătate a *Omului de zăpadă* a fost *Mica Sirenă* de H.C. Andersen, de la Teatrul pentru copii și tineret „Căluțul de mare” din Constanța, în regia lui Cristian Mitescu. Eugenia Tărășescu-Jianu a primit pentru acest specctacol Premiul pentru cea mai bună scenografie, Alexandru Berehoi, Premiul pentru cea mai bună muzică și Oana Manolache, Premiul de interpretare individuală pentru personajul Micii Sirene.

În concurs au mai fost prezente trupe din Oradea, Tîrgu Mureș, Alba Iulia, Ploiești, Timișoara, Galați, iar înafara concursului spectacole ale teatrului-gazdă, Chișinău, Pitești, Brașov. Președintele juriului, Slobodan Marković, director al Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii din Subotica, Serbia, a susținut o conferință și a avut un vernisaj cu fotografii din festivalul organizat în Serbia.

Spectacolul nonverbal *Cum poți să faci totul din nimic* al Suitcase-duet Kvam din St.Petersburg ne-a demonstrat exact ce spune numele: poți să faci lucruri nemaipomenite cu mijloacele cele mai simple. Condiția este, însă, o dăruire totală și o muncă uriașă în care am putut decela și elemente din biomecanica meyerholdiană. *The House* al Sofie Krog Theatre, Ry din Danemarca a fost o bijuterie în miniatură a spectacolelor cu păpuși de mînă, în care *casa* acțiunii comediei-thriller este o extraordinară și ingenioasă construcție, permițînd întorsături de situații. *Albă ca Zăpada* venită de la Mini Theatre, Ljubliana, Slovenia a fost un spectacol-angajare, o interpretare caustică la adresa societății de azi aflată în prag de colaps ecologic.

Festivalul „Puck” a fost un prilej de încîntare și reîntoarcere, pentru cîteva zile, la un timp al copilăriei lipsite de griji. O săptămînă a bucuriei și a veseliei în care ne-am simțit învăluiți de efluviile de energie ale celor mici.

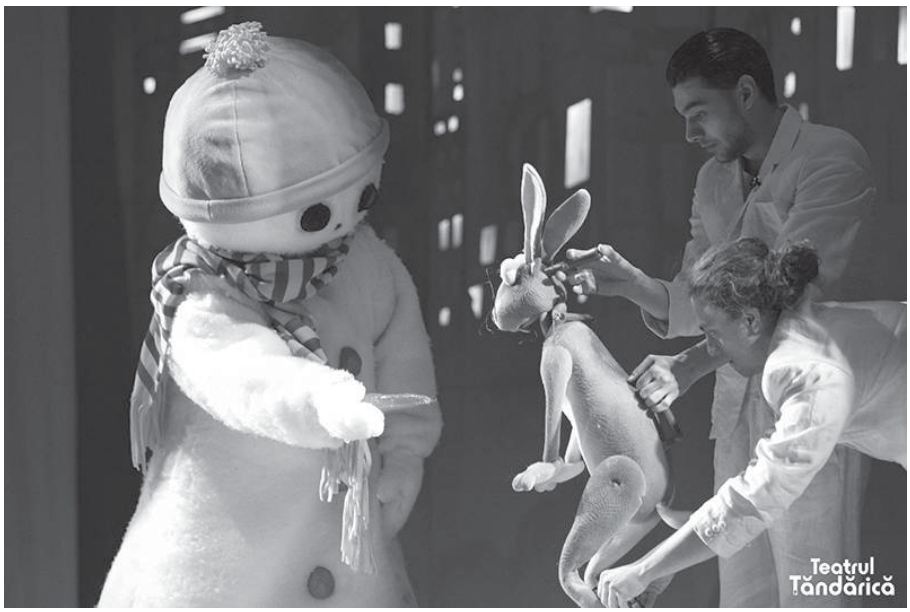



*Foto: Andrei Roșianu*

# Atingerea mitului Don Juan

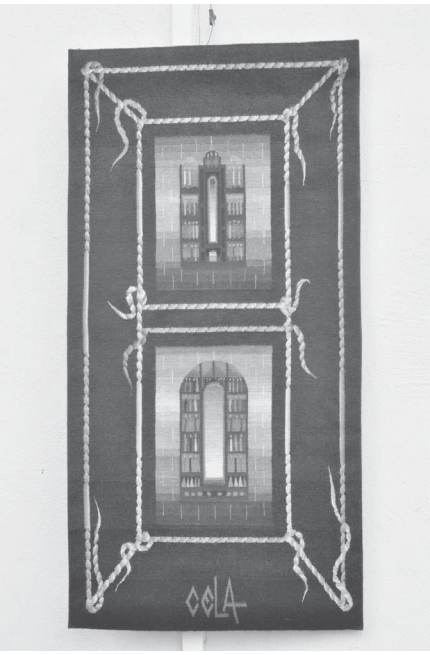
*Adrian Ţion*

La a VI-a ediţie a Întîlnirileor Internaţionale de la Cluj, *Don Juan* al regizorului italian Roberto Bacci a vrut să şocheze şi a şocat în mare măsură. Dar nu în direcţia esenţializării piesei lui Molière, ca la *Hamlet,* ci prin artificii colaterale. Unele bine venite, altele frivole. E limpede că regizorii vor să fie băgaţi în seamă prin zgândărirea zidurilor mitului, acolo unde alţii au ridicat catedrale.

Pragmatic şi cabotin, regizorul apelează la stridenţe ca la asul câştigător ascuns în mânecă. Îl dezbracă (la propriu) pe Don Juan şi-l introduce, venind din sală, în viaţa publică, în atmosfera decent renascentistă a personajelor care-l înconjoară (îmbrăcate, normal!) cu un firesc ce frizează orice închipuire. În plan realist, găselniţa e nemotivată. În plan simbolic vrea să spună ceva, dar nu era nevoie de nuditatea absolută a actorului. Și apoi, stânjenitoarea dezgolire e prea puţin susţinută în ansamblul construcţiei. Rezonează, poate, cu firavele apariţii statuare, fantomatice, plimbate printre eroii piesei ca năluciri învestite, din păcate, cu funcţii mai mult decorative. Aceste femei din suită, graţii ofilite, pietrificate (Alexandra Tarce, Diana Buluga, Paula Rotar), zeiţe renegate ale fertilităţii ce au împrumutat culoarea seminţelor nerodite, răspândite pe toată suprafaţa scenei, îşi motivează în mod diferit prezenţa. Cea mai elocventă mi s-a părut secvenţa în care ele ridică pe masă fragile castele din cărţi de joc, în vreme ce Don Juan face paradă de cuceririle sale amoroase.

Decorul conceput ca o *piazzetta*, feţele parţial tatuate carnavalesc ale unor personaje, împreună cu costumele de epocă, reînvie un stil mediteranean renascentist, adus de echipa italiană reprezentată de Marcio Medina, Stefano Geraci și Silvia Passello. Cerul des invocat în dialog acoperă o mare parte din fundalul scenei. E, de fapt, o învolburare noroasă prevestitoare de furtună, ce ameninţă să se reverse peste personajele în conflict cu mentalităţile. Matei Rotaru e un Don Juan convingător, frumos, cu faţa parcă pictată, masca serafică a seducătorului cu suflet negru. E foarte sigur pe el, îmbină cu eleganţă prefăcătoria și convingerile imbatabile ale personajului ce vin în contradicţie cu morala. Mult solicitat în roluri importante din ultimele premiere ale Naţionalului clujean, Matei Rotaru se afirmă ca un talent autentic, un adevărat alergător de cursă lungă. Împreună cu Cătălin Herlo în Sganarel, formează un cuplu stăpân–slugă foarte bine condus de-a lungul acţiunii, un duo hazliu, antrenant, cu reverberaţii din *commedia dell'arte.* Celălalt cuplul comic, Anca Hanu (Charlotte) - Radu Lărgeanu (Pierrot), uzând de cele mai năstrușnice ghidușii gestuale, alungă monotonia ce se insinuează uneori în timpul reprezentaţiei. Pătrunzătorul sondaj în psihologia personajelor din textul lui Molière își găsește rezonanţa gravă, adecvată, în amărăciunea tonului lui Petre Băcioiu în rolul Don Louis, tatăl dezmăţatului incriminat. În postură de spadasini ce-și încrucișează floretele (rămase de la *Hamlet*) cu Don Juan, apar Cristian Grosu în Don Carlos și Miron Maxim în Don Alonso. Rivale în tandem grotesc sunt Sânziana Tarţa în Doamna Elvira, femeia plânsă, abandonată, și Adriana Băilescu în Mathurine, femeia voluntară, încă încrezătoare în dragostea lui Don Juan. Personajele sunt prezente mai tot timpul pe scenă, fie că au replici de rostit sau nu, ceea ce sporește impresia supravegherii și încolţirii treptate a libertinului infatuat.

Cred că regizorul și-a dorit o abordare dură a mitului. În parte, i-a reușit. Dar e și multă mefienţă în această atingere. Oricum, *Don Juan* al lui Roberto Bacci mi se pare un spectacol mai bun decât *Livada de vișini* și sub rezumativul *Hamlet* concentrat la esenţe, celelalte două spectacole realizate de regizorul italian la Teatrul Naţional din Cluj.




*Bucovineană*
haute lisse, 2013

# Precum în cer, așa și sub pămînt

*Eugenia Sarvari*

Regizorul rus Yuri Kordonsky, aflat la prima colaborare cu Teatrul Maghiar din Cluj, a optat pentru piesa *În adîncuri*, mai cunoscută ca *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (premiera: 7 octombrie 2016). Piesa a fost reprezentată pentru prima oară la 18/31 decembrie 1902, la Teatrul de Artă din Moscova.

*În adîncuri* se petrece într-un pod cu bîrne afumate, îmbinate într-o figură de geometrie mistică. De-a lungul pereţilor înclinaţi se întinde o „laviţă lată care servește de pat comun" – este didascalia autorului pe care regizorul o respectă întocmai – sub ea, mormane de haine adastă într-un amalgam diform. Un cuptor mare, rusesc, așezat într-un colţ scoate un fum gros ce va înceţoșa atmosfera. De sub maldărul de haine apar personajele, murdare de funingine și ciudat tatuate. Mișcarea lor poticnită duce cu gîndul la aceea a personajelor lui Grotowski din *Acropolis*. Eroii par să iasă dintr-o apocalipsă a urii, a batjocurii, a răzbunării. Pe măsura derulării poveștii, ceaţa se înteţește, chipurile se estompează, iar gesturile capătă o violenţă greu de suportat. Baronul îi smulge cartea Nastiei. Satin se întreabă, tocmai trezit din beţie „cine m-o fi bătut ieri". Muribunda Anna este spălată cu forţa în vana comună, de soţul Kleșci. Kostiliov, patronul azilului, scoate de „la ciorap" o pungă cu droguri pentru Baron. De după o perdea murdară de stambă, dintr-un pat înalt, se rostogolește în scenă Vaska Pepel îmbrîncit din culcușul adulterin de Vasilisa, partenera de viaţă a lui Kostiliov. Actorul își scoate capul acoperit cu o caschetă de motociclist de sub pătura păduchioasă și urmărește cu ochii mijiţi trezirea din somn a colegilor din stabiliment, în care se pătrunde prin urcarea pe acoperiș, ca apoi să se coboare treaptă cu treaptă o scară. A urca pentru a coborî; Siloan Athonitul spunea să-ți ţii sufletul în cer și trupul în iad. Tătarul se roagă la un Alah care nu se știe în ce măsură îl ascultă. Peste toate plutește un cîntec suav de acordeon îngînat de Bubnov, aflat în scaun cu rotile. Nataşa, îndrăgostită de Pepel este mereu snopită în bătaie de Vasilisa, sora ei geloasă, iar Vaska, în loc să urmeze sfatul și să plece din acea cloacă, se întoarce din drum și încearcă să scoată din godinul înfierbîntat lucruri dintr-o viaţa trecută.

Fiecare element, fiecare obiect din decor are o justificare și o încărcătură simbolică. M-am întrebat la ce va folosi pironul ruginit pe care Vaska îl bate într-un stîlp al podului. Acel cui va fi pricina morţii lui Kostiliov, care, îmbrîncit de Pepel, rămîne cu ţeasta aninată de el. Încins cu o sfoară groasă, pelerinul-călugăr Luka poartă în spinare o piatră, ca o lespede de mormînt, peste care se suprapune o scîndură groasă. În scena memorabilă în care Luka îl va îndemna pe Actor să se lase de băutură, pe acea piatră i se va servi acestuia vodca în capacul de la sticlă. Actorul este îndemnat să bea, dar mereu este pedepsit cu cîte un ghiont blînd.

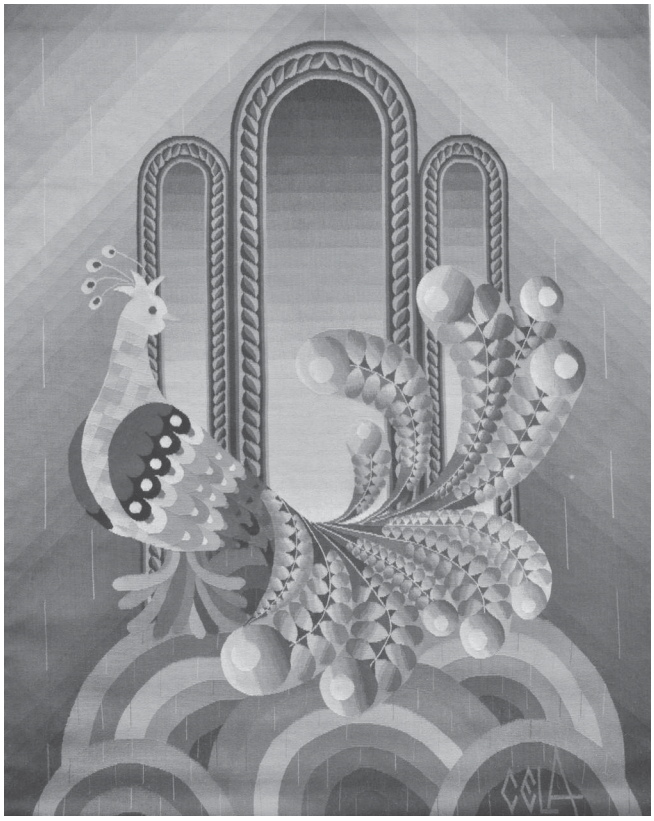
*Foto: Andrei Biro*

Dragoș Buhagiar creează o spectaculoasă atmosferă *underground,* nu doar prin construcţia spațială, ci și prin costumele și coafurile alese. Ciorapii rupţi lasă la vedere genunchii răniți, ghete uriașe încalţă picioare murdare. În acel loc există o singură vană, un hîrdău în

care azilanții se spală pe rînd, amintind de condiţiile inumane din închisorile comuniste și, de ce nu, probabil, de situaţia migranţilor zilelor noastre.

Prin fragmentul din *Anna Karenina*, silabisit de semianalfabeta Nastia, care trăiește tot ce citește, povestea Annei, a lui Vronsky, a lui Karenin, a lui Kitty prinde viaţă, prilejuind un extraordinar recital actoricesc lui Anikó Pethő. De altfel întreaga echipă evoluează excepţional. Fiecare actor primește cîte o „felie" de celebritate. Cu siguranţă vor rămîne în memoria spectatorului gesturile de supușenie temătoare, dar în special chipul cu expresia de uluială, peste care se instalează aburul morţii, din ochii încremeniţi ai lui Hatházi András (Kostiliov). Zbaterea neputincioasă și apriga gelozie, care o transformă într-o groaznică pasăre de pradă pe Kézdi Imola (Vasilisa). Privirea rătăcită de vietate încolţită a lui Imre Éva (Nataşa), ori forţa violentă, care, în cele din urmă nu-i servește decît la eșuarea în închisoare a lui Viola Gábor (Vaska Pepel). Părerea de rău, pe de o parte, și gesturile brutale, pe de alta, cu care Farkas Loránd (Kleşci) o tratează pe soţia lui, Anna, al cărei chip transfigurat în clipa morţii face ca Laczó Júlia să realizeze unul dintre cele mai însemnate roluri de pînă acum. Keresztes Sándor (Bubnov) și Árus Péter (Tătarul), prezenţe discrete în economia spectacolului, întregesc într-un mod tulburător atmosfera. Cum am putea uita cuibărirea de copil neajutorat a lui Ervin Szücs (Baronul) în braţele Nastiei, tînjind după mîngîierea celei pe care mereu o șicana. Cît despre stihialul Bács Miklós (Satin), el va rămîne în amintire prin celebrul monolog despre om, rostit cu voce joasă, aproape de șoaptă, în lumina filtrată a opaiţului. Sînt destule imagini create de Dimény Áron (Actorul) cu care să plecăm în minte, dar antologică va rămîne „ședinţă" de dezalcoolizare precum și scena în care sărmanul comediant explodează de fericire, cînd își reamintește rolul intrat în uitare. Evoluţia lui Bogdán Zsolt în Luka ține de zona miraculosului. Religiozitatea – pe care însăși rolul i-o cere – și altruismul manifest se revelează în generozitatea cu care el își sprijină partenerii. Este „datoria" lui Luka de a o ajuta să moară pe Anna, de a-l vindeca de alcoolism pe Actor, de a-i sprijini pe cei doi îndrăgostiţi, Nataşa și Vaska să iasă din mocirlă sau de a-l face pe Kostiliov să fie mai ferm în faţa Vasilisei. De toate aceste însărcinări actorul se achită într-un mod exemplar. El devine o imagine-emblemă a spectacolului, un Crist purtîndu-și tăcut și răbdător crucea printre atîtea vieţi distruse, bîntuite de neliniști, temeri ori frici de toate felurile. Peste toate, ca un altfel de abur, se răspîndesc / împrăștie / propagă / infiltrează la final acordurile răscolitoare ale unui cîntec rusesc, pătrunzîndu-ne pînă *în adîncuri*.

Yuri Kordonsky, secondat magistral de Dragoș Buhagiar, a creat un spectacol zguduitor, la care spectatorul, ţintuit în scaun, cu capul plecat, într-o atitudine introspectivă, se simte incapabil de vreun gest. Mai ales acela de a aplauda. Ca în biserică.



*Imperiala*
lână, haute lisse, 2012

# O bună porție de teatru la FestIn pe Bulevard

*Ștefana Pop-Curșeu*

După cele întâmplate anul trecut la scurt timp după cumplitul eveniment de la Colectiv, când au intrat în panică, trezindu-se brusc, în plin coșmar, forțele pompierilor de la ISU și odată cu ele guvernul care promulga legea nr. 282 privind reducerea riscului seismic al construcțiilor existente în București, nu se mai gândea nimeni că s-ar putea ca, un an mai târziu, ediția a IV-a a Festivalului de la Teatrul Nottara să mai poată avea loc la sediul biencunoscut de pe bulevardul Magheru, nr. 20. Căci, de la sfârșitul lunii noiembrie 2015, echipa și trupa Teatrului Nottara s-au trezit pribegi, pe drumurile patriei, stigmatizați la sediu de o bulină roșie, care s-a dovedit a fi, după o contra-expertiză profesionistă, 10 luni mai târziu, greșit amplasată și nejustificată. Multă apă ar mai fi curs însă pe Dâmbovița, dacă echipa de la Nottara n-ar fi rămas unită și dacă Marinela Țepuș, directoarea Teatrului, n-ar fi dat dovadă de o incredibilă perseverență, determinare și spirit constructiv.

Iată însă că după eforturi considerabile (80 de reprezentații în peste 37 de spații), familia teatrală de la Nottara s-a putut întoarce acasă, dedicând această ediție a FestInului pe Bulevard regăsirii sediului consacrat de 70 de ani încoace divertismentului teatral bulevadier atât de drag bucureștenilor și nu numai. Într-o atmosferă de bucurie și de entuziasm legitim, în care emoția se citea pe multe dintre fețele angajaților implicați, a avut loc și „dezbulinarea" clădirii și reînnoirea pactului simbolic cu publicul din centrul capitalei, printr-o nuntă teatrală, spectacol stradal menit să deschidă din nou porțile teatrului și să consfințească încrederea reciprocă, atât de importantă, dintre spectatorii și actorii Teatrului Nottara.

Deși ediția din acest an a fost extrem de bogată în ceea ce privește propunerile scenice, întinzând festinul teatral pe o perioadă de 12 zile, nu am reușit să gust decât o porție, ce-i drept savuroasă, din acesta. Voi vorbi așadar despre cele câteva spectacole și întâlniri la care am avut ocazia și bucuria să particip, trei din secțiunea competitivă „Crize de Familie", trei din secțiunea „Premiere în fest(in)" și unul din secțiunea „Bulevardul Comediei".

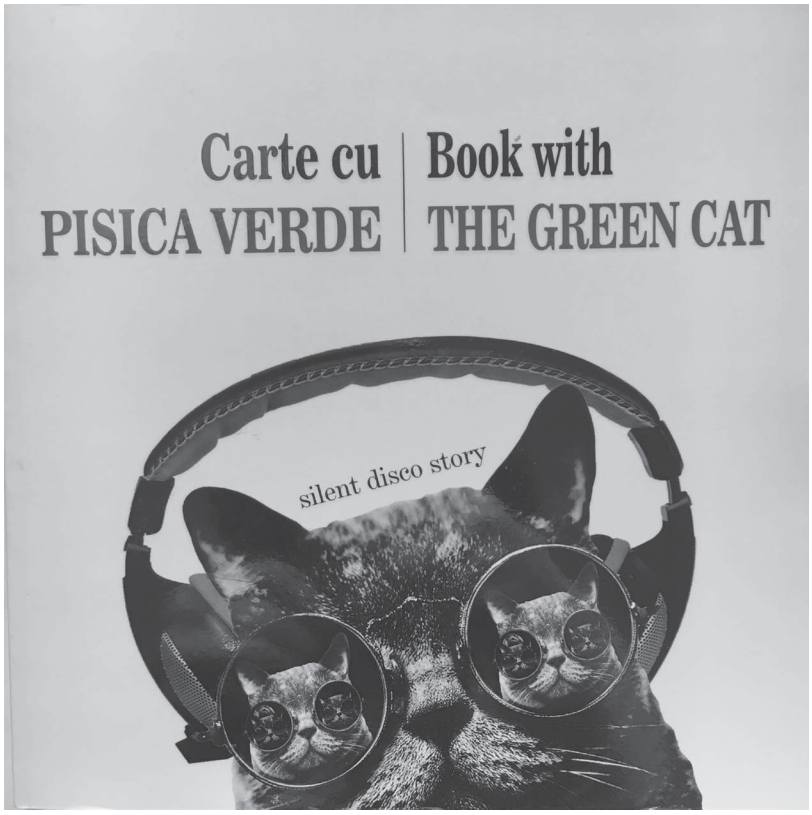
Comedia de bulevard *Uciderea lui Gonzago*, de Nedialko Iordanov, în traducerea și regia lui Ion Sapdaru, Teatrul de Stat Constanța, m-a făcut să descopăr un alt text crescut din marele *Hamlet* shakespearian, care bântuie în continuare spiritele teatrale ale lumii întregi. Este de altfel singurul merit al spectacolului, care păcătuiește prin stridențe, locuri comune și o oarecare neîndemânare generalizată, deși decorul închipuit de Mihai Pastramagiu ar fi putut veni în ajutorul echipei, de altfel nu lipsită de umor și voie bună.

Altfel au stat lucrurile cu premierele Tearului Nottara, situate la polul opus și care demonstrează, încă o dată, extraordinara deschidere a acestui teatru și înspre alte tipuri de producții teatrale decât cele de bulevard. Cu cele două spectacole ale lui Mihai Măniuțiu, spectatorului i se deschide accesul la o lume fantastică a corpurilor în mișcare, a fluxului de energii vitale dansând în țesătura unor instalații de sunet și lumină ieșite din comun, semnate scenografic de Adrian Damian. Dacă în *Iarna* de Jon Fosse, traducere de Carmen Vioreanu, Andreea Gavriliu este cea care conduce jocul matematic al magiei coregrafice cu partenerul său Ștefan Lupu, ca *dubli* evanescenți ai talentaților actori Catrinel Dumitrescu și Andi Vasluianu, în spectacolul *Alcool*, pe versurile lui Ion Mureșan și muzica Adei Milea, Vava Ștefănescu preia controlul și trece spectatorul prin toate stările contradictorii, energizante sau tulburi, înduioșătoare sau virulente, generate de aburii prețiosului lichid ce face omul să uite de sine. Două spectacole care provoacă publicul la trăire, anamneză și proiecție în ficțiune, acționând o coardă-cheie a ființei umane, metafizicul, atât de dragă regizorului-poet Mihai Măniuțiu.

Tot la secțiunea „Premiere" o foarte plăcută surpriză a fost textul viu, bine adus din condei și foarte actual al tânărului Alexandru Popa, *Efecte colaterale*, echilibrat conceput la nivel regizoral de actorul Vlad Zamfirescu (care joacă și rolul principal) în scenografia cuminte a lui Bogdan Spătaru. Un spectacol antrenant, când tandru,

când usturător, care pune degetul pe o rană din ce în ce mai adâncă a societății contemporane: folosirea aproapelui ca obiect erotic, artistic, narcisist, ca instrument de împlinire individuală, socială sau profesională. Dacă *Efecte colaterale* vorbește despre lipsa altruismului, a adevăratei înțelegeri față de celălalt, a generozității și, până la urmă, despre opacitatea funciară a omului modern în fața sensibilității umane a partenerilor de viață (fie ei familie sau prieteni), spectacolul *Un bilet spre fericire (Prah)*, de Spiró György, în traducerea lui Zeno Fodor și regia Dianei Lupescu, o producție a teatrului Sică Alexandrescu din Brașov, păstrează, dimpotrivă, încrederea în simplitatea iubirii care, fie și printr-un conservatorism rizibil și o naivitate panicardă a personajelor, ajunge să sacrifice „mai-binele", dușmanul binelui, de dragul liniștii și păcii în familie. Un spectacol, amuzant și antrenant, care destinde spectatorul, oferindu-i o „felie de realitate" veridică, printre multe realități posibile.

Tot în cadrul secțiunii „Crize de familie", din care a făcut parte și ultimul spectacol pomenit, s-au jucat *Moarte și reîncarnare într-un cowboy*, de Rodrigo García, în regia lui Andrei Măjeri, și *Pisica verde*, de Elise Wilk, în regia lui Bobi Pricop. Doi tineri care, îmbinând muzica și teatrul ca destăinuire, au atacat cu finețe și perspicacitate scenică problemele contemporane ale cuplurilor în formare și ale identităților în căutarea împlinirii prin dragoste. Dragostea ca proiecție, dorință, vis adolescentin sau experiență matură, dar și ca durere, frustrare, exhibare de sine, depășire a limitelor și interdicțiilor, iar câteodată ca inconștiență și ca drum spre moarte. Dacă raportarea la producția Teatrului Național din Cluj ar fi prea subiectivă, îmi permit câteva cuvinte despre producția Teatrului pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași, care a mizat pe o carte câștigătoare aliind textul foarte bun al Elisei Wilk cu talentul imaginativ al lui Bobi Pricop și cu energia molipsitoare a tinerilor actori în spațiul construit pe măsură de Irina Moscu. *Pisica verde* este încă unul dintre spectacolele pentru care merită să faci zece ore obositoare cu trenul până la București sau, evident, până la Iași. *Pisica verde* dezgroapă adolescentul din fiecare spectator și, luându-l de mână, reușește să creeze empatii răscolitoare cu sufletele nebunatice, pline de dor de viață ale tinerilor inconștienți și iresponsabili, scăpați din frâiele părinților prea ocupați cu propriile vieți. Dincolo de ritmurile discotecii din căști, se aud șoaptele, cuvintele nespuse, durerile și bucuriile, dramele și tragediile care ar fi putut fi evitate dacă... un „dacă", pentru care societatea contemporană nu a găsit încă soluția potrivită. Și totuși, teatrul pare a fi în acest caz o soluție de prim ajutor, iar acest spectacol pentru adolescenți (și părinți!) o demonstrează prea bine. Premii pentru regie, nominalizare la premiile Uniter, o fascinantă *Carte cu Pisica Verde* coordonată de Oltița Cântec și o experiență directă, marcantă prin sinceritatea și prospețimea jocului, validează în întregime spectacolul.




O mulțime de produse teatrale de calitate, așadar, în câteva zile prețioase petrecute în capitala țării, cărora li s-au adăugat conferințe-dezbateri extrem de interesante pe teme precum *Crize de familie*, moderată de Sanda Vișan, cu participarea regizorului Alexander Hausvater, *Independenții vs teatrul de stat?* moderată de criticul Mircea Morariu și regizorul Bogdan Budeș sau Întâlnirile AICT.ro *ediția a II-a*, consacrată problemei actuale a publicului de teatru și moderată de criticul Oltița Cântec, președinte al asociației. Festivalul a continuat cu alte spectacole și dezbateri, lansări de carte și competiții teatrale, la care, din păcate, alte datorii clujene nu m-au mai lăsat să particip. Totuși, nu pot decât să recunosc că mi-a căzut cu adevărat bine porția de teatru din FestInul pe Bulevard propus de Teatrul Nottara în această toamnă.

# Slalom printre premii și comedii exotice

*Adrian Ţion*

După *TIFF*, Festivalul Internaţional de Film Comedy Cluj (sau „*TIFF*-ul de toamnă" cum îi mai spun unii) este a doua mare întîlnire-confruntare-provocare-delectare cu filme din toată lumea ce are loc în luna octombrie la Cluj. Stafful ediţiei a opta și-a întâmpinat cinefilii cu umor produs în ţări precum Arabia Saudită, India, Brazilia, Filipine, Israel, Chile. Iată de ce ediţia *Comedy* 2016 s-a derulat sub semnul declarat al exotismului livrat la pachet cu umorul de diferite nuanţe: tradiţional, universal, etnic.

Aer proaspăt, tineri cineaști independenţi în căutare de un drum cât mai personal dacă se poate în lumea plină de miracole și primejdii a filmului. Aglomerată scena și îndârjită lupta de a răzbate printre magnaţii bine înfipţi, uneori aceștia fiind chiar din propria familie ca în *Noaptea în care mama l-a ucis pe tata*. Nu-i vorbă, pelicula spaniolă realizată de Inés Paris a fost dublu premiată: „Cel mai bun film" și „Cea mai bună interpretare" pentru actriţa Maria Pujalte. Ceea ce vrea să spună că tot bătrânul continent asigură umorul de calitate. Această excelentă comedie de situaţie, spumoasă și electrizantă, decriptează înscenările puse la cale pentru obţinerea unui rol. Înscenare ce nu ocolește chiar o "nevinovată crimă". Dar așa-zisul exotism și-a luat revanșa în alte două pelicule premiate: *Atomic falafel*, Israel – „Cel mai bun scenariu" acordat regizorului-scenarist Dror Shaul și *Barakah se întâlnește cu Barakah*, Arabia Saudită – „Cea mai bună regie" pentru Muhmoud Sabbagh. O dată cu bucătăria arabă ajung la noi frânturi din viaţa oamenilor din Orientul Apropiat, iubirile și pasiunile general umane, căldura relaţiilor, dejucarea unor manevre militare din zonele de conflict, dovadă că războiul nu e întotdeauna biruitor. *Atomic falafel* mi-a amintit de *Picnic pe câmpul de luptă* al lui Arabal. Din păcate, trebuie să ne obișnuim și cu această realitate.

O zvăpăiată întoarcere la sălbăticie propune *Hunt for the Wilderpeople* al regizorului neozeelandez Taika Waititi, unde apropierea dintre un copil abandonat și un adult mizantrop are loc în mirificul decor al pădurilor din Noua Zeelandă. La secţiunea *Word Panorama* au fost incluse comedii cu râs crispat ca *Happy Hour* (Germania, regia Franz Muller), o incisivă incursiune în mentalul și sensibilitatea bărbaţilor de vârstă mijlocie sau comedii cu râs dezinhibat ca *Dus cu vaca* (Franţa, regia Mohamed Hamidi), periplu calchiat după *Vaca și prizonierul* cu Fernandelul anilor '60, dar și un liric-meditativ poem cinematografic venit din Georgia, *Totul despre oameni* în regia lui Giorgi Abashishvili, bazat pe povestirile scriitorului georgian Nodar Dumbadze. Producţii situate la cote valorice rezonabile în comparaţie cu firav exoticele *La marginea drumului* (Paraguai, regia Hugo Cataldo), prea subţire și *Cecul* (Panama, regia Arturo Montenegro), prea narativ. Greu de urmărit a fost și vorbăria nesfârșită a italienilor din *Radio Cortile* (debutul regizoral al actorului Francesco Bonelli) sau pălăvrăgeala brazilienilor *Jules și Dolores* (regia Caito Ortiz) care spun povestea adevărată a jafului cupei mondiale la fotbal din 1983 din Rio de Janeiro. La filme de acest fel, îndesate cu dialog robust, sforăitor, agasant, te întrebi pe bună dreptate dacă filmul mai e o artă a imaginii. Decât expandarea acestui tip de umor gumilastic, prefer tactica germană, mai rece, dar cu gaguri abrupte din *Bun venit în Grecia* (regia Aron Lehmann), recompensat cu Premiul Publicului.

O menţiune specială merită filmul *Croitoreasa*, venit din Australia, în regia lui Jocelyn Moorhouse, cu Kate Winslet în rol principal, neinclus în competiţie, dar urmărit cu săli pline la festival, poate și din dorinţa publicului de a o revedea pe frumoasa din *Titanic*. Se simte soliditatea scenariului bazat pe romanul scris de Rosalie Ham. Feminismul e la el acasă și se manifestă ca atare. Tilly Dunnage, interpretată de Kate Winslet, e o feministă a anilor '50, o modistă și o croitoreasă pricepută, dotată cu imaginaţie și cu o personalitate accentuată. Ea se întoarce în orășelul Dungatar din Australia, din care a fost alungată, după ce a colindat lumea și a dobândit experienţă de creatoare de modă. Prin atitudinea și creaţiile ei, bulversează întreaga comunitate. Prestanţa actriţei, detașarea și sfidarea cu care înzestrează personajul pun sigiliul performanţei pe rolul încredinţat. Un rol condus cu fermitate prin hăţișul de situaţii comice, deturnate treptat în dramă. Căci la *Comedy Cluj* comedia exotică se împletește, inevitabil, cu drama.

# Secvențe cu Alexandru Tatos

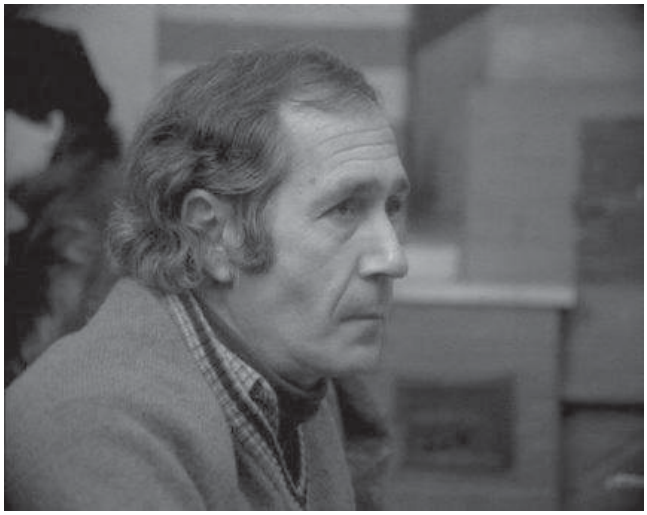
*Ioan-Pavel Azap*

Unul dintre cei mai importanţi regizori români de film, cu o operă unică prin coerenţă și verticalitate – înţeleasă, verticalitatea, atât ca profunzime, cât și ca respingere a compromisului estetic –, Alexandru Tatos a fost o prezenţă socială și profesională discretă, însă cu o coloană vertebrală mai puţin flexibilă decât a majorităţii confraţilor. Firescul, naturaleţea, autenticitatea și, nu în ultimul rând, inefabilul filmelor sale depășesc și fac superfluă – dar nu o exclud – discutarea operei în termeni de: capodoperă, geniu, maestru.

Alexandru Tatos are marea și atât de rar întâlnita calitate de a fi sincer fără a cădea în patetic, de a spune adevărul fără a fi tezist, de a fi veridic cinematografic fără a fi mimetic. Dacă toată viaţa a fost frământat de căutări și incertitudini, posteritatea este datoare a se arăta mai generoasă cu cineastul, (re)descoperindu-l la adevărata sa valoare.

Alexandru Tatos s-a născut în 9 martie 1937, în București. Urmează secția de Regie teatru a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" din București (1970), având-l profesor de regie pe Ion Olteanu, iar colegi pe: Alexandru Colpaci, Cătălina Buzoianu, Cătălin Naum, Tudor Mărăscu.

A debutat scenic în 1970 cu spectacolul *Zamolxe* (Lucian Blaga), la Teatrul de Stat din Sibiu. Urmează *Sânziana și Pepelea* la Teatrul Popular din Râmnicu Vâlcea (1972). Alte spectacole regizate: *Chiţimia* (Ion Băieșu; Teatrul "Lucia Sturdza-Bulandra", București, 1974), *Pasărea Shakespeare* (D. R. Popescu; Teatrul Naţional Cluj, 1974), *Mutter Courage* (Bertolt Brecht; Teatrul Naţional Cluj, 1975), *Timpul în doi* / *Lapte de pasăre* (D. R. Popescu; Teatrul de Stat din Ploiești, 1976). De asemenea, a montat pentru televiziune *Nebunia lui Pantalone* (adaptare după commedia dell'arte, 1971, Premiul revistei „Teatru" pentru cel mai bun spectacol de teatru pentru televiziune) și *Farsa lui Pathelin* (adaptare după farsa medievală *La farce de maître Pathelin*, 1971). Între 1976-1978 a fost angajat ca regizor la Teatrul de Stat din Ploieşti. Aceasta ar fi, succint, biografia teatrală a lui Alexandru Tatos. Fără a fi un neavenit în ale teatrului, dimpotrivă, Tatos a simţit că adevărata sa vocaţie este filmul, ceea ce l-a îndepărtat încetul cu încetul de scenă, apropiindu-l tot mai mult și irevocabil de platourile de filmare[1].



În 1973 filmează, împreună cu Dan Piţa, primele șase episoade din serialul de televiziune *Un august în flăcări*, difuzat în 1974 (următoarele episoade fiind regizate de Radu Gabrea și Doru Năstase).

A realizat nouă lungmetraje, majoritatea repere ale cinematografiei române: *Mere roșii* (1975; premiera: 19 aprilie 1976, cinema „Scala", București), *Rătăcire* (1977; premiera absolută: 10 aprilie 1978, Sibiu; premiera bucureșteană: 17 aprilie 1978, cinema „Scala"), *Casa dintre câmpuri* (1979, film TV; premieră TV: 28 aprilie 1979; premiera cinematografică: 13 octombrie 1980, cinema „Capitol", București), *Duios Anastasia trecea* (adaptare după nuvela omonimă a lui D. R. Popescu, 1979; premiera: 7 aprilie 1980, cinema „Scala", București), *Secvențe...* (1981-1982; premiera: 29 noiembrie 1982, cinema „Scala", București), *Fructe de pădure* (1983; premiera: 21 noiembrie 1983, cinema „Scala", București), *Întunecare* (adaptare după romanul omonim al lui Cezar Petrescu, 1985; premiera: 9 iunie 1986, cinema „Scala", București), *Secretul armei… secrete!* (1987; premiera: 3 iulie 1989, cinema „Scala", București), *Cine are dreptate?* (1989; premiera: 4 iunie 1990, cinema „Scala", București).

Este, de asemnea, autorul unui foarte important, ca document al vremii, dar nu numai, *Jurnal*, publicat, prin grija soţiei sale, doamna Liana Molnar-Tatos, sub titlul *Pagini de jurnal* (București, Editura Albatros, 1994; ed. a II-a, București, Editura Nemira, 2010)[2].

Alexandru Tatos s-a stins din viaţă în 31 ianuarie 1990, la Bucureşti, în urma unei boli neîndurătoare[3].

Alexandru Tatos este un regizor cu o filmografie care nu poate fi ignorată într-o dreaptă istorie a filmului românesc. Dimpotrivă, cernerea în timp a valorilor îl plasează tot mai aproape de vârful piramidei. Fără a avea, pentru a aminti doar câţiva dintre congeneri, teribilismul protestatar al lui Mircea Daneliuc, calofilia lui Mircea Veroiu, intelectualismul spectacular al lui Dan Piţa, apetenţa pentru documentar a lui Constantin Vaeni ori magnifica „impertinenţă" a lui Stere Gulea atunci când a ecranizat *Moromeţii* (1987), Tatos și-a construit opera, și nu cariera, în „umbra" colegilor cu convingerea, desuetă atunci ca și acum, că succesul de moment poate fi măgulitor, dar, în egală măsură, și amăgitor.

Filmele pe care a izbutit să le facă, cu enormă dăruire și cu un imens consum nervos, precum și *Jurnalul* său stau mărturie în acest sens. Iată o frază-epitaf din *Jurnal*: „Poate n-am spus lucruri mari, dar am vorbit numai despre ceea ce am crezut". Timpul, care are totuși răbdare, i-a dat dreptate. Intrat într-un con de umbră după 1990, – nu că înainte ar fi fost un răsfăţat al reflectoarelor –, Alexandru Tatos a început să fie reevaluat în ultimul deceniu: i s-au organizat retrospective la Cinemateca Română, a fost omagiat la Festivalul Internaţional de Film Transilvania – TIFF de la Cluj (2008) și Festivalul Internaţional al Filmului Centraleuropean de la Mediaș – MECEFF (2014), au apărut DVD-uri cu peliculele sale, mai multe posturi de televiziune i-au prezentat filmele, criticii, chiar și cei (mai) tineri, par a-și (re)aminti de el.

Alexandru Tatos a debutat în film alături de Dan Piţa, Radu Gabrea și Doru Năstase, coregizor al unui serial de televiziune, *Un august în flăcări* (1974, prima coproducţie dintre Televiziunea Română și Studioul Buftea), pe un scenariu de Eugen Barbu (scenariu care a stat la baza controversatului – în epocă, dată fiind acuzaţia de plagiat adusă lui Barbu – roman *Incognito*). A fost primul contact cu filmul, o experienţă binevenită, dar nu televiziunea, ci filmul de cinema se va dovedi a fi autentica sa vocaţie. Cele nouă lungmetraje de ficţiune pe care le-a realizat în decursul a mai puţin de 20 de ani constituie unul dintre cele mai personale, mai coerente și mai durabile demersuri regizorale din cinematografia română.

Neavând vocaţia dizidenţei, ci doar pe cea a artei, Tatos nu a fost un protestatar, – dar un revoltat, da –, nici un curajos conjunctural, de salon, în filmele sale nu există „șopârle", ci viaţă autentică, necosmetizată, dar nici împinsă în, sau la limita deriziunii ori a sordidului. Cerbicia funciară, dorinţa ieșită din comun de a face film au făcut ca, la doar cincizeci și doi de ani, din care numai 15 dedicaţi filmului, regizorul să lase în urmă o operă de excepţie, nouă filme care, majoritatea, abia acum, după decenii de la premieră și de la moartea autorului lor, și după depășirea contextului social-politic în care au fost realizate, își dezvăluie adevărata valoare, perenitatea, clasicizându-se, în sensul propriu al termenului, pe cât poate permite arta filmului acest fapt.

Alexandru Tatos este, credem, regizorul cel mai împlinit al cinematografiei române din perioada comunistă.

## Note

**1** „Solida cultură teatrală susţine, în cazul său, o certă vocaţie cinematografică, rezultanta fiind o operă unitară prin demersul ei ideatic şi prin profesionalismul folosirii mijloacelor de expresie" (Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, *1234 cineaşti români*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1996, p. 360).

**2** Una dintre cele mai autentice mărturii despre ultimele două decenii ale cinematografiei române sub comunism, *Jurnalul*, care merită un comentariu aparte, ne dezvăluie un om-personaj delicat şi sensibil, măcinat de îndoieli şi nelinişti, cu o reală şi arzătoare conştiinţă a menirii sale artistice.

**3** În 11 ianuarie 1990, nota în *Jurnal*: „O tuse, care mă ţine de vreo două luni, şi pe care am considerat-o tabacică, m-a obligat să mă duc să fac o radiografie. Rezultatul nu este deloc strălucit, a apărut o pată pe plămân, care ar putea fi orice (o asistentă i-a spus Lianei c-ar putea fi chiar…). Astăzi mă duc la Spitalul Filaret, de specialitate, pentru a continua investigaţiile. Să dea Dumnezeu să nu fie nimic grav! Te implor, Doamne, ajută-mă să nu fiu condamnat! Ajută-mă, Doamne!", iar ultima însemnare, de sâmbătă, 27 ianuarie 1990, este tot despre boală: "Iată-mă din nou acasă… Fără a fi, însă, însănătoşit: doctorul Mihălţan şi-a dat seama că mizeria din spital n-avea cum să-mi facă bine şi m-a lăsat până luni acasă, urmând ca după aceea să fac tratamentul ambulatoriu. Tratament care va fi, se pare, de lungă durată. Pentru că am un abces pulmonar şi am venit destul de târziu la doctor (vreau să sper că nu prea târziu…). Deocamdată nu cedează şi asta mă îngijorează. Să dea Dumnezeu să nu ajung la operaţie sau la o boală cronică. Ajută-mă, Doamne!...".

# Aniversări muzicale: Adrian Pop sau muzica peste timp și spațiu

*Cristina Pascu*

Istoria muzicii clujene a cuprins în filele sale nume prețioase de personalități, oameni care lasă în urma lor un tezaur valoros de creație, har și lumină. Ediția de anul acesta a Festivalului „Toamna Muzicală Clujeană", a adus cu sine ocazia de a-l sărbători pe unul dintre aceștia, profesor universitar doctor Adrian Pop. În concordanță cu importanța evenimentului – aniversarea în septembrie a celor 65 de ani parcurși de profesorul Adrian Pop peste timp, muzică și spațiu – statutul de discipol al sau mă motivează să perseverez în ideea că acest mare compozitor, dascăl și artist este în continuare prolific – transmite, cultivă, educă, înnobilează.

Alături de Ansamblul AdHoc și soprana Mihaela Maxim, recitalul de sâmbătă, 22 octombrie, a prilejuit spectatorilor un demers aparte, ce a reunit actul componistic cu devoalarea sensurilor sale, realizată chiar de către Adrian Pop, ca prezentator al evenimentului. Punându-și eul creator sub lupă, forajul a revelat numeroase determinări biografic-artistice, precum și o existență a cărei formulă a fost continua acumulare de informații, revelații artistice, literare, estetice.

Programul a început cu *Aana* pentru flaut și pian, piesă compusă în 2015 și interpretată de două artiste tinere, talentate și sensibile: flautista Raluca Ilovan și pianista Eva Butean, compozitorul propunându-ne libertatea de a păși pe tărâmul imaginației proprii în deslușirea titlului.

Ancorată într-un spațiu multicultural generos, din care nu lipsește ethosul folclorului transilvan, creația lui Adrian Pop comportă un mesaj subtil și elegant, un discurs elevat. Mărturie în acest sens au fost cele două lieduri: *Și-acum dormi* și *Viziune*, pe versuri de Ion Minulescu. Un cântec de leagăn și o tiradă a cărei esență poetică este de sorginte shakespeariană. Ambele, interpretate cu multă sensibilitate de soprana Mihaela Maxim și pianista Eva Butean.

*Ricorrenze* pentru trio de coarde (2015) esențializează revenirile, reluările unor gesturi componistice (motive sau idei muzicale), ipostaziate diferit de-a lungul creației compozitorului. Astfel, Adrian Pop a propus odată cu alegerea titlului, reluarea câtorva elemente tematice din anii '70, pe care le-a transplantat în această lucrare, conferindu-le un nou amplasament instrumental-stilistic. Interpretarea conferită de violonista Melinda Béres, violistul Ovidiu Costea și violoncelistul Vlad Rațiu a confirmat virtualitățile expresive ale piesei, precum și talentul lor interpretativ.

*Onkel Fritz* – scenă pentru voce și pian, după Wilhelm Busch (2014) s-a constituit în expresia ludică a personalității creatoare, redată cu mult talent de cele două artiste Eva Butean și Mihaela Maxim, costumate și cu un joc scenic remarcabil.

*Gordun* pentru violoncel solo, lucrare foarte frumoasă, dar extrem de dificilă, a fost interpretată cu succes de Vlad Rațiu. Discursul muzical a fost grefat pe trei segmente cu trimiteri diferite: un joc fecioresc, un segment ce sonda virtualitățile ritmului aksak și un colind, toate apelând la calitățile de virtuoz ale interpretului.

În *Sonata* pentru cvintet de suflători (1997), interpretată de Raluca Ilovan (flaut), Adrian Ciobanu (oboi), Aurelian Băcan (clarinet), Rareș Sângeorzan (fagot), Ionuț Marina (corn), se regăsesc idei estetice care marchează congruența expresivă a întregului sonor; o multitudine de idei și traiecte sonore măiestrit conduse în evoluția discursului muzical.

Recitalul a prilejuit o redescoperire a compozitorului și omului Adrian Pop, a substanței sale artistice, care alchimiază modernul cu tradiționalul, echilibrul cu subtile extravaganțe, contrastele cu constantele, piesele prezentate constituindu-se în mostre de agilitate reflexivă ale unei personalități nutrite de surse de inspirație seducătoare.

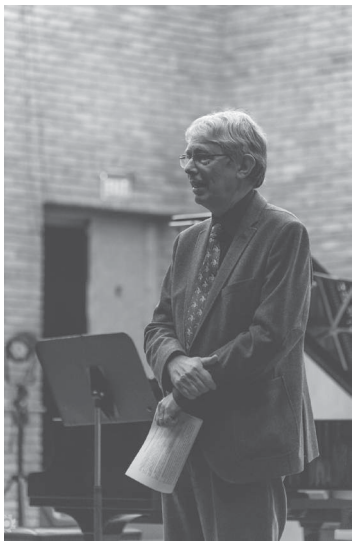


*Foto: Robert Puțeanu*

# Legendarul baterist Sergiu Malagamba, portretizat de Răzvan Moceanu

*Virgil Mihaiu*

Cu multă bucurie am dat peste un articol edificator despre Sergiu Malagamba – personaj legendar şi, totodată, quasi-misterios al jazzului din România. Apărut la începutul acestui an pe site-ul *Radio România-Agenţia Rador*, textul este semnat de Răzvan Moceanu. Interesantisime sunt datele despre originea influentului muzician: aflăm astfel că Sergiu Malagamba s-a născut la 6 februarie 1913, la Chişinău, într-o familie de origine armeană. În perioada 1931 – 1933 a început studiul muzicii la Conservatorul „Unirea" din oraşul natal, cu profesorul Gheorghi Iateakovki. În 1935 a debutat ca baterist în formaţia de muzică uşoară a lui Nicolae Cireş din Chişinău, apoi, în 1936, a devenit instrumentist la Max Halm, la Bucureşti, şi baterist în orchestra Joe Reininger, tot din Bucureşti, cu care a participat la turnee în Egipt şi Sudan. Referitor la începuturile carierei lui Malagamba, domnul Moceanu scrie: „În 1939 a dirijat primul său concert de muzică uşoară cu *Orchestra Malagamba*, cu care a cântat în barurile *Melody* şi *Continental*, până în anul 1941. Malagamba a fost unul din conducătorii de orchestră care au introdus în ţara noastră jocul de scenă al interpretării instrumentale în concertele de muzică uşoară şi de estradă, iar ca percuţionist, Malagamba a transformat tobele într-o veritabilă orchestră, printr-o rară fantezie şi virtuozitate. A colaborat cu numeroase formaţii de muzică uşoară, cum erau cele ale lui Dinu Şerbănescu, Ion Vasilescu, Henry Mălineanu şi Edmond Deda, de toţi aceştia legându-l şi frumoase prietenii. În perioada 1941 – 1945 a fost baterist în orchestra teatrului Gioconda, apoi a înfiinţat prima formaţie de jazz simfonic din Bucureşti în 1942, pe care a dirijat-o într-un concert demonstrativ la sala ARO."

În continuare sunt evocate avatarurile prin care a trecut acest muzician și, totodată, creator al unei inubliabile mode vestimentare, în contextul unor succesive regimuri opresive: „În acele vremuri, când Sergiu Malagamba, Theodor Cosma și Dinu Ștefănescu cântau la Cabaretul de la Mon Jardin, din incinta fostului Hotel Dorobanţi, formaţia lui Malagamba era bisată mereu, serile de dans erau din ce în ce mai antrenante iar tinerii se înghesuiau să participe la spectacolele celor mai mari instrumentişti ai vremii. A colaborat în repetate rânduri cu Maria Tănase, mai ales pe estrada teatrelor de revistă bucureştene, începând din anii '40.

În 1942, celebrul percuţionist este ridicat de Poliţie şi internat în lăgarul de la Târgu-Jiu, fiind acuzat de a fi «şef de sectă religioasă periculoasă siguranţei Statului», tocmai din cauza malagambismului – moda vestimentară a acelor ani care cuprinsese mari mase de tineri dar şi personalităţi marcante ale scenei precum Constantin Tănase, care a apărut în faţa spectatorilor îmbrăcat extravagant. Scandalul a fost declanşat în presă, un gazetar sugerând că tineretul murea în lupte, iar malagambiştii sfidau lumea… Adică statul era ameninţat de frizura tăiată la spate perfect drept, după metoda celebrului frizer „Gică Vapor", de pălăria care era musai cu boruri late şi panglică fină, de cămaşa obligatoriu uni, asortată cu o cravată cu nodul mic, lungă până peste curea, de sacoul în carouri ample, de pantalonii cu patru pense, cu manşeta strânsă la glezne şi neapărat mai scurţi astfel încât să asigure vedere la ciorapii din lână fină, în dungi în culori tari, sau de pantofii din antilopă, cu talpa de crep foarte groasă. E de la sine înţeles de ce, după încarcerarea lui Malagamba, mii de elevi au protestat vehement pe Calea Victoriei."

Şi despre traseul artistic parcurs de Malagamba în tulburii ani postbelici avusesem cunoştinţe extrem de precare. Iată că investigaţia realizată de dl. Moceanu oferă preţioase informaţii: „Malagamba a reintrat apoi destul de dificil în viaţa artistică, în anul 1945 dirijând opereta *Sfinxul din Hollywood* de Ralph Benatsky; între 1945 şi 1948 a fost baterist şi dirijor la N. Stroe, Teatrul *Elly Roman* şi la Ateneul Român din Bucureşti, iar din

1947 a devenit membru al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor. A fost, apoi, baterist la Teatrul de Estradă, între anii 1948 şi 1950, iar între anii 1949 – 1954 a concertat, ca interpret, în cadrul unor spectacole cu mare priză la public, la Sala Dalles din Capitală.

În anul 1950 a continuat studiile la Conservatorul din Bucureşti cu Alfred Mendelsohn, în cadrul unor cursuri organizate de Uniunea Compozitorilor, o perioadă în care a cochetat şi cu studii de violoncel. În perioada 1950 – 1955 a fost percuţionist la timpane în Orchestra Simfonică a Cinematografiei, apoi, între anii 1955-1974 a fost dirijor la Teatrul *Constantin Tănase*, o perioadă în care, timp de doi ani (1965 – 1967) a fost şi profesor de percuţie la Şcoala Populară de Artă.

În anii '60 a instruit noi toboşari, viitori exponenţi ai muzicii rock, între ei, bateristul Ştefan Mihăescu de la formaţia *Sideral*. A întreprins nenumărate turnee peste hotare, cum sunt cele din Egipt, Sudan, Polonia (1960, 1962, 1965), R.D. Germană, URSS (1965), Italia (1966) şi Israel."

Binevenite sunt şi informaţiile privitoare la activitatea componistică a lui Sergiu Malagamba. Dintre creaţiile sale de muzică lejeră (din care nu absenta o anume tentă jazzistică) sunt amintite piesele „De ziua ta", versuri George Mihalache, „Perechea mea eşti tu", versuri Constantin Cârjan, „Azi e mai frumos ca ieri", versuri Aurel Felea, „Îţi mulţumesc, dragul meu", versuri Mircea Block, „Noapte bună, vioară", versuri Aurel Felea, sau „În aşteptarea ta", pe versurile aceluiaşi Aurel Felea. Totodată, bateristul-dirijor-compozitor a semnat numeroase prelucrări şi reorchestrări după piese celebre ale lui Duke Ellington, Manuel de Falla, Gherase Dendrino sau Grigoraş Dinicu.

„Serghei" (cum era numit de către cei apropiaţi) a rămas celebru şi prin „Baletul tobelor", un solo de baterie pe care a fost creat şi un dans, ce a făcut furori chiar şi pe scena Teatrului *Olympia* din Paris, în cadrul turneului francez al artistului, întreprins alături de trupa Teatrului *Constantin Tănase* în 1965. Artistul a decedat în data de 15 aprilie 1978 la Bucureşti. Excelentul investigator Răzvan Moceanu conclude, pe bună dreptate: „Malagamba a marcat timp de decenii viaţa Capitalei şi a plătit cu libertatea dreptul de a fi altfel, un desăvârşit artist şi un rebel admirat de tineri, fiind acuzat pe nedrept de interpretarea unei «muzici străine spiritului românesc» şi de a fi «smintit tineretul». Malagamba a rămas în istorie, poate în primul rând, prin impunerea unui curent al normalităţii adică al manifestării spiritului liber, şic, fie şi «malagambist»…"

## Notă

În *Dicţionarul explicativ al limbii române*, termenul de malagambist semnifică un tânăr al anilor 1940–1960, îmbrăcat ultramodern şi cu un comportament nonconformist, „liberal", „şmecher", spre frivol. Termenul este asociat cu numele lui Sergiu Malagamba, „Serghei" cum îi spuneau apropiaţii, un rebel total, un virtuoz percuţionist – fiind considerat cel mai bun baterist român din istorie –, compozitor, dirijor, aranjor, un veritabil showman şi mentor al multor muzicieni din perioada de după război dar şi din vremea noastră, însă şi un adevărat dandy al Bucureştiului anilor '40, un creator de trenduri în societatea românească a acelei epoci, o adaptare a modei italiene a vremii. Fiindcă lui Malagamba îi plăcea să fie spilcuit, să adopte o ţinută ostentativă, provocatoare chiar, atât prin combinaţii ciudate de culori cât şi prin croieli extrem de îndrăzneţe ori prin tunsori extravagante. Concepţia sa despre „look" a fost adoptată de membrii orchestrei sale, iar mai apoi de publicul spectator pasionat de jazz, pentru ca finalmente, să capete o notorietate remarcabilă în rândul tinerilor de atunci. Toţi aceştia erau deci malagambişti.

Sergiu Malagamba este unul din acei oameni pe care îi regăsim în paginile de istorie, tocmai fiindcă şi-a pus o puternică amprentă asupra societăţii româneşti, rămasă în legendele de cartier şi în memoria multor generaţii care îl apreciază în mod deosebit.

# Cuprinsul revistei pe anul 2016

**Articole, studii, eseuri, portrete**


***, In memoriam Cornel Robu, nr. 11 – 12
***, Radu Mareş, in memoriam, nr. 4
ANDERS, GÜNTHER, Obsolescenţa realităţii, nr. 3
BACONSKY, RODICA, Limbă maternă, limbă străină, nr. 3
BALOTESCU, FLORIN, Pentru un interspaţiu noopoetic, nr. 7; Atomic şi anatomic în poezie, nr. 7; Gellu Naum și gândirea spațiului poetic, nr. 11 – 12
BĂDESCU, HORIA, Transilvania, starea noastră de veghe, nr. 10
BĂRBIERU, BOGDAN, Portret de romancier: Bret Easton Ellis, nr. 5
BERCE, SANDA, Călătoria povestașului prin vremi sau experiența dincolo de *Zgomotul timpului*, nr. 11 – 12
BICAN, FLORIN, Cartea tuturor năzărelilor, nr. 3
BORA, CĂLINA, Literatura (drept) transă, nr. 1; Cele trei bolgii Corso, nr. 2; Lipsa (de vreme a) realităţii, nr. 4; Putere şi textualism: Gheorghe Crăciun, nr. 5; *Eseuri biblice*: cenușă și resurecţie, nr. 6; De ce fiecare zi poate fi joi, nr. 7; *Mamé* și realitatea hiperbolizată, nr. 8; Narator pe „bicicletă", nr. 10; „Tu Doamne nu te sufoci?", nr. 11 – 12; Poezia în tandem: Eminescu vs. Șorobetea, nr. 11 – 12
BRAGA, MIRCEA, Centenar Vintilă Horia. Un roman sub șapte peceţi, nr. 1
BUZAȘI, ION, Jurnalul unui istoric literar, nr. 5; O carte clasică din literatura pentru copii, nr. 8; O exemplară restituire literară, nr. 10
CESEREANU, RUXANDRA, Pound, Celan, Gamoneda, ultimii profeţi, nr. 1; Al doilea povestaș – Mihai Dragolea, nr. 7; Ion Barbu – paharnic, pivnicer și arhivar al scriitorilor, nr. 7; Ferpar-vitraliu, nr. 9
CIOROGAR, ALEX, Forţarea paradigmelor, nr. 10
CÎMPEAN, RĂZVAN, Remixul cultural, între creativitate și plagiat, nr. 8
CORDOȘ, SANDA, Proza antumă a lui Ion Vinea, nr. 11 – 12
COTOI, AMALIA, Memorialistica probabilă (studiu naratologic al literaturii carcerale), nr. 11 – 12
CUBLEȘAN, CONSTANTIN, Ferestrele cu vitralii poetice, nr. 4; Pentru o istorie literară a Olteniei, nr. 9
CUPȘA, AUGUSTIN, Incognito – un thriller neurobiologic, nr. 5
DAMIAN, ȘTEFAN, *Fluturi de lampă*, nr. 9
DREHE, IOVAN, Virtuţi și vicii argumentative, nr. 5
ELVIREANU, SONIA, Literatura SF, modalitate de cunoaștere a mentalităţii unei epoci, nr. 6
GHIMAN, LORIN, Mai mult decât frumosul. O lectură publică a lui Martin Walser, nr. 4
GRIGORIE, TOMA, Autoportret în oglindă, nr. 6
GRUIAN, SIMONA, De la labirintul cretan la textul labirintic, nr. 4
HELLER-IVANCENKO, ANDREEA, Note despre aşteptarea ca întrebuinţare, nr. 4; Kafkianul. Politica aşteptării, nr. 11 – 12
ILIEȘ, SIMONA, Le Clézio şi reprezentarea deşertului, nr. 4; Premiul Goncourt 2015 – alegerea studenţilor români, nr. 6
JUCAN, MARIUS, Ficţiunea pelerinului postmodern, nr. 1; Un jurnal politic românesc, nr. 4
KADAR, SZONJA, Zona balcanică poetică la Cluj, nr. 6
LUMEI, AMALIA, Itinerariu spiritual, nr. 5
LUNGU, GABRIELA, Laudatio în onoarea domnului Alessandro Baricco, nr. 10
MANASIA ȘTEFAN, Urcând afurisitele alea de scări, nr. 1; Drumul spre nord, nr. 2; Biciul lui Coande, nr. 3; După Xanax, nr. 11 – 12
MAXIMINIAN, MENUŢ, După 200 de ani: Andrei Mureșanu, nr. 9
MIHĂILESCU, FLORIN, Ce este adevărul critic, nr. 1
MOLDOVAN, ANDREI, Solemnitatea lucrurilor și a fiinţelor, nr. 9
MOLDOVAN, VLAD, Karen Armstrong și faţetele islamului, nr. 1; Apocalipsa comodităţii, nr. 3; Moishe Postone la Cluj, nr. 4
MOROȘAN, COSMINA, Anii de aur, nr. 4
PĂRĂU, CĂLINA, Karma unui personaj, nr. 1; Voci din fotoliu, nr. 2; Pulsul lumii în urma nihilismului, nr. 7; Voci ale confesiunii și acuzării: discursul culpabilităţii, nr. 9; Metadiscursuri: literatura comparată și estetica, nr. 10
PECICAN, OVIDIU, Ev mediu shakespearean: între basm și istorie, nr. 5; Glose cervantine, nr. 6; 100 de ani de Neagu Djuvara, nr. 10; Mihai Șora 100, nr. 10
PETRAR, PETRONIA, Romanul ca interfaţă a lumii, nr. 7

PETRAŞ, IRINA, Imposibila declinare, nr. 1
PIŢOIU, ION, Reflecţii asupra poeziei moderne, nr. 6; Arta ca autenticitate a vieţii, nr. 10; Nu am fost niciodată moderni, nr. 11 – 12
POP, IOAN-AUREL, Horia Bădescu – *Zborul gâștei sălbatice* sau fresca unei lumi, nr. 3
POP, ION, Note pariziene, nr. 5
POPA, NICOLETA, Configurări ale utopiei, nr. 3; Teatralitatea lumii și evadarea prin cuvânt – Elena Ferrante, nr. 11 – 12
POPESCU, ADRIAN, Eminescu, între mitizare și indiferenţă, nr. 1; Arderea corăbiilor pe mare, nr. 2; Ziua poeziei la Roma, nr. 3; Evenimente culturale clujene, nr. 4; Republica literelor, nr. 5; Despre diferenţe și promoţii literare, nr. 6; Plecarea unui ziarist, nr. 6; Ion Pop – 75, nr. 7; *Vatra*, încotro?, nr. 8; Bour, nr. 9; Alessandro Baricco la Cluj, nr. 10; Autorul și mediul lui, nr. 11 – 12
POPESCU, CRISTINA, Autorul revine ca personaj, nr. 3
POPESCU, TITU, Un exeget al lui Vasile Voiculescu, nr. 1; Un „vânător de minuni în cotidianar", nr. 3; Gh. Gricurgu: râvnă și pasiune, nr. 4; Memorialistică universitară, nr. 5; Un autor picaresc modern, nr. 8; Nicolae Stoie și Brașovul literar, nr. 10; O bibliotecă de poezie, nr. 11 – 12
PUCCIARINI, MARCO, Spre o nouă paradigmă a categoriei istorico-religioase a politeismului, nr. 7
PUȘCAȘ, MARIUS, Naratorul post-uman, nr. 4; Transumanism, extropianism, cyberpunk, nr. 11 – 12
ROGOJINĂ, LAVINIA, Despre realismul literar și noua realitate în romanul american, nr. 4; Subiectul ca regret compozițional (o retrospectivă despre teoria romanului), nr. 11 – 12
RUS, ADRIAN EMIL, Teatrul lui Mircea Eliade, nr. 6
RUSU, ELENA, Condiţia intelectualului în teatrul lui Matei Vișniec, nr. 6;
STANCIU, VIRGIL, Momeala dulce, nr. 1; Un irlandez de urmărit, nr. 2; O sintagmă actuală: realismul magic, nr. 3; Memoriile fabulatorului, nr. 5; Tulburătoarea Ruth Rendell, nr. 7; Din atelierul traducătorului, nr. 8; Un roman singular, nr. 9; Maugham sau Joyce?, nr. 11 – 12
TODERICI, RADU, Mareș: un proiect, nr. 11 – 12
TURCU, ALEXANDRA, Poezia de tip sisific, nr. 3; Literatura pseudo-ştiinţifică, nr. 4
ŢION, ADRIAN, Mircea Eliade – mic dicţionar filosofic, nr. 9; Texte în oglindă, nr. 10
VAKULOVSKI, MIHAIL, „Imperiul fetelor bătrâne", nr. 1; „Hiatus", nr. 2; Cerul senin, nr. 3; „Constelaţia fenomenelor vitale", nr. 5; Învăţăturile lui Savatie Baștovoi, nr. 8; Ai uitat să rîzi, nr. 9; Salutări lui Troţki, nr. 11 – 12
VLAD, ION, Farmecul unor „istorii" de odinioară..., nr. 9
VOUDOURI, MONICA, *Ascensiuni interioare*, nr. 11 – 12

**Cronică literară**

CONKAN, MARIUS, Distanţa dintre corpuri și stări, nr. 1; „Cântarea" ca act subversiv, nr. 2; Universul recviem, nr. 3; Rezistenţă pasageră, nr. 7; Efectul Borges, nr. 8
CUBLEȘAN, VICTOR, Prin labirintul cu oglinzi negre, deformate, nr. 1; Migranţii, nr. 4; Cărţi, lungimi, daci și alte elemente românești, nr. 5; Delicateţe, penel, antologie, nr. 6; Un fel de libertate, nr. 7; Anul suav de decadentă opulenţă, nr. 9; Credință, securitate și corturi, nr. 10; Disco, nr. 11 – 12
MITCHIEVICI, ANGELO, Zâmbetul crud al sfinxului rus, nr. 1; Despre actualitatea inactualului: convorbiri filosofice, nr. 2; Odisei și odisee românești, nr. 4; Fabrica de geniu între proiectare și producție, nr. 11 – 12
NICOLAU, FELIX, Pândă la firul apei, nr. 1; Nirvana bercenară, nr. 2; Veteranul optzecist capabil încă să alerge maratonul, nr. 3; Poezie + / – 7%, nr. 4; Rezultă că libertatea se găsea la sat, nr. 5; Natura non contristatur, nr. 7; Experimentaţi, experimentaţi! Păpuși și organe, nr. 8; Neștiute sunt căile megabiţilor, nr. 9; Ca o vară indiană prin jungle narative, nr. 10; Discreții translucide în universul ketoa, nr. 11 – 12
PECICAN, OVIDIU, Diavolul șchiop al secolului 20, nr. 1; Parvenitism de tranziţie, nr. 2; Trombon, nr. 3; Dincolo și dincoace de Ecuator, nr. 5; Prezentul încremenit care... fuge, nr. 6; Ficţiunea din memorie, nr. 7; Republica ploieșteană și Caragiale, nr. 9; Suspiciune, delațiune, nr. 10; Basme despre basme, nr. 11 – 12
POP, ION, Un satelit al planetei Orbitor, nr. 1; „Obiectele umane" ale lui Teodor Dună, nr. 2; Încă o „demitizare", nr. 4; O tomografie a corpului social, nr. 5; Dada în direct, nr. 6; Un poet care și-a regăsit calea, nr. 7; „Ieșirea din timp" a lui Matei Călinescu, nr. 7; O nouă biografie a lui Tristan Tzara, nr. 9; Vasile Mihalache în două ipostaze, nr. 10; „Ciclul balcanic" al lui Matei Vișniec, nr. 11 – 12

### Miniaturi, semnalări, recenzii


***, Premiile Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor pentru cărţi apărute în 2015, nr. 6
***, Premiile Uniunii Scriitorilor din România pe 2015, nr. 6
BACONSKY, RODICA, Coregrafia scriiturii, nr. 6
BAGHIU, DIANA-ROXANA, Despre noi, cei de azi, nr. 11 – 12
BALEA, ALEXANDRA MARIA, Plurivalență, nr. 11 – 12
BĂCANU, ANA-MARIA, Reflecţii și reflexii, nr. 5; De la Doamna Moarte la Domnișoara Topuzu, nr. 11 – 12
BODIU, MARIA, Când nu știi unde ești, nr. 5
CUBLEŞAN, VICTOR, Forme vechi, nr. 1
FĂRÂMĂ, MARIA, Deschide cartea și zbori, nr. 9; Călătorii pustiului, nr. 10; Euroabsurd – euro-supraviețuire, nr. 11 – 12
HAGEA, ANDREEA-IOANA, Metonimiile morţii, nr. 5
JARDA, SIMONA LILIANA, Poezele nonconformiste, nr. 11 – 12
MARE, ILINCA, Odă copilăriei, nr. 1; Cadrul 25, nr. 2; Omul la radiografie, nr. 3; (A)Live, nr. 3; Reminiscenţe neo-romantice, nr. 8
MATUS, ADRIAN, Confesiunile unui vechi vamaiot, nr. 3
MOROȘAN, COSMINA, Nada, nr. 1
POP, ELIZA, Romanul de pe fundul lacului, nr. 1; Poeme fotografice, nr. 2; Strigoii din adâncuri, nr. 3; Dumnezeul din paharul cu votcă, nr. 11 – 12; Două microromane, nr. 11 – 12;
POP, ION, Despre o anume vrednicie, nr. 7
POP, ROXANA, Anchete în jurul unui paradis contemporan, nr. 5; Somn de voevod, nr. 6; Libertate resemantizată, nr. 11 – 12; Prinși în vârtejul vieții, nr. 11 – 12; Stăpânul timpului, nr. 11 – 12
POPESCU, ADRIAN, Satul misterelor, nr. 7
RUS, ADRIAN EMIL, „Trecute vieţi de autori și cărţi, ziare și reviste", nr. 5; Poezia ca destin, nr. 6; Despre etica unui alt holocaust, nr. 10; O deconstrucţie a criticii, nr. 11 – 12
SĂRĂȘAN, EVA, Suprapuneri poetice, nr. 5; Dincolo de meditație, ironie, nr. 11 – 12
STATE, ANDREEA, Dispersie și centralitate, nr. 2; Poezia ca descătușare, nr. 2
STOICA, ANDREEA, Culpă și transcendență, nr. 11 – 12
TODERICI, RADU, Metoda și stilul, nr. 2; Cele o mie de cuvinte nr. 2
TONU, CONSTANTIN, Dincolo de melancolie, nr. 1; Copilărie pe viaţă, nr. 2; Cadavru de lux, nr. 3; Încercând limitele posibilului, nr. 8; Metafora vieții lui Nietzsche, nr. 9; Privirea înapoi – un gest riscant?, nr. 10; Exploatând și explorând corpul, nr. 11 – 12
TURCU, ALEXANDRA, Poezia vocii din cap, nr. 1; O nouă estetică a urâtului, nr. 2; Poeta translucidă, nr. 8; Ritualizarea poeziei, nr. 10; Dumnezeu din fiorduri, nr. 11 – 12
VOȘLOBAN, ADRIANA FLORINA, Jivina jucăușă, nr. 5


### Poezie românească


BANCIU, MIHAI, Caligrafii, nr. 4
BÂLICI, MIHNEA, Poeme, nr. 5
BUTNARU, LEO, Poeme, nr. 1
CIUNGAN, VALERIU MARIUS, Poeme, nr. 7; Geneză, nr. 11 – 12
DAMIAN, ȘTEFAN, Poeme, nr. 3
DEHELEAN, IOAN, Poeme, nr. 4
DIACONESCU, IOANA, Poeme, nr. 3
DINCĂ, DUMITRU ION, Poeme, nr. 2
DOȘA, ANDREI, Poeme, nr. 1
DRĂGOI, VLAD, Black Mirror nou, nr. 1
EMINESCU, MIHAI, Glossa (traducere în spaniolă de Cătălina Iliescu Gheorghiu), nr. 6
IAKAB, ELA, Poeme, nr. 11 – 12
ICHIM, DUMITRU, Poeme, nr. 1
MAREȘ, NICOLAE, Poeme, nr. 11 – 12
MOLDOVAN, EMILIA POENARU, Poeme, nr. 9
NICOLAE, VALENTIN, Malu roșu 3, nr. 8
OLTEAN, OANA, Poeme, nr. 3
POP, FLORE, Un măr tăiat, nr. 2
RĂU, AUREL, De ziua mea, nr. 11 – 12
ROHAN, MONICA, Poeme, nr. 4
SUDE, EMIL IULIAN, Poeme, nr. 2
TÂLVESCU, DUMITRU, Poeme, nr. 7
TÖMÖRY, PÉTER, Poeme, nr. 11 – 12
TUTUNGIU, PAUL, Copyright Sorescu, Marin, nr. 10
VIDICAN, GHEORGHE, La Nisa, nr. 9
VIȘA, MARCEL, Poeme, nr. 8


### Poezie străină


ANDERSON, SUSIE, Poeme (traducere de Elena Boldor), nr. 9
ANGELOU, MAYA, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 9
BALAKIAN, PETER, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 5
BAYO, GÉRARD, Poeme (traducere Horia Bădescu), nr. 1
BROWN, STEPHEN, Poeme (traducere de Diana Manole), nr. 3
CARVER, RAYMOND, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 4

HAAS, ROBERT, (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 8
HOAGLAND, TONY, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 1
KOOSER, TED, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 2
NURKSE, D., Poeme (traduceri de Alex Văsieș), nr. 6
PARNACH, VALENTIN, Poeme (traducere de Leo Butnaru), nr. 1
PHILLIPS, CARL, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 10
RECTOR, LIAM, Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 7
ROMANÈS, ALEXANDRE, Poeme (traducere și prezentare de Aurel Rău), nr. 6
STACHLER, ALKE, Poeme (traducere de Manuela Klenke), nr. 10
WILLIAMS, C. K., Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 11 – 12
WRIGHT, C. D., Poeme (traducere și text introductiv de Alex Văsieș), nr. 3

**Proză românească, dramaturgie**

ADAMEK, DIANA, Pictorul de pe chei, nr. 7
CHERECHEȘ, DOINA, Străinul din oglindă, nr. 7
COȘA, BOGDAN, Gara, gara, nr. 10
POPESCU, SIMONA, Il faut tenter de vivre, nr. 8; Festinul din mintea mea, nr. 9; Alergătorul de cursă lungă, nr. 10
RĂSUCEANU, ANDREEA, Un timp cenușiu și egal, nr. 8
VAKULOVSKI, ALEXANDRU, Ce mai face George, nr. 1

**Proză străină**

KRAUS, KARL, Ultimele zile ale omenirii. Versiunea pentru scenă a autorului [fragment] (I), (traducere și text introductiv de Lorin Ghiman), nr. 9; Ultimele zile ale omenirii. Versiunea pentru scenă a autorului [fragment] (II), (traducere și text introductiv de Lorin Ghiman), nr. 10

**Anchete, mese rotunde, interviuri**

***, „Cititorul este eroul literaturii". Dialog cu Mircea Cărtărescu, nr. 11 – 12
***, Dada și post-Dada cu Andrei Codrescu (la Cluj), nr. 11 – 12
BLANDIANA, ANA, Aventuri în grădina literaturii (interviu), nr. 4
CESEREANU, RUXANDRA, La taifas cu Esterházy, nr. 9
CUM AM VREA SĂ FIE CINEMAUL ROMÂNESC!: Ion Indolean, Lucian Maier, Angelo Mitchievici, Doru Pop, Irina Trocan, Radu Toderici, nr. 5
DACĂ AI FI NEVOIT SĂ-ȚI RECITEȘTI CĂRȚILE, CARE AR FI TEAMA TA CEA MAI MARE?: Aurel Codoban, Andrei Doboș, Simona Popescu, Andrei Dósa, Gabriela Adameșteanu, Ana Blandiana, Mihail Vakulovski, Mihai Duțescu, Simona Sora, Radu Niciporuc, Robert Șerban, Elena Vlădăreanu, Olga Ștefan, Adriana Babeți, Ion Buzu, Veronica D. Niculescu, Radu Andriescu, Mariana Codruț, Marta Petreu, nr. 11 – 12
MUREȘEANU, MARCEL, Interviu cu Mircea Braga, nr. 5
PASCU, CRISTINA, Chemarea înaltului, nr. 1
PREFERINȚELE MUZICALE ALE SCRIITORILOR ȘI ARTIȘTILOR DIN ROMÂNIA COMUNISTĂ: Liviu Antonesei, Florin Bican, Mircea Cărtărescu, Ruxandra Cesereanu, Marius Chivu, Andrei Codrescu, Dan Coman, Răzvan Petrescu, Ovidiu Pecican, Feleki Karoly, Simona Sora, Călin Stegerean, Mihail Vakulovski, Doru Pop, nr. 2
SARVARI, EUGENIA, Interviu inedit cu Melania Ursu, nr. 3
VIDEOCLIPURI: Ionuţ Chiva, Lavinia Branište, Adrian Șchiop, Ruxandra Novac, V. Leac, Alex Văsieș, Ionela Cristea, Augustin Cupșa, Vlad Drăgoi, Sorin Gherguţ, Teona Galgoţiu, Hose Pablo, Cosmina Morfolina, nr. 5

**Grupaje, dosare**

AL 12-LEA POVESTAȘ. TABĂRA DE SCRIERE CREATOARE, BELIȘ, 15-19 IULIE 2016 (I): Emil Adrian Rus, Maria Fărâmă, Iulia Roșca, Lena Chelari, nr. 9
AL 12-LEA POVESTAȘ. TABĂRA DE SCRIERE CREATOARE, BELIȘ, 15-19 IULIE 2016 (I): Szonja Kadar, Tudor Scolca, nr. 10
ANA BLANDIANA – DOCTOR HONORIS CAUSA AL UNIVERSITĂŢII BABEȘ-BOLYAI: Ana Blandiana, Ioana Bot, Cristina Gogâţă, Corina Croitoru, nr. 4
ANDREI CODRESCU – 70: Cristina Matilda Vănoagă, Ruxandra Cesereanu, Marius Conkan, nr. 11 – 12
ANTON TAUF LA CEAS ANIVERSAR: Cornel Ţăranu, Mihai Măniuţiu, Elisabeta Pop, Ion Parhon, Irina Wintze, Adriana Băilescu, Petre Băcioiu, Sorin Misirianţu, Tudor Lucanu, Anca Bradu, Ruxandra Cesereanu, nr. 4
CĂRTĂRESCU 60: Marius Conkan, Andreea Răsuceanu, Călina Părău, Ruxandra Cesereanu, nr. 6

DADA 100: Ion Pop, Igor Mocanu, Simona Popescu, Ioan Pop-Curșeu, Florin Balotescu, nr. 3
DOSAR: POEŢI MAGHIARI: Závada Péter, Krusovszky Dénes, Sirokai Mátyás, Varró Dániel, Bajtai András, Laszló Edgár Varga, Benji Horváth, Fischer Botond, Mária Magdolna Gondos, Ferenc André
ESEURI DE LITERATURĂ COMPARATĂ: Elena Ghimpu, Silvia Netedu, Paul Iușan, Denisa Adriana Moldovan, nr. 7
HĂRȚI, GRAFICE, STATISTICI – MORETTI: Mihaela Mudure, Franco Moretti, Călina Părău, Radu Toderici, nr. 11 – 12
ION POP-75: Irina Petraș, Titu Popescu, Ilie Rad, nr. 7
REMEMBER MARIANA MARIN: Ruxandra Cesereanu, Marius Conkan, nr. 10

### Pagini de jurnal, mărturii, călătorie

***, FESTLIT Cluj 2016, nr. 10
***, FICT 2016: Note de gură-cască, nr. 10
BĂILEȘTEANU, JEAN, Viaţa ca o... paradă, nr. 7
CESEREANU, RUXANDRA, Descântece mallorqine – Festivalul de poezie *Mediterrània*, nr. 5; Zonele verii: un potpuriu, nr. 8
CIOTI, VIOREL, Convorbiri cu Veturia Goga, nr. 1
ŢION, ADRIAN, Solilocviile metroului, nr. 2

### Cronică de teatru, film și muzică

***, O săptămână teatrală în căutarea autorului, nr. 10
AZAP, IOAN-PAVEL, Dublu, nr. 8; Secvențe cu Alexandru Tatos, nr. 11 – 12
BALOTESCU, FLORIN, (Con)Torsiunea lui David Bowie, nr. 2; Prince sau despre un viitor imaginar al vocii, nr. 5
COPIL, LORENA, Teatrul ca întâlnire, întâlnirea ca teatru: *Playing Identities, Performing Heritage*, nr. 9
HAŢIEGAN, ANCA, „Doamna Mela" sau Teatrul, nr. 2
INDOLEAN, ION, Matteo Garrone, nr. 1
MIHAIU, VIRGIL, J.C. 25 – Un sfert de secol la Steaua, nr. 1; Un colecţionar de muzică de jazz, nr. 2; Doru Ionescu investigând *Jazzrockfolk* de Transilvania (I), nr. 2; Încă un schimb de mâine pentru jazzul polonez, nr. 3; Doru Ionescu investigând *Jazzrockfolk* de Transilvania (II), nr. 3; Câteva consideraţiuni despre Downbeat Jazz Critics Poll 2016, nr. 4; Student Jazz Festival, nr. 5; Pe tărâmuri muntenegrene peisaj rimează cu zzaj, nr. 6; *Dobrojazz* între rezonanțele balcanice și centenarul Dada, nr. 7; Când festivalul devine prea estival, nr. 8; Când zici Varna Jazz, zici Anatoly Vapirov (I), nr. 9; Când zici Varna Jazz, zici Anatoly Vapirov (II), nr. 10; Legendarul baterist Sergiu Malagamba, portretizat de Răzvan Moceanu, nr. 11 – 12
PASCU, CRISTINA, Ecaterina Fotino-Negru, nr. 2; Filarmonica clujeană la început de an, nr. 3; Eveniment pianistic aniversar: Ninuca Oșanu Pop, nr. 4; Lăcaș al marilor talente, nr. 5; Festivalul Internaţional „Sigismund Toduţă", nr. 6; Opera *Oedipe* de Enescu, nr. 7; *Bach-Interpretin*: Ana Voileanu-Nicoară, nr. 9; Învățând de la cei mai buni. interviu cu violonista Adelina Oprean, nr. 10; Aniversări muzicale: Adrian Pop sau muzica peste timp și spațiu, nr. 11 – 12
POP-CURȘEU, IOAN, Ce înseamnă să fii un bun spectator de cinema?, nr. 6
POP-CURȘEU, ȘTEFANA, O bună porție de teatru la FestIn pe bulevard, nr. 11 – 12
POPESCU, RAUL, Scurt istoric al filmelor cu vampiri din anii 90 până în prezent, nr. 1
RUSAN, CĂLIN, Câteva meditaţii interogative, nr. 2
SARVARI, EUGENIA, La cina de taină a urii, nr. 1; Kafka vs. Strindberg, nr. 6; Istorie subiectivă a fragilităţii, nr. 9; Duel în oglindă la teatrul „Puck", nr. 10; Festival la „Puck", nr. 11 – 12; Precum în cer, așa și sub pământ, nr. 11 – 12
TODERICI, RADU, Flirtul cu genul, nr. 1; Pe urmele noului cinema românesc: ce facem cu filmele?, nr. 4; TIFF 2016. Filmele românești și restul, nr. 6; Opţiuni teoretice: noul cinema românesc şi interpreţii lui, nr. 5
ŢION, ADRIAN, Destine tragice împletite în istorie, nr. 5; Limbajul nonverbal face valuri la Cluj, nr. 5; Romeo şi Julieta – fascinaţia costumelor, nr. 7; Atingerea Mitului Don Juan, nr. 11 – 12; Slalom printre premii și comedii exotice, nr. 11 – 12

### Cronică plastică

***, The Hall/307, nr. 5
CESEREANU, RUXANDRA, Ion Barbu – paharnic, pivnicer și arhivar al scriitorilor, nr. 7
CURTICĂPEANU, DOINA, Imperiala, nr. 11 – 12
HĂULICĂ, DAN, Fragmente critice, nr. 3
MAREȘ, NICOLAE, Omagiu lui Brâncuși la Tokyo, nr. 6
MÂNDRESCU, GHEORGHE, Stilul lui Octavian Smigelschi, nr. 1
PĂDURARU DE LA SAGNA, NECULAI, Fragmente critice, nr. 3
POPESCU, ADRIAN, Monumentul rugbystului, nr. 8
RADU, VASILE, Valentin Codoiu, nr. 6; Carol Pleșa și „omul spiritual" – sub semnul antroposofiei, nr. 10
SABĂU, NICOLAE, Complicitatea între baroc și gotic în grafica lui Liviu Vlad, nr. 4

SUCIU, SILVIA, Dumitru Vonica, nr. 9
TERCIU, ROBERT, Periferic, nr. 2
TOMA, FLORIN, Şetran – întoarcerea fiului risipitor, nr. 8

**Ilustraţiile numerelor**

BARBU, ION, nr. 7
BARBU, MIHAI A., nr. 7
BOUR, OCTAVIAN, nr. 1; nr. 4; nr. 5; nr. 6; nr. 7; nr. 8; nr. 9; nr. 10; nr. 11 – 12
CODOIU, VALENTIN, nr. 6
NEAMŢU, CELA, nr. 11 – 12
PĂDURARU, NECULAI, nr. 3
PLEŞA, CAROL, nr. 10
SAVU, ŞERBAN, nr. 2
SMIGELSCHI, OCTAVIAN, nr. 1
SZEKELY RAFAN, LUCIAN, nr. 5
ŞETRAN, VLADIMIR, nr. 8
VLAD, LIVIU, nr. 4
VONICA, DUMITRU, nr. 9

◆

*Crâng* (detaliu)
tapiserie, haute lisse, 2014-2015