

**EDITORIAL**  
Ovidiu Pecican *Correspondența „americană”  
a lui Eminescu*

**POEME**  
Florentin Popa *Aurora Terminalis*  
Stephen Crane *Stăteam pe un loc înalt*  
(traducere de Raul Cozlean)

Valeriu Stancu  
*Nesomnul Crescătorului de Statui*  
*Transformarea umbrei în petale de crin*  
Aurel Rău: 95 *Filologice*

Ioan-Aurel Pop *Sensul cuvintelor*

Răzvan Voncu *De ce nu e Moromete intelectual*

Andrei Cuș *Umbre în spatele bibliotecii*

**ISTORII**  
Ionuț Costea *Istoria sentimentului religios  
ca istorie culturală*

**LECTURA CLASICILOR**  
Dan Gulea *Dialogurile lui Erudițian*

Pompiliu Crăciunescu *Faldurile actului  
de poeză (I)*

**TRADUCERI**  
Kocsis Francisco *Reményik Sándor*

Lidia Zadeh *Eviscerarea poetului  
Flori de beton*

Gheorghe Glodeanu *Despre imaginarul  
drogurilor*

**DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ...**  
Cassian Maria Spiridon *Doar praful*

Călin Vlasie *Optzecismul lung sau extins*

**ANTONIU, ULTIMUL SUPRAREALIST**  
Constantin Cubleșan *Între ultimii suprarealiști  
români*

Mihnea Arion *Nerăspunsurile*

**PROZĂ**  
Mariana Codruț *Femeia care nu se mai uită  
la cer*

Cristina Liana Pușcaș *O carte pentru a nu  
uita*

**RADIOGRAFII**  
Laura Poantă *Între „texte grele” și memorie  
culturală*

# steaua

1 2026  
anul LXXVII  
IANUARIE

revistă culturală  
editată de  
Uniunea Scriitorilor  
din România  
finanțată  
cu sprijinul  
Ministerului Culturii

**POEM**  
Ruxandra Cesereanu *Psalm nou*

Ion Taloș *Din începuturile numismaticii  
în Ardeal*

**PROZĂ**  
Simona Antonescu *Coborârea în cetate*

**CRONICA LITERARĂ**  
Victor Cubleșan *Instinct de ficționalizare*

Ion Pop *Reflecții despre morala scrisului*

Viorel Mureșan *„Titlul poemului este aforism”*

Iulian Boldea *Discernământul ca echilibru  
și valoare*

Emanuel Lupașcu *Poeta en Latinoamérica*

Gheorghe Schwartz *Când rigoarea științifică  
își arată și fața ficțională*

**INTERVIU**  
Rodica Baconsky în dialog cu Érik Chacour

Livia Titieni *Pierre Michon în limba română*

**POEM**  
Dumitru Crudu *Primul psalm*

**TERMINUS DEMOCRAȚIE**  
Claudiu Gaiu *Bruno Latour cititor al lui  
Walter Lippmann*

Mihai Țapu *Inteligența artificială ca prilej  
de explorare a omului*

**PROZĂ**  
Cătălin Partenie *Atlantida și copiii lui Platon*

**FIRE FILOZOFICE**  
Vlad Moldovan *Povestind cultura*

**JAZZ CONTEXT**  
Alex Vasiliu *Lumea multidimensională  
a lui Mircea Tiberian*

3  
4  
5  
6  
7  
10  
11  
12  
14  
16  
18  
19  
20  
21  
22  
24  
25  
27  
29  
30

32  
34  
35  
37  
39  
41  
43  
45  
47  
49  
52  
54  
55  
57  
59  
61  
63



Ilustrația numărului: **Lidia Zadeh**

Director: **Ovidiu Pecican**

Secretar general de redacție: **Lukács József**

Redactori: **Victor Cubleşan, Vlad Moldovan,**

Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Tehnoredactor: **Valentin Pența**

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

<http://revistesteaua.ro/>

Pentru trimiterea de materiale pe adresa redacției:

[revistasteaua@gmail.com](mailto:revistasteaua@gmail.com)

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

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

la Librăria Diverta, Piața Unirii nr. 31-33, Cluj-Napoca

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

Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România, Calea Victoriei nr. 133, București

Contact București: [steluta.pahontu@gmail.ro](mailto:steluta.pahontu@gmail.ro)

Pentru abonamente și distribuție: [daniela\\_ruse@yahoo.com](mailto:daniela_ruse@yahoo.com)

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

ISSN 0039 – 0852

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

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

e-mail: [redactia@edituramjm.ro](mailto:redactia@edituramjm.ro) – [www.edituramjm.ro](http://www.edituramjm.ro)

Elena Chiaburu, bibliotecară la Universitatea Al. I. Cuza Iași și specialistă în carte veche, a acordat în luna noiembrie 2025 atenție ofertei unui vânzător american de a ceda scrisorile lui Mihail Eminescu și Veronica Micle aflate anterior morții doamnei Christina Zarifopol-Illias în posesia acestuia cumpărătorului care va achita suma de 1.200.000 de euro. Statul român pare gata să facă această achiziție importantă pentru patrimoniul culturii noastre naționale în pofida timpurilor de penurie, inflație și insecuritate pe care le traversăm. Nu este de mirare, câtă vreme Eminescu rămâne o valoare centrală a patrimoniului nostru spiritual, „omul deplin al culturii române”, cum l-a consacrat printr-o sintagmă a admirației absolute filosoful Constantin Noica.

Dar Elena Chiaburu are dreptate să cumpănească cu ochiul specialistului această ofertă, observând că „este obligatoriu ca Ministerul Culturii să solicite investigații de laborator pentru a determina autenticitatea...” (postare din 15 noiembrie 2025, ora 14.28). Domnia sa observă că unică dovadă a autenticității înscrisurilor sunt facsimilurile acestora” (*ibidem*). Este adevărat că niciodată o copie, fie ea și de mare acuratețe fotografică, nu poate înlocui originalul. După cum precizează autoarea, „Facsimilurile nu pot substitui investigațiile fizico-chimice ale scrisului, hîrtiei și cernelurilor folosite! Dar ele permit comparația scrisului celor două seturi de scrisori, pentru că dispunem de manuscrisele Eminescu digitizate pe site-ul Bibliotecii Academiei Române. La prima vedere, scrisul «american» nu pare identic cu scrisul lui Eminescu de la București” (*ibidem*). Astfel, „ajungem tot la obligativitatea verificării autenticității lor prin mijloace tehnice: grafologie, hîrtie, cerneală” (postare din 26 noiembrie 2025, ora 14.11). Survin și câteva precizări utile înțelegerii clare a succesiunilor operațiilor ce privesc scrierea pe o foaie pliată sau, dimpotrivă, plierea ulterioară scrierii pe foaie: „Numai examinarea originalului cu instrumente precise de analiză a hîrtiei și a cernelii va stabili succesiunea operațiilor: întii s-a scris și apoi s-a pliat sau invers; dacă a fost invers, trebuie aflat de ce...” (postare din 19 noiem-

brie 2025, ora 20.58) În orice caz, „esențial este ca hîrtia și cerneala scrisorilor să fie investigate în laborator pentru a li se stabili vechimea și apoi comparate cu cele ale scrisorilor păstrate în țară” (postare din 15 noiembrie 2025). Totodată, fiind vorba de un subiect de importanță simbolică și emoțională a acestuia, ca și de suma ridicată de investit în achiziționarea corespondenței eminesciene aflate în S.U.A., „important e ca laboratorul să fie ales astfel încît să nu fie partizan.” (*ibidem*).

Precauțiile propuse de Elena Chiaburu sunt, fără îndoială, demne de a fi luate în considerare. Ele nu reflectă, însă, ticuri maniacale ale unei experte înfundate în vizuina propriului tehnicism profesional. Există, după cum observă ea, și unele chestiuni de conținut care se cuvin studiate cu mai multă atenție. De pildă, impresia este că „scrisorile lui M. Eminescu aduse din America sînt creații «în oglindă» ale *Corespondenței Veronicăi Micle* publicată în anul 1979 de Augustin Z. N. Pop...” (postare din 15 noiembrie 2025). Se observă că „întîmplarea pare a avea similitudini cu plastografia săvîrșită de Octav Minar în 1911/ 1923: la originea poveștii se află una din ficele Veronicăi Micle” (*ibidem*). Precedentul ar trebui să prevină posibila repetiție, suspiciunea de o nouă plastografie. „Scrisorile descoperite conțin și niște amănunte care contrazic realitatea știută despre Eminescu.” (*ibidem*). „În textele

aduse din SUA... vedem un Eminescu plin de bani, care îi trimite frecvent Veronicăi, la Iași, în plic (plicuri care, a propoz – nu s-a păstrat niciunul spre a se vedea traseul poștal și data!)” (*ibidem*). Or, „scrisorile acestea noi sînt dintr-un interval de 3-4 ani și din perioada în care Poetul era sănătos...” (*ibidem*), nu avea motive majore pentru a-și schimba starea de spirit de la o epistolă la alta, și – din câte se cunosc despre el – nici nu deborda de câștiguri pecuniare. Ar mai fi și faptul că „în scrisoarea nr. 17, în care se vorbește despre intervențiile pe care Eminescu le-ar face în favoarea Veronicăi să obțină pensie, Poetul zice: „nu am pe nimenea în Cameră dintre liberali și asta e rău”. Numai că el era gazetarul Conservatorilor! adversar virulent al Liberalilor, cum ar fi putut să intervină la ei?” (*ibidem*). Cunoșcând relațiile transpartinice dintre politicienii și oamenii de relief public de astăzi, nu ar fi imposibil de presupus că, dincolo de ce se scria la gazetă, oamenii puteau și pe vremea *Junimii* să aibă relații amiabile și chiar amicale. Nu trebuie uitat că, în pofida adversității lor notorii, Maiorescu și Hasdeu au întreținut raporturi de conveniență, ba chiar Hasdeu a fost oaspete al unor ședințe ale *Junimii* bucureștene. Cu toate acestea, o verificare atentă a verosimilității celor cuprinse în corespondența lui Eminescu și Veronica Micle nu poate strica. ✦

de

OVIDIU PECICAN

# Florentin Popa

## AURORA TERMINALIS

cântă zeiță sentimentul ăla oricare ar fi fost  
care i-a făcut pe oameni să se chircească peste synth-uri  
scriind arpegii lungi, și visătoare, și neîndemânate  
pe sequencere-n semnături de timp ciudate  
găurile de vierme lăsate de corpurile lor astrale  
acidul rămas treizeci de ani după printre clape  
destul cât să blănească un depanator bătrân  
care aproape că-i uitase gustul – să-i anime  
găurile lăsate-n podul moale al degetului mare  
de pini muiați în cositor de procesoare ZILOG Z80  
chiar și acum – și mai ales acum, când  
faldurile de lumină cu cianobacterii suspendate  
tasează-n ceață trene lungi de plasmă printre stânci  
și purpura magnetică îmbată pescăruși de fildeș  
făcându-i să se îndoiască pentru prima dată despre nord  
sunt nopți ca dăre lungi și divergente de reverb  
dup-un decay care-a murit de mii de ani  
în care stelele au năpădit inelul subțiat, lăsat  
în locul lunii. sunt nopți din care tot ce ne-a rămas  
sunt stele. acum e timpul aurorei terminale

cântă-l, zeiță. dacă aș încerca s-o fac, degetele  
s-ar rătăci în pattern-uri tocite, în reflexe învățate;  
sunt copilul care-adoarme în FM rings de nicovale  
și de ținte, în ruliul de capace tremurând peste aburi  
și în tangaj nocturn de trenuri – glacial și cuminte;  
cu pupilele mari și-ațintite, capsate, bătute în ținte  
nu am putut percepe niciodată diferența dintre  
felul cum sună și cum credem că se simte

muzică din diode, din triode suspendate în vacuum  
muzică a oscilatoarelor sinusoidale, a valurilor pătrate  
de distorsiune, a volților pe octavă și a filtrelor-pieptăn  
muzică fără trup – așa cum își găsesc, masiv și serpentin  
instrumentele acustice – dar care animă alte trupuri  
creier distilat în retortă, cu ochi triști, pedunculari  
ale cărui semnale electrice curg încă, deși scurtate  
către membre abandonate în procesul de virtualizare  
grăbit și minimalist, către membre-fantomă  
muzică a potențioamelor înlănțuite cu elastice de păr  
a tastelor ținute în sustain fără sfârșit de scrumiere  
sau de un alt set de mâini, un spliff în liniștea nopții  
de dinainte de digital sampling și motion recording  
muzica rezervoarelor cu arcuri și-a viselor mandarină  
cu dreptul la copiii săi – tu, muzică diy pe care  
nu știe încă nimeni cu adevărat s-o face, dar o fură  
aceeași nobilă bârâială de peste 50 de ani  
cu snare pe care nici AI-ul nu poate să-l repare –  
în tine stă aceeași neajutorare tandră și-nvățată  
(știi?) care îmi face să vibreze baierile inimii

fășăitul submers al tăcerii de zgomot roz filtrat  
până la obliterare. zborul oblic al pescărușilor la cap  
Aurora. mozaicul pixel art al brichetelor pierdute  
în nisip. aici sunt termenii, și termele, și terminalele  
aici sunt singurii oameni pe care pot să-i iubesc  
ei, terminații. în punctul tern, terminus, terminalis.  
aici ești tu, și teama că o să te stingi în nopte sfârșind  
muzică tu, madlenă din trene de aurora terminalis

de asta, când motanul vrăjit de mătisorii de salcie  
care lasă uneori lăbuțe galbene de polen pe geamuri  
mijește spre seară, când treburile tuturor se încheie –  
aprind câte-un synth, câte-un led-licurici, o scânteie  
de sawtooth – și luminile se-nșiră pe dashboard  
ca un orașel lung, printre dealuri, pe coaste, pe șiră  
și nările mi se strâng, și mâinile îmi respiră  
sunetele devin transparente-n spirale, transpiră  
oh cântă zeiță din oscilatoare, din filtre, din decay, din liră  
și-indreaptă stângacele palme când mintea blănită se miră  
și pune-ți apusul cu degete de trandafirii pe tamplele  
acestui băiețel din Băicoi: inspiră-l să le fure kickul  
și-apoi să i-l dea înapoi – m-am saturat - - -  
(vinyl break) – m-am saturat să-mi plâng în pumni  
m-au învățat în țara mea cu holde și cu pruni  
spinoși din care trunchiuri de sonde răsar  
ca să nu pun la suflet – în schimb, să pun mărar  
și să zvârl zoaie de vin din fund de pahar, ca romanii  
o muzică, exiști când însuși glasurilor tace  
că timpul care trece nu se mai întoarce ✦

mi-au spus că drumul lacrimilor e drumul spre pace  
așa că-îngăduie-ți să oftezi, prietene, și în însingurarea  
odăii tale fă din suflet dua, și-universul însuși, poate  
va rosti ce glasul tău numai șoptește, în aurora  
de la finalul lucrurilor - - - (unwind)  
dar m-am saturat să  
fiu autentic. atât de fericit aș fi, dacă literatura ar îngădui  
să nu bag muncă, și să dorm pe zi, și să scriu genre poetry  
în nișa mea de solarpunk post-romantic clowncore ✦

## TRADUCERI

DE RAUL COZLEAN

# Stephen Crane

## STĂTEAM PE UN LOC ÎNALT

Stăteam pe un loc înalt,  
Și am văzut, sub mine, diavoli mulți  
Alergând, sărind  
Și desfătându-se-n păcat.  
Unul și-a ridicat privirea, rânjind,  
Și a spus, „Tovarășe! Frate!” ✦



Doar el o putea vedea.  
Doar el o putea auzi.  
Cea mai statornică iubire din închipuire.  
Era creația lui și o păstra farouchement numai pentru sine

O veșnicie o plămădise în gânduri, în vise,  
în himerele ce-i asaltau  
singurătatea...  
O renăștea în fiecare noapte, o visa în fiecare zi,  
iar ea devenea tot mai enigmatică pe măsură ce-o înstrăina  
de propria înstrăinare.

„Sunt un biet crescător de statui”,  
își spuse, când o auzi cum îl roagă să nu o chinuie  
remodelînd-o la nesfârșit,  
în fel și chip:  
„E ca și cum ai vrea să mă cioplești  
dintr-un bloc de marmură, cu o daltă de aer!  
Chiar crezi că poți să mă tai,  
să mă tunzi, să-mi dai fel de forme,  
așa cum faci cu forșitia înflorită în grădina ta,  
în primăverile surghiunite ca niște amintiri?  
Eu sunt aceeași pentru totdeauna:  
prima ta grijă și ultima ta iubire!”

« Cine știe cât va mai dura pentru mine acest „totdeauna”,  
dacă nu voi mai putea să o recreez? »,  
și-a spus,  
hotărînd să-și intituleze capodopera „Madona cu eșarfă  
galbenă”.

## TRANSFORMAREA UMBREI ÎN PETALE DE CRIN

(suită în dor minor pentru vers alb și orfevru)

Laudă ție, moarte, cetate a celui de pe urmă desfrîu!

\*\*\*

Nemurire înseamnă  
să poți aduna sub același semn  
razele întunericului din paradis,  
lumina infernului  
și sufletul care să le încapă

\*\*\*

Nu-ți fie teamă, sunt bolnav de vise  
Și-mpătimit, durerile îmi port  
Prin somnul nopților mereu ucise  
De ochiul meu împătimit de mort...

\*\*\*

Aripă de lăstun  
de noapte săgetat,  
clipa,

## Valeriu Stancu

cîntul risipind,  
doar în cînt rămîne,  
așa cum visul își află rostul  
doar în creierul ce l-a zămislit  
pentru a nu fi înțeles  
decît purtînd masca fățarnică a tălmăcirii

\*\*\*

Privire fără orizont,  
neîncrederea  
face inima să bată  
doar în întunericul primordial,  
întunericul ce-i scaldă  
pelerinajul  
spre un nicăieri oropsit de soartă.

Laudă ție, moarte, cetate a celui de pe urmă desfrîu!

\*\*\*

Scripturile își nasc adevărul  
de nezdruncinat  
din logica lui „crede și nu cerceta!”.  
Sancta simplicitas!  
Buzele mele nu rostesc niciodată  
acest adevăr nepămîntean,  
iar ochii mei nu-l văd:  
el e  
un discipol aflat în căutarea maestrului,  
un apostol în căutarea unui Iisus,  
așa cum cele șase personaje ale lui Pirandello  
se află veșnic în căutarea unui autor.  
Nu întotdeauna caii cei mai iuți ajung primii la potou!

\*\*\*

Trupul și toate ale lui –  
dureri, suferință, degradare,  
plăcere, satisfaceri, extaz –  
le-am neglijat de cînd mă știu,  
dar de sufletul meu am grijă zi și noapte:  
îl hrănesc cu poezii și vise!  
Cea mai grea povară  
pe care am purtat-o vreodată  
a fost povara tăcerii:  
a universului, a sufletului, a cuvîntului...

Dacă sunt în cădere liberă,  
apare de niciunde aripa de înger  
a unui vers,  
frumoasă ca un vis împlinit,  
și mă reînvață zborul. ✦

# Aurel Rău: 95

## FILOLOGICE

Participant,  
din România,  
în Moscova,

la un eveniment literar  
mondial,  
cândva,

un poet indian  
tânăr,  
îmi spune

Că, prin nume  
de familie,  
suntem rude:

Rău-Rao...

De când Indoeuropenii  
încă  
nu s-au rupt în două.

## FILOLOGICE

Participant,  
din România,  
în Moscova,

la un eveniment literar  
mondial,  
cândva,

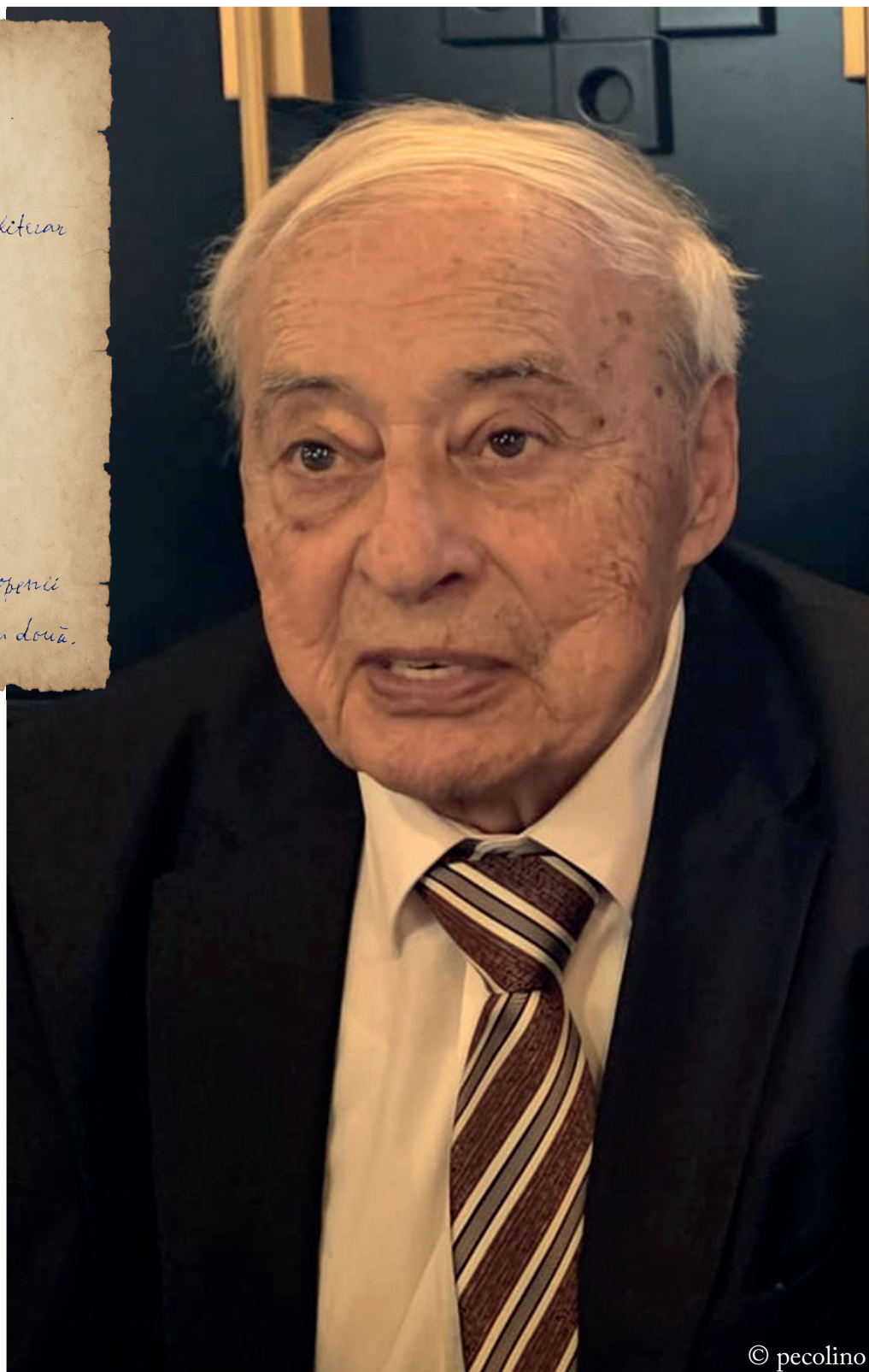
un poet indian  
tânăr,  
îmi spune

că, prin nume  
de familie,  
suntem rude:

Rău - Rao...

De când indoeuropenii  
încă

nu s-au rupt în două. ✦



Sensul cuvintelor – din păcate sau din fericire – nu rămâne constant de-a lungul timpului, fiindcă limba este ca un organism viu care se naște, crește, se dezvoltă, ajunge la apogeu, decade și moare odată cu poporul care a creat-o și căruia i-a servit drept mijloc de comunicare. Astăzi, de multe ori, pentru a evita folosirea noțiunii de „naționalism”, devenită problematică din cauza sensului peiorativ dobândit, preferă să uzeze numele de „patriotism”. Numai că patriotismul nu este sinonim cu naționalismul. Numele de patriotism provine de la substantivul „patrie”, care ne trimite la pater, adică la „tată”. Generic, numele patriei are înțeles de „locul părinților și moșilor” și face referire nu atât la oamenii vii, cât la pământul în care sunt înmormântați părinții și părinții părinților noștri, moșii și strămoșii. Cu alte cuvinte, patrie înseamnă locul nostru de naștere, de origine, de copilărie și de viață. Astfel, patriotismul ne duce cu gândul mai degrabă la dragostea de teritoriu, de un loc „sfânt” de către ai noștri, începând cu părinții și sfârșind, prin extensie, cu toate rudele, cu cei de-un neam. Naționalismul vine de la națiune și a însemnat, până spre jumătatea secolului al XX-lea, dragostea de propria națiune. Cu alte cuvinte, Nicolae Iorga – ucis în 1940 pentru că lupta contra legionarilor – când spunea că este „naționalist”, înțelegea că avea dragoste pentru națiunea sa română. Or, în dragoste, el nu avea loc pentru ură, cum se crede astăzi. Nicolae Iorga era convins că doar iubindu-și propria națiune, omul poate înțelege și poate iubi și alte națiuni. Recapitulând, este de spus că patria și patriotismul se referă prioritar la pământ, iar națiunea și naționalismul au în vedere mai ales oamenii, comunitatea, grupul. Ce ne facem, însă, cu sensul negativ al termenului de „naționalism”. Oamenii au oroare de mai toate „isme”, cum ar fi co-

## SENSUL CUVINTELOR

*Astăzi, în jurul nostru, se petrec o serie de fenomene stranii. Apar temeni noi, cu sensuri improprii, iar unii dintre termenii vechi sunt uitați, ocoliți, în locul lor folosindu-se cuvinte la modă, rău înțelese.*

de

**IOAN-AUREL POP**

munism, fascism, hitlerism, totalitarism, legionarism, extremism, dar și egoism, cinism, anevrism etc. Totuși, nu toate „isme” sunt negative. De exemplu, „umanismul” este ideologia Renașterii și înseamnă plasarea omului în centrul universului (fără detronarea lui Dumnezeu de la locul său); iluminismul este ideologia secolului al XVIII-lea (al luminilor), potrivit căreia învățații credeau că luminarea poporului prin învățătură și cultură conduce la libertate. Romantismul, realismul, pozitivismul, simbolismul, cubismul, abstracționismul etc. sunt curente culturale, literare, artistice foarte onorabile și respectabile, deși sunt tot „isme”.

Astăzi, în jurul nostru, se petrec o serie de fenomene stranii. Apar temeni noi, cu sensuri improprii, iar unii dintre termenii vechi sunt uitați, ocoliți, în locul lor folosindu-se cuvinte la modă, rău înțelese. Ca exemplu, se poate lua termenul de „suveranism”. Acest concept este folosit pentru a descrie obținerea sau păstrarea independenței politice a unei națiuni sau a unei regiuni. Suveranității își propun să „recapete controlul” de la forțe considerate puternice, fie împotriva grupurilor minoritare (considerate) subversi-

ve interne (etnice, sexuale ori de gen) sau de la instituții externe de guvernare globală, de federalism și de la uniuni supranaționale. În general, „suveranismul” se confundă adesea cu izolaționismul și protecționismul și poate fi asociat cu anumite mișcări de independență, dar a fost folosit și pentru a justifica încălcarea independenței altor națiuni. Termenul de suveranism nu se găsește încă în dicționare. Există, în schimb, cuvântul „suveranitate” și noțiunea de „suveranitate statală” sau „suveranitate națională”. Suveranitatea era un termen legitim, prezent în constituțiile tuturor statelor independente. El a fost păstrat în constituțiile multor state chiar și după ce o parte din suveranitatea acestora a fost delegată instituțiilor suprastatale, precum cele ale Uniunii Europene. Cum suveranitatea nu le-a mai părut unora suficientă pentru a exprima exclusivismul lor despre puterea statală, s-a inventat „suveranismul”. Suveranismul era și este un cuvânt mai puțin cunoscut și cu o formă eufemistică. El și-a făcut loc destul de ușor în condițiile în care societatea contemporană a acuzat de toate relele și a condamnat naționalismul. Acesta – cum spunem – însemna inițial, în secolul



al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, iubirea și cinstita națiunii. Atunci, cele mai legitime și mai avansate mișcări social-politice nu erau „lupta de clasă”, combaterea „burgheziei” de către „muncitori” – cum clamau marxistii și comuniștii în general – ci cele care urmăreau emanciparea națiunilor. În ce sens? Națiunile organice, formate ca structuri etnice moderne în secolele al XVI-lea – al XIX-lea, mai devreme în Occident și ceva mai târziu (cu un oarecare decalaj) în Europa Central-Orientală, erau captive în câteva imperii multinaționale, care visau încă dominația europeană și mondială. Acestea erau – în regiunile noastre – Imperiul Rus, Imperiul Austriac și apoi (din 1867) Austro-Ungar, Imperiul German (după 1871) și Imperiul Otoman. Ele erau recunoscute drept adevărate „închisori ale popoarelor”. În ele, „centrul” domina „periferia”, ale cărei popoare și populații primeau o spoliă de recunoaștere, care nu putea să ascundă disprețul suveran. Popoarele de „periferie” erau jefuite sistematic de stăpânii dominatori, erau declarate „popoare fără istorie”, „necivilizate”, fără drept de organizare politică proprie. Până la urmă, aceste popoare captive s-au răzbunat, au pornit și desfășurat, cu tot mai multă forță, mișcări de eliberare, au dezmembrat imperiile și s-au constituit în state naționale sau federale. Ce putea fi mai frumos decât emanciparea popoarelor asuprite? Harta Europei de la 1918-1920 este total diferită de harta Europei din 1914, iar schimbarea s-a făcut, pentru prima oară în istorie, prin respectarea în mare măsură a voinței popoarelor. Acești promotori și actori ai distrugerii imperiilor multinaționale și ai formării statelor naționale se numeau pe sine „naționaliști”. Nicolae Iorga a fondat (alături de A. C. Cuza), în 1910, „Partidul Naționalist-Democrat”. Dacă își închipuie cineva

că acest partid urmărea supunerea și nimicirea altor națiuni se înșală amarnic. Nicolae Iorga dorea exclusiv binele națiunii române și reunirea românilor în statul lor național unitar, cu respectarea drepturilor minorităților. De altminteri, când legionarii români și-au arătat adevăratele lor metode de a face politică (prin grave discriminări și crime), marele istoric i-a veștejit ferm și s-a detașat de ei. Din această cauză, Nicolae Iorga, care a rămas un „naționalist” luminat și democrat, a și fost asasinat în toamna anului 1940. De ce a dobândit „naționalismul” sens peiorativ? Au fost mai multe motive. Anumiți analiști grăbiți au acuzat „națiunile” de declanșarea și purtarea războiului mondial, dar și a altor războaie din istoria modernă, uitând că războaiele le decid elitele politice, le hotărăsc cei care au puterea, nu popoarele. Popoarele le poartă, fiindcă ele sunt trimise la luptă de liderii lor drept „carne de tun”. Popoarele nu au capacitatea de a declanșa războaie. Firește, popoarele democratice își aleg liderii (mai puțin regii și împărații), adică delegă puterea lor unor indivizi aleși din rândul lor, dar nu pot să fie făcute responsabile de deciziile aberante ale acestor conducători. Dacă acceptăm această logică sau judecată care aruncă vinovăția asupra națiunilor, atunci iubirea e vinovată pentru Războiul Troian, familia pentru Războiul celor Două Roze, religia pentru războaiele dintre catolici și protestanți sau dintre arabi și izraelieni, libertatea și democrația pentru războaiele de emancipare ale coloniilor etc. Este absurd să gândim în așa fel, dar, de multe ori, se gândește așa. Din cauza blamului aruncat asupra naționalismului, acest din urmă termen a fost și este adesea confundat cu xenofobia și cu șovinismul. Or, xenofobia înseamnă ura față de străini, ura unor popoare față de altele (față de vecini, în primul rând), iar șovinismul

înseamnă preamărirea propriului popor, considerarea lui drept „popor ales”, „popor superior”, merit să fie conducător și dominator al altor popoare. În noțiunea inițială de „naționalism” nu încăpeau astfel de înțelesuri și astfel de definiții. Dar asta a fost odată. Noi trebuie să receptăm și să acceptăm sensul actual al „naționalismului”, care presupune o exagerare, o înălțare a propriei națiuni pe un pedestal prea înalt. Simțind că „naționalismul” a ajuns odios, mulți preferă alte cuvinte care să le definească crezul, cum ar fi „patriotismul” sau „suveranismul”. Patriotismul le pare multora mai acceptabil ca etichetă, fiindcă e perceput ca un naționalism fără ură, fără dispreț față de alții. În fapt, naționalismul și patriotismul au fost două atitudini de viață distincte, apropiate ca sens, dar, totuși, diferite, cum arătam mai sus. Naționalismul era prioritar iubirea oamenilor (ca formă de solidaritate bazată pe etnic), pe când patriotismul era iubirea locurilor, a teritoriului de origine (ca vatră geografică a neamului, a familiei mici și a celei mari). Azi lucrurile s-au schimbat, iar patriotismul este un fel de naționalism luminat, acceptabil, golit de ură. Cuvântul „suveranism” sună încă bine și are o cuprindere largă, inclusiv pentru cei care-și iubesc sincer țara și națiunea, dar nu știu cum să se cheme.

Din cuvântul „națiune” a derivat noțiunea de „specific național”. Sintagma este folosită mai ales în literatură și în alte arte, în cultură în general. Este percepută ca sumă a caracteristicilor unei culturi, arte, literaturi care provin din trăsăturile proprii poporului și istoriei sale. În mai toate culturile Europei Centrale și Orientale au avut lor discuții aprinse despre specificul național, discuții devenite, de fapt, aprige controverse, care au animat spiritele. Azi, sub influența atâtor mișcări contestate ale istoriei, ale tradiției, ale

culturii, ale națiunii etc., chiar și expresia „specific național” este tot mai mult ocolită. Nu dă bine să te consideri intelectual rasat și să vorbești, de exemplu, despre specificul național în cultura română. Această atitudine (adesea snoabă) este complet nerealistă, fiindcă nu se poate imagina Shakespeare în afara spațiului cultural englez, nici Cervantes în afara Spaniei și nici Ion Creangă în afara mediului românesc. Condiția este să nu se exagereze, să nu se condiționeze talentul și esteticul de apartenența strictă la un spațiu anume. Legat de controversele privitoare la specificul național este și termenul de „protocronism”, devenit odios și el. Protocronismul exprimă o ideologie care promovează ideea că anumite realizări culturale, artistice și științifice au fost o anticipare națională (în mod, adesea, nefondat) în comparație cu alte culturi din lume. Termenul, provenit din limba greacă (protos – „primul” și chronos – „timp”), este uneori considerat o contrapondere a sincronismului. A subliniat caracterul unic și de pionierat în anumite privințe al culturii române și a fost introdus la noi de Edgar Papu, în anii 1970. Sincronism înseamnă, dimpotrivă, potrivirea noastră cu marile curente universale și preluarea lor, uneori chiar prin simplă imitare. Ideea pornește demult, dar a fost exprimată articulat de Titu Maiorescu și de mișcarea de la „Junimea” și teoretizată în epoca interbelică de către Eugen Lovinescu. Protocronismul și sincronismul au interferat și au dat două direcții onorabile, două curente numite și autohtonism, respectiv europenism. Avem mari reprezentanți în ambele. Când au degenerat, cele două curente au devenit uneori grotești, precum dacismul (provenit din autohtonism) și negaționismul sau contestarea oricăror valori le culturii românești (provenit din sincronismul considerat drept simplă imitație). Degenerările sunt, din păcate, mai



multe și grevează asupra creației culturale actuale din multe locuri.

Care ar fi soluția înțelegerii mesajelor pe care pe transmitem? Evident, o soluție dorită ar fi competența noastră, a celor care comunicăm. Nu putem vorbi despre ceva la care nu ne pricepem. Faptul se întâmplă, din păcate, destul de des, adică practicarea vorbelor de clacă. O altă soluție, legată de cea dintâi, este proprietatea termenilor sau folosirea termenilor după înțelesul lor real. Pentru siguranță, ar trebui să ne

definim termenii, adică să spunem, de exemplu, dacă folosim cuvântul „naționalism” așa cum era el înțeles la 1900 sau cum este el înțeles în anii 2000. Prin explicarea termenilor facem ca mesajul dorit de noi să ajungă la cititor sau la receptor necontaminat și nepervers. Dar rămânem la definiția lui Simion Ștefan din secolul al XVII-lea, care spunea că acestea – cuvintele – sunt ca banii, anume că acelea care circulă sunt bune. Condiția este să le recunoaștem și cunoaștem. ✦



# DE CE NU E MOROMETE INTELECTUAL

*E limpede totuși că în personalitatea lui Ilie Moromete prozatorul nu a creat, nici intenționat, nici neintenționat, un țăran care să desfiadă prejudecata că țărani nu pot fi intelectuali. La mijloc este o confuzie.*

de

**RĂZVAN VONCU**

Unul dintre cele mai răspândite clișee literare din mediul școlar (și, pe cale de consecință, și din mentalul colectiv național) este cel conform căruia Ilie Moromete, personajul principal al romanului *Moromeții* de Marin Preda, ar fi un „țăran intelectual”.

Atât de adânc înrădăcinat este acest clișeu, încât, nu cu mulți ani în urmă, când la un examen de bacalaureat a fost propus subiectul „Intelectualul în romanul interbelic”, trimițând transparent la cele două romane canonice ale lui Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* –, marea majoritate a elevilor și elevelor a abordat... personajul Moromete, din romanul lui Marin Preda. Mai mult: asociațiile de părinți au solicitat oficial Ministerului Educației să considere romanul *Moromeții*, apărut, cum se știe, în două volume în 1955 și 1967, drept... interbelic (!!).

Confuzia nu i se datorează, desigur, lui G. Călinescu, care, într-una din demonstrațiile sale paradoxale, afirmase cândva că „țăranul își pune aceleași probleme pe care și le pune și Kant”, ceea ce a alimentat vanitățile pășuniștilor noștri până la cote paroxistice. Criticul voia, însă, să spună cu to-

tul altceva, iar cei care s-au repezit să proclame superioritatea modelului țărănesc (ca și cei care s-au grăbit să-l acuze pe Călinescu de „concesii”) ratează esențialul. Și anume, faptul – îndeajuns explicat, totuși, de autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* – că diferența dintre cele două paradigme, țărănească și intelectuală, nu constă în temele pe care le abordează, ci în modul de abordare. Nu e într-un totuși exclus ca și pe țăran să îl preocupe, să zicem, tema apriorismului, însă el o rezolvă prin înțelepciunea populară („Ce a fost mai întâi, oul sau găina?”), nu prin cele 12 categorii pre-existente experienței, formulate de Immanuel Kant.

Iar Marin Preda, oricum, nu a avut o relație comodă cu personalitatea lui G. Călinescu, astfel încât să pornească de la paradoxul acestuia. A comentat negativ, se știe, romanul *Scrinul negru*, scoțând în evidență (cu acea cruzime a țărânului care omoară animalul bătrân și inutil, din schița *Calul*) tocmai „acomodările” călinesciene cu ideologia comunistă și deformările pe care le induce în narațiune. Preda nu a fost deloc impresionat, în *Scrinul negru*, de „șopârlele” lui Călinescu, numeroase și incomode, și nici de șarja groasă, stridentă, în

care și-a îmbrăcat concesiile făcute cenzurii. Concesii care rezultau, se știe și asta, dintr-o convorbire față în față cu liderul partidului, Gheorghe Gheorghiu-Dej. Putem presupune că era la mijloc și o nemulțumire personală: prozatorul avea conștiința propriei valori și nu se putea să nu fi remarcat că, din consensul critic care a consacrat *Moromeții* a lipsit tocmai G. Călinescu. După confirmarea lui E. Lovinescu („Are talent! Are talent!”), a exclamat acesta după ce Preda a citit la „Sburătorul” primele sale povestiri), reticența călinesciană probabil că l-a nedumerit. Chiar dacă explicația ei este probabil alta decât neîncrederea lui G. Călinescu în valoarea lui Marin Preda: criticul nu gusta deloc, nici în 1955, nici mai târziu, „desantul” criticilor realist-socialiști instalați oficios la timona lumii literare. Or, tocmai aceștia au fost cei care au salutat apariția primului volum din *Moromeții*. G. Călinescu nu li se putea ralia lui Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, S. Damian, Dumitru Micu și altora, din motive evidente.

Dar se cuvine să reținem numai faptul că Marin Preda nu s-a raliat niciodată viziunii călinesciene în privința romanului și, crezându-se îndreptățit să își afirme propriile convingeri, nu a apelat la G. Călinescu pentru a-și susține viziunea. Nu de un țăran care își pune aceleași probleme ca Immanuel Kant este vorba, nici în *Moromeții*, nici în clișeul unui „Moromete intelectual”.

Pentru Marin Preda, romanul *Moromeții*, și în special primul volum, a constituit o încercare dificilă atât înainte de publicare, cât mai ales după. A fost nevoie de un act de iubire, a mărturisit prozatorul (în noaptea de Revelion dintre 1952 și 1953 viitoarea sa soție, Aurora Cornu, a citit fascinată manuscrisul găsit într-un sertar, în loc să petreacă), pentru ca romanul să ajungă la editură. Iar după apariție l-a chi-

noit împrejurarea că, deși aclamat drept o capodoperă, *Moromeții* nu reprezenta tipul de proză în care credea cu adevărat. Preda descrie acest roman ca pe un text care „s-a scris singur”, fără mari intervenții ficționale din partea autorului, care n-a făcut decât să obiectiveze un univers autobiografic pre-existent, din care lipsește ceea ce el numea „tema prozatorului”. Cu alte cuvinte, dacă personajul Ilie Moromete a ieșit așa, aceasta nu se datorează intenției autorului de a-l construi așa.

Chiar dacă nu sunt dispus să îl cred pe Marin Preda pe cuvânt, e limpede totuși că în personalitatea lui Ilie Moromete prozatorul nu a creat, nici intenționat, nici neintenționat, un țăran care să desfidă prejudecata că țăranii nu pot fi intelectuali. La mijloc este o confuzie.

În realitate, Ilie Moromete nu este un „țăran intelectual” tocmai pentru că este un țăran autentic, chiar ultimul țăran. Romanul *Moromeții* dorește să lichideze o cu totul altă prejudecată, larg răspândită în anii 1950-1960: aceea că literatura română mai poate adăsta confortabil în ruralitate, mult după ce țăranul ca paradigmă antropică a devenit, în Europa, istorie. Preda i-a și mărturisit unui coleg prozator conștiința înapoierii în raport cu proza europeană (în care experiența rurală se încheiase înainte de cel de-al Doilea Război Mondial), spunându-i textual că „*Moromeții* trebuia să-l fi scris Rebreanu, iar noi să venim după”. Romanul din 1955, chiar dacă nu era momentul cel mai bun pentru o asemenea demonstrație – căci regimul comunist din România proclama „zorii de aur” ai satului românesc, ca urmare a cooperativizării –, anunța finalul categoriei antropice a țăranului în literatură.

În acest context, Ilie Moromete este configurat ca un țăran conservator. Un țăran inteligent, desigur, și care gândește. Dar nu gândește deloc ca un intelectual,

ci în cadrele unei tradiții din care iese puțin, cu greu și numai cu prețul unor sacrificii simbolice, fără a ieși vreodată cu adevărat. Nu numai că nu este un intelectual, dar acceptă cu greu faptul că fiii săi nu mai sunt țărani. Semnificativă nu este numai scena „convingerii” lui Moromete să accepte ca Niculaie să meargă la școală. La fel de dur este și momentul în care înțelege că Achim nu se mai întoarce cu oile de la București și că și ceilalți doi fii mai mari, Nilă și Paraschiv, se pregătesc să plece tot în Capitală. Iar pe Niculaie, de fapt, acceptă să-l dea mai departe la școală numai pe jumătate. Când banii se termină, ca urmare a „vârtejului” financiar în care Moromete intră după plecarea lui Achim cu oile, se termină și bunăvoința sa față de fiul cel mic. Niculaie, de altfel, nu devine nici el un intelectual, ci un ins aflat între două lumi: cea țărănească, din care nu face parte ca urmare a unei stranii inaderențe de personalitate, și lumea cea nouă, care după 1948 devine comunistă și în care ideea de intelectualitate are alte conotații. În volumul al doilea al romanului, între Ilie și Niculaie se declanșează un conflict „ideologic” ireductibil, în care țăranul îi reproșează activistului că vrea să distrugă lumea tatălui său, din care provine el însuși, „intelectualul” de tip nou.

Moromete gândește și este un spirit democratic (în limitele paradigmei țărănești), însă nu acceptă deloc ideea de transformare. Îi displac extremele – tentația din totdeauna a intelectualului – și acționează în cadrul unui cod moral lipsit de originalitate, al țăranului obișnuit. Detestă crima și violența politică, dar nu sesizează violența intrinsecă, nu numai de limbaj, a lumii sale, pe care o practică el însuși. Este tolerant (nu din creștinism) și nu se angajează atunci când este vorba să răstoarne o ordine nedreaptă. Are conștiința răului, însă nu este, vorba lui Marin Preda însuși, un „Tudor

## Andrei Cuș

### UMBRE ÎN SPATELE BIBLIOTECII

Scriam amândoi  
cum dăm liber arbitralui  
un vultur ne-a citit versurile  
și-a rămas pe pământ  
un porumbel își mănâncă  
ghearele  
și moare  
în cer  
lanțul trofic se acaparează.

În goana după branhii  
privesc  
cu coada de vulpe a ochiului  
lăcrimăm și nu ne mai găsim  
în spatele bibliotecii  
stau umbrele noastre necitite. ✦

Vladimirescu” care să protesteze sau să sufere pentru revolta sa. Are, desigur, vorbele la el și ironia în vârful limbii, fără a trece cu observația morală în zona disocierilor profunde, rămânând în cea a bunului-simț și a unei maliții, nu o dată, exagerate și fără altă pricină decât propria plăcere. Are acces la contemplație și contemplă, vorba lui Călinescu, aceleași aspecte ale personalității umane ca și personajele din proza urbană interbelică. Categoriile cu care operează, totuși, și modul în care contemplă firea umană nu ies din cadrele unui sistem țăranesc.

Marin Preda însuși nu a pretins niciodată că Ilie Moromete ar fi un intelectual, nici măcar între ghilimele. Este o fantasmă a unei critici grăbite, intrată în circuitul didactic și perpetuată cu ajutorul acestuia. Personajul nu poate fi înțeles în afara cadrelor realiste și a codului moral al unei țărărimi, aflate, în roman, în momentul asfințitului, pe scena marii istorii. ✦

# ISTORIA SENTIMENTULUI RELIGIOS CA ISTORIE CULTURALĂ

*Istoria sentimentului religios se desprinde din domeniul istoriei religiilor ca istorie trăită a vieții religioase și nu ca investigarea unui set de credințe, norme, programe și doctrine religioase.*

de

IONUȚ COSTEA

Profesorul Doru Radosav se remarcă drept un inovator/înnoitor al cercetării istoriografice românești din deceniile de după 1990. Format ca cercetător și profesor de istorie în orizontul istoriei culturii medievale și moderne și istoria ideilor, alonja sa intelectuală a cuprins noi arii de investigare istoriografică și noi metodologii de cercetare istorică asociate istoriei sociale, istoriei mentalităților, antropologiei istorice, istoriei orale sau istoriei culturale.

*Cartea Sentimentul religios la români*, sec. XVII-XX o privire istorică (ediție răvăzută, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2025) abordează o temă de cercetare insolită istoriografiei românești și o trată dintr-o perspectivă interdisciplinară, tratare care concomitent conservă o identitate a viziunii istorice inconfundabilă. Istoricul și istoria nu se diluează în contactul cu domeniile de cunoaștere învecinate, ci identifică și selectează subiecte de investigare istorică cuprinse în rețele sociale și culturale dense a căror sens și semnificație pot fi desluite doar printr-o „privire în perspectivă” și din unghiuri diferite. Detaliile și ansamblul faptelor istorice culese din viața socială și culturală sunt cercetate de Doru Radosav ca fap-

te complexe ale unei realități cu reprezentări multiple recuperate în diferite registre: ca discursivitate, ca practici socio-culturale, ca stări și sentimente specifice trăirilor umane, ca prescripții și norme asociate autorității sau ca exercițiu cotidian cu un caracter performativ limitat de orizontul social și cultural al individului sau grupului/comunității.

Prin conceptul de sentiment religios Doru Radosav desemnează „gradul și intensitatea trăirii religioase a individului și comunității”. Iar discursul istoriografic ce integrează în cercetarea istorică această problemă enunță un perimetru definit de „nivelul de instrucție religioasă al individului și al societății”, gradul de cunoaștere a „adevărurilor creștine”, pe de-o parte, și practicile sacramentale (botez, cununie, împărtășanie) și devoțiunea individuală (rugăciune) și colectivă (liturghie, cultul sfinților, cultul icoanelor, pelerinaje etc.). Astfel, istoria sentimentului religios se desprinde din domeniul istoriei religiilor ca istorie trăită a vieții religioase și nu ca investigarea unui set de credințe, norme, programe și doctrine religioase. În egală măsură, Doru Radosav delimitează conținutul și obiectivele istoriei sen-

timentului religios de studierea religiei populare, constatând, pe de-o parte, o incluziune într-un orizont de cercetare comun, dar și un dialog, o sondare autonomă a celor două câmpuri de cunoaștere istoriografică. În timp ce religia populară se definește în raport cu nivelurile culturale, în raporturile de alteritate și în spațiul extraeclezial, sentimentul religios se referă la atitudini și intensitatea trăirilor religioase, la „fervoarea manifestărilor religioase” ale individului și comunității. Drumul către o astfel de problematică de cercetare istorică a fost netezit de preocupările de istoria mentalităților și a studiilor de psihologie colectivă, direcții de cercetare care actualizau pe agenda istoriografică chestiuni precum sondarea a ceea ce a fost forma mentis sau concepția despre lume și univers și emoțiile și sensibilitățile naturii umane exprimate în diferite contexte cronologice. Doru Radosav, prin problematica studiată, s-a asociat unei direcții de cercetare istorică și unei generații de istorici de la sfârșitul secolului al XX-lea, regrupați în jurul cunoscutei reviste francezești *Annales*, dar și unui curent istoriografic mai amplu din istoriografia generală consacrat drept ca o turnură a cercetării sensibilităților și emoțiilor în istorie. Volumul *Sentimentul...* a apărut în primă ediție în anul 1997 și, în legătură cu acest context istoriografic, e necesar să-l raportăm din punctul de vedere al direcției de cercetare istorică ilustrată.

Doru Radosav a ordonat narațiunea istoriografică în paradigma istoriei-problemă într-o relație directă cu definirea teoretică a conceptului de sentiment religios. Autorul investighează într-o primă ipostază discursul oficial, normativ al bisericii care încurajează atitudinea și comportamentul creștinului exemplar. Literatura religioasă a fost cercetată din perspectiva lecturii performative care a alimentat sentimentul re-



ligios. Citirea catehismelor, psaltirilor, bucoavenlor, hagiografilor, cărților de rugăciune, literatura mistico-ascetică, cea morală, citirea a definit o lectură religioasă cu valențe instructive, comprehensive, providențiale și punisabilă. Lectura cărților „se înscrie în... registru de incidență a cărții cu sentimentul religios”, impunând un model de carte ce hrănește pietatea religioasă (miscelaneul), dar și o „retorică a sentimentului religios”, cartea religioasă exprimând o hierofanie, este „purtătoarea cuvântului divin”. Din perspectiva raporturilor dintre carte și societate, cartea ca donație a fost purtătoarea, în opinia istoricului, „a trei tipuri de conotații”: ca *ex voto*, ca ofrandă, și prin lectură a fost asociată drept normă a vieții creștine. Stimulat și de ilustrațiile selectate din dosarul Picu Pătruț, ilustrații care ritmează lectura cărții, m-am întrebat de ce programele iconografice din biserici nu au reținut atenția autorului în studierea „febrei” religioase. În comparație cu cartea și lectura, sursele iconografice menționate definesc discursul oficial și normativ, istoricul sentimentului religios fiind interesat de impactul acestor imagini asupra trăirii religioase. Detalierea unui astfel de aspect la nivelul surselor istorice primare, a modului în care privitorii din acele timpuri le-au înțeles și a emoțiilor declanșate în stimularea sentimentului religios a fost problematică. În cazul cărților și a lecturii, aceste aspecte pot fi reconstituite prin deslușirea însemnărilor marginale, uneori adevărate „cronici mărunte”, ce dau expresie conștiinței creștine în formule „instantanee”, „autentice”.

În acest registru, istoricul Doru Radosav ne propune o aprofundare a interpretării relației dintre carte-societate, registru exploatat într-o contribuție istoriografică anterioară, dovezi ale unui program de cercetare istorică sistematică și urmat cu perseverență, dar și atașării interpretării inițiale

de noi valențe. Cartea religioasă și lectura au fost convocate acum ca repere ale stimulării trăirilor și sentimentului religios, ca indicator ce ne permite o aproximare a intensității acestora. Studiarea raporturilor dintre carte și societate la românii din N-V țării, regiunea Sătmăruului, poate fi considerată „mirabila sămânță” care a germinat și a dat în timp contur cercetării sentimentului religios la români.

Celelalte două registre ale cercetării sentimentului religios propuse de Doru Radosav se referă la devoțiunea individuală și cea colectivă. Devoțiunea individuală este studiată prin asocierea a două componente, rugăciunea și practica sacramentelor. Rugăciunea este înțeleasă „ca o stare de pietate acută”, iar „scopul, spiritul, atitudinile, momentul și frecvența” acesteia pot indica ceea ce se numește ca „temperetura religioasă a unui suflet și a unei colectivități”. Istoricul a identificat o tipologie a rugăciunilor (orale, lectur-meditație, rugăciunea mentală) și o gramatică a rugăciunii (invocarea lui Dumnezeu, obligațiile creștinului, nevoile acestuia în fața lui Dumnezeu și angajamentul de a deveni mai bun pentru gloria lui Dumnezeu).

Surprinderea sentimentului religios în planul sacramentelor sau tainelor s-a asociat de „biografia creștină a individului” (naștere-botez, cununie, „împărtășanie-moarte, taina cea mai des asumată în planul trăirii religioase”). În acest periplu al biografiei creștine, sentimentul religios cel mai acut manifestat a anturat evenimentul morții. Istoricul evidențiază prezența unei morți „bune” și „frumoase” ca expresie a unei vieți creștine exemplare, în opoziție cu moartea „rea” a individului a cărui viață s-a abătut de la acest model. Meditația asupra morții, ritualul și ceremonialul înmormântării, retorica discursului funebru definesc problematici care mărturisesc

semnificația religioasă profundă a morții în identitatea creștinului. În fapt, importanța acestui eveniment și trăirile generate în conștiința emoțională a individului s-a reflectat prin atenția pe care istoricul a acordat-o tratării în cadrul volumului *Moartea ca percepție și reprezentare* detașându-se ca o secțiune distinctă.

Ultimul registru analitic dezvoltat de Doru Radosav a vizat pietatea colectivă. În cadrul acestuia istoricul sondează însemnele creștine simbolice ale spațiului public (locul bisericii în cadrul comunității, hagiotoponimia), practicile religioase colective (procesuni, pelerinaje, cultul sfinților, cultul moaștelor, cultul crucii și al icoanelor), imaginarul creștin asociat florei și faunei în „derularea calendarului creștin”, dar și manifestările și trăirile care vizau minuni, vedenii, eresuri și blesteme, considerate a fi prezente la „liziera sentimentului religios”.

În ansamblul său, cartea istoricului Doru Radosav consacrată sentimentului religios la români descompune trăirile și emoțiile creștine, individuale și colective, într-o dinamică socială ce străbate modernitatea societății românești, de la etapa sa timpurie la vârsta maturității sale. „Privirea istorică” propusă s-a asociat de fenomenologia scrisului și lecturii, creștinismul fiind în sine o religie a cărții, istoricul stabilind implicit o astfel de relație culturală care modelează atitudinile, comportamentul și practicile colective ale creștinilor. În adevăr, stabilirea termenului *post-quem*, minunea de la Maglavit, al demersului său indică o turnură culturală petrecută în societatea românească, și anume o trecere la cultura de masă. „O privire istorică” înscrie evoluția societății românești moderne prin observarea „temperaturii” sentimentului religios într-o viziune specifică istoriei culturale.



# DIALOGURILE LUI ERUDIȚIAN

*Prețioasele dialoguri „de subsol” la cursurile de comparată arată nu doar scăderile și creșterile unei discipline și ale unor personalități, ci o imagine despre învățământul academic aservit politicului.*

de

DAN GULEA

În circumstanțele în care literatura mondială, cea mai popularizată denumire, în prezent, a disciplinei cunoscute îndeobște sub numele de „literatură comparată”, cunoaște o importantă redefinire prin cercetările lui David Damrosch, relativ de curând tradus și în limba română, dar intrat de mai multă vreme în programe universitare – apariția cursurilor de comparată ale lui Tudor Vianu, restabilite după minuțioase cercetări de arhivă de Ruxandra Câmpeanu și de Vlad Alexandrescu, reprezintă în sine un eveniment. Volumul se încadrează, așa cum se precizează în studiul introductiv, alături de textele și lucrările din vol. X și XI de Opere, editate de Gelu Ionescu și George Gană în anii '70 ai secolului trecut.

1948/1949, primul an universitar

în care există în programa de studii literatura comparată la Facultatea de Litere a Universității din București, este în același timp un an dificil pentru întregul context românesc, primul an al „puterii populare”, al stalinizării depline a țării; astfel, reforma în învățământ înseamnă la acest nivel desființarea catedrei de estetică și înlocuirea ei cu cea de literatură comparată, ceea ce a reorientat nu doar destinul lui Tudor Vianu, ci a determinat și statutul acestei noi discipline academice. O disciplină privită cu suspiciune din cauza acuzelor și dezbaterilor sovietice de cosmopolitism, considerată foarte apropiată de mentalitatea burgheză asupra istoriei și literaturii; denumirile succesive ale disciplinei, între 1948 și 1964 (ultimul an de viață al lui Vianu), explică lipsa de coordonare a sistemului ideologic general; astfel, dacă în primul an, 1948/1949, s-a studiat literatura comparată, în următorii doi era vorba de istoria literaturii universale, iar în următorii cinci, până în 1957/1958, de istoria literaturii de peste hotare, pentru a se reveni apoi la istoria literaturii universale, pentru ca, din 1963/1964, disciplina să se numească literatură universală și comparată.

Pentru a înțelege și a însoți cursurile de notele caracteristice unei ediții critice, cea mai autorizată voce este cea a Ruxandrei Câmpeanu,

care își alegea exact intervalul 1948-1964 în minuțioasa lucrare Dincolo de regulile jocului. *Trepte și limite ale compromisului intelectual în perioada 1948-1964: Mihai Ralea, G. Călinescu, Tudor Vianu* (2022). Sarcina este dificilă, pentru că literatura comparată este „sectorul cel mai puțin rezistent din opera postbelică a lui Vianu”, după cum afirma autoarea în lucrarea citată. În plus, „prima vârstă a comparatismului academic românesc a stat sub semnul unei duble particularități: nu doar a regimului Dej, ci și a profilului intelectual al lui Vianu”. Iar regimul Dej înseamnă polarizări și lupte în interiorul Facultății, amendamente și observații făcute lui Vianu de oameni partidului, așa cum era decanul Iorgu Iordan, conferențiarul Mihail Novicov, inclusiv momente dramatice precum îndepărtarea, din considerații de partid, a asistenților profesorului. Apar, astfel, fulgurant, în note, „caietul ridicat [de Securitate] de la Edgar Papu în 1961”, „corectura propusă de Zoe Dumitrescu”, polarizarea asistenților profesorului, alte nume precum Vera Călin, Ion Frunzetti, într-o dramatică istorie intelectuală ce poate fi reconstituită grație publicării acestor cursuri.

Bazându-se în special pe arhivele Muzeului Național al Literaturii Române și ale Facultății de Litere – iar pentru fotografiile ce însoțesc această ediție, pe arhiva Vlad Alexandrescu – volumul cuprinde cursuri de literatură comparată și universală, analize de curs ale Consiliului Științific al Facultății de Filologie sau rapoarte ale unor comisii de analiză – instrumentate de partid.

Partea a II-a cuprinde conferințe și rapoarte universitare (cum ar fi cel despre traducerea lui Faust de Blaga, deja publicat într-un volum anterior), unele doar schițate; permanent, ediția este susținută de note și completări de informație diverse, din presa epocii sau din cercetări de tip monografic (un exemplu: lucrarea lui Vasile Lungu, *Viața și personalitatea lui Tudor Vianu*, 2016).

Partea cea mai spectaculoasă a acestui volum de restituire este dată

Tudor Vianu, *Literatura universală în amfiteatru. Cursuri, conferințe, documente de catedră*, ediție critică de Vlad Alexandrescu și Ruxandra Câmpeanu, studiu introductiv de Ruxandra Câmpeanu, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2025, 640 p.





de receptarea primă, consemnată în diferite documente de catedră, de-a lungul „obsedantului deceniu”. Este, aşadar, un volum şi despre, nu doar de Tudor Vianu, un volum care se înscrie, prin unele din aceste rapoarte, factualităţilor de felul Blaga supravegheat de Securitate sau Procesul „tovarăşului Camil” – volume de stenograme în care autorul este pus în faţa vremurilor, în evaluări de felul: „semnalăm că materialul pus la dispoziţia Comisiei cuprinde greşeli ideologice în prezentarea şi interpretarea fenomenelor literare”. Participau, în jurul lui 1953, alături de un tovarăş de la Ministerul Învăţământului Superior: Lothar Rădăceanu, George Macovescu, Gh. Orzea (decan), Theodosia Ioachimescu-Graur, Nina Façon, Lucia Wald.

Raportul de analiză a cursului de Istoria literaturii universale din 1958/1959 aduce mai multe straturi de interpretare. Cursul, care cuprinde trei capitole (literatura greacă, literatura latină şi cea medievală), era ținut de Tudor Vianu (prima şi ultima parte) şi de Edgar Papu (partea a doua). El este supus analizei unei comisii alcătuite din George Macovescu, Paul Cornea şi Mihai Nichita – cu precizarea că un al patrulea membru, George Ivaşcu, „nu s-a prezentat”. După trecerea în revistă a aspectelor pozitive, partea cea mai mare a raportului, dublă faţă de prima ce evidenţia „calităţile cursului”, se preocupă de „unele lipsuri, a căror îndreptare se face cerută”. Dintre aceste carenţe, se insistă asupra dezvoltării unor idei sau epoci („ar fi fost necesar să se consacre un capitol – cât de scurt – teoriilor estetice [...] luptei dintre materialism şi idealism în domeniul concepţiei despre artă”). În concluzie, comisia admite cu severitate că este „o muncă ştiinţifică şi didactică în genere bine făcută”. De reţinut că profesorul Vianu este evaluat într-un domeniu, literatura comparată, în care a deschis drumuri, de către specialiştii care au, oricum am socoti datele de naştere, cel puţin 15 ani mai puţin de lectură decât Vianu.

A doua parte a evaluării acestui curs are loc într-o şedinţă de Consiliu

ştiinţific al Facultăţii, unde participă decanul Boris Cazacu, rectorul Jean Livescu, raportorul George Macovescu, profesorii N.I. Barbu, Iorgu Iordan, Radu Florian, Nina Façon, Mihail Novicov, Alexandru Graur, Al. Rosetti, Vera Călin, Edgar Papu.

Chiar dacă are o țință bine determinată, volumului *Literatura universală în amfiteatru* îi lipsesc unele prezentări de „personaje”, fie ele şi minime; în cazul profesorilor care discută cursul lui Vianu, chiar dacă unele nume sunt arhicunoscute, poate că ar fi fost necesare câteva rânduri monografice pentru fiecare dintre aceste „personaje”; astfel, este mai dificil de identificat cine ar fi fost cei desemnaţi în procesul-verbal al acestui Consiliu doar prin numele mare, de pildă: Diaconescu şi Mihăilă.

Dialogul din Consiliu urmează şi el liniile raportului, cu părţi pozitive şi părţi negative, distribuite în funcţie de vorbitor; uneori, participanţii au câte o unică intervenţie, care vorbeşte de la sine despre atitudinea lor. De pildă, tov. Diaconescu afirmă că nu este un curs complet pentru că „nu cuprinde literatura poporului chinez”. Vianu răspunde elocvent: „Literatura poporului chinez s-a încorporat în literatura Extremului Orient”. Radu Florian, responsabil de materialismul ştiinţific, are o amplă pledoarie, în care crede că „ar fi bine să se aprofundeze două teze ale lui Marx cu privire la arta din Grecia antică” – între altele, „caracterul de clasă al democraţiei antice”. Novicov este convins că acest curs „nu trebuie încărcat cu analiza de amănunt a operelor literare; acest lucru trebuie lăsat în seama cursurilor de specialitate”. În schimb, lingvistul Al. Graur, care intervine imediat după Novicov, susţine că „singura soluţie este să se publice un tratat mult mai mare decât cursul acesta, în care să fie expuse toate problemele pe larg”. Echilibrat este Al. Rosetti, care recunoaşte că nu este „specialist în materie”, arătând calităţile cursului, precum traducerile sale, polemizând discret cu cei care susţineau un alt model pentru curs: „astăzi, când avem nevoie de noţiuni de literatură universală, trebuie să recurgem



la manualele străine, care nu răspund necesităţilor noastre”.

Discuţiile devin contondente spre finalul şedinţei, în schimburile de replici între Tudor Vianu, rectorul Jean Livescu şi Iorgu Iordan, Vianu răspunzând fiecăruia în acest „foc încrucişat”. În discuţia despre împărţirea pământurilor între franci şi gali, Livescu încearcă să dea exemplul Bizanţului, *ignoratio elenchi* prompt respinsă de Vianu: „În Bizanţ a fost cu totul altceva...”.

Preţioasele dialoguri „de subsol” la cursurile de comparată arată nu doar scăderile şi creşterile unei discipline şi ale unor personalităţi, ci o imagine despre învăţământul academic aservit politicului. ✦



# FALDURILE ACTULUI DE POEZĂ (I)

„Mi-aș îngădui să spun că poezia, în ultimă instanță, sub o miriadă de forme, este însuși câmpul gravitațional al cunoașterii în genere, nu numai prin artă” (Nichita Stănescu)

de

POMPILIU CRĂCIUNESCU

## NIVELURILE POESISULUI DISCURSIV

În finalul solidului său construct din 1987, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, text-pivot al studiilor pe care le-a consacrat acestei problematici, poeticianul Mircea Borcilă scrie: „Considerăm că setul unitar de criterii primare propuse trebuie să aibă o aplicabilitate universală în câmpul textelor poetice și îndrăznim să credem că cele două categorii funcțional-tipologice, definite pe baza lor, ilustrează distincția tipologică cea mai generală la nivelul procesului de poesis discursiv”.

Din această remarcă, aspectul care mă interesează cu deosebire este aplicabilitatea, astfel încât, înainte de a-l iscodi mai îndeaproape pe tărâmul exemplificării, un scurt survol al teoriei în discuție se impune, seamă ținând mai ales de faptul – esențial – că tipologia poetică elaborată de către Mircea Borcilă este rezultatul investigării analitice a procesului creator de sens *prin* și *dincolo* de limbaj, dar începând cu „momentul primar al construirii «lumii» textului”, *i.e.* cu nivelul de maximă profunzime al *actului de poeză*, atât în textele literar-artistice, cât și „în cazul textelor creative din discursul filosofic și cel științific”.

Demersul teoretic țintește „integrarea, în perspectiva unei poetici funcționale, a două componente fundamentale: (1) o versiune, re-construită cu mijloacele actuale, a teoriei blagiene a funcțiilor primordiale ale procesului metaforic; (2) teoria lotmaniană a categoriilor elementare de «semnificație» care stau la baza codurilor culturale sau a diverselor tipuri de culturi”.

Valorizat, așadar, sub zodia binarismului metaforic blagian – *plasticizant-revelator*, în consonanță cu instanțele elementare de «semnificație» postulate de Lotmann (sintactic/semantic) –, *momentul primar* de constituire a *lumilor textului* este determinant pentru *finalitățile/lumile sensului*, întrucât aici se produce orientarea izvoarelor sale: fie pe un fâgaș existențial-axiologic *sintactic*, cu finalitate în *delta plasticizantă*, fie pe un fâgaș existențial-axiologic *semantic*, care nutrește *delta revelatoare, translingvistică* a sensului. Cele două categorii funcțional-tipologice astfel conturate – în fapt, *dinamisme antinomic echilibrate* – subîntind modele de construcție referențială distincte, respectiv un *model diagramatic* și un *model simbolic*, fiecare cu subdiviziunile sale. În mod vădit, cel dintâi model se raportează la lumea fenomenală

(concret-senzorială), în vreme ce al doilea implică lumea inteligibilă, abstractă.

Astfel, în procesul de *poesis discursiv plasticizant-diagramatic* se disting două orientări: „tălmăcirea” fenomenalității fie prin imagini concret-senzoriale ce *conservă coerența semantică* (tip poetic sintactic), fie prin *distrugerea coerenței discursive* (tip poetic asemantico-asintactic). Marcată de *intensificarea percepției*, cea mai mare parte a poeziei argheziene ilustrează prima orientare, în vreme ce „caracterul cât mai disparat sau eterogen al termenilor atrași în procesul nuclear” din creația avangardistă corespunde celeilalte.

La rândul său, instanța *revelatoare* a procesului de poesis discursiv, *i.e.* *creația de lumi*, ideale sau numenale, se bifurcă în *simbolic-mitic* (tip poetic-semantic) și *simbolic-matematic* (tip poetic semantico-sintactic). Ambele orientări vizează „esențele lumii”, obscurizate de abundența fenomenală, pornind de la premisa existenței a „două planuri ontologice diferite”: planul „lumii imediate” și un plan de adâncime, numit de către Blaga „fond ontologic absolut”, iar de către Barbu univers *secund* („potențe pure”). Trecerea de la un plan la celălalt are loc grație prezenței în planul lumii date a unor „punți de salt” (Blaga) sau „puncte critice” (Barbu), iar procesul de poesis se produce fie în orizont mitic, fie în climat abstractizant (matematic). Evident, exponenții celor două orientări sunt, după cum poeticianul o subliniază pregnant, Blaga și, respectiv, Barbu.

Acestea sunt punctele de maximă incandescență conceptuală din tabloul tipologic al textualității poetice, cvadruplu structurat de către Mircea Borcilă.

Două remarci: 1) în pofida rigorii carteziene, edificiul său teoretic nu poartă și straietele austere ale logicii disjunctive, toate cele patru instanțe ale poesisului participând la o *plenitudine complementară*, cu dense reverberații în planul mai

vast al ontologiei culturii, acolo unde se manifestă și celelalte registre discursive: filosofic, științific, religios; 2) consider că *tipologizarea* textualității poetice propusă de către poetician apare (și) ca o inedită *topologizare a deltelor sensului* (plasticizantă/ revelatoare), seamă ținând de fâgașele pe care *izvoarele* sensului le croiesc: în zariștea ori în abisurile limbajului.

Situându-mă în siajul tipologiei delimitate de către Mircea Borcilă, în cele ce urmează voi focaliza, precum anticipam, aplicabilitatea și, mai ales, *potențialul* aplicabilității mecanismelor actului de poeză cu un singur exemplu, situat pe un nivel *emergent* din sfera *deltelor revelatoare* de sens onto-cognitiv. Seamă ținând de complexitatea intrinsecă faldurilor de poeză, am în vedere posibilitatea *extinderii* procesului de poesis *simbolic-matematic* către *cuantic*.

## ACTUL DE POEZĂ ȘI POETICA CUANTICĂ

„Întâlnirea dintre poetic și cuantic naște sensul” (Nicolescu, 2013, IV. 12). Iscodită în orizontul poeziei pe care o vestește, această teoremă a lui Basarab Nicolescu poartă aură axiomatică. Este, adică, epigraf și corolar al *poeziei cuantice* promovate în *Théorèmes poétiques* din 1994. Această carte premerge volumului *El cadáver de Balzac: una visión cuántica de la literatura y el arte* (1998), în care, sub deviza „mister și diferență”, Gregorio Morales Villena va forja liniile unei „estetici cuantice” bazate pe „gândirea complexă” promovată de către Edgar Morin. „Om al terțului”, Basarab Nicolescu se înscrie pe o orbită cognitivă bogată în nobile contiguități, precum: Heraclit, Böhme, Heisenberg, Blaga, Lupasco.

În ceea ce privește *poetica cuantică*, însă, găsesc că *teoremele* sale dezvăluie o incandescentă relianță, în *amonte*, cu humusul metaliterar al lui Nichita Stănescu. Mai limpede: dacă poetica cuantică dobândește limpede chip odată cu *Teoremele*



*poetice* ale promotorului transdisciplinarității, zorii acesteia mijesc la autorul *Necuvintelor*. Or, tocmai în aceasta constă „noul concept de poeticitate” pe care îl semnala Ioana Em. Petrescu în 1987.

Holografic privit, tărâmul metaliterar al operei lui Nichita Stănescu cristalizează în jurul problematicii limbajului. Dacă, prin sine însăși, o astfel de preocupare își înalță profilul pe linia unui orizont de veche și vie tradiție, prin natura ei intrinsecă reflecția stănesciană atestă un ireductibil dinamism transgresiv-integrator. Altfel spus, meditănd asupra limbajului – literă, cuvânt, necuvânt/metaforă –, Nichita Stănescu edifică o *onto-poetică* ale cărei forțe portante se împletesc în lumea *sensului*, atât din punct de vedere al creației, cât și din acela al

existenței. Trebuie numai decît remarcat că această concepție dublu articulată lăuntric „respiră” plener în climatul cognitiv post-Planck, autorul *Certării lui Euclid* gândind „o posibilă atomică a cuvintelor” și o posibilă înțelegere a omului ca pe „un accident al luminii”. Așadar, *miezul* onto-poeticii stănesciene pulsează sub zodie *transdisciplinară*, nutrit fiind deopotrivă de sevele *logicii cuantice*, funciar contradictorială, și de sevele gândirii în imagini, nu mai puțin contradictorie, la rândul-i. Bizuindu-mă pe un mănunchi de considerații culese din volumul *Respirări* (1982), unele cu rezonanțe în dialogurile din *Anti-metafizica* (1985), abordarea de față caută să ilumineze calea ce răzbate la miezul în cauză.



# REMÉNYIK SÁNDOR

prezentare și traducere  
de KOC SIS FRANCISKO

*S-a născut la 30 august 1890 la Cluj.  
Și-a început studiile primare la școala evanghelică, terminând liceul la Gimnaziul Reformat.  
Studiile superioare le-a urmat tot la Cluj, la Universitatea Franz Jozef, la Facultatea de Drept. A parcurs cei patru ani de studii, însă nu și-a susținut examenul de licență, hotărând să se dedice literaturii. A debutat în ziarul Új Idők (Vremuri Noi) în 1916. În 1918 a devenit colaboratorul permanent al revistei Erdélyi Szemle (Observatorul transilvan). În 1921 a început să redacteze revista Pásztortűz (Foc pastoral). A devenit unul dintre reprezentanții transilvanismului. A debutat cu volumul Fagyöngyök (Vâsc, 1918); a mai publicat: Csak így... (Doar astfel..., 1920); Mindhalálíg (Până la moarte, 1921), sub pseudonimul Végyári: Hangok a végekről (Voci despre sfârșit, 1921); Vadvizek zúgása (Vuietul torentelor, 1921); A műhelyből (Din atelier, 1924); Egy eszme indul (Se naște o idee, 1925); Atlantisz harangoz (Clopotele Atlantidei, 1925); Két fény között (Între două lumini, 1927); Szemben az örökkéccsel (Față-n față cu candela eternă, 1930); Kenyér helyett (În loc de pâine, 1932); Virág a romon (Floare pe ruine, 1935); Apocalypsis humana, 1940; Magasfeszültség (Înaltă tensiune, 1941).*

*A murit la 24 octombrie 1941 la Cluj.*

## ECHILIBRU (EGYENSÚLY)

Vai, aceste groaznice balansări!  
Cum scârțâie, trosnește fiece îmbinare!...  
Pisc de val – hău de ape. Corabia presimte  
Sfârșitul – echilibru și golf sunt departe.

Ori poate-i poruncă: te-nalță și coboară!  
Din hăul căscat spre sălbatică piscuri,  
Să vâslești tăcut printre Scylla și Caribda,  
Învăluit de singurătatea stărilor.

Echilibrul este moartea poezilor.

## ÎL AȘTEPT PE CEL CE VA VENI (AZ ELJÖVENDŐT VÁROM)

Turnurile sufletului se surpă deja,  
Cele înălțate de vanitate;  
Voi nărui fiece palat împodobit,  
Pieptul îl voi preface-n pustietate,  
Pentru umilință – loc de pribegit.  
În acest deșert de ecouri, în nesfârșite,  
Neînstelate nopți de advent,  
Pe cel ce va veni îl aștept.

Pe poet.  
Pe cel unic, adevărat, uriaș,  
Căruia îi sunt doar umil slujbaş,  
Cel ce va boteza cu suflet, cu pară,  
Va cuceri cu lăuta, sabia și crucea,  
Pe el îl aștept, pe el, adevăratul, titanul,  
Pentru că eu sunt ostenit,  
Pentru că eu sunt pricăjit  
Și pentru că, vai, nu sunt eu adevăratul!

Purpura mea e o cârpă destrămată,  
Aurul meu se preschimbă-n cositor,  
Infern îmi este paradisul  
Și doar o prezență gri curcubeul.  
Melodia mea: cântul „bătrânului țigan”.  
Simt că acesta e sfârșitul.  
Îl aștept pe cel ce va veni.  
Eu doar îi netezesc drumul: să-l întâmpine  
Inimi primitoare și înflăcărate.  
Eu mă voi resemna să-i depun la picioare  
Lăuta roasă și tocita halebardă.

## HIEROGLIFE (HIEROGLIFEK)

E adevărat: în piețele largi ale lumii  
Nu pot să fiu al tuturor,  
Poemele mele sunt hieroglife.  
Iar cheia lor: suferințe înrudite  
Și înrudite bucurii.  
Numai astfel pot deveni  
Pentru câte unii oglindă,  
Uriașă oglindă, oglinda destinului.  
Ochii celui cu spirit străin  
De al meu se izbesc de sticla  
Oarbă, îndărătnică, întunecată.



Acela în mine nu se poate pe sine zări,  
Acela de sute de ori mă va părăsi,  
Iar eu rămân de tot atâtea ori nedescifrat,  
Căci sunt o hieroglifă, da, o hieroglifă.

Astfel stau și eu în fața lui Dumnezeu,  
În fața hieroglificei Primordiale,  
Descifrând, descifrând,  
Din care pricep doar fărâma  
Care cu ființa mea se înrudește.

## Lidia Zadeh

### EVISCERAREA POETULUI

au spus că Poetul s-a stins  
într-o noapte fără rimă  
cu metaforele înfipite în sicriu  
ca niște cuie bătute de Dumnezeu

i-au smuls în tăcere  
falangele și ochii  
(cu forcepsul)  
criticii, influencerii, academicienii  
și hoardele de specialiști în nimic  
apoi i-au scotocit carnea  
cu bisturiul  
căutând „mesajul ascuns,,

au găsit doar o propoziție sfâșiată  
„nu vă mai prefaceți că înțelegeți,,

jigniți, l-au ars într-un crematoriu de rebuturi  
i-au împrăștiat cenușa prin rețele  
și apoi au tras-o pe nas cu coca (cola)  
sperând că vor deveni și ei  
nemuritori în poezie  
(știa în mod eronat că inspirația  
este contagioasă)

de atunci în fiecare dimineață  
umanitatea trage la sorți un poet  
îl leagă de crucea uitării  
și apasă butonul „skip”

poetul moare de mii de ori  
dar moartea nu știe unde să-i înmormânteze  
ecoul

### CLOPOTELE ATLANTIDEI (ATLANTISZ HARANGOZ)

Ca Atlantida, țara demult scufundată,  
Auziți? Ardealul trage clopote-n adânc.  
De pe fundul mării, încet, foarte încet,  
Se-aude glasul scufundatelor sate secuiești.  
Corăbieri maghiari, ciuliți urechea când  
Navigați noaptea în cerul cuprins de furtună:  
Bat clopotele Ardealului, în adânc răsună. ✦



### FLORI DE BETON

sub cupola nevăzută de neon  
respirăm aer filtrat prin memorie  
iar fiecare gură de oxigen e un algoritm  
care ne ține în viață atât cât trebuie

aerul are gust de motorină arsă  
iar ploaia cade tot mai rar  
în forme geometrice  
perfect calculate să nu atingă nimic viu

oamenii au uitat să trăiască  
și respiră prin tuneluri de lumină rece  
în timp ce prin venele lor  
curge un altfel de sânge ✦

# DESPRE IMAGINARUL DROGURILOR

*Scopul lui Max Milner a fost acela să studieze repercusiunile utilizării drogurilor asupra scriitorilor și de a vedea maniera în care a funcționat acest lucru în literatură.*

de

**GHEORGHE GLODEANU**

În anul 2000, la prestigioasa Editură Gallimard din Paris, Max Milner a publicat o carte extrem de interesantă, intitulată *L'imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*. Meritul cărții se găsește în faptul că investighează problema narcoticelor ca un fenomen cultural care a exercitat o influență considerabilă asupra imaginației artiștilor, începând cu debutul secolului al XIX-lea. Lucrarea conține zece capitole ample, urmate de o concluzie și de o bibliografie impresionantă. Este interesant felul în care marii scriitorii ai secolului al XIX-lea și al XX-lea au preferat adesea refugiul în paradisul artificial al drogurilor, în loc să apeleze la efectele binefăcătoare ale femeilor inspiratoare, adică ale muzelor. După cum se menționează în introducerea cărții, scopul lui Max Milner a fost acela să studieze repercusiunile utilizării drogurilor asupra scriitorilor și de a vedea maniera în care a funcționat acest lucru în literatură începând cu secolul al XIX-lea. În viziunea exegetului, apariția narcoticelor face parte dintr-o serie de fenomene culturale care au marcat puternic imaginarul unei epoci. Max Milner are în vedere „ansamblul reprezentărilor, imaginilor, simbolurilor, creațiilor mitice prin care indivizii sau grupurile reacționează la realitățile

cu care se confruntă”. Într-o lucrare anterioară din 1982, intitulată *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, criticul literar a cercetat felul în care o serie de dispozitive și de instrumente optice au influențat percepția omului, făcând să apară diferite distorsiuni, anamorfoze și schimbări de perspectivă de care literatura fantastică a profitat din plin. În noua sa carte, exegetul trece de la aspectele exterioare, fizice, la cele psihice și chimice, transformându-se într-un fel de mediator între real și imaginar prin investigarea unor substanțe psihotrope care acționează în mod direct asupra creierului și a celulelor nervoase. Drogurile pot provoca o plăcere în măsură să facă uitare pentru moment suferința și problemele cotidiene, ajutându-i pe toxicomani să trăiască într-o lume paralelă, ruptă de realitate. Dar narcoticele au și capacitatea de a satisface setea de necunoscut a unor creatori pentru care lumea cotidiană nu mai reprezintă mare lucru. Desigur, lucrarea nu ignoră nici problema efectelor distructive ale utilizării îndelungate ale acestora.

Max Milner precizează faptul că, deși unele substanțe psihotrope au fost cunoscute încă din Antichitate sau au fost utilizate doar de unele popoare exotice, ele au fost ignorate timp îndelungat de către europeni.

Abia secolul al XIX-lea este cel care a dus la utilizarea lor mai largă datorită intensificării schimburilor comerciale. Mai mult, au început să fie inventate o serie de substanțe de sinteză, capabile să înlocuiască narcoticele tradiționale. Max Milner menționează că succesul raportat de diferitele substanțe halucinogene nu se datorează în primul rând factorilor materiali. Pe lângă utilizarea lor largă în medicină, ele au fost îmbrățișate datorită faptului că induceau în conștiință o serie de modificări care corespundeau nevoilor create de evoluția culturii. Narcoticele erau în măsură să declanșeze o serie de comportamente, de reprezentări și de idealuri inexistente înainte. Exegetul menționează că, de-a lungul timpului, aceste comportamente, reprezentări și idealuri au prezentat atât o serie de constante, cât și mari variațiuni. Experimentarea hașishului în anii 1840 așa cum o promova doctorul Jacques Joseph Moreau de Tours (1804-1884) era o simplă curiozitate mondenă. Între 1836 și 1840, acesta a efectuat o călătorie în Europa și în Orient, pe parcursul căreia a descoperit efectele canabisului, pe care le compară cu cele ale alienării mentale. În viziunea doctorului Moreau, nebunia era concepută ca un delir asemănător visului. Prin 1840, el însuși se transformă într-un consumator de hașish din dorința de a explora și de a descrie în mod științific efectele psihotrope ale acestuia. Curiosul om de știință devine creatorul Clubului consumatorilor de hașish, din care au făcut parte mai mulți artiști celebri ai timpului: Daumier, Delacroix, Théophile Gautier, Baudelaire, Flaubert, Dumas, Balzac și Gérard de Nerval. Rezultatele studiilor sale au fost sintetizate într-o lucrare publicată în 1845, intitulată *Du hachisch et de l'aliénation mentale*. Lucrurile se schimbă însă în mod radical peste un veac. Simpla curiozitate mondenă reprezintă mult prea puțin într-o lume profund deceptivă de efectele Primului Război Mondial, când o nouă generație încearcă să uite rănila trecutului recur-

gând la excesul de senzații provocat de droguri.

Max Milner vorbește despre temele fantastice impuse, pe de o parte, de diferitele instrumente optice și, pe de altă parte, de cele datorate consumului de narcotice. Spre deosebire de motivul dublului, de fantasmеle care apăreau în imaginile oglinzilor sau în lentilele binocurilor, halucinozenele au dus la o veritabilă explozie a imaginilor, modificând maniera în care funcționează gândirea. Artiștii și scriitorii s-au numărat printre principalii consumatori de halucinozene. Ei utilizau narcoticele pentru amplificarea puterilor lor spirituale și imaginative.

Cartea lui Max Milner este consacrată, cu predilecție, literaturii. Dezbaterile privind problema drogurilor apar deja la Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), unul dintre poeții care au pus bazele mișcării romantice în Anglia. Existența lui a fost puternic marcată de consumul de opiu. La început, acesta a fost utilizat din motive medicale. Mai târziu, dependența de droguri a devenit un substitut în vederea redobândirii puterii de creație din tinerețe. Poemul onirico-mitologic *Kubla Khan* pare rezultatul unui vis provocat de consumul de opiu.

Coleridge scrie în perioada în care imaginația creativă devine mai importantă decât imaginația reproductivă. Artistul începe să își pună tot mai multe întrebări privind insolita putere creatoare provocată de droguri, care pare să acționeze uneori în afara controlului exercitat de rațiune. Nevoia de inedit îi determină pe creatori să caute domenii care nu au intrat până atunci în atenția lor. O asemenea problemă – spune Max Milner – este nebunia. După cum proclama doctorul Moreau, hașșul era în măsură să ofere iluzia unei nebunii limitate în timp. Ideea descoperirii prin intermediul drogurilor a unei *terra incognita* care comunica cu lumea de dincolo i-a sedus pe scriitori. Fenomenul a dus la refuzul gândirii raționale și la subminarea limbajului cotidian, așa cum

se întâmplă în cazul lui Alfred Jarry.

Intenția lui Max Milner a fost aceea să studieze maniera în care artiștii au îmbogățit domeniul imaginarului prin intermediul narcoticelor. El a fost preocupat de reprezentările diferite existente în funcție de epoci și de substanțele utilizate de către consumatorii de droguri. Exegetul se oprește la temele noi pe care, sub influența narcoticelor, autorii le introduc în literatură, descifrând realitatea contemporană printr-o nouă viziune. Chiar dacă literatura generată de narcotice nu a dat întotdeauna niște capodopere, ea se dovedește importantă prin obsesiile pe care le dezvăluie și, uneori, prin efortul de a spune ceea ce scapă limbajului obișnuit.

Max Milner recunoaște că lucrarea sa nu este una exhaustivă. În ceea ce privește istoria literară a drogurilor, aceasta are câteva pagini izolate la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, adevărata ei dată de naștere este marcată de publicarea, în 1822, a volumului *Confesiunile unui opiomani englez* (*Confessions of an English Opium Eater*) de Thomas De Quincey (1785-1859). Acesta a recurs la ajutorul drogurilor din motive medicale, datorită teribilelor sale dureri faciale. Nu întâmplător, primul capitol al studiului lui Max Milner abordează opera scriitorului englez. Urmează alte nouă secțiuni cu titluri semnificative. Unele sunt consacrate câte unui autor (De Quincey, Baudelaire, Rimbaud, Henri Michaux), în timp ce altele reprezintă niște reușite sinteze. Titlurile capitolelor se dovedesc semnificative: *Opiomanul englez*, *Vârsta romantică a drogurilor*, *„Paradisurile artificiale”*, *Cazul Rimbaud*, *Drog și decadență: medicină și romane de moravuri*, *Despre scriitură*, *Fumegeții de opiu*, *Drogul „Anilor nebuni”*, *Marile experiențe și Henri Michaux*. Arealul cultural investigat vizează, cu predilecție, Franța și Anglia, țări care au furnizat un teren propice dezvoltării literaturii narcoticelor. Cu toate acestea, există și câteva „ilustrații

DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ...

## CASSIAN MARIA SPIRIDON



### DOAR PRAFUL

principiile  
etaj cu etaj suprapuse  
vin  
se grupează-n formații de luptă  
bine pregătite  
cu baionete și gloanțe  
și încă mai fără de milă  
sunt de necombătut  
au drone multiple

deschizi liniștit ochii  
privești cerul întreg  
cu sau fără stele  
privești orizontul  
armadele sunt pregătite

ești împăcat/ statuie-nțeleaptă  
ce-ar mai putea să rămână  
sub așa canonadă  
doar praful  
praful stelar  
pregătit să acopere  
aparatele și armurile lor ✦

marginală” ce vizează Germania și Rusia.

În Concluziile sale, Max Milner se întreabă dacă imaginarul drogurilor mai are un viitor. Întrebarea este actuală deoarece acest imaginar s-a modificat atât de mult în ultimii ani, încât creativitatea lui în domeniul literaturii și al picturii a început să fie pusă la îndoială. Drogurile au fost legat indisolubil atât de marile probleme sociale ale unor epoci, cât și de miturile și de imaginarul unei anumite perioade, alimentând puternic imaginația creatorilor. ✦



# OPTZECISMUL LUNG SAU EXTINS

*Literatura se schimbă de la sine, pentru că lumea se schimbă și odată cu lumea și receptarea literaturii.*

de  
**CĂLIN VLASIE**

## OPTZECISMUL TRANSNAȚIONAL. SUA, CANADA, AMERICA LATINĂ.

SUA: Curentul language poetry/language writing (anii '70-'80) & performance, reviste: L=A=N=G=U=A=G=E (1978-81), Poetics Journal. Autori: Charles Bernstein, Lyn Hejinian, Ron Silliman. Note: anti-confesional, construcție pe limbaj (limbajul ca material), colaj – un „văr” major al optzecismului.

Canada: Noduri: Coach House Press; poezie vizuală & concretă (bpNichol – Barrie Phillip Nichol, 1944-1988, considerat un reper al avangardei târzii nord-americane a cărui epopee deschisă The Martyrology e începută în 1972), continuată în anii '80 de hibrizi text-vizual.

America Latină: post-Bom al anilor '60-'70 & neo-baroc, reviste/curente: neobarroco (Cuba/Argentina), poezia spațială: holopoezia, aromopoezia, biopoezia (Brazilia), scene punk & performance (Chile). Autori: Néstor Perlongher (ARG), Eduardo Kac (BRA), Raúl Zurita (CHI), José Kozler (CUB/USA). Note: exuberanță intertextuală,

politizare, corporalitate & media.

Vom regăsi astfel între optzecismul românesc trăsături comune cu poezia anilor optzeci din lume: de-sacralizarea autorului; intertext & pastişă (citate, remix, joc meta); biografism, urban + oralitate (argou, pop, „joasă/înaltă”); fragment, colaj, non-liniaritate (între poem-eseu și secvențe); instituții-cheie: reviste, cenacluri, festivaluri care fac „rețeaua”; context politic: în Est, scriere „contra” (cenzură, samizdat), atitudine critic-ironică față de canon, ideologie; în Vest, joc critic cu piața culturală și media.

Care ar fi diferențele? Est vs. Vest: în Est, underground/samizdat + presiune politică → sarcasm & disimulare; în Vest, dialog critic cu mass-media & consumul cultural. Latinitatea (Spania/Italia/Am. Latină) tinde spre biografism și retorică „caldă”, Nordul/Anglofonii spre proceduri „reci” (montaj formal, minimalism, limbaj ca material). Instituțiile diferă: la noi, cenacluri (Cenaclul de Luni, Universitas); în Polonia, revista-platfomă (bruLion); în Cehoslovacia, samizdat; în Germania de Est, cercuri underground.

## BIBLIOGRAFIE

România – generația '80 (studii, antologii, fișe critice). Gheorghe Crăciun (ed.), Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice (1994; ed. rev. 1999) – antologie-cheie a documentelor programatice. Nicolae Leahu, Poezia generației '80 (Chișinău: Cartier, 2000; ed. a II-a, 2015) – monografie panoramică pe poezie. Mihai Vieru, „Generația '80 între textualism și postmodernism” – sinteză critică. Ion Bogdan Lefter, Postmodernism: din dosarul unei „bătălii” culturale – despre contextul teoretic al anilor '80-'90. Gheorghe Crăciun & Viorel Marineasa (eds.), Generația '80 în proza scurtă (1998) – antologie reper pe proză. – Alexandru Mușina, eseuri (ex. Unde se află poezia?) – manifeste și poziționări optzeciste.

## Paralele/omologi în Europa (anii '80)

Polonia – „generația bruLion”. Prezentare post-'89 cu secțiune despre rolul bruLion. Mikołaj Gliński, Not Waiting For a Masterpiece (Anymore): Polish Literature After 1989 Cehoslovacia – underground & Revolver Revue. Istorie a underground-ului și a revistei Revolver Revue (studii/istoric). ([https://www.jstor.org/stable/jj.8441676?utm\\_source](https://www.jstor.org/stable/jj.8441676?utm_source)). Fișă de autor Jáchym Topol (samizdat, Revolver Revue 1985). ([https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1chym\\_Topol](https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1chym_Topol)). Iugoslavia (Croatia/Slovenia) – Quorum, Nova revija. Contextul „Generației Quorum” (Zagreb, 1984) – proză/poezie postmodernă. ([https://www.kritickamasa.com/item\\_en.php?id=29&utm](https://www.kritickamasa.com/item_en.php?id=29&utm)). Influențe beat & '80s în Quorum (notă de istorie literară). (<https://www.upsdownshighslows.com/study/poetry/?utm>). Nova revija (Ljubljana, din 1982) – rol cultural și politic; prezentări enciclopedice. (<https://www.britannica.com/place/slovenia/the-middle-ages>). RDG (Germania de Est) – cercul „Prenzlauer Berg”. Overview al fenomenului și referințe (Leeder). ([https://en.wikipedia.org/wiki/Literature\\_of\\_East\\_Germany?utm](https://en.wikipedia.org/wiki/Literature_of_East_Germany?utm)). Studiu MHRA despre Papenfuß și „Wende” — context poetic târziu '80.

Karl Christoph Esser, *The Wende in the Light of Bert Papenfuß's Poem 'hunger, durst & sucht'*, in *MHRA Working Papers in the Humanities*, 1 (2006), 1-16. Spania — poezia de la experientia. Introduceri critice (engleză): tipologie și origine (Granada, începutul anilor '80). ([https://www.typomag.com/issue19/montero\\_intro.html](https://www.typomag.com/issue19/montero_intro.html)?) Articol academic (ES): poziția curentului în poezia spaniolă recentă. ([https://www.typomag.com/issue19/montero\\_intro.html](https://www.typomag.com/issue19/montero_intro.html)?). Notă de actualitate despre Luis García Montero (profil/consacrare). (<https://elpais.com/mexico/2024-08-20/luis-garcia-montero-o-la-poesia-como-testigo-del-mundo.html>?)

Putem vorbi deci de un optzecism transnațional ca analogie – nu ca etichetă unică, ci ca rețea de mișcări înrudite ale anilor '80 care împărtășesc aceeași estetică postmodernă. Pretutindeni, miza e similară: spargerea automatismelor de percepție, reconfigurarea autorității textului și un dialog critic cu ideologiile și cu media.

Optzecismul românesc este o mișcare literară, culturală și politică apărută simultan cu mișcări similare din Europa și din lume (America de Nord, Canada și America Latină). După mulți ani, de la supraprealismul anilor 1940, literatura română este perfect sincronizată din nou cu literatura Vestului. Se manifestă printr-un set recognoscibil de procedee și atitudini: intertext, colaj și pastişă; biografism urban și oralitate; umor rece, ironie critică și demitizare a „vocii înalte”; amestecul deliberat de registre înalt/pop; un interes programatic pentru formele textuale și pentru „textualizarea” realului. În plan instituțional, optzecismul crește la intersecția cenaclurilor (Cenaclul de Luni, Universitas), revistelor și festivalurilor, într-o rețea de validare paralelă cu instituțiile oficiale ale epocii.

În România, specificul local – cenzura târzie, presiunea ideologică, economia de penurie – imprimă mișcării o formă dublă: una publică,

negociată, și una subterană, în care experimentul estetic devine implicit și gest civic. De aici rezultă două consecințe durabile: (1) o literatură care folosește rafinat instrumentele postmodernismului, dar păstrează tensiunea etică a epocii; (2) o „cultură a rețelei” (cenacluri, reviste, colocvii) care va trece relativ rapid în infrastructuri post-1989 (edituri independente, festivaluri, portaluri digitale).

După 1990, optzecismul nu se „închide”, ci se disipează fertil: autorii se diversifică, intră în dialog cu noile tehnologii și cu estetici emergente, iar moștenirea lui devine un repertoriu de tehnici și atitudini accesibile generațiilor următoare. În această perspectivă, optzecismul românesc poate fi citit drept capitol local al unei sincronii mai largi a anilor '80, în care literatura, artele și critica – de la Varșovia la Londra și de la Mexico City la București sau Cluj – experimentează, în ritmuri diferite, aceeași eliberare metodică a limbajului.

Iată motivele pentru care nu folosesc termenii generația/promoția '80, generația/promoția '90, generația/promoția 2000 etc. Sunt inventați de critica și istoria literară comunistă, nu pe criterii estetice și ideologice literar-artistice, ci cu scopul de a menține într-o anumită presiune și control seriile de scriitori și artiști. Numai critica și istoria literară comunistă a pus în circulație termenul de „șef de generație”, ca și cum literatura ar cuprinde un singur scriitor per stadiu. Modelul era al conducătorului unic care trebuia să se multiplice și în lumea literară. Cine a fost șeful generației junimiste, dar al avangardei, dar al poezilor moderni? Bacovia? Arghezi? Barbu? Pare de tot râsul. Literatura nu funcționează cu formule de recensământ literar, ci cu formule estetice și uneori plurivalente, cum este și optzecismul care înseamnă renaștere literară și estetică, dar și morală, civică, ideologică, politică. În cultura și istoria noastră națională optzecismul este o miș-

care fundamemntală și profundă de gândire, creație și acțiune similară pașoptismului. A ține în lesa strânsă generaționist-biologică un astfel de termen nu e doar o îngustare a analizei, ci și un mod de a contribui la procesul iluzoriu de restaurație inițiat de generația '60 după 1980, odată cu apariția optzecismului și mai ales în perioada post-comunistă, prin apariția revistei *Literatorul* în 1990, condusă de șaizeciștii Eugen Simon, Valeriu Cristea, Marin Sorescu și Fănuș Neagu, dar și prin preluarea celei mai importante reviste litarare românești de către Nicolae Manolescu împreună cu pletora de critici și criticaștri șaizeciști afiliați. Preluarea de către optzeciști a conducerii fostelor reviste literare „redeșteptate” în perioada ceașistă (*Vatra*, *Familia*, *Ramuri*, *Steaua*, *Convorbiri literare*, *Argeș*, etc.), înființarea de către ei a altora noi (*Contrapunct*, *Calende*, *Poesis*, *Observator cultural*, etc.), a unor bloguri, reviste (echivalentele online ale variantelor tipărite) și platforme online (*Qpoem*, *Qproza*, etc.), a unor edituri noi (*Paralela 45*, *Polirom*, *Nemira*, *Aula*, *Marineasa* etc.) – toate acestea au contribuit din plin la regândirea radicală a canonului impus de critica literară comunistă. În condițiile în care întreaga literatură a renăscut – poezie, proză, teatru, critică și teorie literară, au apărut traduceri noi, la zi, scriitorii au depășit spațiul de circulație național și au putut lua legătura nemijlocită cu literaturile străine. Nu e nevoie ca cineva anume să schimbe ierarhiile și modul de înțelegere a literaturii cu toată opoziția făuritorilor de canoane valorice. Literatura se schimbă de la sine, pentru că lumea se schimbă și odată cu lumea și receptarea literaturii. Cu cât ne îndepărtăm mai mult de un prezent supus tribulațiilor și insațietății motivaționale, cu atât plasa care reține marile valori își mărește golurile pentru a nu se îngreuna cu peștișorii colorați din acvariul cotidian.



# ÎNTRE ULTIMII SUPRAREALIȘTI ROMÂNI

*Ion Antoniu mi se pare a fi integrat cel mai bine expresia suprarealistă.*

de

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Mișcarea avangardei nu putea să nu cunoască adepți și în România. Ea s-a manifestat activ prin revistele *Contemporanul*, *Urmuz*, *Unu*, *Alge* ș.a., lansând ideea de ruptură totală cu tradiția și cultivarea unor forme estetice noi, ramificate în cubism, dadaism, constructivism, futurism, expresionism sau fauvism, suprarealism și integralism, toate urmărind, în fapt, conceperea artei ca dedusă din planul *subconștientului*, al *visului*, al *delirului*, pentru ca emoțiile umane să scape de sub controlul *conștiinței*. Astfel, avangarda noastră interbelică este reprezentată de scriitorii (fondatori) Ion Vinea, Sașa Pană, Geo Bogza, Stephan Roll, urmând o a doua generație prezentă în anii celui de al doilea război mondial, alcătuită de Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca ș.a. Numai că, noul regim politic, instalat cu fermitate în anii '50, refuză oficial prezența oricărei alte manifestări artistice înafara programului proletcultist, ulterior a realismului socialist. Așa că avangarda, în forma sa nonconformistă, s-a translat în formula onirismului. După 1989, când formele liberalismului au devenit active, generațiile noi de scriitori tineri, și nu numai, au căutat să reia firul avangardei de acolo de unde el a fost întrerupt. S-a părăsit, de către unii dintre aceștia,

forma clasică a prozodiei, pentru exprimarea liberă, eseistică, crudă și violentă a verbului, câțiva reinventând chiar suprarealismul. Între ei, Ion Antoniu, mi se pare a fi integrat cel mai bine expresia suprarealistă. Volumul *Clanul de neon* (Editura Palimpsest, București, 2025) este relevant în totul. Iată, bunăoară, prezentându-și manifestul/programul estetic sub forma unui autoportret: „Descopăr adâncurile existenței mele/ anihilând spațiile-mi extrasenzoriale/ deschid perspectiva sublimărilor caste/ decodificarea virtuală a identităților (...) m-ascund în abisul confortabil al *Eului*/ virez neantul trăirilor de fiecare clipă/ transferul de metafizici l-am desăvârșit/ destinul meu enigmatic e fără de mască” (*punct de imersiune*). Discursul e apropiat manierei dadaiste, deși poetul nu recurge la scoaterea cuvintelor din pălărie, cum făceau cei de la Cabaretul Voltaire din Zürich în 1916, dar alăturarea cuvintelor după un algoritm, ca să folosesc o expresie tehnică uzuală, fără logica tradițională, de fapt fără nici o altă logică decât aceea pe care o inventează și o practică el însuși, creează senzația că undeva în subtextualitate e prezent filonul poetic. Iată, bunăoară, acest poem intitulat *Dilema esoterică*: „delir de goluri intră-n euphoria aripei/ glisa pe muchia vântului teșit/ rându-nica mângâia marginea Universului/

suferind de răul de înălțini// fumegă amurgul rugăciunii arse-n fals nister/ metabolismul crepuscular al hematilor” ș.a.m.d. Metafore insolite ivite spontan în contextul unor enunțuri aglomerate și descriții nebuloase creează totuși o atmosferă oarecum melancolică, dacă vrei să accepți această meditație abracadabrantă despre moarte: „suave sinestezii în somnul de mierlă/ palid licărind prin solitudini iradiante/ transparența tăcerii albe neambalate/ cascade de fluturi aurii ne hârjoneau// tristetea înfrigurată a morții înfricate/ prin mărăcinișuri clopoștii volburei tac/ miresme luminiscente-n copacul putred/ desprins e suflul suprareal din Paradis” (*Suave sinestezii*). În această atmosferă confuză, voită sau nu, se tranșează și vagi sentimente ale unei iubiri prefabricate și aceasta: „Îngenunchează-n blestem iubirea mea febrilă,/ *Verbul* se îndepărtează într-un jerbe-de-jertfă,/ se scutură ritmic puful de păpădie la fiecare pas,/ senzorii Paradisului ne deconspiră intruzia// Ascult cum bate inima ta./ «Cum bate inima noastră»” (*Dakkha-suferința*). Nu lipsește nici jocul așezării în construcții grafice a versurilor, nici alternanța majusculor cu literele de rând, nici repetarea ostentativă a câte unui vers în chip de refren obsedant și altele din aceste trucuri teribiliste, poetul aspirând, totuși, dincolo de ele, la o expresie a revoltei negativiste față de gândirea ideatică de azi, pe care o blamează, la o atitudine indignată: „giulgiul cuvintelor se așterne-n șoapte/ *urletul ideologiilor* e vidul din cavouri/ coapte fructele verbelor devin simboluri/ parantezele tăcerii dezolante *intercelular*// dinastia solară a filosofilor neo-idealiști/ atârnă-n spânzurați desfrunzite de idei/ dogoarea ardentă a dragostei ni s-a stins” (*Imnul vidului*).

Volumul e masiv, alcătuit din aproximativ o sută de poeme, în rostiri suprarealiste, provocatoare, dar, citindu-le, îmi vin în minte două versuri ale lui Cezar Baltag, firește dintr-un alt context liric: „Câtă trudă minerală/ Și ce jalnic apogeu...” ♦



Când eram mic, voiam să mă fac astronaut – sper că vă dați bine seama ce s-a ales de visul ăla –, dar asta nu înseamnă că acum aș fi mai cu picioarele pe pământ decât atunci. Vedeți dumneavoastră, suferind de o acută tahicardie spirituală, viața mă dezamăgește constant ca măslinile fără sămburi despre care, odată ce inspec-tezi borcanul sau mănânci destule, descoperi că pot conține urme de sămburi.

Dacă vreți părerea mea nesolicitată pe care o să v-o ofer oricum, până ajungem la verde se face roșu, iar din roșu se face iar verde. Ah, acum ce faceți, accelerați, deși ați văzut că s-a făcut galben? Să știți că n-o să spun nimănui, dar n-aveți voie să faceți asta.

Cine sunt eu și cum am ajuns în mașină, mă întrebați? Eu? EU?! Un nimeni, dar va trebui să vă mulțumiți cu mine! Născut din haosul primordial, paradoxal ca o centură de siguranță pentru un pilot sinu-cigaș, mă strecor tiptil în viețile voastre ca să vă fac să vă dați seama de ceva ce ați uitat. Doar un alt jurnalist al sufletului omenesc, sau a ce a mai rămas din el.

Ce se întâmplă, vă sperie cerul care s-a făcut deodată negru ca smoala? Vă e teamă de grindină? Asta numiți furtună? E ploaie la ureche, dar fie, am să vă ofer un adăpost mai intim decât conclavul intrauterin dintre gemeni.

Haideți, lăsați confuzia prost simulată, politețurile fățarnice și salamalecurile desuete, coborâți din rabla pe care o prezentați cu mândrie drept mașină și pătrundeți pe prima intrare din dreapta sau pur și simplu urmați-mă cu încredere în caz că ați pierdut orice direcție în viață. Ușa e mereu deschisă, căci orice naiv care s-a gândit vreodată să mă jefuiască și-a dat lesne seama în urma unui studiu de fezabilitate ochiometric că nu merită efortul. Câtă vreme evitați gângăniile ce colcăie și năpârcile ce se târăsc pretutindeni, vă pot servi cu o pizza veche rămasă de la cine știe ce

# NERĂSPUNSURILE

*Credeți că e un înțeles mai adânc în spatele meu, al celui care a păcălit moartea, dar mai ales viața?*

de

**MIHNEA ARION**

chef preistoric, iar alături vă pun un ardei mai iute decât Usain Bolt. Doar vă rog să nu urlați când vă pișcă mai tare, căci vecinul meu e un procesoman înrăit și nu suportă să audă pe nimeni că suferă mai rău decât o face el însuși – între noi fie vorba, de asta am și fost nevoit să izolez fonic beciul unde geme la nesfârșit clovnul pe care ilustra mea familie îl ține prizonier de generații întregi.

Ce vreau să zic cu asta? Credeți că e un înțeles mai adânc în spatele meu, al celui care a păcălit moartea, dar mai ales viața? Sunt un om cu picioarele în X și sufletul în Y, genul de prieten care te previne cu bonomie „cred că ți-am mai povestit” chiar înainte să se lanseze într-o tiradă, dar pe care nici n-apuci să-l întrerupi ca să-i confirmi, că și începe tăvălugul.

Dar luați loc! La rândul meu vă dau bonsoar din balansoar, iar bucuria că am nimerit peste cineva căruia să mă confesez e uriașă, comparabilă doar cu a fumătorului compulsiv care mai găsește în chip miraculos o țigară în pachetul pe care-l știa gol, așa încât la nevoie am să vă țin aici și cu forța până nu mai rămâne decât scrumul din noi. Apropo, sper că sunteți o persoană mai înțelegătoare decât angajații îngrozitor de răutăcioși de la poar-

ta iadului care-mi cereau așa-zisa emulsie luciferică pentru a-mi dovedi vrednicia în ale mârșăviei, căci n-am avut succes și am rămas ca de obicei pe dinafară până și de acolo.

Vă aștept aici de mult, așezat confortabil pe tronul minciunilor, cu prejudecata de apoi, ca un anunț beat „proprietate-închiriat” ce comite sperjur în numele limbii doar ca să zică un adevăr ridicol, dar perpetuu; stau aici martor ca becul la nemernicia noastră comună, solemn și ipocrit mă dedic lumii mic-burgheze, precum o banană la suprapreț tăiată cu furculiță și cuțit, și le urlu idolilor încât să audă fără de tăgadă – valea, regilor, hai valea! – capetele încoronate să se teamă. Mă cocoț în vârful piramidei și vă fac liniștit cu al treilea ochi până ce șacalii mă-nconjoară și decad iar în inevitabila obscuritate ce-așteaptă orice mare civilizație.

Ați intrat la idei? Mă iertați, nu vreau să jignesc pe nimeni cu asta – sau nu mă iertați, căci de fapt nici că-mi pasă! De la tână generație accept multe lucruri, dar pe unul chiar nu-l suport – să mă atace, lucru de altfel insuportabil și din partea vechii generații, să fim bine înțeleși – iar pe părerile celor de-o seamă cu mine pun același preț ca pe ale soției după divorț.

Poate vi se pare că sunt prea di-



rect, însă văd că știți să ascultați și vreau să profit de asta la maximum ca să aveți o imagine de ansamblu cât mai bună. Descins de pe coasta venalității, patinator pățimaș și sculptor emerit în brânză și spumă de bere, liber-profesionist și liber-cugetător, de formație sunt pictor expert de diavoli nuzi, dar mă tem că am fost dat afară din biserică fiindcă-i predicam chiar preotului, iar acum sunt forțat să fiu șomer de cursă lungă. Pentru lămurirea sufletului, o să mă confesez într-un chip mai diplomat decât tortul – slujba mea seamăna cu o carieră dezafectată: odinioară se auzeau multe bubuieli, dar acum e de interes public doar când se inundă sau cineva își rupe gâtul căzând în hău. Aceasta e problema vieții mele. Știu să rezolv probleme care nu interesează pe nimeni – și pe care nimeni nu și le pune – într-un chip atât de eficient, încât nici măcar nu se observă că ar fi existat vreodată, așa că nu mi se poate acorda credit pentru ceva ce n-am făcut.

Totul trebuie să fi început de când am copiat la examenul de eti-

că, desigur. Minima Immoralia, nu alta – iată alt tratat pe care cu siguranță n-am să-l închei, dar pe care sigur trebuie să-l încep!

Dotat cu o imaginație mai fertilă decât semiluna, mintea mea poate cuprinde spații ontologice vaste, echivalentul de la baracadă la caracadă, iar în calitate de aprig mânuitor de disfemisme, iubesc filmele de acțiune și războaiele în general, dar mai ales cele în care luptă alții. Nu mă-nțelegeți greșit, aș da milităria jos din podul palmei una-două, iar dacă m-ar primi, m-aș face pe loc ofițer cu condiția să primesc galoane de bere, iar ca soldat de rând m-aș înrola doar ca să dezertez și să pot să-mi arăt curajul în fața plutonului de execuție. Altminteri, sunt dispus oricând să arunc tiribombe din avioane de hârtie și să lansez pe apă bărcuțe de lemn de formă falică ce spintecă valurile – totul pentru mândria țării, desigur.

Figurez pe prima pagină a ziarului de scandal, sunt și subiect, și predicat, la spitalul de nebuni sunt pacient-vedetă, execut numere de balet în cămașă de forță, zi de zi mă autodepășesc pe contrasens și las poliția uimită-n urma mea, nu-s nebun la cap, ci la picioare, încalc buna cuviință cu bună știință, iar de când am fost prins încercând să vând înghețată eschimoșilor, intrarea mi-a fost interzisă în patruzeci și nouă de state de pe glob – între noi fie vorba, nu reacționez bine la ultimatumuri.

Eroii mei sunt napii ce cresc în umezeală, tatăl meu care exersa limba germană cu calul, antreprenorii care dau faliment înainte de prima vânzare, trișorii la jocul de cărți, cei care vin la cinema cu buzunarele pline de popcorn făcut acasă și oamenii de succes care ating pragul de prosperitate necesar ca să dețină un frigider separat numai pentru brânză – iată un vis la care cu toții ar trebui să năzuim!

Am impresia că acum vă pricep nedumerirea. Vi se pare că ambiția este prea spartană? Nu mă mir.

După un eșec timpuriu căutând dragostea-n bordel, crezând că sunt deștept, am ieșit în lume, am împachetat gunoarie și le-am prezentat în dar femeilor. Ele mi-au zâmbit înțelegător, spunându-mi că le sunt simpatic, însă când mă văd, parcă au o piatră la inimă, iar când le-am încurajat, aducându-le aminte că măcar n-o au la rinichi, s-a dezlănțuit iadul – acum sunt forțat să scriu scrisori murdare sub pseudonim, așteptând zadarnic un răspuns pozitiv.

S-a schimbat ceva? De ce stați pe fotoliu cu atitudinea asta brahmanică, de parcă ați avea acces la o cunoaștere și o înțelepciune ce scapă muritorilor de rând? Ați prefera poate să petrecem timpul în alt fel, cu vreun joc al minții? Dar de așa ceva avem parte zi de zi! Privindu-vă mai bine, bag de seamă că m-am înșelat. De fapt, vă foiți, pradă neliniștii, și aruncați priviri speriate prin încăpere și spre mine, fără îndoială căutând o cale de scăpare din locuința tartorului când acesta e cu atenția îndreptată altundeva.

V-aș da drumul cât de curând, nu mă-nțelegeți greșit, dar să nu uităm că așa-zisa furtună face ravagii după câte bag de seamă, un simplu ochi pe geam e de ajuns să releve faptul că plouă cu broaște, colinele au prins viață, pădurea însăși a pornit împotriva noastră. Pe lângă asta, mă tem că insectele care mișună prin apartament v-au devorat deja toate actele, dar nu vă faceți probleme, vă pot plastografia altele pe loc contra unei sume modeste și cu absolut orice fel de date doriți.

Ce-i asta? Acum râdeți isteric? Râdeți cumva de mine? E în regulă, n-aveți decât, râdeți cât poftiți, dar vă previn că vă costă. Vreau și eu să fac măcar un ban cinstit din toată treaba asta, să știți.

Fiți fără grijă, că mai am încă multe prostii de spus până ce vine noaptea peste noi! Spuneți-mi, dumneavoastră cu ce boli vă mai lăudați? ♦

# Mariana CODRUȚ

## FEMEIA CARE NU SE MAI UITĂ LA CER

Vă rog mult, mă lăsați pe mine lângă fereastră? M-aș uita pe... îmi place... Am... am un pic de rău de mașină și îmi face bine să mă uit pe geam, zice femeia cu rucsac albastru în spate către femeia cu părul alb ca zăpada.

- Sigur, răspunde aceea, ridicând doar o clipă ochii din mobil și făcându-i loc.

Mulțumește și se așază, înghesuindu-și rucsacul la picioare. Scoate din geantă un evantai. E cald în autobuzul staționând în fața Kauflandului și simte deja că a transpirat. S-a făcut 10, 45, ora de plecare, după cum știa de pe internet.

- Dar șoferul unde-i?

- Probabil mănincă mici la intrarea în supermagazin sau își face cumpărăturile.

- Păi nu plecăm?

- Acuș.

Pe scaune, oamenii stau calmi, butonând celularele. La 10,50, femeia de la geam zice către femeia cu părul alb ca zăpada:

- Trebuia să fim plecați deja.

- Răbdare.

Deschide și ea mobilul, aleargă un pic pe facebook, nimic deosebit.

- Dacă atunci când apare șoferul toți l-am huidui că e incorect, el și-ar schimba atitudinea, pufnește nervoasă.

- Nț, nu cred.

E 11 și 2 minute. Iată șoferul, urcă. Face ordine pe bord. Nu se prea vede de după geamul despărțitor, dar se pare că face ordine și la picioarele scaunului său, fiindcă tot se apleacă și se ridică, tot se apleacă și se ridică. Apoi își scoate șapca și o pune undeva alături în stânga, dând la vedere pe interval o scăfârlie cheală și rotundă ca un ou. Cu biletele în mână, avansează printre călători, taxându-i pe rând.

- Domnu` șofer, pe net scrie că plecarea e la ora 10,45. Acum e trecut de 11. Transmiteți, vă rog, celui care se ocupă de site să modifice, ca să nu mai venim prea devreme.

- Greșiți, plecarea nu-i la 10,45. Vedeți programul afișat pe geam.

În fine, autobuzul pleacă. La nici cinci minute de mers frânează într-o stație pentru trei călători și o ia din loc iar. După alți câțiva km, oprește în fața unei benzinării, șoferul coboară, se aud niște zgomote și pufăituri ciudate.

- Acum de ce-am mai oprit? Pentru un drum de sub o oră cu autoturismul până la Nisipeni, cu autobuzul pierdem vreo trei ore, zice femeia de la geam iritată, foindu-se pe scaun. Putea să pună benzină înainte.

- Răbdare. Nu-i vorba de benzină, s-a dezumflat o roată. Eu vin aproape zilnic în oraș la cumpărături, dar n-am pățit niciodată așa ceva. Aveți un mic ghinion, râde discret femeia cu părul alb, fără a întoarce capul.

- Dacă tot stăm, mă duc să fac o fotografie programului de pe geam. Îmi dați voie să trec?

În scurt timp au ieșit din oraș, copacii de prin sate defilează pe lângă mașină piperniciți ori falnici, dar toți cu frunzișul strălucind de la ploaia de astă-noapte. E bine: aerul condiționat îi răvășește părul și-i răcorește obraji.

- Slavă Domnului că măcar are aer condiționat!

- Nu-i aer condiționat, chicotește femeia cu părul alb, arătând cu un deget către chepengul din tavan al mașinii: e deschis.



Cealaltă râde.

- Ei, dar oricum, măcar are toate ferestrele intacte. Când făceam naveta la școala din Orbeni, autobuzul nostru avea într-unul din geamuri o foaie de carton pe lângă care colbul intra înăuntru buluc.

Iată și răspântia către Orbeni. Dealurile de pe laturi sunt niște clăi de verde compact și profund, cerul e alb-albastru scânteietor. Poate s-a schimbat direcția curenților de aer, simte curgându-i transpirația în mici pâraiașe pe gât. Evantaiul. Îi arată vecinei fotografia cu programul călătoriilor.

- A avut dreptate șoferul, plecarea nu-i la 10,45, cum știam eu de mai demult, ci la 10,55. Totuși, noi am plecat după 11 și 10. Dar dacă numai unul protestează și ceilalți tac, vinovații nu se simt și continuă să-și facă de cap.

- Nu s-ar schimba nimic, zice femeia cu părul alb, neridicând ochii din telefon.

- Ba s-ar schimba.

- Nu.

- Ba da, de noi depinde.

- Nu s-a schimbat nimic niciodată la noi, cu toate protestele.

- Se va schimba cu noua echipă care a câștigat alegerile.

- Mă indoiesc.

- Eu sunt optimistă.

- Și fiu-meu cel mic îi.

- Da? Mă bucur, să-i transmiți salutarile mele.

Autobuzul gonește pe șosea huruind monoton, soarele e sus, zarea sclipește aurie.

- Ce nori frumoși! zice femeia de la fereastră.

- Nu mă pot uita la cer.

- Cum... cum adică?

- Nu mă mai uit niciodată la cer.

- Cum așa? se întoarce uluită către profilul calm.

- De douăzeci de ani, de când mi-a murit băiatul cel mare, nu mai pot să mă uit la cer.

Femeia de la geam se scutură ca de un spasm violent. Și-și duce mâinile la gură de parcă se teme să nu vomite.

- Ce durere... Era cumva aviator?

- Nu.

- L-a omorât vreun obiect căzut de...?

- Nu. S-a dus într-o zi la piscină. El – încins tare de soare, apa – rece. Infarct.

- Probabil mai avea o afecțiune...

- Daaa, avea o iubită.

- ...la inimă... Doamne, un om tânăr!

- Acum am înțeles. Nu, nu avea ceva la inimă.

- Atunci poate... fiindcă Dumnezeu... (și ridică un deget spre cer).

- Nu, pur și simplu din ziua aceea nu mai pot să-l privesc.

Femeia de la geam își strânge umerii în palme: au început să-i tremure mărunț.

- Ce durere... prin ce suferință... Își pune stângace, ezitând, mâna pe cotul celeilalte. Care se întoarce și-și inclină capul vag, cu o lumină recunoscătoare în ochi. Are o față cu trăsături

regulate, fine, pielea bronzată creând un contrast plăcut cu strălucirea părului alb, tuns scurt.

- Dumneavoastră semănați destul de bine cu o fostă colegă de-a mea din școala generală, Iliana Albu!, zice dintr-o suflare femeia de la geam.

- Eu sunt.

- Oooo... Eu sunt Dori, Dorina Sava.

- Aaa, Dori! M-am gândit eu, dar... Ai mai venit la neamuri. Vezi dacă...

Se cercetează una pe alta lung, surprinse și amuzate. Apoi izbucnesc în râs. Și râd, și râd. Râsul îi descoperă Iliane strungăreața dintre cei doi dinți mari de sus și, parcă, pe toată fetița de altădată, aerul ei. Ah, acum Dori o recunoaște în totul, n-ar mai putea-o confunda cu altcineva sau uita. Sfinte, cum de... O îmbrățișează cu dreapta pe după umeri, apropiindu-și fruntea de capul ei:

- Doamne, Iliana, nu ne-am văzut de vreo jumătate de secol! Și, fiindcă nu ne-am uitat în autobuz nicio clipă atente una la alta – na, cum facem toți cu cei pe care-i credem tovarăși întâmplători într-o scurtă călătorie –, n-am... Dar nu te-ai schimbat, crede-mă. Doar părul...

Se întoarce spre geam și tace minute lungi.

- Știi cum te țin eu minte? Cu pantaloni și bluză fără mâneci din doc alb și cu părul negru până la șolduri legat în coadă de cal. Părai o mică vedetă de cinema printre noi, celelalte țărănuțe, toate îmbrăcate în rochii modeste, de nu chiar sărăcicioase, de stambă inflorată... Erai o răsfățată.

- Da` de unde... într-a șaptea mi-au făcut costumașul acela. Singurul. Tata era mereu bolnav și... Eu te țin minte în uniformă.

- Ei, da` voi aveți și televizor, îmi amintesc să odată ne-ai povestit la școală un film, nu mai știu care...

- Televizorul era al bunicilor, locuiam împreună.

- Iliana, uite, ajungem îndată în sat și eu cobor prima. Știi ce? Salvează numărul meu de mobil și, când vii în oraș, dă-mi un semn. Să mai vorbim la o cafea.

- Păi în oraș merg mai mereu pe fugă, o dusă cu autobuzul de 8 și o venită cu cel de 11. Sunt singură cu mama, are aproape nouăzeci de ani și e bolnavă, nu pot lipsi mult de lângă ea.

- Bine, totuși salvează-l, cine știe?

În timp ce-i dictează numărul, pe Dori o străfulgeră amintirea unei povești de groază și a unui nume auzit cândva printre săteni: Căpcăunul! Căpcăunul, soțul atât de gelos, încât acoperea geamurile apartamentului cu hârtie ca să nu se poată uita nevastă-sa la lumea de pe stradă și nici lumea la ea. Și acum iat-o pe Iliana cea chinuită ca Hristos pe cruce. Iliana, pe care părinții au reușit cu greu s-o smulgă de lângă dracu` cea cu chip de om, aducând-o înapoi în sat cu cei doi copii măricei... Simte cum se sufocă de amărăciune și furie, dar nu-și dă voie să le arate.

- Dumneavoastră semănați destul de bine cu o fostă colegă de-a mea din școala generală!, zice, răsucindu-se și aplecându-se puțin ca să i se uite Iliane drept în ochi.

Și râd amândouă, și râd, și râd cu lacrimi, vesele. ✦

Istoriografia românească s-a îmbogățit în 2024 cu un volum care vine să răscolească un adevăr greu de digerat și acceptat chiar și de către generația actuală: asumarea responsabilității masacrului de la Ribnița din martie 1944.

Deficitari în a ne recunoaște vinovățiile istorice în ceea ce privește crimele petrecute în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, volumul reprezintă o vastă și autentică bază documentară, de la mărturii directe ale martorilor masacrului la corespondența dintre foștii supraviețuitori, documente de arhivă, fotografii și manuscrise etc. O realitate dureroasă și incontestabilă a ce a însemnat Holocaustul pe teritoriile românești. Martorii supraviețuitori ai acestor crime abominabile au refuzat pactul cu uitarea și tăcerea, iar noi avem obligația să nu refuzăm să primim aceste mărturii care fac parte din patrimoniul universal al adevărului.

În acest sens, volumul îngrijit de Mihaela Gligor și Ofelia Thirer, (*Ribnița însângărată. Mărturii din acele zile*, editura Ratio et Revelatio, 2024) se înscrie în acest valoros patrimoniu al adevărilor dureroase. Efortul lor în a scoate la lumină faptele masacrului de la Ribnița este incontestabil, atât pe plan științific, cât și uman.

Scena sângeroasă a întregii povești se consumă pe 19/20 martie 1944, când, în nebuloasa operațiune de predare a administrației transnistrene de la partea românească către cea germană, peste 50 de evrei români acuzați de activism și simpatii comuniste au fost asasinați de către o companie de calmăci, înrolați în Waffenn SS, în prezența gardianului român Văluță. Consolidarea puterii regimului antonescian a însemnat și crearea primelor lagăre de internare, în care au fost închiși, printre alții, și evrei cu simpatii comuniste, sau suspecti de astfel de afinități. „... am devenit ce-am devenit în preajma celui de al doilea război mondial, că în fața noastră n-a existat altă soluție decât încercarea de a lupta împotriva fascismului care voia în orice caz să ne nimicească sau să ne predăm fără luptă ucigașilor”,



*O carte pentru memoria noastră dureroasă.*

## O CARTE PENTRU A NU UITA

de  
**CRISTINA LIANA PUȘCAȘ**

mărturisește Matei Gall, unul dintre cei trei supraviețuitori de la Ribnița.

În septembrie 1942, Antonescu dispune deportarea a 1.200 de comuniști evrei în lagărul de la Vapniarka, aici, la Ribnița, unde condițiile de detenție au fost inumane. În octombrie 1943, acest lagăr a fost închis, însă drama a 54 de prizonieri evrei, judecați și condamnați în România pentru agitație comunistă, a continuat prin mutarea lor la închisoarea Ribnița. În martie 1944, se naște din nou speranța eliberării lor, însă destinul face ca „în mijlocul confuziei create în timpul transferului de responsabilitate a Transnistriei de la români la germani”, deținuții din Ribnița, prizonieri ruși, în mare parte, și cei peste 50 de evrei români să fie executați sumar în celule, apoi întregii închișori i s-a dat foc. Au supraviețuit doar trei persoane: Fischbach Pinhas, Matei Gall și Isac Walter.

Mărturiile lor au fost consemnate și păstrate sub diferite forme, atât de United States Holocaust Memorial Museum Archives, de Arhivele Naționale ale României, respectiv de Ofelia Thirer, fiica lui Ihiel Benditer, un supraviețuitor al lagărului Vapniarka, prieten cu cei trei supraviețuitori de la Ribnița.

Destinul supraviețuitorilor acestor crime, care și-au văzut colegii de celulă uciși de focul de mitralieră, ei salvându-se în chip miraculos de sub cadavrele șiroind de sânge, a rămas pe mai departe unul dramatic. Victoria comunismului,

la care au aderat în tinerețe, a fost una dezamăgitoare, obligându-i să părăsească România. „...noi, vechii ilegaliști, am fost oameni cinstiți, idealști care în voința de a crea o lume mai dreaptă am fost gata să ne dăm viața. Regimul care a fost instalat și în România a făcut din noi niște oameni, niște fricoși, care doream doar să supraviețuim și am devenit niște păpuși în mâna unui grup care și-a asigurat domnia peste țară. ...am fost niște idealști și că acest idealism nu poate fi considerat drept egal cu terorismul stalinist și ceașeschist”, menționa în corespondența cu Ihiel Benditer, Matei Gall.

Ca și în cazul lui Adalbert Rosinger, personajul unei alte cărți, de această dată de memorii, (*Destinul unui evreu comunist într-o democrație populară. O lume care se prăbușește*, Adalbert Rosinger în dialog peste decenii cu fiica sa Veronica Rozenberg /Rosinger/), fost deținut în lagărul de la Vapniarka, apoi arestat de regimul comunist, gustul victoriei socialiste a fost amar pentru toți. Aceste cărți vin să ofere mărturie pentru faptul că, indiferent dacă vorbim de un regim de extremă dreapta sau de unul de extremă stângă, victimele de numărul milioane sunt oameni nevinovați și, poate și mai tragic, luptători pentru idealuri folosite ca nadă de atracție și recrutare pentru întărirea și legitimarea unor aberații ideologice, care în scurt timp s-au întors împotriva lor la fel de letal. ✦

# ÎNTRE „TEXTE GRELE” ȘI MEMORIE CULTURALĂ

*A evita studiul cronicarilor pentru că „nu sunt atractivi pentru un copil de 14 ani” înseamnă a transmite mesajul periculos că trecutul poate fi ignorat doar pentru că e dificil.*

de

**LAURA POANTĂ**

De câțiva ani, discuția despre programa școlară românească revine obsesiv la același punct sensibil: de ce să-i mai obligăm pe elevi să citească texte „grele”, „vechi”, „neattractive”, precum cele ale cronicarilor, ale lui Dimitrie Cantemir sau ale autorilor Școlii Ardelene? Nu de mult am scris un articol pornind de la replica unei scriitoare/profesoare indignate mai în glumă, mai în serios că bieții copii au de citit Slavici. Acum trăim din nou furtuni mediatice și „feisbuciste” legate de propunerile de programă pentru clasa a IX-a. Pare că e o formă de tortură citirea unor texte vechi, atât de vehemente sunt reacțiile. Docte, semidocte sau oportuniste – toată lumea are ceva de spus, din nou. Mulți părinți, dar și profesori, afirmă că textele propuse sunt prea dificile (cel mai probabil majoritatea dintre ei nu au deschis vreodată acele cărți), că limbajul arhaic îi sperie, că literatura modernă sau chiar textele contemporane ar putea trezi mai ușor interesul tinerilor. Dar această privire exclusiv pragmatică pierde din vedere un adevăr simplu: lectura acestor texte nu este doar un exercițiu literar, ci unul de memorie culturală. Cronicarii – Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce – sunt documentele noastre vii despre cum s-au văzut românii pe ei înșiși înainte să exis-

te statul român modern. Ei nu sunt „lecturi” în sensul romanului de secol XX; sunt primele noastre încercări de a scrie istorie, de identitate și de continuitate. La școală, elevii nu trebuie să le iubească, nici să le înțeleagă în totalitate. Important este să știe că există și să înțeleagă ce rol au avut: ei sunt începutul „vocabularului” nostru, al românilor. Fără cronicari (sau mai bine spus fără a învăța toate perioadele/epocile a ceea ce înseamnă literatura română/istoria literară), nu înțelegem nici ideea de „țară”, nici ideea de „neam”, nici felul în care s-au transmis primele forme de conștiință istorică. E ca și cum am scoate dintr-un organism câteva vertebre, pentru că „nu sunt comode” sau „ne încurcă”. La fel, Școala Ardeleană (Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Șincai) este primul proiect coerent de emancipare prin cultură al românilor. Ideea că suntem de origine latină, că merităm drepturi, că limba noastră poate fi scrisă cu litere latine, nu chirilice, că un popor fără educație nu poate fi liber cu adevărat – toate vin și dinspre Școala Ardeleană. A evita studiul lor pentru că „nu sunt atractivi pentru un copil de 14 ani” înseamnă a transmite mesajul periculos că trecutul poate fi ignorat doar pentru că e dificil. Un manual nu trebuie să fie Disneyland, iar o programă școlară nu este un meniu

de fast-food cultural din care alegem numai ce se înghite ușor. Sigur, elevii nu pot fi captivați de aceste texte în forma lor brută. Aici intervine rolul profesorului și al metodei. A explica, de exemplu, cum Școala Ardeleană a construit argumentele pentru drepturi civice și politice este mult mai actual decât pare: este un curs despre identitate, libertate și demnitate. A discuta cu elevii despre felul în care cronicarul descrie foamete, războaie, epidemii, nedreptăți – este o lecție despre cum oamenii au încercat mereu să dea sens realității. A compara fragmente din *Letopisețul* lui Costin cu un text contemporan despre știri false sau manipulare poate fi extrem de relevant. Cu alte cuvinte: nu textele sunt demodate, ci modul în care sunt predate. Fără aceste repere, cultura română rămâne suspendată, fără rădăcini, vulnerabilă la confuzii și reinventări superficiale. În fond, elevii nu trebuie să devină specialiști în literatură veche. Dar trebuie să știe de unde venim, ca să poată înțelege unde suntem. O cultură matură nu își ascunde începuturile doar pentru că sunt grele; dimpotrivă, le transmite mai departe cu luciditate, asumând că viitorul unei societăți se sprijină întotdeauna pe memoria ei lungă.

De fapt, dilema nu este una exclusiv românească. Toate marile sisteme educaționale trec printr-o criză similară: cum să păstreze relevanța literaturii vechi într-o epocă dominată de tehnologie, viteză și lecturi fragmentare. În Franța, de exemplu, liceenii încă studiază Montaigne, Molière și Racine, deși limbajul lor este la fel de îndepărtat de franceza cotidiană ca arhaismele cronicarilor pentru un elev român. Diferența este metoda: profesorii francezi contextualizează masiv – explică epoca, mentalitățile, evoluția limbii – și transformă textele vechi în instrumente pentru a înțelege lumea de azi. Nu sunt lecturi simple, mecanice, ci ocazii de dezbatere. În Italia, elevii parcurg în continuare fragmente ample din *Divina Comedie*, un text infinit mai dificil decât Cantemir, de exemplu. Însă, Dante este predat



prin analogii vizuale, hărți mentale, discuții filosofice despre moralitate și destin, iar profesorii încep de la întrebarea: „Ce înseamnă astăzi Infernul, Purgatoriul, Paradisul?” (Public Discourse, 2021). În Germania, orele de literatură includ obligatoriu cronicari medievali sau poeți mistici precum Meister Eckhart, dar elevii sunt încurajați să compare interpretările moderne, nu doar să recite informațiile. Nu înseamnă că nu avem și acolo revolte, indignări trecătoare, transcrieri facile ale scrierilor lui Dante cu ajutorul AI. Nimic nou sub soare. Chiar și în Statele Unite, unde curricula este mai flexibilă și mai „modernizată”, universitățile de top insistă pe *core curriculum*: Platon, Herodot, Shakespeare, *Biblia* în versiunea King James (The New York Times 2024, 2025, nyu.edu 2024). Și acolo elevii protestează că textele sunt „învechite”, „neaccesibile”, „prea grele”, dar instituțiile știu că pierderea tradiției duce la pierderea coerenței culturale. Un tânăr educat nu trebuie să fie un specialist în „vechituri”, dar trebuie să știe că ele există, că sunt diferite pentru că vin din vremuri diferite, trebuie să înțeleagă ce a modelat lumea în care trăiește azi. Comparativ, România pare uneori să creadă că elevii pot învăța istorie fără începuturi, literatură fără genealogie și identitate fără memorie. Dar nicio țară matură cultural nu a renunțat la textele ei de fundație. Diferența nu este dacă le păstrezi, ci cum le predai. În ultimă instanță, dezbaterile despre rolul și rostul cronicarilor nu este despre „praf” și „vechituri”, ci despre felul în care ne raportăm la trecut. O națiune nu devine modernă prin amputare, ci prin integrare: prin abilitatea de a citi critic textele vechi, de a le pune în dialog cu prezentul și de a le transmite noilor generații nu ca monumente, ci ca hărți ale propriilor noastre începuturi. Elevii nu trebuie să memoreze textele dificile, ci să priceapă ce fel de oameni au produs această istorie și de ce merită să știm că au existat. Poate că adevărata reformă nu este eliminarea acestor texte, ci recuperarea lor într-un mod



viu, inteligent și ne-muzeal. De aceea, discuția despre cronici și cronicari, Cantemir sau Școala Ardeleană nu e o dispută despre „plictiseală”, vechi și nou sau util/inutil ci despre dreptul unei culturi de a-și aminti de unde vine. Contestatarilor valorii acestor texte sunt adesea neașteptați – filologi care preferă să înceapă predatul literaturii române doar de la contemporani, poate? Și care nu realizează că nu vor fi niciodată, în viitor, subiect de dispută – dacă trebuie sau nu predați în școli. Când terminăm facultatea de Medicină depunem jurământul lui Hipocrate, un text din antichitate păstrat până azi (cu unele amendamente care au eliminat unele formulări irelevante azi), învățăm la istoria medicinei despre titanii din Grecia și Roma antică,

ș.a.m.d.; și asta pentru că nimic din ceea ce știm azi nu ar fi existat fără șirul de idei, descoperiri și invenții ale celor dinaintea noastră, fie ea medicină, agricultură, inginerie. Nu ne mai batem cuie în cap și nu mai „lăsăm sânge” pentru orice boală, dar nu funcționăm ca și cum aceste metode nu ar fi existat, ca și cum marile epidemii de ciumă nu ar fi decimat de mai multe ori Europa. La orice argument există contraargumentul „nu e același lucru”, „comparăm mere cu pere” sau „al nostru e mai prost ca al vecinului deci nu merită studiat”. Tot ce știi în plus te ajută să nu trăiești năuc într-o lume în care deja este nevoie să scrii pe foliile de aluminiu protectoare pentru parbriz „a nu se folosi în mers”.





# Ruxandra Cesereanu

## PSALM NOU

Cine suntem când cuvintele sunt niște viermi  
care nici dacă am fi cadavre nu ne-ar mistui.  
Cine suntem când cuvintele sună ca niște petale sparte,  
fărâmițate precum biscuiții pentru nou-născuți ori  
nonagenari.

Cine suntem când vorbirea e leneșă într-o vilă renașcentistă  
în care adormi ca într-un acvariu golit de apă.  
Cine suntem când un chip frumos de femeie  
ocupă cu părul ei o capelă întreagă,  
dar fără să o ilumineze.

Cine suntem când poezia este nu ceea ce e rostit  
ci ceea ce rămâne după ce praful se așterne pe mobilă  
iar un filosof cântă la pian, căzut în sine ca un nebun,  
fără să-i pese de ceilalți.

Cine suntem când morții din Ucraina le fac semn morților  
din Gaza  
și semnul lor devine o cunună de flori de câmp care se  
ridică în văzduh

asemenea unui obiect neidentificat  
(OZN-ul ca ADN pentru zona celestă).  
Ah, poeți din toate vremurile și ținuturile,  
cu inimile lipite de inimi,  
cu gura deschisă din care iese o floare de pulbere,  
poeți ai mileniului și ai deceniului,  
unde zace splina voastră abrutizată și ficatul vostru găurit,  
unde sunt plămânii voștri înnegriți de războaie,  
unde sunt coastele voastre ca niște aripi de înger sub dicta-  
tură. ✦









# DIN ÎNCEPUTURILE NUMISMATICII ÎN ARDEAL

*Tröster denumește și descrie monede regale, împărătești sau ale unor personaje legendare*

de  
**ION TALOȘ**

În cartea sa, *Das Alt- und Neu-Teutsche Dacia* (Nürnberg, Kramer, 1666, p. 472-480), Johannes Tröster realizează o mică sinteză numismatică, pe baza lucrărilor unor istorici ai vremii, ca Stephanus Zamosius, Wolfgang Lazius și – cum mărturisește el însuși – „alți profesioniști care scriu despre monede”. El prezintă monede grecești și romane găsite în Ardeal, în ruinele orașelor sau palatelor, în grădini sau pe arături; „cu câțiva ani în urmă” – scrie el – în Vărd, lângă Agnita, un porc a scurmat lângă o pivniță, scoțând la suprafață o mare oală de cupru plină cu monede romane de argint. Tot întâmplător a fost găsită comoara lui Decebal, în Strei (cf. *Descoperirea aurului în apele Streiului*, 1543. Steaua nr. 4/2025, 10-11). Faptul că monedele sunt scoase la lumină în asemenea locuri și împrejurări ne asigură că ele nu sunt falsificate, cum se întâmplă în alte părți.

Tröster denumește și descrie monede regale, împărătești sau ale unor personaje legendare etc., după cum urmează: Philip Macedoneanul, Alexandru cel Mare, Darius, Lysimach, Pergam, Hercule, Milon din Croton, Semiramida, Cotiso, Sarmitis, unele dintre ele fiind imprimate și pe revers, de pildă: pe moneda lui Milon din Croton e imprimat un taur, pe a regelui Sarmitis, un mistreț, pe a lui Alexandru, un cal, pe a lui Cotison, un cerb, pe a lui Pegas, Victoria înaripată și minotaurul, pe a lui

Lysimach, un cal înaripat; monedele de aur ale lui Lysimach cântăresc cât doi sau trei ducati maghiari, scrie Tröster; el adaugă legenda după care Alexandru cel Mare, din mânie, a poruncit ca Lysimach să fie expus unui leu, într-un spațiu închis, dar el, înfășurându-și mâna în gura leului, i-a prins limba, ținându-i-o până când acesta s-a sufocat. El a urmat lui Alexandru cel Mare ca rege peste Tracia și a fost prins de Dromichete, regele geților.

Multe monede ale lui Alexandru cel Mare sunt de greutatea unui ducat; ele înfățișează un tânăr frumos, cu cască, fără barbă, cu nas cam coroiat, iar pe revers sunt înfățișate diferite animale, o căruță ori o corabie, în care șade Apollo răspândind raze; în dreapta ține sceptrul, iar în stânga, biciul cu care mână patru cai; sub el scrie MONOY, adică monarhul lumii trebuie să fie așa cum e soarele pe cer, o axiomă învățată de preceptorul său de la Aristotel; acesta a fost răspunsul pe care Curtio l-a dat lui Darius. Câteodată, Alexandru e imaginat ca Hercule, iar altădată, cu cască și smoc de pene lăsate pe umeri; pe cealaltă față se află uneori un cap de bărbat, împodobit cu mari coarne de taur, răsucite, imitat mai târziu de regii macedoneni. Pe aversul altei monede alexandrine e înfățișat regele, tânăr și frumos, cu nas de grifon, iar pe revers, Victoria înaripată, cu haine care atâr-

nă pe pământ și cu o legendă în limba greacă. În fine, aversul alteia reproduce imaginea lui, iar reversul, Mercur, cu calul înaripat Pegaso și cu caduceu în mână; o monedă a Republicii Ionice reprezintă pe avers o vacă lingându-și vițelul, iar pe revers, un vultur;

Cele mai multe monede romane sunt din argint, căci, după mărturisirea lui Plinius, romanii primeau tribut în argint din partea tuturor națiunilor, cu excepția celor din Spania și din Dacia, de unde primeau aur. Dintre monedele romane găsite în Ardeal, Tröster menționează pe C. Caesar: cap chel, acoperit cu cunună de lauri, nas ridicat, și următoarea legendă: C. CAESAR AUG. PONT. MAX. TRIB. P., iar pe revers se află trei nimfe cu cornuri ale abundenței și legenda: Julia, Drusilla, Agrippina.

Pe altă monedă figurează Mater Deorum, Cybele, cu lei ei.

Pe o monedă apare imaginea lui Antoninus Pius cu o zeiță, care îi dă vultur și sceptru, cu legenda: Provid. Deor.

Gallienus, considerat uzurpatorul Imperiului Roman, e însoțit de „frumoasa inscripție”: DIS PROTECT.

Traian, care a constrâns Ardealul, Muntenia și Moldova sub Imperiul Roman, a lăsat numeroase monede, pe unele cu inscripția: SPES AUG. SPES URBIS. Sau: LOCUPLETATORI ORBIS TERRARUM. Pe moneda soției sale figurează numele: PLOTINA AUGUSTA, iar pe revers sunt înfățișați doi păuni sărutându-se, cu inscripția: CONSECRATIO.

Tröster avea cunoștință și de monede cu împărați: M. Commodus Antoninus, Domitianus, Diocletianus, Gordianus, Constantin cel Mare, Constantius și Maximianus, la descrierea cărora renunță. Lucrarea lui J. Tröster este considerată prima încercare de sinteză, dar nu corespunde decât parțial criteriilor de alcătuire a catalogului numismatic aflat în lucru în prezent la noi, și anume lipsește indicarea deținătorului, emitentul și cronologia monedelor, dar conține, în schimb, descrierea pe avers și revers, greutatea fiecăreia și e indicată legenda, încât informația oferită poate fi de folos realizatorilor catalogului actual. ♦

# Simona ANTONESCU

## COBORÂREA ÎN CETATE

Editura Polirom,  
colecția Fiction Ltd.

Încăperea scripetilor  
FRAGMENT

Mitruț păsea pe coama zidului interior al Brașovului, între frații săi. La primii pași își privise picioarele, nesigur. Apoi însă pricepuse că zidul este mai lat decât tălpile sale, așa că acum cerceta curțile sașilor și măsura din ochi distanța rămasă până la Poarta Ecaterinei, lungindu-și gâtul ca să vadă peste umărul lui Gruia. Se apropia cina, prin ferestrele deschise răzbătea uneori până la ei sunetul blidelor ciocnite unele de altele, mirosul rubarbei fiebinti și aromele de tarhon și hasmațuchi. Prin gurile podurilor puteau zări cârnații și șuncile înșirate pe prăjini, la vânt.

În spatele Bastionului Fierarilor părăsiră zidul împrejmuitor, cotind la stânga, pe acoperișurile caselor. Mersul se îngreună. Cizmele lor stăteau bine pe căpriorii înclinați, dar șindriile de lut se mai loveau unele de altele sub greutatea lor, tăcând și făcându-i să creadă că sunetul se aude până dincolo, la poarta mare. Purtau arcurile de-a curmezișul peste piept, tolba cu săgeți în spate, pumnale la cingătoare și flintele în mâini, încărcate. Când trecură prin dreptul unui pom ale cărui crengi ajungeau până la picioarele lor, Mitruț se aplecă și rupse un măr. Pomul fusese cules, se lăsaseră numai câteva fructe mai pipernicite în vârf, pentru pasările cerului. Îl lustrui pe pieptul laibărului și mușcă. Capul cu un punct negru al unui vierme se ivi din mușcătură. Mitruț scuipă îmbucătura dulce-acrișoară, își șterse limba cu mâneca și aruncă mărul, care se rostogoli pe Ulița Târgului Cailor, până la picioarele unui oștean.

Omul fusese trimis din bastionul Porții Principale, cu solie pentru gărzile din Poarta Ecaterinei – se duceau lupte dincolo, în fața cetății, nu avea să-i schimbe nimeni în seara aceasta, vor rămâne în gardă până dimineață. Văzuse pe cei trei juni pe ziduri, trecând pe deasupra Uliții Târgului Cailor, unul în spatele celui-lalt, ca niște pisici stranii, și se oprise în loc nedumerit, așa cum ar fi făcut și dacă luna încă palidă ar fi alunecat de pe cer la picioarele lui. Avu nevoie numai de o clipă pentru ca mintea să-i iasă din încurcătură și să treacă la hotărârea următoare.

Mitruț îl văzu ridicând privirea de la măr, la el. Văzu fereastra brutăriei de jos și apusul ogindite în coiful oșteanului, ca și cum ar fi purtat cerul pe cap. La îmbinarea dintre coif și curelușă, pielea îi înflorise în câteva riduri adânci. Au lăsat oștenii bătrâni în oraș, îi trecu prin cap, ca și cum nici nu ar fi fost un gând născut de el, ci venise de undeva, iar el acum îl citea ca pe un răvaș. Privirea îi alunecă pe grumazul omului, alcătuit din inele de piele vlăguită și zbârcită, căzute unele peste altele. Curelele îl roseseră pe sub bărbie, iar metalul îi innegrise marginile urechilor.

Simțindu-i șovăiala, străjerul își veni în fire brusc, îndepărtă mărul de la picioarele lui cu o lovitură de cizmă, scoase de la brâu silitra și începu să încarce flinta, privind la răstimpuri către cei trei de pe zid. Gruia apucase să-i zărească tristețea din ochi, un alean de om care tânjește după ceva pierdut pentru totdeauna, mai înainte ca ea să se transforme în furie, iar el să se repeadă la armă. Îl simțea pe Mitruț împietrit alături. Scoase arcul, puse o săgeată, ținti cu capul plecat pe umăr și, pe când străjerul bătea încărcătura cu vergeaua, trase. Bătrânul oștean se aruncă la pământ și simți șuietul săgeții trecând pe deasupra lui, ca mânia lui Dumnezeu.



Furios pentru că fusese prins în clipa lui de slăbiciune, mai rușinoasă decât o înfrângere în luptă, străjerul dădu să se ridice. Grama sprijini flinta pe umăr, trase cocoșul înapoi și apăsă trăgaciul. Plumbul intră în gâtul oșteanului. Cerul era naramziu în spatele junilor de pe ziduri. Omul rămăsese în genunchi, nu mai apucase să se ridice în picioare. Sângele îi umplu gura, iar el căzu în față, cu brațele adunate pe lângă trup, cu flinta într-o mână și lancea în cealaltă. Junii își continuară drumul, Gruia apucând pe Mitruț de coarda arcului care-i traversa pieptul și trăgându-l după el, iar Grama împingându-l din spate.

Când pășiră pe zidurile dinspre cetate ale porții schimbaseră armele, aveau arcurile în mâini și flintele pe umăr. Soarele la asfințit le venea în ajutor, aruncând umbrele în spate, către oraș. Doi oșteni traversară curtea porții. Gruia și Grama îi săgetară fără un sunet, mai înainte ca ei să înțeleagă de unde le vine soarta. Oamenii se prăvăliră în liniște și rămaseră nemișcați în mijocul curții, la vedere. De-acum totul trebuia împlinit cu cea mai mare iuteală.

Se lăsară să alunece de-a lungul zidului până când ajunseră să atârne, sprijiniți în mâini. Își dădură drumul unul câte unul, ajutându-se să se ridice din iarbă. Gruia făcu semn lui Mitruț să pregătească flinta pentru ivărul ușii, dacă avea să fie zăvorâtă. Trăgea nădejde totuși că nu, de vreme ce era ușa către oraș. Apăsă ușor clanța și împinse. Ușa se deschise. Intrară în curtea porții, un mic bastion cu un singur cat și o galerie de lemn înconjurând toată clădirea. În fața lor, cei doi oșteni răpuși de ei se aflau pe partea umbrită. La stânga și la dreapta se deschideau cele două scări spre galerie. Numai din semne și priviri, Gruia îi arătă lui Grama că îl ia pe Mitruț cu el și urcă prin dreapta, iar pe Grama îl trimise prin stânga.

Porniră să înconjoare locul, deschizând cu băgare de seamă ușile, pe rând, în căutarea încăperii scripeților. Pe partea lui Gruia și a lui Mitruț, una dintre uși se deschise mai înainte ca ei să apese pe clanță. Gruia scoase pumnalul și îl implantă în străjerul care ieșise din încăpere, prinzându-i capul în palmă și aplecându-se cu el până la podele, ca să nu facă zgomot în cădere. Cel de-al doilea oștean se ivi dinăuntru pe când Gruia încă nu se ridicase. Nu avu vreme să-și scoată vreo armă de la brâu, dar se aplecă spre gâtul junelui și deschise gura, hotărât să dea alarma, când Gruia smulse pumnalul din primul oștean și-l infipse în cel de-al doilea, dintr-o singură mișcare de jos în sus. Prin ușa rămasă deschisă, Mitruț văzu în capătul încăperii un străjer care ținea ceafa lui Gruia cu o flintă. Apucă pumnalul de vârf și-l aruncă. Lama se infipse în pieptul omului, care deschise ochii mari, căzu în genunchi, pendulă o clipă, apoi alunecă într-o rână. Flinta se descărcă, plumbul trecu pe la picioarele lor și se infipse într-o grindă. În cealaltă parte a galeriei, Grama înjunghiase două gârzi și lăsase toate ușile deschise. Sunetul armei îi făcu să-și caute privirile toți

trei, îngrijorați. De-acum toți ceilalți aflaseră că se petrece ceva. Una dintre ușile din față se deschise, se traseră trei plumbi din trei flinte, apoi ușa fu închisă și zăvorâtă.

– Acolo sunt scripeții! strigă Gruia către Grama.

– Câți erau? întrebă Grama, atunci când se întâlniră în fața ușii încuiate.

– Trei am văzut, spuse Mitruț. Trei au tras, se corectă el. Ar putea fi mai mulți.

– Mitruț, tragi în încuietoare. Intrăm cu flintele, apoi luăm săbiile, spuse Gruia.

Mult mai târziu, când toate acestea se isprăviseră, Mitruț nu putuse să istorisească limpede cele dintâi clipe de după ce intraseră în încăperea scripeților. Ceilalți îi așteptaseră cu flintele pregătite, dar ei erau ghemuiți când se deschise ușa și izbutiseră să tragă cei dintâi. Fuseseră mai mult de trei. Nu știa câți. Se luptaseră cu săbiile, cu pumnii, cu picioarele, cu pumnalele.

– Podul, Mitruț! strigase de la o vreme Gruia, iar el se dezmeticise ca dintr-o vrajă rea și pricepuse că nu mai avea adversar.

Își trăsesese piciorul de sub un trup, asta își amintea limpede. I se năzărise că mortul se agată de el, în vreme ce se chinuia să se ridice în picioare și să se apropie de mânerul care învătea scripeții. Se scuturase cu spaimă și lovide mâna mortului. Rotise o dată mânerul, apoi îl părăsise, ca să dea o mână de ajutor lui Gruia, care încă se mai lupta cu un oștean.

– Podul! strigase vătaful la el cu furie.

Din acest punct, amintirile lui Mitruț deveneau din nou clare, gesturile pe care le făcuse și gândurile pe care le avusese i se arătau limpede. Apucase mânerul cu amândouă mâinile, se proptise cu picioarele în perete și învărtise până când desfășurase tot lanțul de pe fus. Îl văzuse pe Grama ridicându-se cu greutate, nu se putea sprijini în piciorul drept, iar sprânceana îi sângera. Se apropiase de el și-i cuprinsese creștetul cu palma, rotindu-l cam împotriva voinței lui când la stânga, când la dreapta, cercetându-i fața.

Din îngrijorarea lui Grama și din sângele cald care-i închisese un ochi pricepuse că este rănit, și în clipa următoare o durere ascuțită îi săgetă chipul de la rădăcina părului, de-a curmezișul peste nas și obraji până sub ureche. Smocurile care de obicei îi intrau în ochi erau acum năclăite de sânge. Își trecuse mâna prin părul lipicios și îl dăduse pe spate. Pletele lui rămăseseră acolo, înclieate unele de altele, prima oară când îl ascultau și stăteau așa cum le așeza el, dezvelind către lume ochii și fruntea. Proptise mânerul scripetelui cu cele două belciuge din perete și-și pipăise fața. Întâlnise carne despicată și sânge, îl usturau toate locurile prin care treceau degetele lui. În picioare la barbacana îngustă, Gruia privea afară, către Șchei. Prima lovitură a berbecelui în poartă o simțiseră ca pe un cutremur. Capătul lanțului de pe fus zornăise. ♦

Volumul de proză scurtă *Instinct de supraviețuire* semnat de Mircea Pricăjan a fost cel care m-a însoțit în concediu. O alegere făcută mai mult după intuiție, decât după date concrete. Texte scurte, un prozator ardelean contemporan pe care nu-l cunoșteam prea bine. S-a dovedit o alegere inspirată.

Nu este o carte care să îți bîntuie amintirile, nu este genul de istorisiri pe care să le citești cu sufletul la gură și, cu atât mai mult, nu este o carte care să îți solicite flexarea excesivă a capacităților interpretative. Din contră, este o carte directă, onestă, una care vorbește în primul rînd la nivelul receptării emoționale. Povestirile adunate aici de către prozator sînt destul de diferite ca subiect, ca atmosferă, ca miză. Ce le unește este profundul aer de familie dat de scriitură, care le sudează la un loc, le topește într-o lume coerentă. În primul rînd de remarcat că Mircea Pricăjan se înrolează și el în rîndul autorilor care au încetat să mai privească peste umăr în timp ce merg înainte. Proza sa nu este despre trecut, nu se raportează la trecut și nu vine ca efect din trecut. Este o proză scrisă azi, despre ziua de azi. Cu personaje foarte bine ancorate în România de azi. Cel mai vechi eveniment traumatic regăsibil în istoriile din volum este Pandemia. Și este o senzație eliberatoare să constăți că, în sfîrșit, proza noastră s-a dezlipit din impasul rezolvării politice ficționale a istoriei comuniste pe care nu am fost în stare să o tranșăm în realitate.

Mircea Pricăjan,  
*Instinct de supraviețuire*,  
Editura Polirom,  
Iași, 2025



## INSTINCT DE FICTIONALIZARE

*Mircea Pricăjan este un prozator care iubește detaliul. Care construiește scenă după scenă din descrieri complexe, evitînd accelerarea firului acțiunii.*

de

**VICTOR CUBLEȘAN**

Textele autorului orădean sunt toate centrate în jurul unor momente de criză, care declanșează în personajele urmărite ca prin lupă reacții violente, în general ducînd spre o decompresie psihică a unei încălcări excesive. Nu toate povestirile gravitează însă în zona dramaticului. Există destule în care umorul sau ironia auctorială trag construcția în zona farsei sau chiar a șarjei. Cîteva se deschid explicit înspre un fantastic discret. În general, volumul este lipsit de încrîncenare, rareori ai impresia că ceva definitiv și catastrofal s-ar putea produce. Personajele, chiar și atunci cînd nu intră în aria de simpatie a cititorului, pot fi creditate mai întotdeauna că se vor descurca. Poate că singurul text în care resimți cu adevărat marea tristeții avansînd dinspre paragrafe este *VLOG#173 înapoi ACASĂ*. Este povestirea cea mai frumoasă, mai cristalizată în hotărîrea scriiturii. O elegie, un cîntec discret de rămas bun. Este foarte departe de *Bunica se pregătește să moară*, dar, într-un fel destul de direct, amintește de cea mai bună nuvelă a prozei noastre. În general Mircea Pricăjan are un reflex foarte ardelenc, de a pregăti totul cu foarte multă migală, de unde și o

serie întreagă de istorii parazite, de descrieri nu neapărat necesare. Scriitura sa nu este plicticoasă sau aluvionară, dar ai mereu senzația că ți se oferă mai mult decât era necesar. Pe de altă parte, scriitura directă și dinamică permite o digerație rapidă a oricăror digresiuni. Ceea ce rămîne după lectură este senzația atmosferei.

Un exemplu bun este *Fractură*, un text construit încet, prin multe ricoșee. Tensiunea se adună gradual, odată cu explicitarea situației. Un text pe care îl intuiești în timp ce îl citești. Și tocmai asta rămîne. Nu evenimentul. Ci atmosfera în care se petrece evenimentul. Iar asta este, pe termen lung, mai percutant. Tînăra mamă fugită din calea soțului abuziv pentru a-și salva copilul încă mic este mai puțin interesantă decât punerea în scenă a unei radiografii sau descrierea unei examinări medicale. Pricăjan are un fler deosebit pentru context, iar asta transpiră în cercurile trasate de personaje în jurul evenimentelor.

În acest volum personajele sunt surprinzător de banale. În mod evident prozatorul are aproape o aversiune față de senzational. Acest lucru este evident la personaje, cum spuneam, unde o normalitate triumfătoare propune





tipuri de oameni normali, fără o instruire deosebită, fără subtilități atent jucate, fără bravade sau reacții de eroi. Oameni la fel cu cei pe care îi întâlnești zilnic în aglomerația orașului. Fără pretenția unor trăiri superioare. Și acesta este unul dintre motivele pentru care cartea imprimă o imposibil de contraccarat atmosferă de firesc. Chiar și atunci când autorul flirtează sau chiar trece cu totul în zona fantasticului. Această reținere în construcția unor personaje este laudabilă, coborârea tonului permițând o calibrare mult mai acurată a narațiunilor la nivelul de reactivitate al românului mediu actual. Cartea este convingătoare în demonstrații și oferă figuri cu care este simplu de empatizat.

Singurul text distonant (parțial) de la această notă este *Când înfloresc narcisele*, un text șarjat la adresa pandemiei și restricțiilor implicite. Maimuțărirea lumii izolate în reguli dezumanizante este descrisă cu o furie și cu un dispreț care transpar direct din atitudinea încărcat corozivă a

autorului. Textul este mai mult o demonstrație de frondă, o descărcare prelingă a unor tensiuni acumulate exponențial. Este textul cel mai puțin valoros al volumului, dar poate este cel mai sincer ca intenționalitate și mesaj.

Spuneam că Mircea Pricăjan este un prozator care iubește detaliul. Care construiește scenă după scenă din descrieri complexe, evitând accelerarea firului acțiunii. *Separeu* își datorează funcționalitatea tocmai acestei tehnici. Povestea unei întâlniri amoroase (dincolo de poanta finală intuibilă) este fascinantă nu atât prin ceea ce se întâmplă (nimic nu îi tulbură pe cei doi îndrăgostiți în escapadă), ci prin detaliile scenelor. Pricăjan construiește foarte meticulos fiecare scenă, iar tocmai acea cumulare de detalii duce la înțelegerea relației dintre personaje nu atât prin ceea ce trăiesc, ci prin modul în care o fac. Prozatorul își conduce povestea neabătut, ridicând orice vâl de la intrarea în camera de hotel și până la scena de sex. Totul urmărit ca prin lentilele unui documentar. Această apetență pentru detaliu devine uneori excesivă. În povestirea care dă și titlul volumului, *Instinct de supraviețuire*, panoramarea este atât de largă încât ai senzația că multe fire au rămas neexploatate, că finalul, deși bine articulat în jurul unui eveniment exploziv, nu rezolvă foarte multe piste narrative puse în joc într-o descriere care disecă personajul mult dincolo de ceea ce ar fi fost necesar pentru a face să funcționeze declicul narativ centrat, până la urmă, în jurul unui singur eveniment. Sînt foarte multe scene, pline de culoare și mărunte detalii, care prefațază climaxul. Și care, tocmai prin număr și intensitate, scad impactul punctului culminant, reducîndu-l ca putere și lăsînd întreaga povestire oarecum în suspensie.

Dar, oricît de diferite ar fi textele adunate în această carte,

alăturate se omogenizează, iar legătura dintre ele devine evidentă la lectură. Ceea ce reușește aici Mircea Pricăjan să pună în scenă este, pînă la urmă, profilul unui personaj. Cel al românului de azi. Al bărbatului încă tînăr care se adaptează la lume. Este un personaj interesant, recuperat în ansamblul său de fațetele reprezentate de eroii fiecărui text. Un personaj adaptabil, neliniștit, nesigur. Avînd o excesivă conștientizare a mediului și funcționării sale în context. Atent la detalii. Fără o intuiție a direcției traseului său. Un personaj nu întotdeauna simpatic, dar ușor de înțeles. Rezilient (pentru a folosi un cuvînt în mare vogă). Un om aproape gata să se autoanalizeze, dar niciodată dispus totuși să se privească cu atenție. Ca cititor este o lectură ușoară, plăcută și în același timp provocatoare. La fel ca și personajele prozatorului ai posibilitatea, oricînd, de a trece dincolo de factologic și de a sonda resorturile profunde ale acțiunilor, dar textul se va limita la a te provoca în această direcție, fără a te sili să întri în postura activă. Poți, la fel de bine, să navighezi la suprafața evenimentialului, parcurgînd volumul ca o colecție de drame, farse și întâmplări extraordinare.

*Instinct de supraviețuire* este un volum solid, care își va găsi cu ușurință cititori și care nu face decît să confirme calitatea scriiturii lui Mircea Pricăjan, un prozator meticulos, cerebral și volubil care are un loc foarte bine conturat în rîndul noului val care se arată în proza românească. ✦

Un titlu sonor apare pe coperta celei mai recente cercetări a profesorului universitar de la Sibiu, Ion Dur, publicată la Editura Limes: *Arheologie hermeneutică recuperatoare*. Vremuri și creație, vină și iertare. Cunoscutul istoric și critic literar, autor al unor studii importante despre Mihai Eminescu, Constantin Noica, Emil Cioran, Nae Ionescu, Horia Stamatu, abordează de data aceasta o problemă dintr-una dintre cele mai dezbătute în societatea românească post-decembristă: a relațiilor unor intelectuali de prim-plan cu regimul comunist și cu organele sale represive. Revine, sub acest semn, la Noica, a cărui publicistică interbelică făcuse deja obiectul unui amplu studiu al său, și pune probleme similare privitoare, în ordinea sumarului, la Ștefan Augustin Doinaș, Nicolae Balotă, Cioran.

Primele pagini pregătesc deja o anumită fermitate a abordării analitice a subiectelor ce vor urma, solicitând în primul rând profesionalism, spirit analitic obiectiv (formula antică, *sine ira et studio*, adică, „fără ură și părtinire”, revine de mai multe ori în aceste analize), responsabilitate etică. Constată pe drept cuvânt, grava deprofesionalizare a multora dintre cei care scriu despre cărțile altora, diletantismul abordărilor, conformismul alinierii la neomarxista „corectitudine politică”, la „sinucigașa cancel culturale”, stricarea limbii române. Are, în principiu, dreptate, ferindu-se totuși să generalizeze. Înmulțește, așadar, calificativele descalificante la adresa foiletonisticii flecare, – iritat de deraierile de pe linia dreaptă a apropierei de scriitori și operele lor: „o critică brumărită, contrafăcută, de estradă, care bolborosește sau trăncănește”, o „critică trespădușită sau habarnisată”, o critică pe care o numește și „crâșmărită”.

Cu antecedentele cunoscute, de explorator versat al publicisti-

*Ion Dur se raportează, inevitabil, și cu mare profit, la documentele găsite în arhivele Securității păstrate la CNSAS, în ciuda deformărilor multor realități de către delatori și de către ofițerii care-l supravegheau pe fostul pușcăriaș dintre anii 1958-1964, căutând să discearnă între adevăr și contrafacere.*

de

ION POP

## REFLECȚII DESPRE MORALA SCRISULUI

cii lui Noica, era firesc ca filosoful să ocupe spațiul cel mai amplu din sumarul acestei cărți. Cazul său a fost, de altfel, unul dintre cele mai dezbătute în anii de după Decembrie 1989, nelipsind judecățile în alb și negru, radicale, cu acuzații foarte grave de „colaboraționism” sau cu încercări de a motiva și scuza comportamentul său discutabil. Ani buni s-a impus figura pedagogului de elite, a căutătorului de talente tinere excepționale, alese câte unul dintr-un milion, cu studii temeinice, apte să asigure viitorul intelectual al țării, în ciuda vremurilor potrivnice. Filosoful părea că nu acordă nicio atenție contextului social-politic, de care se detașa implicit, urmând calea cumva neutră a educației și formației culturale autentice, ca într-o rezervație a spiritelor de elită. „Școala de la Păltiniș”, unde gânditorul se retrăsese în ultimii săi ani de viață, fusese un spațiu de selecție ale acestei ambițioase întreprinderi paideice, iar inițiativele sale culturale mai largi, cum ar fi străduința obstinată pentru salvarea manuscriselor eminesciene ori promovarea pe plan internațional a filosofiei lui Blaga, ilustrau aceeași voință de conservare și perpetuare a culturii românești înalte.

Insistența asupra deplinătății spirituale exemplificate prin Eminescu spunea mult despre idealul pe care îl servea cu o pasiune și consecvență ieșite din comun. Interpretul său de acum recunoaște toate aceste mari merite, ca și valoarea evidentă a operei filosofice a lui Noica, dar se arată preocupat, de data asta cu precădere, de latura morală a autorului ei. Se documentează consistent pentru a putea emite judecăți pertinente asupra cazului său, cercetează atent corespondența filosofului cu Cioran, prietenul admirat încă din anii interbelici, se oprește îndelung asupra schimbului lor epistolar de după război, cu accente speciale asupra celebrelor scrisori dintre cei doi din 1957, – îndeosebi extraordinara „scrisoare a unui prieten de departe” a lui Cioran și răspunsul venit din România. Se raportează, inevitabil, și cu mare profit, la documentele găsite în arhivele Securității păstrate la CNSAS, în ciuda deformărilor multor realități de către delatori și de către ofițerii care-l supravegheau pe fostul pușcăriaș dintre anii 1958-1964, căutând să discearnă între adevăr și o contrafacere. „Culpa tăinuă”, de natură morală, e identificată tocmai în acest refuz al unei necesare autoa-

nalize privind aceste relații, dar și trecutul său, în „abilitatea dublă” din partea filosofului, un fel de a juca la două capete pentru a-și conserva și proteja persoana și pentru a putea să-și asume un rol intelectual major în filosofia și cultura din România.” Părerile sale despre Occidentul capitalist, puternic contestate de exilații români întâlniți la Paris, patriotismul său clamat adesea patetic, apreciat și de organele securiste care-l urmăreau la tot pasul, au contat, desigur, în tolerarea filosofului de către puterea comunistă, care a putut vedea în el un fel de agent de influență. O motivație a acestui joc dublu poate fi și „complexul deținutului” (formulă a lui Gabriel Andreescu), starea de frică permanentizată, devenită organică. Oricum, ipoteza, exclusă și de acest cercetător echilibrat al arhivelor epocii, că ar fi existat „o conivență totală între Securitate și Noica”, este înregistrată ca atare, fără să se elimine complet suspiciunea că un soi de „contract tacit” ar fi existat. În orice caz, participarea filosofului la procesul de „banalizare a răului”, astfel numit de Hannah Arendt, rămâne de netăgăduit. Nu putem extinde, însă, comentariul în acest spațiu de recenzare. Rezumând, din toată documentația analizată, reiese că nu poate fi ocolită ambiguitatea unor atitudini ale filosofului care a condamnat, totuși, mișcarea Goma, s-a pronunțat dur la adresa exilului românesc, a condamnat Occidentul (vezi *Scrisoarea către un intelectual din Occident* publicată în 1987). Că a fost, un „agent de influență”, *volens nolens*, al regimului nu are cum să fie contestat. Numai că toate aceste luări de poziție îngăduitoare, probând un evident „strabism etic”, cum îl numește Ion Dur, s-au exprimat în paralel cu un efort ieșit din comun de a întreține ideea construcției culturale durabile, – o „rezistență prin cultură”, cu prețul omisiunii contextului istoric

dramatic prin care trecea țara în acel moment. „Stilistica supunerii” (G. Andreescu), o supunere „silnică”, adaugă autorul analizei, a fost o probă a presiunii permanente exercitate asupra intelectualilor români în comunism, de unde și concluzia corectă că numita „stilistică” era „una a șiretnei pragmatice, prin care Noica împușca doi iepuri dintr-odată: își proteja ființa de pericolele și suferințele iminente la care-l putea supune regimul, dar de a avea totodată liniștea necesară pentru a finaliza varii proiecte culturale, în frunte cu scrierile sale.” Cât despre relațiile de prietenie și prețuire față de Cioran, ele nu sunt în fond dezmințite, în ciuda unor declarații pe care Ion Dur le consideră, pe bună dreptate, nu atât reproduse cât produse de ofițerii de securitate. O secvență analitică remarcabilă este cea consacrată corespondenței dintre filosof și Sanda Stolojan. Pe scurt, și buna sa prietenă plecată din țară în 1972 constată că se exprimă și comportă ca un idealist, desemnat să se supună contextului politic românesc, în schimbul relativei libertăți acordate de regim pentru creația culturală. Rămâne nedumerirea legată de supraevaluarea unui Paul Anghel, considerat un fel de Tolstoi al românilor. E drept că scriitorul cu pricina era atunci directorul ziarului *Tribuna României*, adresat exilului, la care filosoful colaborase cu câteva articole... În final, Noica este pentru Ion Dur un om al „alternativei morale”, bolnav, cu termenul lui Noica, de „ahoretică”, de refuzul determinărilor și al acțiunii participative, ca om al Cetății, înzestrat cu o conștiință critică. Dar rămâne, totuși, unul care spune mult despre condiția omului de cultură obligat să trăiască, cu destule compromisuri, într-un regim totalitar.

Un anume conformism, dar mai ales detașarea de contextul social-istoric în profitul unei ope-

re de mare format, este considerată nuanțată, în paginile dedicate lui Ștefan Augstin Doinaș, cu adaosul unei excelente analize a *Psamilor* poetului din ultimii ani, marcat de „obsesia transcendentului”, operă de reflecție intelectuală, prea puțin teologică. Alt „cerchist”, Nicolae Balotă, trecut și el prin închisoare și deportare, este apărut, cu argumente solide, atât ca scriitor cât și pentru comportamentul său etic, de suspiciunile de oportunism (nu categoric respinse) ale unora dintre comentatorii săi din țară și din exil. Ca la Doinaș, e notată „doar (o) rezistență cultural-estetică (...), nu una civică și politică.” În spirit critic, „fără ură și părtinire,” este abordată și atitudinea lui Emil Cioran, foarte discutabilă astăzi, despre „mesianismul rusesc” și alte aspecte ale spiritului rus, de la *Schimbarea la față a României* (1936) până, de exemplu, la reflecțiile din „scrisoarea către un prieten îndepărtat”. Cât despre paginile consacrate lui Macedonski-publicistul, se poate spune că au meritul de a documenta și explica în contextul epocii, deopotrivă „morală” și principalele idei estetice ale unui literat cu mari ambiții și orgolii, resentimentar, dar autor de referință, deschizător de drumuri noi în istoria noastră literară. În fine, după secvențele confesive ale autorului cărții (un interviu privind preocupările sale filosofice), dosarul contenciosului academic privitor la noua serie a revistei *Saeculum*, inițiate de Blaga și condusă mulți ani de profesorul Ion Dur, aflat în conflict cu Universitatea din Sibiu, este, în ansamblul cărții, un document cam... prozaic. ✦



De îndată ce a pășit peste pragul celor 70 de ani, discretul, singularul poet Daniel Pișcu, figură aproape legendară a Cenaclului de Luni, s-a hotărât să ne indice proporțiile lucrării sale artistice, publicându-și la Editura Rocart, Băbana, 2025, *Opera poetică*, volumul I. Ar mai urma, dacă acesta însumează primele șase plachete din opera poetului: *Aide-mémoire* (1989); *Scrisori de acasă* (1995); *Titlul poemului este aforism* (1997); *Game* (2002); *Jucătorul de cărți* (2006); *Puțină adrenalină* (2009), încă unul sau chiar două tomuri de măsura celui de-acum. Cartea beneficiază de o amplă și comprehensivă prefață a unuia dintre arhitecții conceptuali ai generației '80, Ion Bogdan Lefter, martor nemijlocit al devenirii poetului și poeziei sale. Mai mult narativă decât analitică, prima parte a studiului introductiv reface nimbul biografic al poetului, parcimonios peste măsură cu tipărirea operei până la un anumit punct, și nicio dată generos cu expunerea propriei persoane. Apoi brusc, într-un paragraf sau două, sunt enunțate coordonatele principale ale acestei poezii, constatându-se așezarea într-o anume formulă, începând cu a treia carte de versuri. Pașii exegetici, „pe parcurs, de la o carte la alta...” aduc nuanțări, găsind pentru specificitatea fiecărui volum câte o frazare esențială.

După o parcurgere atentă și a referințelor critice de la finalul ediției, credem că numai pornind de la câteva considerații, temeinice, ale unui coleg de generație și de cenaclu, Romulus Bucur, am putea proiecta această cronică: „Începînd să analizezi poeziile lui Daniel Pișcu rămii cu senzația neplăcută că deși scinteiază de umor și inteligență, deși plac de la prima vedere, deși plac de la început și tot de la început li se văd cu claritate liniile de forță, rămîne un rest inanalizabil și intransmisibil și care, culmea, constituie esența acestei poezii, substanța ei vitală”. Prima

## „TITLUL POEMULUI ESTE AFORISM”

*Poeemele lui Daniel Pișcu cheamă ecouri poetice uitate.*

de

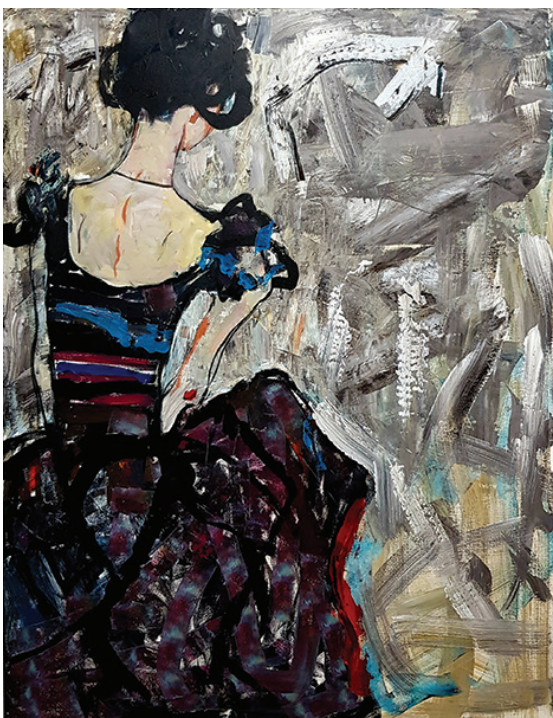
VIOREL MUREȘAN

impresie, care de bună seamă se va augmenta pe parcurs, încă de la debutul cu *Aide-mémoire*, este că niciunde în poezia noastră, mai mult ca aici, n-au acoperire enunțurile lui Viktor Șklovski, potrivit căruia „opera literară este formă pură” și, mai cu seamă, poezia ar fi „reșita jocului cu banalitatea”. *Copilul*, așezat ca temă centrală, generează numeroase „mici scene de familie din cotidianul banal” (din prefață). Însă principala izbândă de aici ni se pare prefacerea lui într-un reprezentant alegoric al poetului: „Ca un copil/ ce învață a merge/ uitîndu-se drept/ în ochii tatălui/ așa construiesc și eu/ acest poem/ privind la final”. (*Ca un copil*). De altfel, ne și gândim să arătăm spre voracitatea pentru *joc*, comună copiilor și acestui poet.

*Scrisorile de acasă* au în comun, într-o bună parte din volum, formula de adresare epistolară, pe când finalurile decurg dintr-un suspans regizat cu sentimentul absurdului, al incoerenței condiției umane. Un poem de largă respirație, *Joc*, aduce cu o scenetă de familie cu ecouri urmuziene, dar vorbim de un Urmuz care pare că i-ar fi citit pe Ionescu și Beckett. Alteori, poemul e o trambă de cuvinte, răscuită în jurul golului, tot cu olm de absurd. *Un lucru știu, În fiecare zi, Întâm-*

*plare* sunt câteva titluri ce-ar putea sta deasupra oricărui fel de text. Pe când *Omul care vorbea singur* e unul care sună atât de deslușit bacovian! Iar un poem precum *Anticariat*, aflat sub pecetea fadorii existențiale, se cere imperativ să fie citit doar prin lentilă bacoviană: „Toamnă, anticariat/ frunze veștejite/ oricât aș căuta frunza lui Eminescu/ sau Labiș/ cu greu o voi găsi/ și chiar dacă o voi găsi/ marginile vor fi ca un uzat afiș.”

Următorul volum are ca titlu una dintre naș propozițiile emblematice ale cărții: *Titlul poemului este aforism*. Lui i se acordă, în prefață, cel mai întins spațiu, fiind considerat ca un volum experimental, în nu mai puțin de șase variante de interpretare. Principala procedeu este repetiția iterativă, având funcția de intensificare prin insistență, iar dacă ne raportăm la termenii din câmpul lexical al scrisului: „titlu”, „poem”, „aforism”, „poet”, „cuvânt”, întregul volum are sarcină metatextuală. Aproape oricare poezie de aici are pregnanță, lapidaritatea și doza de paradox ale aforismului și întinde ancore, în egală măsură, spre arta poetică și spre paremiologie: „125. *Titlul poemului este aforism!* Eu poetul mă numesc cuvânt/ Scriu cu gâtul/ Dar nu vă pot oferi nici lăntișoa-



re// Nici mărgelile./ Podoabe găsiți la alți poeți/ Nu-n versurile mele./ Mă opresc aici”. Într-o organizare lingvistică aproape magică, invocând reminiscențe de descântec, poemele lui Daniel Pișcu cheamă ecouri poetice uitate. Și în *Game* (poeme de după eclipsă), prefațatorul analizează foarte atent componenta tehnică a volumului: „32 de texte – *Game* – (doar cu inițialele majuscule) grupate câte patru sub fiecare dintre cele opt GAME DO,...RE și celelalte pînă la...DO DE SUS. *Gamele* subordonate celor 7+1 sunete sînt atribuite cîtorva personaje, ca-ntr-a...*Domniței*, a...*ostașului* sau a...*bătrînului*, de fapt declamate de același autor-narator care anunță de cele mai multe ori prin titluri, fie serios, fie ironic, temele sau motivele textelor, ca în *Gama mirajului*, a...*colonialismului*, a... *remușcării* ș.a.m.d. Sacadarea «pe note», utilizarea dialogurilor sau a sloganurilor publicitare, bufoneria cvasi-permanentă obscurizează conținuturile propriu-zise, care n-ar fi chiar de neglijat”.

Filonul de semnificat devine

mai consistent, textul parcă mai plin de revelație, odată cu volumul *Jucătorul de cărți*. Discursul la persoana întâi se instalează ca predominant încă din poemul liminar: „Sufletul îmi era plin de pietre//...// am strigat. M-am rugat./ M-am liniștit”. (*Plin de pietre*). Ici-colo, se prefigurează în poem câte un abur de credință, de iubire, de sentiment al caducității. Timpul, moartea, memoria sau chiar biblioteca personală, devin obiectul meditațiilor jucăușe ale poetului: „Sprijini lumânarea/ cu ochii/ și ea arde/ tăcut/ cinstit/ liniștit./ Va fi o adevărată/ zi de duminică”. (*Sprijini lumânarea*). Poeme precum *Păpușii* sau *Să vină mai repede noaptea!* ne arată că între poeții frecvența asiduă de autor s-ar putea număra și un Emil Botta: „Noaptea!/ Să vină mai repede noaptea!/ Să adorm, să adorm!/ Și să uit, și să uit/ că tu, Lit-Ocolit,/ Nici acum n-ai venit!/ Domnule Somn,/ Mai e,/ Mai e mult/ Până pe la sfârșit?” Câte un poem țâșnește ca un gheizer, perforând stîncă cenușie și rece a realității cotidiene: „E târziu/ dacă m-aș uita la ceas/ m-aș mobiliza oare/ pentru o altă stare/ decât cea de somn?/ În somnul de veci/ nu există vis?” (*Târziu*). În *Second hand*, un fapt divers, ridicat, ca într-un basorelief deasupra mundului, trăiește estetic printr-o tăietură de daltă, pe cât de hotărâtă, pe atît de rafinată: „M-am înțolit/ *second hand*/ frizerii se înclinau în fața mea/ bătrânii îmi răspundeau/ «să trăiți!»/ vânzătoarele mă serveau/ cu politețe/ lăsând chiar din preț/ la intersecție/ șoferii îmi dădeau prioritate/ cu considerație/ ducându-și mâna/ la pălărie”. Poemul intitulat *Mâna cu șapte degete* e o fantezie etimologică, iar pe aceeași pagină cu el stă și cel mai izbutit dintre cele patru *haiku*-uri, intitulate ca atare în carte: „Fâs! – și chibritul s-a aprins!/ Țac! – și lanterna s-a aprins!/ Numai lumânarea nu face zgomot!” Aniversarea unei zile de naștere („Azi împlinesc 43 de ani”) se petrece într-o dezar-

mantă baie de banalitate. Conferă greutate volumului și câteva portrete feminine, având parcă același prototip, ca într-un joc de oglinzi paralele.

*Puțină adrenalină* scoboară poezia, din emisfera ficțiunii, în cea terestră, traversată de trasee turistice. Primele destinații: Spania, Portugalia, Andorra. Poetul își acordă instrumentele – fără a fi necesare prea mari schimbări – la *punctul de vedere* al unui reporter. Din măreția unei capitale occidentale, poetul extrage tot deriziunea, pe care o mai și îngroașă în final, printr-o tușă ironică: „Cea mai bună reclamă/ în cafenele/ este mizeria/ (mucuri de țigări,/ ghemotoace de hârtie/ aruncate pe jos)/ zice ghida.// Parcă e/ un fel de corida/ pe dos...” (*La Madrid*). De Ellada, Daniel Pișcu se apropie cu eul său narativ, drapat în giulgiurile reci ale ironiei parodice și ale jocurilor semantice, vegheate de spiritul tăios al lui Caragiale „al nostru, al lor/ al tuturor”: „Era un conifer/ la Edessa/ și coniferul avea trei conuri/ unul:/ conul Dumitrache/ al doilea/ era de soi feminin:/ coana Mița/ și-al treilea:/ conul Leonida/ și nu trecea nici o reacțiune/ nici o bicicletă pe stradă/ cei doi conii luaseră o pizza/ coanei Mița/ de vie/ ce era/ și asta/ le era viața./ Sută la mie”. (*Ellada IV*). *Nisipurile de Aur* încheie cartea, ca o mare frescă în șaisprezece episoade, fiecare intitulat *Puțină adrenalină*, fiind și numerotate cu cifre romane. Secvențele se leagă între ele prin aspectul de amplu, dar plat, monolog interior, amintind întrucâtva de aventura difuză a lui Leopold Bloom. Într-un loc, cu puțin înainte de sfârșit, poetul a avut grijă să-și etaleze acribia și zelul diaristic, cu care smulge sublimul din cenușul cotidian: „toate acestea/ le consemnez/ cu plăcere/ pe această pagină de hârtie/ memorabilă pânză/ ca să se știe!” (*Ellada XII*). Daniel Pișcu e un poet ce, prin eforturi făcute fără emfază, cucerește noi tărâmuri estetice, de la un volum la altul. ♦



**L**a cei 75 de ani pe care Li-a împlinit în anul 2025, Cassian Maria Spiridon e un poet important, un publicist redutabil și un eseist rafinat, cu remarcabilă vocație de constructor cultural. Născut la 9 aprilie 1950, în Iași, absolvent al Facultății de Mecanică a Institutului Politehnic din București, 1975, Cassian a fost până în decembrie 1989 inginer mecanic și cercetător științific în diverse întreprinderi și institute. Este Membru al Uniunii Scriitorilor din România, al Societății Ziariștilor Români, al Asociației Ziariștilor Români și al PEN-clubului european. A debutat în 1971, în revistele *Amfiteatru* și *România literară*, după care a publicat în majoritatea revistelor din România, a întemeiat și conduce reviste și edituri (*Timpul*, *Poezia*, *Caielele de la Durău*). Este, din 1995, redactor-șef al revistei *Convorbiri literare*, iar din anul 2009 președinte al Filialei Iași a Uniunii Scriitorilor din România. Cărțile de versuri ale lui Cassian Maria Spiridon (*Pornind de la zero*, *Zodia nopții*, *Piatră de incercare*, *De dragoste și moarte*, *Intrarea în apocalipsă*, *Arta nostalgiei*, *Cumpăna*, *Poeme în balans* etc.) au fost apreciate și premiate. Și mai premiate au fost volumele de eseuri (*Atitudini literare I-VI*, *Petre Țuțea între filosofie și teologie*, *Eminescu, azi*, *Marea înfățișare a lui Mihai Ursachi*, *Aventurile terțului*, *Vieți controlate*, *Ginduri despre poezie*, *Farmecul discret al drep-ței cumpăniri*, *Virgil Nemoianu*. *Îmblinzirea postmodernității* etc.).

Cărțile de eseuri ale lui Cassian Maria Spiridon sunt echilibrate, fiind definite, ca să parafrzez un titlu, printr-un farmec discret al bunei cumpăniri, dar și printr-o necesară distincție între adevăr și eroare, între mistificare și autenticitate, cu analize corecte despre unii poeți moderni și contemporani, de la Bacovia la Mihai Ursachi și Cezar Ivănescu, în spiritul moderației și al unei fundamenta-

le sensibilități la frumos, prin care sunt analizate creațiile poetice, ca trăire inefabilă și geometrie a unui înalt abia bănuț. În cartea *Alte gânduri despre poezie* (2017) sunt expuse analize, forme lirice, principii și pledoarii revelatorii pentru valorile sacralului în poezie, prin care se explorează străfunduri ale ființei, ale cunoașterii și inspirației, cultura însăși devenind un spațiu armonios al convergenței dintre național și universal. Juste sunt aprecierile autorului despre un „scepticism bine temperat”, despre transumanism, despre spiritul critic, sau despre corectitudinea politică percepută ca efect al „sofismului agregării prin care oamenii se iluzionează că pot fi aplicate în concomitență și la același nivel libertatea și egalitatea”. În consecință, sugerează autorul, asistăm la „distrugerea acelor libertăți care sunt o piedică în calea rezolvării egalității. Cel mai puternic instrument în realizarea acestor deziderate este statul.” Concluzia autorului este aceea că „fără o înțeleaptă detașare și ironie, însoțite de un pesimism bine temperat, nu vom reuși să înfruntăm sofismele care au infestat viața socială și să menținem totodată câștigurile sociale lăsate moștenire, cu nu puțin sacrificii, de înaintași, într-

apărarea unor valori care ne fac viața acceptabilă.”

Cartea *Despre pesimismul bine temperat* (Editura Eikon, București, 2025) surprinde prin prezența unor reflecții de actualitate,



cu tematică de real interes. O temă relevantă e cea a contrastului dintre competență și ignoranță sau mediocritate, constantă a condiției omului în era globalizării și postmodernismului, în care rațiunea lucidă are de înfruntat inerțiile și inertțiile spiritului gregar colectiv: „Masa nimicește tot ceea ce nu este după chipul și asemănarea ei, tot ceea ce este deosebit,

## DISCERNĂMÂNTUL CA ECHILIBRU ȘI VALOARE

*Vorbind despre pesimism, Cassian Maria Spiridon consideră că acesta presupune luciditate, spirit rațional, autocontrol, echilibru și înțelepciune în cultivarea și examinarea valorilor culturale sau morale.*

de

**IULIAN BOLDEA**



individual, calificat și de elită”. Vorbind despre pesimism, Cassian Maria Spiridon consideră că acesta presupune luciditate, spirit rațional, autocontrol, echilibru și înțelepciune în cultivarea și examinarea valorilor culturale sau morale. Primul capitol, *Cultul ignoranței și refuzul competenței*, se remarcă prin expresivitate a intelectului și spirit comparativ, având drept fundament teoretic câteva cărți esențiale relevând raportul dintre rațiune și spiritul colectiv care se remarcă prin refuzul competenței și cultivarea unei ignoranțe gregar. Aceste cărți sunt *Schiță a unui tablou istoric al progreselor minții omenesci* de Nicolas de Condorcet, *Despre democrație în America* de Alexis de Tocqueville, *Revolta maselor* de José Ortega y Gasset și *Sfârșitul competenței* de Tom Nichols. Se reliefează, astfel, presiunea maselor asupra percepției individuale sau declinul meritocrației, prin care progresul spiritual al omenirii pare din ce în ce mai diminuat în favoarea elanului științific și ideologic nivelator al epocii noastre, în care, cum observă Tocqueville egalitarismul plasează individul sub o zodie a încrederii nedisimulate în forțele proprii dezvoltări psihosociale, cu consecințe diverse în plan politic. Susținută teoretic de aceste cărți fundamentale, demonstrația eseistului configurează ideea antinomiei dintre progresul de sursă iluministă și luciditatea tragică, dintre meritocrație și uniformizare a valorilor, aplatizare a idealurilor indivizilor ce trăiesc în era globalizării și digitalizării, a inteligenței artificiale a unui nou *ev media*. Cassian Maria Spiridon examinează în cartea sa direcții și orientări majore ale culturii române (*Seria Al. Tzigara-Samurcaș a Convorbirilor literare și scriitorii interbelici, Eminescu în prima teză de doctorat, Ediția princeps Poesii de Mihail Eminescu, O comemo-*

*rare Eminescu și Invențiile năluce ale anilor '60*). Toate aceste teme abordate reflectă în mare măsură curiozitatea, rigoarea și discernământul eseistului, erudiția și reflecția lucidă, căci, de pildă, în capitolul care se referă la revista *Convorbiri literare* și scriitorii din perioada interbelică, autorul redă ambianța epocii, revelând spiritul critic și preponderența unui instinct axiologic tutelar, în aproximări hermeneutice valide, demne de interes. Eseul *Invențiile năluce ale anilor '60* rezumă deschiderea tematică, ideatică, de viziune și de stil a epocii neomodernismului șaizecist, cu forme literare novatoare și o consolidare a imaginarului literar prin prisma memoriei, timpului, identității și sensibilității, ca pecete indelebilă a redescoperirii eului. Relevante sunt capitolele despre Eminescu. *Eminescu în prima teză de doctorat* se referă la Mihai Eminescu. Studiu critic, de N. Petrașcu publicat în 1892, „prima lucrare postumă dedicată poetului și care apare la editura Socec, în anul 1892, sub semnătura lui N. Petrașcu, la recomandarea lui Maiorescu”. Cassian Maria Spiridon ne oferă detalii demne de interes despre acest studiu al lui N. Petrașcu, care „nu a mai fost reeditat. De reținut, primul doctorat ce are ca temă viața și opera lui Eminescu va fi susținut în limba maghiară la Facultatea de Filologie a Universității din Budapesta, lucrare scrisă în limba română și apoi tradusă pentru susținerea tezei.”

Eseul *Ediția princeps Poesii de Mihail Eminescu* reconstituie mai întâi contextul, ambianța culturală a epocii, eseistul punând în lumină, prin ținuta analitică a exercitiului istoric-documentar, aspectele tehnice ale ediției, despre care Petru Creția scrie că este „una dintre cele mai frumoase ale vremii în marginea gustului ei și, totodată, moment hotărâtor al prezenței poeziei eminesciene în

durata culturii românești”. Este subliniat totodată sentimentul de datorie literară pe care îl resimte Maiorescu („Dacă totuși am publicat și aceste poezii, împreună cu celelalte, așa cum se găsesc, am făcut-o dintr-un simțământ de datorie literară”), inventariindu-se poeziile publicate, configurația volumului și reliefându-se, totodată, reflexele biografice din epistolarul eminescian (scrisori către Veronica Micle, Maiorescu sau Emilia Humpel) din care cititorii își pot configura o imagine suficient de clară cu privire la opiniile lui Eminescu față de volumul editat de mentorul Junimii. Atent la ambianță, Cassian Maria Spiridon redă în textul său relevanța ediției princeps a poeziilor eminesciene, încadrând cartea în vibrația epocii, în spațiu și în timp deopotrivă. În cartea *Despre pesimismul bine temperat* eseistul îmbină exegeza și excursul istorico-literar, într-un stil ce se impune prin acuratețe, atenție la nuanțe, relevanță discursivă și frazare echilibrat dozată, judicioasă în reflecțiile marcate de amprenta interdisciplinarității, cu incursiuni în literatură, cultură, psihologie, sociologie, filosofie și istorie, întemeiate pe argumente ce au naturalețe, repudiind emfaza și retorismul. În eseurile sale, Cassian Maria Spiridon se vedește o conștiință lucidă, interogativă, iar reflecțiile sale reprezintă un model de discernământ și obiectivitate într-o epocă prea grăbită, marcată de improvizație și de un nedorit cult al ideologiei formelor goale.



# POETA EN LATINOAMÉRICA

Debutul lui Laur-Mihai Amanolesei, *Nu toată lumea moare din dragoste* (OMG, 2025), se conturează ca un proiect care continuă o poetică radicală a iubirii, situată dincolo de cadrul heteronormativității, fără a mai accepta regulile sau constrângerile acestuia. Ceea ce îl plasează și ca o ruptură a poeticii lor queer de până la el.

Încă din titlu, atent și programatic plasat, ni se trasează direcțiile privilegiate de lectură ale volumului și, simultan, se face vizibil modul în care Amanolesei intră, nu fără o ironie controlată, în polemică deschisă cu vechile „discursuri îndrăgostite”. Pe de o parte, titlul anunță, cu o gravitate ușor șagălnică, demontarea unui vechi fetiș cultural: celebrul dicton evanghelic „dacă dragoste nu e, nimic nu e”, resuscitat, reambalat și propulsat în imaginarul colectiv drept adevăr ultim de finalul romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda. În contra-curentul acestei axiome sentimental-sacralizate, afirmația „se moare și din altceva decât din dragoste” operează o defetișizare lucidă: ea sugerează că existența, cu inventivitatea ei uneori crudă, dispune de un arsenal mult mai larg de cauze letale decât simpla carență afectivă. Cu alte cuvinte, dragostea nu mai este centrul gravitațional exclusiv al sensului, nici instanța supremă care validează sau anulează viața.

Pe de altă parte, într-un registru mai subtil, titlul polemizează cu o întreagă ideologie difuză, dar omniprezentă, propagată de mass-media și de cultura pop: aceea care asociază iubirea, aproape invariabil, cu suferința, cu violența emoțională, cu intensități vecine catastrofei. În acest scenariu, dragostea pare legitimă doar dacă doare, doar dacă se consumă pe fondul unui dezastru iminent sau deja produs. Ca și cum, fără prăbușiri spectaculoase,

*Imaginarul poetic al lui Amanolesei se inserează firesc în această perspectivă non-individualistă, propunând o configurare a subiectului care se articulează prin relațiile ce îl fac posibil și îl mențin în viață.*

de

EMANUEL LUPAȘCU



fără traume sau ruine, comuniunea autentică ar fi imposibilă. Or, titlul refuză această condiționare perversă: dragostea, sugerează el, nu ar trebui să ducă la moarte, nici să se hrănească din colaps, nici să fie validată doar de circumstanțe extreme.

Ce face, până la urmă, Laur Amanolesei cu aceste clișee și cu ideologiile care le susțin? Le provoacă, desigur, dar nu frontal; le răsuștește, le deturneză și, mai ales, le pervertește, făcând vizibilă logica lor internă, adesea viciată.

Cum anume? Printr-un gest de anexare și reciclare, prin asumarea lor până la capăt, gest din care decurge și natura de kitsch a demersului poetic. Iar termenul nu este folosit aici în registru depreciativ, ci în accepțiunea sa tehnică: kitschul ca mecanism de demascare a artificialității ascunse sub masca unei preținse autenticități. În acest proces de răsturnare, sunt puse sub semnul întrebării chiar și mitologiile queer ale unor relații canonizate, adesea toxice, devenite veritabile staruri de cinema cultural: Arthur Rimbaud și Paul Verlaine, Salvador Dalí și Federico García Lorca. Cu

un deznodământ fatal, în ambele cazuri, aceste cupluri reproduc, aproape mimetic, scenariul violent al relațiilor heterosexuale intens exploatare și romanțate de Hollywood. În același mod, arhitectura intertextuală a volumului, cu variile lui trimeri la poezia contemporană latinoamericană sau la șlagăre din anii '80, dă seama de o imagine compozită, caleidoscopică, niciodată autentică, a iubirii și a felurilor în care mereu sentimentul îndrăgostitului semnifică o rescriere a ceva ce s-a mai întâmplat deja.

Prin urmare, poetica pe care pariază Laur se articulează ca o poetică a iubirii queer înțeleasă drept forță a non-violenței. Conceptul îl preiau explicit din volumul publicat în 2020 de Judith Butler, unde autoarea operează o distincție esențială, adesea estompată în discursurile curente, între non-violența pasivă și cea activă. Prima, non-violența pasivă, presupune acceptarea tacită a ceea ce ți se întâmplă, acel „merge și așa” care se transformă, prin acumulare, într-o toleranță suspectă, dusă până la paradoxul toleranței însăși. Este o tăcere care, aparent liniștitoare, devine o formă de complicitate, o capitulare blândă, dar persistentă, sugerată memorabil în formula „Tăcerea te roagă și gândul, te ceartă”. În opoziție,

non-violența activă, transformatoare, presupune două mișcări simultane și deloc comode. Mai întâi, asumarea vizibilității în fața celor care te invizibilizează sistematic. Apoi, într-un gest mult mai dificil, refuzul de a răspunde acestei invizibilizări printr-o contra-invizibilizare simetrică. Altfel spus, a te face văzut fără a-i șterge pe ceilalți din câmpul vizual. Mărturisirea identității („ce-i cu mine”) a relevat că râul nu are miere și Iașul nu are iubire. Inima își caută un loc într-un „corp mai sănătos”, ferită de urletele lupilor, într-un „cocon la umbră”. Poetul este salvat de cântecul de leagăn al mamei și își dorește să-și împuternicească inima pentru a iubi chiar și atunci când nu este iubit. La acestea se adaugă o a treia dimensiune: reziliența, înțeleasă nu ca eroism demonstrativ, ci ca o formă de insurgență discretă. O grevă existențială care nu te scoate din vulnerabilitate, nu o maschează, ci, dimpotrivă, o face mai densă și mai vizibilă.

Judith Butler desface critic ficțiunea liberală a „stării de natură”, ficțiune care proiectează individul ca entitate originară, deja adultă și autosuficientă, și care, tocmai prin această proiecție, eludează condiția fundamentală a existenței umane: dependența radicală în care orice ființă este adusă pe lume și în interiorul căreia continuă să existe. În cadrul acestei lecturi, interdependența nu apare ca o etapă provizorie destinată depășirii, ci ca un dat ontologic, constitutiv, ce subminează imaginarul autonomiei suverane. Imaginarul poetic al lui Amanolesei se inserează firesc în această perspectivă non-individualistă, propunând o configurare a subiectului care se articulează prin relațiile ce îl fac posibil și îl mențin în viață. Eul liric prinde contur prin legături afective intense, adesea homosexuale sau de prietenie, trăite ca forme de sprijin și salvare, iar prietenia cu Tibi este recunoscută drept „cea mai ușoară formă de iubire primită”, adică acea relație în care

violenta este minimă, iar respirația devine posibilă.

La același nivel de gândire se situează și reprezentarea corpului, care nu este conceput ca o unitate discretă și autosuficientă, ci ca un spațiu al interdependenței, în deplin acord cu critica butleriană a metafizicii substanței. Ritmul inimii se definește prin ajustarea la ritmul celuilalt, îndrăgostirea capătă forma unui exercițiu de sincronizare, iar dorința de a fi cu cineva presupune abandonarea mitului întregului solitar și a persistenței în autocompătimire, în favoarea unei existențe trăite în comun. Aceeași logică traversează și asumarea explicită a sprijinului primit din exterior: fie că este vorba despre bunica ce oferă orientare, fie despre nevoia elementară de a fi ținut în brațe, dependența emoțională și fizică este integrată discursului poetic fără disimulare sau rușinare, ca formă de adevăr existențial.

Dacă primul ciclu al volumului este traversat de tăceri, reprimări, respingeri și autorespingeri, de o tendință retractilă care însoțește atât iubirile, cât și prietenii timpurii, chiar și atunci când acestea sunt saturate de tandrețe, al doilea ciclu marchează o schimbare de registru, corespunzătoare unei etape a exteriorizării și a verbalizării. Iubirea începe să se manifeste deschis, la fel și dorința de comunicare și de comuniune cu celălalt, pe fondul unei conștientizări acute a singurătății, percepute drept „călduță” și reconfortantă, dar în același timp apăsătoare și angoasantă. În acest cadru, opțiunea eului liric capătă o formă radicală: preferința pentru o auto-anihilare simbolică, acceptată ca preț al deschiderii totale, pentru a face loc unei existențe modelate de prezența celuilalt. Poetul își exprimă dorința de a cunoaște pe cineva, după o perioadă îndelungată de singurătate, iar această dorință se articulează printr-o serie de detalii cotidiene imaginare: felul în care s-ar trezi, ar bea cafea cu zahăr, ar zâmbi atunci când este gădilat.

Atenția acordată axilelor și tălpilor, desemnate drept „locurile cele mai delicate de pe corpul uman”, accentuează vulnerabilitatea și disponibilitatea pentru intimitate. În acest context, ideea de a nu mai fi „întreg” în prezența cuiva nu apare ca o pierdere, ci ca o opțiune asumată. El preferă renunțarea la autosuficiență în favoarea relației, formulând explicit refuzul de a continua să persiste în autocompătimire. În registru stilistic, asta se traduce printr-o abundență a conjunctivului și a condiționalului optativ, care imprimă un ritm sacadat, prin construcții acumulative. Al treilea ciclu este despre existență și rezistență, cel mai politic, dar care rescrie retroactiv caracterul angajat al celorlalte calupuri de poeme. Tăcerea este luptătoare („tăcerile subceleste/ însuflețesc secole de lupte colective”), iar identitățile queer au memorie doar prin canale violente. Poetul caută refugiu în amintirile din copilărie pentru a evita să privească lumea, inclusiv trupul ars și umilit al lui Daniel Zamudio, ucis în 2012 în Chile pentru că era homosexual. Agresorii i-au scrijelit svastici și i-au zdrobit piciorul. Poemul repetă lupta: *persistir en la vida persistir, tu vida rompiéndose persistir* („a persista în viață, a persista, viața ta rupându-se, a persista”).

Îndrăzneț și sigur pe sine, acest volum despre iubirea queer, înțeleasă ca o altă formă de a gândi dragostea, îl confirmă pe Laur-Mihai Amanolesei drept un debutant care surprinde plăcut. Cartea adună micro-narațiuni diverse, cu deschidere cosmopolită, susținute de o voce poetică redusă la minimum, aproape impersonală. Totuși, această aparență de distanță este traversată de un miez afectiv recognoscibil, asemănător unor vederi expediate familiei din zonele marginale ale planetei. În acest fel, volumul deschide simultan posibilitatea unui discurs queer care evită mimetismul față de limbajele dominante și refuză să se definească în raport cu discursul care, până acum, l-a exclus sau l-a făcut imposibil. ★



**L**a doar 40 de ani, Andrei Mocuța este autorul unui șir lung de cărți (proză, poezie, știință, traduceri, antologii) pentru care a fost răsplătit cu numeroase premii literare. Doctor în filologie, retras în învățământul preuniversitar din Curticiul natal, continuă munca tatălui său, Gheorghe Mocuța, la rândul lui scriitor apreciat, critic și poet, precum și mentor al unei mișcări literare în orașul din extremitatea vestică a țării.

În 2015, Andrei Mocuța publică teza de doctorat *Portret al artistului în absentia. J. D. Salinger: o monografie*, pentru ca zece ani mai târziu să-i apară romanul *Salinger și fata cu părul roșcat*, (Editura Polirom, 2025), unde subiectul amănunțit studiat și reflectat în volumul de promovare academică, redactat în cea mai riguroasă formulă științifică, să fie reluat narativ sub formă de ficțiune. Bogata bibliografie adunată în vederea doctoratului se fixează drept fundament solid pentru povestea romanului, unde teza se umanizează și permite imaginației să creeze personaje și locuri. Doar *Nota finală a autorului* deconspiră ce este realitate, ce se sprijină pe document și ce este introdus de fantezia autorului. O asemenea transformare are avantajul credibilității și a părților venite strict din închipuirea și talentul scriitorului și dă o autoritate în plus pentru percepția cititorilor. De asemenea, formula ingenios găsită, permite unui vast decor teoretic să se integreze organic în narațiune, fără a deveni ostentativ și obositor. Elementele tezei devin elementele istorisirii.

Povestea ne este înfățișată printr-un curs pe care doctorandul a trebuit să-l susțină în fața unui grup de studenți și masteranzi care au ales acest opțional. Context în care ne sunt prezentate portrete bine conturate ale unor tineri mai interesați de subiectul Salinger, precum și alții care fac doar act de prezență. În aceeași *Notă finală*, autorul ne atrage atenția că dintre toți cursanții, doar o singură fată a apărut

## CÂND RIGOAREA ȘTIINȚIFICĂ ÎȘI ARATĂ ȘI FAȚA FICȚIONALĂ

*Teza de doctorat devine roman*

de

**GHEORGHE SCHWARTZ**

din realitate, Simona, „fata cu părul roșcat”, devenită pe parcursul narațiunii, iubita propunătorului. (Ceea ce include, desigur, și un palier de *love story*.)

Însă filonul fundamental pe care este construită cartea rămâne Salinger, omul și opera cu reverberațiile cercurilor concentrice pe care le-a iscat celebrul scriitor, el însuși un personaj neobișnuit. Aici mi se pare meritul principal al romanului, acela de a nu face parte din atât de cunoscuta categorie a „vieților romanțate”, ci informațiile masive despre renumitul erou luminând dintr-o narațiune bine scrisă. Pe măsură ce cursul avansează, propunătorul, încă prea puțin familiarizat cu poziția de la catedră, vede cum, pe rând, aceia care la început nu participă decât strict fizic devin curioși de cele ce se întâmplă în sala 420. Mai mult, printre cei aflați de față, tineri care abia acum s-au întâlnit, se naște o relație de grup, în care apar și simpatii, și orgolii, și spiritul de concurență. Toate acestea îi antrenează într-o activitate ce li s-a părut inițial doar o formalitate. Treptat, intrăm în atmosfera unui remix al atmosferei evoluției evenimentelor de după apariția în 1951 a romanului *De veghe în lanul de secară*. Cu mult înainte de furtunile ce au urmat să vină, Salinger premer-

ge mișcarea *beat*, pe Jack Kerouac, Brautigan, Ginsberg și pe ceilalți membri marcanți ai noii direcții în literatură. (Dintre ei, să nu uităm că Andrei Mocuța l-a și tradus pentru cititorii români pe Richard Brautigan cu *Ilustrată din Chinatown*.) Am spus remix întrucât, între timp, vremurile s-au schimbat, iar percepția tinerilor de azi s-a schimbat și ea, lucru subliniat și de critica de specialitate, dar și din intervențiile unor cursanți. Cursanți care, iată, se dezvoltă drept individualități puternice, gata să se contreze până la ceartă pe temele discutate, dar care se dovedesc uniți în jurul unei kolege aflate în suferință în urma unui accident. Un remix și pentru că tinerii din carte, intrând în Universul Salinger, folosesc adesea un limbaj la fel de nonconformist ca tinerii din proza autorului, un limbaj la fel de frust și totuși diferit. Vremurile s-au schimbat, deși lumea e aceeași.

Mocuța însuși este tot mai implicat în acest joc și folosește tot ce a aflat despre Salinger în vederea susținerii tezei de doctorat într-un periplu imaginativ în lumea maestrului. Până acolo încât imaginează primirea unei burse în micuța localitate Cornish, unde și-a amenajat „bârlogul” rupt de lume celebrul scriitor. De acum, Mocuța pășește în plin mit, unde totul este așa cum



își amintește din teză, unde apare și fiica Colosului, Margaret Ann și unde pătrunde printre mobila și obiectele lui Salinger, până în intimitatea autorului (așa cum o știe el din bibliografie). Însoțit de Simona, Andrei regăsește fizic dovada autenticității datelor fruste din *Portret al artistului în absență*. J. D. Salinger: o monografie. Teza de doctorat devine roman.

Salinger, „subconștientul imăgnar al mai multor generații”, diferit văzut după peste șapte decenii, rămâne un colos. Un colos greu de înțeles ca om. După ce deschi-

de calea autorilor „generației beat”, a unor scriitori gata mereu să rupă cu tradițiile adânc înrădăcinate ale trecutului, boemi mereu în mișcare, rătăcind în căutarea unui iluzoriu „altceva”, viața vagabonzilor Dharma, spre deosebire de ei, Salinger refuză să mai iasă din reclusiunea autoimpusă. Se refugiază în învățăturile Zen, ca alternativă spirituală față de lumea închistată pe care o refuză. El nu mai poate fi accesat, are câini ce-i păzesc solitudinea, dar este totuși foarte atent la ce se întâmplă „afară” ca nu cumva să-i fie furată opera, proprietatea sa și

numai a sa. Nu acceptă interviuri, nu acceptă întâlniri, dar, povestește Andrei, se deplasează mereu la poștă pentru a-și lua corespondența. Nu acceptă contracte ce alții „nu le-ar putea refuza” privind ecranizări și se tocmește atent în privința contractelor de retipărire. Scrisul său e numai al său și-l oferă publicului doar așa cum vrea și doar când vrea. Când un autor suedez, Fredrik Colting, publică un roman *60 Years Later*, o continuare a *De veghe în lanul de secară*, bătrânul maestru necontestat deschide o serie interminabilă de procese prin care reafirmă că Holden Caulfield și toate celelalte personaje ale sale sunt proprietatea doar a lui. Salinger cel retras definitiv la Cornish este unul dintre cele mai populare nume în epocă.

Dar celebritatea nu este doar admirată. Lumea pe care n-o acceptă, urmat de milioane de cititori, în mare măsură tineri, lumea tradițională este contestată în SUA, în Europa, în România. (În 100 de cărți interzise, volum de Nicholas J. Karolides, Margaret Bald, Dawn B. Sova și apărut la Editura Paralela 45 în anul 2009, sunt prezentate numeroasele interziceri ale *De veghe...*, prin regulamente școlare, și chiar prin hotărâri judecătorești. Interziceri și reveniri într-un loc și mereu alte interziceri și reveniri în alte locuri.)

*Salinger și fata cu părul roșcat* este un roman care reușește să cuprindă în poveste un larg teritoriu de fapte din domeniul cercetării științifice astfel încât informațiile din vasta bibliografie să nu supere cititorul cucerit de poveste. Andrei Mocuța, mai ales din primele apariții pe piața cărții, trădează lecturi din autori celebri pentru erudiție, amintind de Eco ori de Borges. Parcurgând paginile romanului, dai și peste nume și întâmplări pe care parcă le-ai mai întâlnit și, astfel, textul îți devine familiar și îl accepți ca și cum ar completa trăirile tale. Ingenios construit, *Salinger și fata cu părul roșcat* este un roman care cucerește cititorul. ♦



# RODICA BACONSKY ÎN DIALOG CU ÉRIC CHACOUR

**„Literatura este singura  
formă de artă inaccesibilă  
celor cinci simțuri”.**

Pe Éric Chacour l-am întâlnit în noiembrie la Cluj. Ca în fiecare an, Institutul Francez a găzduit, la finalul concursului național interuniversitar de traducere, *Mot à monde*, întâlnirea cu romancierul tradus, laureat al *Premiului celor cinci continente ale francofoniei*.

Canadian, dintr-o familie de origine egipteană, cu rădăcini în comunitatea levantină emigrată la Cairo, scriitorul din Quebec e imaginea în oglindă a unui portret din Fayyum. Trăiește din plin bucuria de a fi fost publicat (inițial de „inventiva” editură Alto din Montreal, apoi la Paris de Philippe Rey, entuziasmat de primirea făcută cărții de librari); e la primul său roman, copleșit de premii (*Prix des libraires*, *Prix Fémina des lycéens*, *Premiul celor cinci continente...*), e invitat la emisiuni de radio și televiziune, se scriu comentarii superlative, cartea urmează să apară în mai multe limbi (la Humanitas va figura pe „Raftul Denisei”). E elocvent în ceea ce spune, vag ironic uneori, luminos când vorbește despre lumea pe care o evocă în *Ce que je sais de toi*. Nicio umbră de accent canadian, și-a împărțit viața între Montreal și Paris, unde și-a făcut și studiile. A visat să scrie texte pentru cântece și a căzut în capcana romanului pe care și l-a dorit în stare să

reînvie atmosfera anilor '80, cea a primelor afirmări ale modernității într-o lume încă neiertătoare cu încălcarea tradiției.

Și-a impus constrângeri („Arta se naște din constrângeri”, afirma André Gide): persoana a doua singular ca voce naratorială (Michel Butor utilizase aceeași formulă, la plural) inițiind o interesantă estetică a enigmei, la confluență cu un *policier*; alternanța grafiei între drepte și italice, în funcție de geografie, Cairo versus Montreal; construcția frazei pe o linie melodică, reminiscență a jocului cu rime și ritmuri, dublată de „Babelul interior” al registrelor lingvistice interferente.

Resortul romanesc se hrănește în *Ce que je sais de toi* din esența poveștii fără vârstă, loc sau gen predefinit, Romeo și Julieta (ne spune autorul), proiectată dramatic pe fondul unei epoci revoluate care își trăiește patetic amurgul. Tensiunile generate de conflictele latente ori eruptive dintre lumile urbane, Moquttam, cartierul mizer al gunoaielor și al „zdrențarilor” din Cairo și orașul burghez, nu pot sfârși decât dramatic în exil, înstrăinare și moarte. Trăindu-și incandescent sau dureros destinul, personajele își atestă condiția de eroi tragici într-o istorie în mutație. Întrebat la o emisiune radiofonică (Sud Radio), cum le-ar de-

fini, Éric Chacour răspundea: „un bărbat zdrobit de responsabilitățile care îi sunt impuse, o femeie zdrobită de responsabilitățile care i se refuză”. Imaginate în tonalități contrastante, figurile feminine ale romanului iradiază, fascinează prin puterea subterană cu care înfruntă *mektub-ul*, fatalitatea: mama ori Fatheya, servanta-păpușar (spre care converg toate firele narațiunii); prin vulnerabilitate ori inefabil: Mira cea plină de grație, laconică, metronom, de rea credință, inger al apocalipsei, infanticidă, diafană, sarcasm, adevăr pe jumătate, Antigona, explozivă... Cele masculine par uneori străine propriei lor existențe, întrebându-se „când va începe, în fine, viața...” „Ali te fascina. O libertate neîngrădită sălășluia în el [...] Se mulțumea să trăiască și ți se întâmpla câteodată să speri că viața ar putea fi contagioasă”.

*Ce que je sais de toi*, roman labirint, roman de acțiune, roman filosofic, roman pur și simplu, adică poveste ca dat natural al umanului, element de structurare, de proiectare coerentă a ființei. Deci, după ce veți fi făcut cunoștință cu autorul, nimic mai firesc decât să-i căutați cartea, în versiunea originală – o reușită stilistică în stare să-ți taie pe alocuri răsuflarea – sau în traducerea promisă. Lectura face bine la sănătate!



**Rodica Baconsky:** *Ce que je sais de toi – ce știu despre tine, dumneavoastră –, Éric Chacour: v-ați născut la Montréal, familia dumneavoastră vine din Levant, de unde a emigrat mai întâi în Egipt, la Cairo și Alexandria, iar mai apoi în Canada, mai exact în Quebec, unde i-au purtat simpatiile sale francofone. Ați fost bun la matematică, v-ați făcut studiile în Franța, economie aplicată și relații internaționale, lucrați la o bancă... Cum ați ajuns să scrieți un roman?*

**Éric Chacour:** Întrucâtva din întâmplare, întrucâtva dintr-un sentiment de frustrare, de dezamăgire. Am visat întotdeauna să scriu cântece. Sunt fascinat de această formă de scriere care cere concizie, e percutantă și, prin esența ei, muzicală. Regretul meu era că nu știam să cânt la niciun instrument și nici nu aveam prieteni compozitori. Așa că am scris multă vreme cântece fără muzică sau am pus propriile mele cuvinte pe melodia unora care aveau deja un text. Mi-am dat seama de zădărnicia acestor încercări și am încercat o altă modalitate de a scrie care nu cerea niciun fel de expertiză anume și nu depindea decât de mine: romanul. N-aș fi scris niciodată vreunul dacă aș fi știut cânta la pian.

**R.B.:** *În Ce que je sais de toi sunt, fără îndoială, și anumite elemente autobiografice. Care ar fi raportul dintre imaginar și real?*

**É. C.:** Dacă ezitați între cele două, vă sfătuiesc să înclinați de fiecare dată spre imaginar. Există, cu certitudine, câte ceva din tine care transpare atunci când scrii, dar, în ce mă privește, e mai puțin decât se crede în general și nu acolo unde se presupune. Romanul *Ce que je sais de toi* este povestea unei familii, dar nu e povestea familiei mele. E o ficțiune pe care am imaginat-o pornind de la modelul Romeo și Julieta. Partea autobiografică nu se regăsește în ceea ce li se întâmplă personajelor, ci în frământările lor ori în sistemele lor de valori. Fiecare dintre aceste personaje își are propriul sistem și, cu siguranță, e inspirat câteodată de al meu sau de cel al persoanelor pe care le observ în jurul meu.

**R.B.:** *Ați afirmat că sunteți atras de constrângeri, de contraste, de diferențe. Care e rolul acestora în roman?*

**É. C.:** Constrângerile sunt peste tot, doar că ele trebuie să rămână invizibile cititorului! În acest roman, principala constrângere e legată de scriitură, ține de formula narativă: *Ce que je sais de toi* e scris la persoana a doua singular. E o formă neobișnuită în care naratorul se adresează unui personaj necunoscut spunându-i tu. Voiam să creez un efect de surpriză la început, iar apoi de implicare a cititorului, care începe propria lui anchetă ca să știe cine i se adresează. Nu-mi închipuiam însă un asemenea exercițiu de echilibristică. A trebuit să jonglez mereu cu ceea ce știa naratorul (sau naratoarea) – pe care doar eu îl/o cunoșteam – și cu ceea ce se aștepta să descifreze cititorul, fără să știe, bineînțeles, nimic despre acest procedeu. Jocul m-a amuzat nespus, dar m-au trecut și transpirații reci.

**R.B.:** *După cum afirmați, construcția narațiunii în această cheie v-a dat bătăi de cap. Incertitudinea, presupunerile, jocul de-a detectivul textual dau un farmec aparte romanului.*

**É. C.:** Cred că ceea ce pune în mișcare creativitatea este suma constrângerilor. Acest lucru mă atrăgea și când era vorba de textul cântecelor: cuvintele se pliază melodiei. Au o lungime predefinită, trebuie să rimeze în momente precise și să pară firești celui care le aude. Cele mai bune cântece sunt cele pe care le reții la prima audiere. În roman, narațiunea e muzica mea. Trebuia să fie inedită ca să surprindă și suficient de intuitivă ca să o poți înțelege. Cred că-mi place ideea de a construi un personaj dintr-o perspectivă oblică, un punct de vedere care nu e nici exterior și obiectiv, nici interior și incontestabil. Un personaj descoperit prin privirea cuiva. Poate că o astfel de privire aduce puțină tandrețe în viața cuiva căruia acest sentiment i-a lipsit.

Mai e și jocul inserțiilor neutre, vizibile, în caractere aldine, care redau povestea eroului la Montréal, în contrapunct. Unei anumite exuberanțe a

vieții la Cairo îi răspunde sobrietatea, asepsia noului spațiu și o anumită rigiditate a personajului. Să fie amprenta locului ori, pur și simplu, exilul, trauma care determină golul din jurul lui Tarek?

Era necesar ca scenele care se petrec în Canada să fie distincte de cele din Egipt. Când Tarek pleacă în exil, e ca și cum viața lui ar fi într-un fel deconectată. Scenele devin scurte, scriitura descriptivă, nu se știe mai nimic despre cotidianul existenței de acolo. Cineva a afirmat despre carte că seamănă cu o anchetă polițistă scrisă ca o poezie. Remarca m-a făcut să zâmbesc: evident, romanul nu e nici un thriller, nici un volum de poeme; cu toate acestea, în spatele poveștii există câte ceva din fiecare gen. Scenele din Montréal au suspansul, misterul lor prins într-o scriitură mai detașată, iar cele din Cairo, propria lor poezie.

**R.B.:** *Ați afirmat într-o discuție că doreați să scrieți un roman olfactiv... Adică?*

**É. C.:** Pentru mine, Egiptul e, în primul rând, o identitate olfactivă foarte puternică. De fiecare dată când mă întorc acolo, ceea ce mă frapază sunt mirosurile: cele ale străzii cu nisipul ei, ale mașinilor și gunoaielor arse, ale bucătăriei mătușii mele, usturoi, chimen sau apă de flori de portocal... Nu puteam vorbi despre această țară fără să-i invoc mirosurile atât de caracteristice.

**R.B.:** *Spuneți totuși într-un interviu că „literatura este singura formă de artă inaccesibilă celor cinci simțuri”...*

**É. C.:** Mi-am dat seama că literatura era singura formă de artă care nu e accesibilă prin niciunul dintre cele cinci simțuri, în contrast cu muzica (auzul), bucătăria (mirosul, gustul), sculptura (văzul, pipăitul) etc. Poți vedea o catedrală într-un film sau un tablou, în vreme ce o carte nu-i oferă imaginației decât caracterele tipografice. Din această cauză, mi-a făcut plăcere să strecor câte un pic din cele cinci simțuri în roman. Mirosurile din bucătărie, vorbeam adineaori despre ele,

imaginea umbrelor desenate pe trupul gol al lui Ali ritmate de respirația care imprimă mișcarea vertebrelor. Aveam nevoie de această senzorialitate și, poate, de această senzualitate.

**R. B.:** *Și mie romanul mi-a părut ca purtând amprenta unei senzualități aparte. Olfactiv, dar și vizual și cu o frazare muzicală subtilă. Un triplu pariu câștigat. După câte se pare și traducătorii spun același lucru.*

**É. C.:** La drept vorbind, când l-am scris, nu eram total conștient de toate aceste elemente. În momentul în care au început traducerile, când a trebuit să răspund întrebărilor privind alegerea unui cuvânt sau construcția unei fraze, mi-am dat efectiv seama de ele. Mai ales de faptul că frazele mele sunt uneori foarte simetrice; în anumite pasaje, au același număr de silabe (șase sau opt), ceea ce le apropie de scriitura cântecelor! Nu număr pe degete când scriu, dar îmi recit textul cu voce tare ca să văd cum „curge”, dacă are fluiditate. Și cred că, pe alocuri, alegerea unui cuvânt e determinată deopotrivă de muzicalitatea și de sensul lui.

**R. B.:** *Există în roman pasaje, fraze, pe care ați dori să le rescrieți?*

**É. C.:** E drama perfecționiștilor: de fiecare dată când sunt rugat să citesc un fragment, găsesc câte o virgulă pe care aș scoate-o. Mult timp, le-am tot scris editorilor mei spunându-le să modifice o frază sau alta la reeditare. Dar, cu cinsprezece traduceri în curs, am fost nevoit să mă resemnez și să mă calmez.

**R. B.:** *Îmi spuneți că ați lucrat mult, mult timp, la manuscrisul romanului. Cum ați trăit/simțit momentul „despărțirii”, apariția cărții în librării, lecturile diferite în funcție de comentatori și traducători?*

**É. C.:** Cu multă bucurie și fără să-mi vină a crede! E vorba, cum spuneam, de un prim roman, pe care l-am scris de-a lungul mai multor ani. Am trăit publicarea lui ca pe o împlinire. Povestea pe care am imaginat-o avea

să fie, în sfârșit, ceva mai mult decât un fișier într-un calculator.

Nu știam ce tare mă înșelam: nu era un capăt de drum, ci un început. Eu, care nu scrisesem niciodată până atunci, m-am pomenit prins într-un adevărat carusel. Nu mă gândeam că romanul avea să-mi prilejuiască atâtea întâlniri cu alți autori, cu jurnaliști și, mai cu seamă, cu cititori, că avea să mă poarte în Franța, Maroc, Statele Unite, Mexic sau România.

**R. B.:** *Un prim roman, o avalanșă de premii. Oare literatura nu riscă – ieratați-mi expresia familiară – să se urce la cap? Vă gândiți la perspectiva unei vieți în care nu ați fi decât scriitori?*

**É. C.:** Am evoluat mult în această privință. Timp de un an și jumătate, am trăit într-o stare de negare... Ce mi se întâmpla era un lucru bun, dar nu avea cum să dureze. Ocupam un post de conducere în serviciul central al unei bănci și nu voiam să-mi părăsesc postul. Așteptam să se așeze din nou praful. Apoi, un lucru mi-a devenit clar: cartea mă depășea, era una dintre cele mai bine vândute în Canada, lua cele mai multe premii din acel an în Franța, era tipărită și retipărită în mai multe țări. Nu doream să-mi privesc retrospectiv viața spunându-mi că am lăsat să plece trenul fără să îndrăznesc să-l iau. M-am hotărât, în consecință, să-mi iau un an sabatic și să însoțesc peregrinările acestui roman atât cât îmi stă în putință. Altminteri, nu aveam cum să-mi fac timp să vin la București ori la Cluj, să întâlnesc cititori și să fiu uimit de toate lucrurile care ne leagă atunci când e vorba de literatură și de emoții.

**R. B.:** *Dacă ne gândim la ultimele două romane laureate ale Premiului celor cinci continente ale francofoniei, Le Palais des deux collines al lui Karim Kattan [Palatul celor două coline, traducere de Adriana și Andrei Lazar, 2022] și Enlève la nuit al lui Monique Proulx [Dă noaptea deoparte, traducere de Rodica Baconsky și Alina Pelea, 2023], mi se pare că regăsim și în Ce que je sais de toi, foarte puternice, aș spune aproape viscereale, teme înșururării, înstrăinării, exilului, disoluției*

*sociale, tratate magistral. Este oare doar „l'air du temps” sau, în cazul dumneavoastră, dorința de a surprinde dintr-o altă perspectivă anxietatea, senzația de „mal être” cu care literatura se hrănește în vremurile din urmă, încercând să găsească totodată modalitatea de a o depăși?*

**É. C.:** Dacă e „spiritul vremurilor”, înseamnă că acesta nu s-a schimbat prea mult, având în vedere că am început să scriu romanul în anii 2000.

Un rezumat făcut de inteligența artificială l-ar descrie, fără îndoială, ca pe o succesiune de drame, dar nu cred că asta ar corespunde cu ce am scris: îmi doream, în primul rând, o poveste care să exprime o anumită gingașie, lumină și, poate, tandrețe. Un librar – era o doamnă – mi-a spus într-o zi că e o carte pe care îți vine să o strângi în brațe. Nu mi-aș fi putut închipui o imagine care s-o descrie mai frumos.

**R. B.:** *Într-adevăr. Și acum, cu permisiunea dumneavoastră, câteva întrebări fulger. Scriitori preferați?*

**É. C.:** Michel Marc Bouchard, un dramaturg din Quebec. [Michel Marc Bouchard (n. 1958), dramaturg și scenarist canadian, membru al Academiei de Literatură din Québec, autor al unor piese de teatru și scenarii de film având ca temă diferența; laureat al numeroase premii.]

**R. B.:** *Stilou sau calculator?*

**É. C.:** Stilou pentru plan, calculator pentru scris.

**R. B.:** *Scrieți oriunde sau preferați liniștea camerei?*

**É. C.:** Pot să scriu în diverse locuri, dar, dacă e un loc public, mă izolez cu o cască și cu muzică.

**R. B.:** *Și, la final, întrebarea inevitabilă: la ce lucrați acum?*

**É. C.:** Să găsesc cele mai bune răspunsuri la întrebările dumneavoastră!



# PIERRE MICHON ÎN LIMBA ROMÂNĂ

*Originalul crește, în aceeași măsură fidel și creativ, fără obligația de a reda doar sensul originalului.*

de  
**LIVIA TITIENI**

În ciuda dialecticii fidelitate/trădare care statuează practica traducerii și, drept urmare, distanțarea „impusă” traducătorului, a recrea liber în limba maternă echivalentul optim al originalului presupune, înainte de toate, un potențial de creativitate.

O analogie propusă de Jacques Derrida în siajul lui Walter Benjamin vede contractul de traducere similar unui contract de căsătorie cu promisiunea de zămislire a unui copil, născut din întâlnirea originalului cu traducerea, un copil ireductibil la o simplă reproducere a părinților, sursă el însuși de narațiuni sau povești proprii. Prin el, originalul crește, în aceeași măsură fidel și creativ, fără obligația de a reda doar sensul originalului, ci făcându-l să dea roade, să sporească, înfăptuind un nou ansamblu. Problema lui, „același și altul” e un paradox al traducerii, întrucât textul țintă nu-i nici același cu originalul și nici cu totul altul.

Am conceput acest articol ca un diptic, alcătuit din două componente interconectate: traducerea, cu problemele ei specifice, centrată pe originalul michonian, text dificil, provocator pentru traducător, chemat să construiască comparabile, corespondențe pe cât posibil cu adevărate, sau, cum su-

gerează Paul Ricœur, „echivalențe fără identitate”.

A traduce în limba română scrieri ale lui Pierre Michon este o întreprindere pe cât de provocatoare pe atât de temerară. Sunt cărți care, aparent, nu intră în consonanță, nu se activează cu vremurile pe care le trăim în acest pătrar de veac. Sunt cărți dintr-o clasă singulară, care activează trecutul, îl luminează într-o strălucire nouă permițând cititorului o interpretare a prezentului cu oamenii lui, oameni pe care Michon îi caută în arhive, și-i găsește, și cărora reușește să le dea viață.

Cărțile propuse pentru traducere probează predilecția lui Pierre Michon pentru biografii preponderent ficționale, în cazul nostru ale pictorilor îndrăgiți de el, Vincent Van Gogh, Francisco de Goya, Antoine Watteau, Piero della Francesca, Claude Lorrain, așa cum o va face mai târziu cu scriitori canonici, Arthur Rimbaud, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Samuel Beckett sau William Faulkner. Traducătoarea Alexandra Ionel reunește viețile pictorilor într-un fel de trilogie, cu titlul general *Maîtres et serviteurs / Stăpâni și slujitori*: *Viața lui Joseph Roulin*, *Stăpâni și slujitori*, *Regele pădurii*

(Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2024).

Pierre Michon e obsedat de trecut, acel loc fără întoarcere pe care-l redă într-o avalanșă de senzații și idei, parcă irigat și de o formă de ideologie. Nu e de mirare că unul care a voit să „locuiască” în inima limbajului să practice un limbaj erudit, polisemic, metaforic, uneori sibilinic, să treacă pragul de la literatură la istorie sau la opere plastice, să desfidă demarcațiile generice, narativul lunecând în liric, toate acestea exploatare la maximum posibilitățile limbii franceze. Își permite „licențe” poetice, libertăți sintactice, alternând hipotaxa și folosind în exces parataxa, o punctuație de cele mai multe ori derutantă, restrânge sau amplifică fraza asemeni perioadei stilistice, presărând sensul în digresiuni sau în înălțări metaforice. Reînvierea unei metafore moarte purcede la o operație pozitivă de delexicarizare, care echivalează cu o nouă producție de metafore și, deci, de sens metaforic.

A traduce înseamnă, mai întâi, să înțelegi în profunzime scriitura lui Pierre Michon, turnată într-o formă extrem de rafinată a gândirii. De aceea, traducerea Alexandrei Ionel se cere apreciată pentru turul de forță pe care-l realizează, grație competenței sale semiotice și lingvistice, grație stăpânirii excepționale a celor două limbi și, nu în ultimul rând, grație zestrei culturale pe care o posedă și care-i permite un fel de „transcodaj” poetic în descifrarea ramificațiilor de idei, a intertextualității, a conotațiilor celor mai abstruse din textul michonian. Alexandra Ionel nu este intimidată de bravurile stilistice ale scriitorului. S-a aventurat în surprinderea secretului acestora, cu o acribie asumată în fidelitate față de text, dar, ca metacomunicare, traducerea trece prin subiectivitatea traducătorului, care devine, astfel, și interpret în toate sensurile cuvântului.

Mai există o dimensiune necesară unui traducător pe care Alexandra Ionel o posedă: e ceea ce



Paul Ricœur numește „sensibilitate semantică”, o empatie cu textul original. Traducătoarea posedă acea elasticitate a limbajului literar care salvează coerența, chiar atunci când e pândită de incertitudinea sau ambiguitatea din secvența următoare, de schimbarea de registru, atribute ale scrisului lui Pierre Michon.

Scrisă în 1988, *Vie de Joseph Roulin* întrupează un destin „minuscul” ca cele pe care Pierre Michon le portretizase cu patru ani înainte în cartea de succes *Vies minuscules*, distinsă cu premiul *France-Culture*. Scriitorul conferă umilului poștaş Joseph Roulin, apropiat al unui pictor pe atunci necunoscut, dar care va deveni marele Vincent van Gogh, o eternitate de existență, învăluită în cuvânt și instalată pe pânză, cu profunzimea unei simplități care conduce, dincolo de existența banală, spre adevărul ficțiunii, reușind să redea factualitatea în simbioză cu metaforicul, descoperind implicitul conotațiilor grație lecturilor bogate și, mai ales, a stăpânirii desăvârșite a limbii franceze. A găsi corespondențe în limba română chiar și acolo unde persistă o ambiguitate în textul original, fără să-i afecteze cititorului român „plăcerea textului” este o preocupare și o reușită constantă a traducătoarei.

În *Maîtres et serviteurs* (1990), Pierre Michon evocă figurile a trei pictori, văzuți prin ochii unor anonimi, posibili martori, care i-au frecventat sau au trăit în preajma lor: Francisco de Goya, Jean-Antoine Watteau și Lorentino d'Angelo, acesta din urmă prezentat ca discipol obscur al lui Piero della Francesca, cel mai valoros pictor de inspirație sacră din Renașterea timpurie.

Michon este și aici același scriitor colorist, în căutare de absolut, concurând cu penelul pictorului. El pictează în cuvinte, *ut pictura poesis*, chemându-ne să-i vedem tablourile, cititorul e invitat să-l vadă pe pictor pictând ca și cum ar asista la scena respectivă, efect de hipotipoză, care pune în raport imaginea virtuală și

textul. Descrierea, *toposul*, devine *tropos* grație cuvântului. Textul pare să reproducă așteptările și gesturile pictorului, care, prin numeroase tușe, țintește undeva foarte sus, asemeni scriitorului. Realul estetic nu mai este un real obiectiv, ci un real transfigurat, victimă a prestigiului cuvântului. Departe de a fi o lectură fastidioasă, e ceva în scrisul lui care-l face citibil, fără ca cititorul să sesizeze manipularea. Câștigă încrederea acestuia, naratorul prefăcându-se că asistă la evenimentul pe care-l povestește și se amuză pe seama lui ca plămuitor de mituri și fantezii de tot felul.

Convenția narativă implică asumarea de către narator a propriei povestiri. Or, distanța reflexivă pe care o statuează față de propria creație denunță tocmai această convenție. Intervenția de autor glumeț, mucalit, neutră – „se spune” – sau directă – „Doamnă, știți ce-i fericirea”, „V-am spus oare” –, metalepsa devenită în naratologie o formă sofisticată de punere în abis, creează o confuzie a celor două planuri de discurs distincte. Trebuie semnalat tipul de ironie antifraștică, dispozitiv retoric care spune opusul a ceea ce se înțelege de fapt, în așa fel încât să fie evidentă intenția, ceea ce francezii numesc „elogiul paradoxal” (vezi Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*).

Nu știu dacă Michon pictează, nici dacă e doar amator, dar aproape tot ce scrie are legătură cu pictura, ca și cum ar avea darul peisajelor gestionat de un pictor. Sunt „iconoclaste”, scrie undeva, adică narativul e indisociabil de imagine.

În *Le roi du bois* (1996), descrierea, de inspirație picturală, e literatură-peisaj, asemenea planului unei opere picturale, cu personaje, compoziție, structură sau detalii care pot fi atribuite unui Claude Lorrain. În verbalizarea ekphrasis-ului tabloului virtual, traducătoarea păstrează în limba română fluența verbală alternând cu rupturi, acel ritm al frazei „asemeni bățăilor inimii”, cum se exprima un specialist al stilului



michonian. Traducătoarea redă coloritul, parfumul de epocă în dorința de a restitui întreg potențialul de semnificație al textului. O traducere reușită poate dobândi istoricitatea operelor originale, pentru că reușita ei vine din creativitatea procesului de traducere.

Există la Michon o miză specială a scrisului său: el caută motivații ale actului creator, fie referindu-se la literatură ori la pictură: Ce relansează la nesfârșit literatura, scrisul? Ce-i face pe oameni să scrie, pe pictori să picteze? Cum devii Goya? Lorentino, artistul luminii, care l-a pictat pe Sfântul Martin, salvându-și printr-un miracol familia, se întreabă și totodată își răspunde: „Ce sfântă taină e arta de a picta și cum prin ea dobândim un nume mai de vază decât numele de botez”.

Întrebări fără răspuns pentru Michon, dar cu răspuns pentru omul din Quattrocento: e vorba de puterea artei și a transcendenței.

# DUMITRU CRUDU

## PRIMUL PSALM

Aștept să vină primăvara precum îl aștept pe Dumnezeu  
să vină, să vină odată, să vină în sfârșit  
să vină, să vină odată, să vină în sfârșit  
și primăvara vine, vine când tu nu o mai aștepți, și ea vine,  
vine când tu n-o mai recunoști, și ea vine, vine când tu  
nu ești acasă, și ea vine, vine, când tu treci indiferent  
pe lângă un om cu mâna întinsă și ea vine, vine când  
tu calci cu nepăsare pe o bucată de pâine scăpată de  
un copil sărman pe asfalt  
și ea vine când ei îți deconectează căldura din casă  
și când ploaia te biciuiește pe față ca niște palme  
și ea vine ca o fată pe care ai lăsat-o gravidă, când nu știai  
că ai lăsat-o gravidă, când nu știai că peste un an veți  
fi niște oameni absolut străini  
ea tot timpul vine când „tu nu ești acasă”  
și duci gunoiul  
îi deschizi ușa, dar ea intră și fără ca tu să-i deschizi ușa  
toate ușile din lumea asta se deschid singure în fața ei  
și rămân deschise și pentru noi  
pentru fiecare dintre noi  
pentru toată lumea  
din blocul ăsta sau din toate casele din lumea asta  
În primăvara asta va veni și Dumnezeu, știu bine asta,  
poate deja a și venit, poate deja mă ascultă, ne ascultă,  
ne privește, ne duce de mână prin oraș și eu îi  
vorbesc neștiind că lui îi vorbesc neștiind că vorbin-  
du-i lui scap de gândul ăsta stupid cu care m-am trezit  
azi-dimineață de a-mi trage un glonț în tâmplă  
nu mi-l voi trage  
nu mi-l voi trage cât timp rușii înaintează și cuceresc noi  
și noi teritorii  
nu mi-l voi trage cât timp trump vrea să ia Groenlanda,  
vrea să-i dea totul lui Putin  
nu mi-l voi trage cât timp timp mor oameni în paturile lor  
în fiecare noapte în fiecare oraș din Ucraina  
ei ar vrea asta  
ei asta vor să ne inducă zi de zi  
ei gândul ăsta vor să ni-l bage în cap  
dar să și-l bage lor mai bine în fund,  
nu le vom face cheful  
să-i ia naiba  
ploaia asta săcâitoare de afară ei au trimis-o să ne ia mințile  
dar noi știm că ploaia asta nu are cum să dureze prea mult,  
prea mult timp, dar noi știm că  
atunci când se va termina ploaia asta noi o să-l întâlnim  
pe Dumnezeu și eu o să-l pot întreba ce mai face  
Doamne ce mai face  
mama tata bunica  
motanul meu Petrache iubitul meu motan Petrache pe  
care nu l-am mai văzut de când am terminat clasa

întâia și el îmi va povesti cu lux de amănunte despre  
tot ce-au făcut în tot acest răstimp de când eu nu  
i-am mai văzut, zi de zi, și oră de oră

Când se va termina ploaia asta cenușie, o să-l întreb  
Doamne oare ei sunt acum, acolo, mai fericiți, decât  
au fost aici și atunci? Dar motanul meu Petrache, dar  
mama, dar tata se mai ceartă și dincolo la fel de mult  
ori s-au împăcat deja

Când se va termina ploaia asta ciobănească, gri, apăsătoare,  
o să-l rog o să te rog Doamne să-i învii pe mama,  
și pe tata și pe bunica mea mea și pe motanul meu  
Petrache, motanul meu iubit, măcar pentru o zi, doar  
pentru o singură zi

ca să pot merge din nou de mână cu ei la rudele noastre  
din satul vecin, la mătușa mea Eugenia și la bunica  
mea Pașa,

să mergem la ei și să petrecem împreună cu ei totă ziua,  
poate chiar ziua de azi,

da, da, da, ziua de azi,

să petrec împreună cu ei toată ziua de azi, până seara  
târziu, până se vor duce să se culce

și să vorbim mult mult mult ca într-un poem de Ioan Es  
Pop sau de Ion Mureșan sau de Teodor Dună să  
vorbim mult mult mult chiar și după ce

Putin sau Trump

vor dispărea din istorie

noi să continuăm să vorbim

Doamne

mult mult mult ✦





Într-o încercare eroică de a reda viața valorilor liberale, prin adaptarea lor la o nouă eră și extinderea lor (poate chiar dincolo de limitele umanității, după cum sugerează ideea sa de a instaura un „parlament al lucrurilor”), Bruno Latour, se reîntoarce la scrierile lui Walter Lippmann. Pentru Latour, *Publicul fantomă* (1922) nu este doar opera de căpătâi a jurnalistului american, ci mai ales un mesaj adresat secolului al XXI-lea. Cititorii din deceniile anterioare, spune filosoful francez, prinși în violența conflictelor care îi redusese la idioțenie politică nu fuseseră în stare să realizeze că au în fața ochilor un autor politic de talia lui Machiavelli, care redactase ghidul politic al modernității târzii. Lippmann, explică Latour, a pus problema politică cea mai stringentă a zilelor noastre: idealurile democratice sunt compatibile cu globalizarea (Bruno Latour, *A Year in Climate Controversy*, Artforum, December, 2010)? Lippmann nu folosea încă acest termen, însă remarcase schimbarea geopolitică care făcea ca vechile proceduri ale guvernelor locale și naționale să devină depășite. Nu va putea exista cetățeanul omniscient pe care se bazau teoriile tradiționale ale democrației, pentru că niciun individ nu se mai poate pretinde pe deplin informat asupra problemelor principale ale societății. Apoi, chiar dacă ar fi instruit în toate cele, participând la decizii, el nu ar face decât să se amestece acolo unde nu-i fierbe oala, căci pentru Lippmann, citat cu entuziasm de Bruno Latour, „globalizarea” ar fi făcut imposibilă chiar și ideea de acțiune democratică: „publicul luminat, unit și activ, reprezentat cu credință de guvernul său, nu mai poate fi conceput”. Dar care sunt termenii în care Walter Lippmann numește globalizarea imediat după Marele Război și ce resurse intelectuale mobilizează pentru conceptualizarea propusă?

Prin destinul său, Walter Lippmann este un precursor al „noilor elite ale Pieței globale”, ca să

## BRUNO LATOUR CITITOR AL LUI WALTER LIPPMANN

*Democrația supraviețuiește doar ca fantomă atunci când publicul nu mai înțelege lumea pe care o guvernează*

de

CLAUDIU GAIU

folosim expresia lui Christopher Lasch, la fel cum Giotto este considerat precursorul artei Renașterii ori Napoleon precursorul masacrelor de masă care poartă numele de războaie mondiale. Opera sa este constituită din nenumărate articole de presă și eseuri care au marcat și continuă să marcheze domeniile cele mai noi ale cercetării sociale: comunicarea politică și comercială, controlul emoțiilor publice, strategii electorale și de manipulare. Claritatea expresiei și preocupările prozaice l-au exclus din istoriile filosofiei universitare. Însă, opera sa este redescoperită și citită cu precauție (Michel Foucault), cu entuziasm (Bruno Latour), cu admirație critică (Barbara Stiegler), tocmai pentru că este poate autorul cel mai relevant pentru înțelegerea transformărilor radicale suferite de liberalism începând cu anii '30 ai veacului trecut și care îngăduie azi să se vorbească fără prea mari rețineri de un „liberalism autoritar”.

În 1938 are loc la Paris Colocviul lui Walter Lippman, reunit pentru a discuta ideile gânditorului american, condensate în opul său *Societatea bună* (1937). Aici, economiști ca Ludwig Erhard, Walter Eucken sau Alexander Rüstow elaborează teoria unui stat în care puterile juridice și pârgghiile executive sunt puse în sluj-

ba construcției unei piețe economice concurențiale. Spre deosebire de liberalismul clasic, acești autori nu mai afirmă naturalismul pieței, ci enunță condițiile transcendente ale economiei de piață, care poate funcționa doar cu sprijinul autorităților statului. Sub patronajul lui Walter Lippmann, noii liberali nu vor mai ancheta asupra legilor Pieței, ci vor studia condițiile de posibilitate ale Pieței, văzută ca orizont de nedepășit al interacțiunilor umane.

Unul dintre conceptele fundamentale ale analizei neoliberale, care ținea locul pentru ceea ce numim azi globalizare, Marea Societate fusese împrumutat de Lippmann din reflecția lui Graham Wallas. Lucrarea celui din urmă *The Great Society. A Psychological Analysis* (1914), se deschide cu o scrisoare-prefață adresată lui Walter Lippmann, în care profesorul britanic îl previne că eseul nu face decât să dezvolte seminarul susținut de cei doi la Harvard în 1910. Termenul de „Mare Societate” este calchiat după acela de „Mare Industrie”, care dădea seama de abandonarea micului artizanat prin noile raporturi ale capitalismului din epoca cărbunilor, motoarelor cu aburi și imperialismului secolului al XIX-lea. Graham Wallas pune aceste transformări pe seama invențiilor





care au abolit vechile limite fizice, transformând radical „condițiile externe ale vieții civilizate”. În consecință, oamenii s-au trezit muncind, gândind și simțind într-un mediu care s-a extins la dimensiunea întregii lumi, într-o intimă conexiune a tuturor aspectelor existenței umane. Această experiență e nemăiîntâlnită în istorie. Și acesta este punctul de la care pleacă analiza lui Walter Lippmann: cum putem governa rațional omenirea în condițiile în care lumea a devenit Piața Mondială.

Bruno Latour se reîntoarce la textul lui Lippmann pentru a regăsi vorbele lui Margaret Thatcher: „Nu există societate”. „No Such Thing as Society”, declara Doamna de Fier într-un interviu acordat în 1987 revistei pentru femei *Woman's Own*. În *Publicul fantomă* Walter Lippmann

tratează chestiunea publicului dezinteresat de politică, pe care Latour îl regretă în textele sale în care denunță dezvoltarea rețelelor sociale sau rolul partizan al presei în războaie. Idealul TINA („There is no alternative”), reformulat în termeni filosofului francez, este tocmai restrângerea vieții politice la o alegere a publicului făcută în momentele de criză. Pasajul cheie al cărții, citat de Latour în mai multe ocazii este următorul:

„Publicul este chemat să se pronunțe tocmai asupra disputelor (...) cel mai greu de descălcit. Acolo unde datele sunt cât se poate de neclare, unde precedentele lipsesc, unde totul e inedit și vag, publicul e forțat să ia cele mai importante decizii, în ciuda incompetenței sale.

Problemele cele mai dificile sunt acelea pe care instituțiile nu le pot trata.”

Când instituțiile și cutumele sunt în blocaj, când conflictul intereselor nu mai găsește reglare juridică va fi invocată fantoma publicului, adică o multitudine dezinteresată și incapabilă de înțelegere. După Lippmann, ceea ce rămâne din democrație în era Mării Societăți este alegerea părții implicate în conflict care nu are interese private și care ar fi astfel mai aproape de interesul colectiv. Publicul nu se pronunță asupra fondului problemei, ci alege reprezentatul său cel mai puțin dăunător. Așa cum remarcase filosoful american John Dewey, în una dintre primele recenzii ale volumului, pentru Lippmann, politica nu se mai reduce la reprezentanții guvernului sau la agenții electorali, ci este, mai cu seamă, acțiunea conducătorilor de întreprinderi industriale, comerciale sau liderii sindicali ai căror interese se pot ciocni. Dacă autoritățile alese sau desemnate nu pot decide o soluție, va fi convocată o adunare cetățenească, care nu se pronunță însă asupra organizării sociale, ci doar mandatează un reprezentant.

Polemica dintre Walter Lippmann și John Dewey este cea dintre: (1) o viziune largă, ecologică, după cum insistă Bruno Latour să o numească, în care actorii politici își schimbă locul și caracteristicile dobândite în modernitate sub presiunea proceselor implicate de globalizare, și (2) reîncolțirea „germenului grec”, după expresia ferventului democrat care era Cornelius Castoriadis. Democrația, în concepția celui din urmă, era dezbatere tragică, înfruntare de idei din care se ivește decizia colectivă. E adevărat, însă, că lumea seamănă tot mai mult cu previziunile lui Lippmann, dezvoltate de Latour: dezinteresul public mănănat de o putere formată prin sinteza impenetrabilă a tehnocrației, științei și politicii. Ceea ce vede Latour în Lippmann este natura politică a tehnocrației. ♦

Peste tot corul uniform – și doar în aparență format din tonalități discordante – adunat în jurul inteligenței artificiale, Reza Negarestani fluiera în biserică încă din 2018. Poate părea anacronic că aduc în discuție, pe subiectul probabil cel mai în vogă din ultima vreme, o carte apărută înainte de ChatGPT sau alte LL-Muri (*large language models*), dar cred că *Intelligence and Spirit* rămâne, în pofida distanței (relative) față de noile „dezvoltări” tehnologice și datorită amplitudinii argumentative, cea mai bună carte despre ce înseamnă și ce ar presupune artificializarea inteligenței umane. Ghidat de credința că filozofia este un program menit să exploreze și să extindă cât de mult posibil inteligibilitatea oricărui subiect cu care se confruntă, Negarestani nu se dă în lături de la a-și structura analiza împrumutând metode și concepte dintr-o multitudine covârșitoare de arii. Pentru a ajunge la o conceptualizare cât mai dinamică și încăpătoare a minții și artificializării sale, filozoful iranian construiește un dialog între zone precum idealismul german (preponderent Kant și Hegel), neo-pragmatismul american (în special Wilfrid Sellars și Robert Brandom), filozofia sistematică contemporană (Lorenz Puntel), termodinamică (Boltzmann), zone mai mult sau mai puțin speculative ale matematicii recente (topologie, teoria categoriilor), logică (Per Martin-Löf și teoria sa a tipurilor, logica liniară și ludica lui Jean-Yves Girard), informatică teoretică (teorii interactive ale computației, *proof theory*) și lista poate continua. Expectativa clișeică (de origine franceză și de mare actualitate slovenă, să nu ne sfîim să o spunem) ne-ar putea face să credem, mai ales în privința științelor „tari”, că autorul se joacă doar cu impresii, fără să cunoască aplicabilitatea reală a tuturor elementelor preluate. Deloc surprinzător, având în vedere specializarea in-

## INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ CA PRILEJ DE EXPLORARE A OMULUI

*Intelligence and Spirit, de Reza Negarestani, ne poartă dincolo de falsele dihotomii omniprezente în discursul contemporan despre inteligența artificială, la problema de bază pentru filozofia din toate timpurile: rațiunea*

de

MIHAI ȚAPU

ginerească care îi precedă cariera filozofică, Negarestani nu se înscrie în seria de filozofi-falși-cunoscători-de-științe, fiind capabil să treacă de la exegeze hegeliene originale la demonstrații logice în mai puțin de câteva pagini. Este redundant să îmi imaginez că aș putea reda mulțumitor toată complexitatea cărții lui Negarestani într-un spațiu limitat, așa că, îndemnând cititorii să exploreze singuri cotloanele mai tehnice ale volumului, mă întorc în cele ce urmează la ideea propusă în prima frază a textului de față.

Dacă ar fi să dăm crezare celor mai influente persoane din zona tehnologiei – în prezent concentrate în continuare în zona californiană Silicon Valley, în viitor, cum spunea recent Fred Turner, poate mutate mai aproape de nucleul conservator al Texasului – inteligența artificială generală, adică acea instanțiere tehnologică a unei inteligențe cel puțin umane, este iminentă. Marea bătaie în care sunt angrenați polii tehnologici de influență financiară și politică se duce între: cei optimiști cu privire la capacitățile – aproape mântuitoare, dacă nu cel puțin foarte benefice – viitoarei inteligențe artificiale; respectiv pesimiștii – denumiți ironic și „doomers”, de

la credința în sfârșitul lumii – cei care cred că dezvoltarea unei tehnologii care să ne egaleze capacitățile cognitive poate duce la un viitor catastrofal pentru umanitate. Aproiați de cei din urmă, dar nu neapărat parte a unei sfere total separate, sunt și „longtermists”, persoane care cred că trebuie să avem în vedere traiectoria pe termen foarte lung a istoriei și rasei umane în dezvoltarea inteligenței artificiale.

Diferențele de fond dintre cele două tabere sunt, simplu sus, inexistente. Ideologic, atât propovăduitorii beneficiilor inteligenței artificiale generale, cât și cei speriați de potențialele efecte nocive ale acestora din urmă, nu-și pun nicio problemă legată de efectele curente ale tehnologiilor care ar trebui să construiască inteligența generală, nici de sistemul care a creat astfel de tehnologii prin exploatarea unor egalități infrastructurale. Odată puși ochelarii de cal pro-capitaliști, discursul public al celor două tabere ocultează dependența de banii publici a companiilor private care dezvoltă tehnologie, exploatarea corporatistă sau comportamentele crypto-coloniale față de zone ale globului mai puțin favorizate economic, făcând să pară că inteligența arti-





ficială s-ar materializa din neant și ar afecta doar viitorul, nu și prezentul. Similitudinile dintre cele două tabere continuă și la nivelul tehnologic sau, mai bine zis, onto-epistemologic. Fie că se tem de ea, fie că vor să o materializeze cât mai repede, tehnicienii vocali ai IA consideră că artificializarea rațiunii umane se poate realiza prin intermediul încastrării tehnologice a proceselor cognitive inductive, de generalizare și abstractizare a unor șabloane dintr-o cantitate de date suficient de mare. Acest argument inductiv e parte constituantă din abordarea așa-zis conexiunistă a inteligenței artificiale, care stă la baza dezvoltărilor tuturor modelelor de limbaj populare din ultimii ani. Distanța de la inducție la inteligență artificială este, însă, una lungă, și insurmontabilă în lipsa unei abordări complet diferite.

Aici intervine și Negarestani,

care, încercând să iasă din fundătura tehnologică și ideologică a discursurilor populare despre inteligența artificială, pornește în sens invers în căutarea unui răspuns. Problema nu se mai pune, în cartea sa, în termenii câștigării „jocului imitației” de către o inteligență artificială, în sensul lui Alan Turing – și, deci, a ogindirii unor capacități raționale umane neînțelese propriu-zis –, ci din prisma unei revizuirii constante a înțelesului pe care îl atribuim termenului de „rațiune” și a construirii unei inteligențe capabilă de operarea unei auto-revizuirii a propriei definiții acordate „rațiunii”. Cu alte cuvinte, una dintre piste principale din *Intelligence and Spirit* ar fi că rațiunea nu este substanțială, în sensul unei caracteristici materiale sau metafizice care se regăsește doar la oameni, ci funcțională. Rațiunea, pentru Negarestani, este un proces care are ca scop auto-perfecționarea (în lipsa unei definiții propriu-zise a „perfecțiunii” sau a unui țel final). Rațiunea este o operațiune constantă (și interminabilă) prin care entitățile înzestrate cu rațiune reflectează asupra propriilor structuri transcendente și a modalităților prin care cele din urmă le înfrâneză cunoașterea mai amplă a lumii, în vederea revizuirii și îmbunătățirii structurilor respective. Pe scurt, într-o filiație explicit hegeliană, rațiunea este un proces de conștientizare de sine, în care modalitățile de auto-conceptualizare au implicații și asupra transformărilor la nivelul sinelui. Verificarea realizării rațiunii s-ar face, deci, prin apariția unor procese de auto-modificare, nu prin procese de manipulare a unor date primite din exterior.

Cu așa o definiție (concretă, chiar dacă în aparență abstractă) a rațiunii, ar putea părea că apologia pe care i-am făcut-o la început autorului iranian legat de utilizarea instrumentarului științific a fost o amăgire. Îmi place să cred că lucrurile stau, totuși, pe dos. Amăgire ar fi abordarea strict tehnică sau

științifică a fenomenului IA, care crede că poate face dreptate complexității inteligenței umane prin reducerea tuturor proceselor raționale la cauze empirice, explicabile inductiv și formalizabile printr-o logică propozițională vetustă. Tot o amăgire ar fi abordarea strict „filozofică” a acestei problematice, care s-ar întoarce la idealismul german fără niciun stres față de importanța crucială pe care dezvoltările științifice din ultimele două secole le au în mai buna explorare a rațiunii. În fața unor astfel de abordări (academice) acceptabile, bazate pe izolare disciplinară, Negarestani riscă să pară un escroc pentru ambele tabere, tocmai datorită ambiției de a demonstra că, ideal (dar deloc idealist), filozofia trebuie să fie un univers de discursuri fără granițe, în care acuratețea sau veridicitatea nu pot fi presupuse din start doar din felul în care sunt aplicate anumite metodologii, ci, parafrazându-l pe Wilfrid Sellars, prin capacitatea de a da seama de felul cum lucrurile, în sens larg, stau împreună.

Ce rămâne, totuși, din această încercare întortocheată de a reda excursul lui Negarestani? Simplu spus, chiar dacă ajungem vreodată să construim o inteligență artificială generală sau nu, nu acesta ar trebui să fie scopul care ne ghidează. Inteligența artificială generală ar trebui să fie un prilej prin care aflăm mai multe despre dedesubturile funcționării propriei noastre rațiuni, un prilej de autoscopie care ne-ar putea releva mai multe despre propriile capacități de conceptualizare și transformare. Odată acceptate preceptele lui Negarestani, discursurile actuale despre inteligența artificială apar ca fiind goale, tocmai pentru că o inteligență generală n-ar putea fi realizată niciodată de persoane neatente la condițiile îmbunătățirii propriei rațiuni, condiții inextricabile de transformări politice mai egalitare.





## ATLANTIDA ȘI COPIII LUI PLATON,

Ratio et Revelatio, 2025

FRAGMENT

În 1996 a avut loc, la Colegiul Noua Europă, o întâlnire cu Jacques Derrida. Nu mai știu cum am ajuns să vorbim despre Platon, apoi despre Timaios, și el ne-a spus că transmiterea orală a poveștii despre Atena și Atlantida este un fel de a perpetua copilaria. L-am rugat să ne explice ce a vrut să spună, dar el ne-a trimis la un text pe care-l publicase. A adăugat apoi, zâmbind, că acel text se încheie cu următoarea notă: Introduction à un travail en cours. Fragment. După care ne-a spus că atunci când scrie un text despre care nu știe cum îl va putea continua, menționează la sfârșit, într-o notă, că este o introducere la un proiect aflat în lucru. La ceva timp după conferință, am citit acel text, dar nu am înțeles prea bine nici ce a vrut să spună Derrida, nici de ce transmiterea orală a poveștii despre Atena și Atlantida ar avea vreo importanță. Acum însă, în urma discuțiilor noastre, cred că are. Eroii poveștii, „acei ateniени de demult”, au fost „scoși din uitare de scrierile sfinte” păstrate în Egipt (27b). Dar Solon nu află despre această poveste dintr-o scriere. Povestea îi este transmisă prin viu grai de preotul egiptean și ajunge la Critias tot prin viu grai. Și tot prin viu grai ajunge și la Socrate, Hermocrate și Timaios. Ceea ce ne trimite la mitul din Phaidros. Tema acestui mit este scrisul, iar personajele sale sunt – ca să vezi – egipteni. Theuth, un zeu egiptean, a inventat scrisul și i l-a oferit în dar lui Thamus, regele Egiptului. Regele îi spune însă că „scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevind-le ținerea de minte” și că înțelepciunea pe care ne-o dă scrisul nu este cea adevărată (275a-b). Pentru Platon, înțelepciunea, adică filozofia, trebuie să fie vie. Ea se întrupează atunci când începem să gândim împreună.

Când scrii și când citești ești singur.

– „Solon, Solon, voi grecii sunteți mereu copii [paides]”, îi spune preotul egiptean lui Solon, în Timaios. „Nu există grec bătrân. [...] Sunteți toți tineri la suflet, căci nu aveți în el nici vreo credință veche, transmisă de-a lungul vremurilor, și nici vreo învățătură încărunită de vreme pentru că nu aveți în suflet învățături din vechime” (22b). Nu aveți în suflet învățături din vechime pentru că la voi ele nu s-au putut păstra în scris. Preotul îi compătimește pe greci. Dar, ținând seama de ce spune Platon despre scris, grecii ar trebui să se bucure, nu?

– N-ar fi singura dată când Platon e ironic. Solon era considerat unul dintre marii înțelepți greci. Într-un fel, el este aici un simbol al înțelepciunii. Și ceea ce-i spune preotul ne dezvăluie cum au fost înțelepții greci atunci când au încercat să înțeleagă lumea și ființa umană.

– Ca niște copii?

– În Originea și epilogul filozofiei, Ortega y Gasset (2004, p. 182) spune așa: „Filozoful autentic care filozofează din necesitate intimă nu pleacă spre o filozofie de-a gata, și se pomenește, de la bun început, că și-o face pe a sa, în asemenea măsură încât simptomul cel mai sigur este de a-l vedea că respinge orice filozofie aflată de-a gata, că o neagă și se retrage în teribila singurătate a propriei filozofări. Acea constantă invitație la inautenticitate pe care ne-o adresează pre existența socială a înțeleptului este una din componentele tragice ale omului, în ciuda aspectului său deloc melodramatic. Așa se face că se impune să combinăm ucenicia și absorbția filozofiei socialmente constituite și recomandate cu un efort peren de a nega toate acestea și a reîncepe sau, ceea ce e totuna, de-a reactiva situația în care și-a avut obârșia filozofia. Acei primi filozofi care au făcut-o pentru că ea nu exista defel, care, în

fapt, n-au ajuns să facă o filozofie, ci doar au inițiat-o, sunt, ei, autenticul profesor de filozofie la care trebuie să ajungem perforând corpul tuturor profesorilor de filozofie ulteriori. Orice mare filozof a fost mare pentru că a izbutit să reproducă în persoana sa, fie și doar aproximativ, acea situație originară în care s-a născut filozofia.” Platon, la fel ca fiecare mare filozof grec, a încercat să înțeleagă lumea și ființa umană cu propriile lui puteri, ca și cum un potop ceresc l-ar fi cruțat numai pe el. Filozofii greci nu erau specialiști. Specialiștii nu apăruseră încă.

– Tu ai spus așa: în ce direcție ar trebui să mă îndrept pentru a da loc de așezare în sufletul meu tuturor celor spuse în Timaios? Răspunsul ar fi, susții tu, acesta: către propriul meu trecut, adică spre copilărie. Întrebarea mea fost: cum ar trebui să fiu pentru a nu citi dialogurile lui Platon informațional, ci pentru a porni cu el pe drumul lui?

– Răspunsul e, cred, același, fie că vorbim despre Timaios, fie că vorbim despre toate dialogurile. Mai întâi, trebuie să-mi reamintesc cum am fost în copilărie, când nu știam și mă minunam de tot ce era în jurul meu.

– Bun, dar cum? Oamenii întineresc doar în vremea lui Cronos, nu și în cea a lui Zeus.

– „Ieri” îi spune Critias lui Socrate, în Timaios, „pe când vorbeai despre cetatea ta și îi înfățișai cetățenii, mă cuprindea uimirea amintindu-mi de toate câte vi le-am spus acum și m-am gândit că, printr-o foarte potrivită întâmplare divină, spusele tale aproape coincideau cu cele ale lui Solon. Atunci însă, pe loc, am tăcut, căci trecuse multă vreme și nu-mi aminteam prea bine” (25e-26a). Critias a stat însă până noaptea târziu, încercând să își aducă aminte tot ce a auzit de la bunicul lui pe când era copil. Și a reușit. „Căci nu degeaba se zice”, le spune Critias, „că ceea ce ai aflat de copil se ține uimitor [thaumaston] de bine minte. Uite, eu, din cele auzite ieri, nu știu dacă-mi pot reaminti tot. În schimb, tare m-aș mira să-mi fi scăpat ceva din cele pe care le-am auzit atunci, demult. Simțeam multă bucurie [hēdonē] ascultând-l pe bătrân și parcă era o joacă de copii [paidia], el imi istorisea cu multă însuflețire, în timp ce eu nu mai conteneam cu întrebările. Astfel că toate mi-au rămas de neșters în amintire, de parcă ar fi o imagine gravată” (26b-c). Nu putem întineri. Dar cu toții am fost, cândva, copii. Experiența pe care am trăit-o, copii fiind, e în noi toți, de parcă ar fi o imagine gravată. Nu trebuie decât să ne-o reamintim. „Dar unde e copilul căruia-i vorbeam?”, îl întreabă Socrate pe Phaidros, înainte să înceapă al doilea discurs al său despre iubire. „E lângă tine”, îi răspunde Phaidros, „foarte aproape chiar, mereu alături, câtă vreme o dorești” (Phaidros 244e). Dacă vei citi dialogurile lui Platon ca un copil, vei simți multă bucurie, de parcă totul ar fi o joacă. El îți va vorbi cu multă însuflețire, tu n-ai să mai contenești cu întrebările și-ți vei reaminti și mâine cele auzite azi. Poate că Platon nu a cuprins într-o mie theoria, într-o unică viziune, gândurile lui despre cunoaștere și idei. Dar el ne îndeamnă

să le privim pe toate dintr-o unică perspectivă. În Republica, Socrate începe prin a povesti cum a coborât ieri din Atena în Pireu, împreună cu Glaucon, pentru sărbătoarea zeiței Bendis. După ce au privit și procesiunea atenienilor, și pe cea a tracilor, s-au rugat zeiței, și când să pornească înapoi spre Atena, Socrate simte cum cineva îl apucă de haină. Se întoarce și vede un copil, pais, care îi spune: „Polemarchos vă roagă să-l așteptați” (327a). Polemarchos îi invită la el acasă, Socrateși Glaucon acceptă și acolo are loc discuția despre dreptate. Perspectiva din care Platon ne îndeamnă să-i citim dialogurile este asemenea unui copil pe care el l-a trimis pentru a ne întoarce din drum.

– Dar un text nu poate răspunde la întrebările pe care i le punem.

– Nu. Și Platon ne îndeamnă să lăsăm apoi dialogurile lui deoparte și să începem să discutăm, împreună, despre ce face ca lumea să fie ceea ce este.

– Tot din aceeași perspectivă?

– Eu aș zice că da. Timaios îi previne că discursul lui nu este decât un mit verosimil, iar Socrate îi spune că ei nu vor dori mai mult.

– Dar atunci vom rămâne copii.

– Acum mai mulți ani, am asistat, la Cambridge, la o conferință a profesorului Malcolm Schofield despre copilărie în filozofia greacă. Conferința, care, din câte știu, nu a fost publicată, s-a încheiat cu prezentarea unui pasaj din Legile. Platon era în vârstă când a scris acest dialog, ale cărui personaje sunt și ele în vârstă. Unul dintre ele, Străinul din Atena, spune în acel pasaj că cele mai serioase lucruri pentru noi, oamenii, sunt joaca (paidia) și educația (paideia) și că oamenii ar trebui să-și trăiască cea mai mare parte a vieții în pace (803d). Dar cum? Răspunsul Străinului este: jucând (paizonta) anumite jocuri (paidias) (803e), precum sacrificiile, cântecele și dansurile practicate în diferite ritualuri. Joc, joacă, educație – toate aceste cuvinte provin din cuvântul pais, „copil”. Nu numai filozofii ar trebui să fie precum niște copii care se joacă, pare a ne spune Platon aici, ci noi toți, pentru a trăi în pace, ar trebui să ne petrecem viața precum niște copii care se joacă. Poate că dacă am trăi așa, nu am dezlega ceva ce a fost bine imbinat.

Citatele sunt din următoarele dialoguri ale lui Platon: Timaios, traducere de Petru Creția și Cătălin Partenie; Opere complete, ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, vol. IV (București: Humanitas, 2004); Phaidros, traducere de Gabriel Liiceanu, vol. II, 2002 (ediția menționată anterior); Republica, traducere de Andrei Cornea, Opera integrală, vol. III (București: Humanitas, 2022). Citatul din José Ortega y Gasset este din Originea și epilogul filozofiei și alte eseuri filozofice, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu (București: Humanitas, 2004). ♦

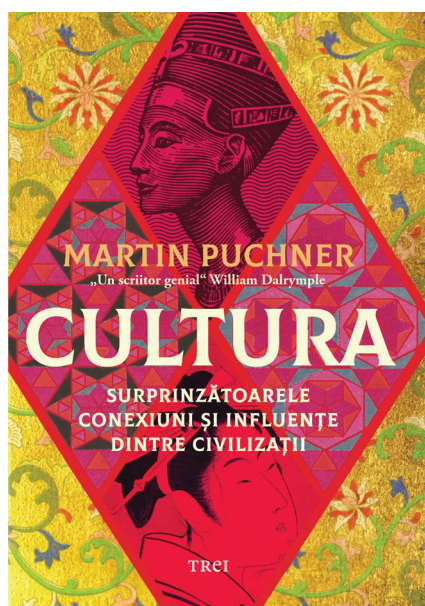
Într-o perioadă în care la ordinea zilei ar trebui să se afle și chestionarea uzurpării puterilor de influență și contribuție a disciplinelor umaniste în dinamica tehnocapitalist /-științifică ce ne construiește viețile – lectura unei cărți precum *Cultura: surprinzătoarele conexiuni și influențe între civilizații*, Ed. Trei, 2024, trad. Radu Șorop – aduce un aer proaspăt și un mesaj incitant ce cheamă la implicare pasională spre emularea, interconectarea și con-

## POVESTIND CULTURA

*Cartea lui Martin Puchner oferă o perspectivă profundă asupra modului în care cultura funcționează ca proiect de cucerire și reciclare a sensului la om.*

de

VLAD MOLDOVAN



servarea culturilor. Martin Puchner, critic literar și filozof reușește din nou, la fel cum o demonstrase enciclopedic și în *Lumea scrisă. Povești care au schimbat oamenii, istoria și civilizația*, Ed. Polirom, 2018, trad. Anacaona Mîndrilă Sonetto, să întreprindă o poveste plurală și globală a omului, ființă creatoare de cultură.

Reconstrucția epocilor făuritoare de medii și rezoluții catalizatoare e academic granulat în scrierea profesorului de la Harvard și se conjugă palpitant cu analize filologice ale unor cărți/documente/urme ce au edificat paradigme. Sigur că specializarea sa în modernism transpare în capitole extinse precum *Un marin portughez scrie o epopee globală*, sau *George Eliot promovează știința trecutului*. Nici propensiunea pentru arta teatrală nu lipsește în combo – căci chiar ultimul capitol (*Drama independenței nigeriene*) oferă o

analiză post-colonială a unor părți din creația teatrală a unui Sud mai întotdeauna ignorat. În orice caz – cadrul propus de Puchner reușește să fascineze distilând fotografiile epocilor culturii cu scenografii conective, eroi valabili și narațiuni pe măsură. De la artiștii peșterii Chauvet până la fenomenul global K-Pop, autorul regizează dramele și inovațiile, grefările și abnegările ce au împins în timp dezvoltarea sferei expresive umane: „Volumul de față nu este un elogiu adus marilor cărți, nici o pledoarie în favoarea canonului occidental: Aceste pagini scot în evidență o viziune mai dezordonată asupra culturii și, aș spune eu, mai interesantă; este una a influențelor provenind din locuri îndepărtate unul de altul, reunite prin contacte; este una a inovației inspirate de tradiții distruse și reasemblate din fragmente recuperate. Din opera acestor creatori se conturează o nouă poveste a culturii, una a angajamentului dincolo de barierele timpului și spațiului, a conexiunilor surprinzătoare și a influențelor subterane. Nu este întotdeauna o poveste frumoasă și nu ar trebui să fie prezentată ca atare, dar este singura pe care o avem: istoria oamenilor ca specie producătoare de cultură. Este povestea noastră.”(p.10)

Cultura nu ține de forme de pro-

prietate ne sugerează configurările și personajele instanțiate de autor – din contră interacțiunile multiple și schimburile, preluările între culturi sunt cele ce edifică mai trainic lumea și istoria. De-a lungul traseelor întortocheate ce acoperă milenii și confluente regionale, constatăm, sugerează M.P.- că oamenii obișnuiesc să transmită și să re-compună abilități de creare de sens, acel *know-why*, distins de *know-how* ul tehnosciencei, atât de evaziv incubat de științele umaniste și de literatură în sens larg. Instituții care păstrează, Instituții care durează, medii și tehnologii care conservă – toate aceste zone sunt tematizate în lucrarea de față. Grija specială pentru procesul de transmitere și reconstrucție (în artă, istorie și alte discipline) se relaționează în dezvoltările lui Puchner cu o reflecție profundă despre ceea ce poate dura, despre ceea ce persistă sau este reciclat: „Această carte spune povestea culturii axându-se pe interacțiunea dintre depozitare, pierdere și recuperare, ceea ce înseamnă că se va concentra pe locurile și instituțiile speciale de creare a semnificațiilor, de la primele urme lăsate de oameni în locuri precum peștera Chauvet și până la spațiile culturale create de om, cum ar fi piramidele egiptene și teatrele grecești, mănăstirile budiste



și creștine, orașul insular Tenochtitlan (Mexic), acele studioli italiene și saloanele din Paris, precum și colecțiile, camerele de curiozități și muzeele pe care le putem vizita astăzi când jinduim după trecut. Toate au servit ca instituții în care arta și cunoștințele umaniste au fost produse, păstrate, modificate și transmise generației următoare.” (p.19)

Un lot cu adevărat special sunt și eroii selectați aici să simuleze acte saturate de sensul contextelor prezentate. Să enumerăm câțiva: Nefertiti și Platon, regele Aśoka, pelerinul chinez budist Xuanzang, doamna de onoare Sei Shōnagon sau Luís de Camões. Aceștia și alții împing mai departe și grefează adresări în dialogul cu cei ce vor veni. Deciziile și insistențele lor aflate adesea în nedreptate ajung să transmită totuși idei percutante pentru cunoașterea de sine a omului: „Fiecare generație trebuie să se descurce prin încălcita țesătură de creație și distrugere pe care o creează contactul cultral. Privind retrospectiv, mare parte din cultură presupune discontinuitate, neînțelegeri și interpretări greșite, împrumuturi și furturi, pe măsură ce trecutul este scos la lumină, luat și folosit în scopuri noi.” (p.69)

Una dintre premisele fundamentale ale studiului e formulată încă din introducerea ce realizează un plonjeu de 35.000 de ani cu o analiză a semnificațiilor și a straturilor artei rupestre din peștera Chauvet – vadul procesului evolutiv al culturii (limbaj & alte tehnici) devine central și decisiv pentru formarea omului și pentru capacitatea lui de a transmite informații și abilități de la o generație la alta: „Oamenii mergeau în peșteri precum Chauvet pentru a-și crea propria versiune a realității și a conferi un sens vieții din lumea de afară, cu lupta ei permanentă împotriva prădătorilor înfățișați și ei pe pereți. Ceea ce îi atrăgea pe acești oameni la peșteră nu era speranța de a-și îmbunătăți know-how-ul. Era

ceva ce răspundea întrebărilor fundamentale legate de existența lor: de ce se aflau pe acest pământ; de ce se aflau într-o relație specială cu alte animale; întrebări despre naștere și moarte, origini și sfârșituri; și de ce aveau capacitatea și resimțeau nevoia de a-și înțelege relația cu universul. Peștera era un loc în care omul dădea sens vieții sale. Nu era vorba de know-how, ci ceea ce s-ar putea numi know-why.” (p14). Istoria culturii așa cum este re-povestită de Puchner aici înseamnă și o conservare în ipostaze aflate mereu în transformarea acestei pulsații originare a nevoii de sens și a interogației asupra relației omului cu universul.

Întreșerea culturii prin tensiuni și contacte este urmărită de filozof și în capitolele segvente unde ne familiarizăm cu gesturi radicale, precum respingerea trecutului la Nefertiti, sau inventarea lui de către Platon în Timaios. Mai încolo – Regele budist Aśoka exemplifică adaptarea inteligentă, utilizând tehnologia grecească de scriere pentru a-și trimite mesajul în viitor, arătând că esențială este utilizarea și nu doar originea.

În ciclul perderilor și recuperărilor, autorul analizează modul surprinzător în care romanii, de exemplu, preiau și reinventează (prin literatura lui Livius Andronicus, Terențiu, Plaut sau Vergiliu) cultura grecească, caz în care civilizația învingătoare își grefează identitatea pe o cultură înfrântă. De cealaltă parte, Confucius și confucianismul realizează o meritocrație literară bazată pe venerarea unui trecut idealizat. Povestea pelerinului Xuanzang este una ce îmbină venerarea unui trecut mitic cu atracția credinciosului înspre „originile îndepărtate ale unui import”. În capitole precum: *Un pelerin budist în căutare de urme străvechi* sau *Cartea pernei și câteva capcane ale diplomației culturale* – este explorat domeniul mobilității culturale cât și felul în care ideile traversează continente, sunt reinterpretate și finalmente devin

instrumente ale noilor identități.

În alt capitol – Puchner ajunge să reconstituie fabuloasa scenografie culturală emulată de deciziile califului al-Ma'mūn: „Bagdadul și-a sporit cunoașterea, traducând și stocând învățături din diverse culturi în centrul său de putere, indiferent de unde provenea această cunoaștere. Propunându-și să dobândească cunoaștere din locuri îndepărtate, cărturarii din Bagdad urmau o celebră afirmație atribuită profetului Mahomed: „Căutați cunoașterea, chiar de-ar fi (tocmai) din China, căci căutarea cunoașterii e datoria sfântă a oricărui musulman. Casa Înțelepciunii din Bagdad a preluat sarcina de a conserva lumea clasică într-o perioadă când Imperiul Roman de Răsărit părea să o abandoneze.”

De la renașterea carolingiană la mănăstirile benedictine și mai departe în fotograme ale modernității, cartea arată cum instituțiile culturale devin noduri al memoriei vii. Cu talentul său de a extrage narațiunile exemplare ale conectivității, M.P devine un hermeneut strălucit în configurarea evenimentelor și discursurilor determinate în procesul singular-universal de generare de cultură: „Fiecare text sau obiect menționat în această carte a supraviețuit sfidând o probabilitate copleșitoare de a fi distrus, și nu doar din cauza dezastrelor naturale, ci și a sabotajelor deliberate. Au supraviețuit în ciuda faptului că erau în dezacord cu societățile care le-au descoperit și le-au conservat. În toate aceste cazuri, obiectele și practicile culturale au supraviețuit chiar dacă puteau fi înțelese ca amenințări la adresa celor care, le asigurau supraviețuirea. Fără îndoială, acele obiecte contestau orice pretenție de puritate culturală. Iar și iar, istoria culturală demonstrează că puriștii și puritanii, cei captivați de ideea de virtute imaculată, sunt indivizii implicați, cel mai probabil, în acte de distrugere culturală.” (p.291)



# LUMEA MULTIDIMENSIONALĂ A LUI MIRCEA TIBERIAN

*Mircea Tiberian a avut, își păstrează datorită memoriei magnetice, personalitatea puternică.*

de  
**ALEX VASILIU**

Spre finele anului trecut ne-a părăsit, intempestiv și dureros, Mircea Tiberian, figură marcantă a jazzului contemporan. Fusese o prezență constantă în scrierile mele, îi prezentasem creațiile în emisiuni radio-TV, festivaluri, prelegeri, reuniuni și, evident, în paginile J.C.; colaborasem cu el la instituirea Modulului de Jazz al Academiei Naționale de Muzică G. Dima din Cluj; contribuise la organizarea de către Dan Shafran – director al ICR Stockholm – a festivalului de jazz român din capitala Suediei în 2008, unde Tiberian a evoluat în compania propriului cvartet (după un lung voiaj pe tren cu colegul de trupă Liviu Butoi, care avea fobie de călătorii aeriene). Ca formă de solidaritate intelectuală dincolo de implacabila moarte, l-am rugat pe prodigiosul jazzolog Alex Vasiliu să conceapă o evocare pentru J.C.. Cu generozitatea și acribia caracteristice, muzicologul ieșean – ex-coleg al lui Tiberian la Conservatorul bucureștean – mi-a oferit textul de mai jos, pentru care îi mulțumesc și în numele cititorilor revistei STEAUA.

(Virgil Mihaiu)

a concentra polivalent atenția ascultătorului asupra elementelor specifice muzicii (melodia, ritmul, armonia, nu-

dintre stilurile ce și-au păstrat interesul este freejazz-ul. Mai ales pentru jazzmen-ii germani, sensibili în general la



Mircea Tiberian

Mircea Tiberian a fost compozitor, pianist, aranjor, profesor, autor de scrieri estetice și muzicologice. Aceste tipuri de exprimare muzicală argumentează titlul însemnărilor abia începute. Titlu justificat, mai întâi, doar pe baza întretăierii genurilor, tradițiilor, stilurilor muzicale reținute de istoria artei sonore culte sau academice, așa cum dovedește creația sa.

Pentru schița de portret așezată în paginile de față voi privilegia creațiile înregistrate. Atractivitatea, ineditul, modernitatea subtil legată de tradiții, climatul interior inedit, profund, frumusețea, calitatea de a comunica, de

anțele, spectrul sonor), de a emoționa, se constituie din audierea creațiilor lui Mircea Tiberian. Am ales pentru comentariile ce urmează doar patru albume discografice, în sensul invers al publicării fiecăruia, pentru a sublinia prioritar modernitatea gândirii, a exprimării sale ca autor, ca pianist.

Au trecut șase decenii și jumătate de când s-a liniștit valul înalt al freejazz-ului, avangarda ca mod de creație s-a retras în sertarele istoriei, dar postmodernismul generos expune, ca într-un bazar, tot ce s-a adunat până acum și în domeniul muzicii, ca sugestii pentru creatorii de astăzi. Unul

formele avangardei, în special la caracterul abstract propriu manierei ce a ocupat la începutul deceniului 1961-'70 tot mai mult spațiu pe scena americană, apoi în Europa de Vest.

Rezonanța relativă a lui Mircea Tiberian cu tehnicile, libertățile și expresivitatea free se explică prin opulența armonică, ambiguitatea tempo-ului *ad libitum* și o anumită duritate a tușei pianistice ce putea ajunge în secvențele de vârf ale desfășurării la nuanțe *fortissimo*, la tări expresive. Imaginea aceasta se clarifică progresiv din sugestiile, din aluziile de tip free perceptibile în creația colectivă ce deschide albumul

discografic *Both Sides Of River* (2016, Societatea de concerte Bistrița, România) – *The Crossing*. În aceeași serie de înregistrări, stilul *free* își accentuează în mod explicabil prezența datorită continuității stilistice avangardiste Anthony Braxton – Chris Dahlgren, acesta din urmă fiind autorul piesei *Stretto*.

Pasul înapoi din punct de vedere cronologic la discul *Eleven. Mircea Tiberian/Maurice de Martin Quintet* (2002, JAM RECORDS) clarifică și mai mult imaginea avangardistă generală de tip *free* prin influența muzicienilor germani Daniel Erdmann (saxofoane), Johannes Fink (bas acustic) și Maurice de Martin (baterie), cărora chitaristul finlandez Kalle Kalima le-a dovedit adaptarea deplină. Patru din cele cinci acte muzicale – *Chestnut Man Shuffle*, *Absurdistan*, *Motz* și *Namderyed* se înscriu climatului melodic, armonic, ritmic, expresiv propriu *freejazz*-ului american incandescent, marcat de nuanțele reci ale filonului german imprimate de trio-ul autorilor-improvizatori menționați, climat atins de lirismul melodic al pianistului Mircea Tiberian. Semnificativ în privința rezonanței sale limitate cu estetica *free* este solo-ul din piesa lui Maurice de Martin *Noa*, solo întors spre maniera pianiștilor moderni americani mai puțin favorabili avangardei țepoase, cum a fost Dave Brubeck, mai înclinați spre frumusețea clasică și modern-temperată a desenei melodic. Contribuția lui Tiberian cu o singură compoziție la realizarea discului este un semn al distanței pe care a păstrat-o față de îndrăznelile nu întotdeauna motivate, dar zgomotoase, ale *free*-ului.

Al doilea teritoriu tematic-stilistic explorat de Mircea Tiberian a fost tradiția arhaică – românească, din zone megieșe ori îndepărtate. Afinitatea muzical-afectivă este evidentă la audierea seriei de imprimări cu titlul semnificativ *Atlas 45* (2001, Not Two Records). Din cele nouă creații, numai două au păstrat conexiuni firave cu stilul *free*, concepția albumului (substanțial datorată lui Tiberian prin patru contribuții de autor) privilegiind înțelegerea dintre melodia veche și fluxul de același tip caracteristic improvizației

jazzistice. Formula instrumentală, trio-ul clasic pian – bas acustic – baterie a fost îndelung rodat peste tot în lume și în cazul relației dualiste tradiție arhaică – jazz modern, iar influența lui Mircea Tiberian la conceperea și expunerea ideilor din această serie de înregistrări s-a manifestat puternic. Discul exemplifică virtuțile sale muzicale ce au lipsit din producțiile discografice anterior comentate aici: lirismul constitutiv, nicicum edulcorat, delicatețea cântului pe claviatură, modalismul, frumusețea poetică a liniilor melodice trecute fugitiv prin tonalități diferite, însă fidelă climatului armonic de bază. Încă din prima piesă, *You Will Remember* (Maurice de Martin), este recognoscibilă influența pianistului Keith Jarrett, a trio-ului binecunoscut încheat de acesta împreună cu Gary Peacock și Jack DeJohnette, dar fără notele puternic accentuate plasate, cum știm, de multe ori în mod neașteptat de Jarrett. Nu influența contează aici, și întotdeauna, ci modul cum este dezvoltată personal de alți muzicieni. Iar Mircea Tiberian a avut, își păstrează datorită memoriei magnetice, personalitatea puternică. Opulența armonică etalată neostentativ pe clapele pianului din piesa proprie *Italian Winter* mai trimite gândul ascultătorului la romanticul avangardei, Bill Evans, dar, repet, e un gând ce nu afectează cu nimic personalitatea pianistului român. Pulsul ritmic de sambă, evident sau implicit în majoritatea momentelor de pe acest album, ritmul de vals, la fel, subtil implicat desfășurării muzicale, relația melodie de alean românească – armenască – blues, orientarea spre concizia de-a dreptul minimală a zicerii melodice în nuanțe mici, *piano-pianissimo*, topirea ultimelor note în tăcerea ce își păstrează caratele muzicale – totul captează atenția, încântă, pretinde repetarea auditei. Este performanța maximă a celor doi muzicieni germani pe care Mircea Tiberian i-a ademenit în lumea sa muzical-spirituală.

Pentru că l-am amintit pe Bill Evans, subintitulez partea finală a acestei schițe de portret cu denumirea albumului-etalon înregistrat de pianistul american, *Conversations with*

*Myself* (1963), și cu numele formației muzicianului român, activă câțiva ani: *Interzone*. Dublul album *Back To My Angel* (2019, Five House Records) asigură ascultătorului pe parcursul celor două cd-uri (*Hotel Of Three Beginnings* și *Back To My Angel*) tihna pentru a cunoaște și admira un domeniu al creației, al interpretării în care Mircea Tiberian a excelat: solilocviul. Timpul generos ce i s-a oferit în studiourile Radio România (s-au adunat 117'23") a făcut posibilă înfăptuirea performanței pe tripla axă *cultură contemporană academică – tradiție arhaică românească – jazz modern*. Romanticilor Schumann și Brahms li s-au adăugat cei trei mari ai secolului XX: Șostakovici – Enescu – Bartók. Pregătirea muzicală solidă, perioada în care s-a manifestat ca pianist academic, interesul fundamental pentru înfățișările jazzului modern, orizontul spiritual larg au contribuit la exprimarea sa și ca pianist într-o formă multidimensională. Argumente sunt, pe dublul cd menționat, *My Inner Constellation (Part 1)*, în care se resimt ecouri din piesa enesciană *Clopote în noapte* (parte a *Pieselor impromptues*), improvizația intens armonizată, profund introvertită din piesa-titlu a dublului CD, ce amintește confesiunile străinii, dramatice ale lui Constantin Silvestri, derulate tot pe claviatură, melodia inocentă, luminoasă din colinda sau din folclorul transilvănean de zi cu zi, cules de Bartók.

În afara acestor referințe subtile, creația spontană a lui Mircea Tiberian nu este lipsită de aroma fină a blues-ului, dar exprimarea sa rămâne de multe ori total liberă – nu sub auspiciile *free*-ului, ci în spațiul genului cameral modern, permisiv oricăror sugestii, dacă sunt dezvoltate creator, cu inteligență, bun gust și rafinament. Mai rămân de subliniat două calități accesibile muzicienilor la vârsta deplinei maturități: concizia și stabilirea comuniunii muzicii cu tăcerea. Sau a continuității muzicii percepută cu auzul interior. Mircea Tiberian a ajuns la aceste trepte ale înțelepciunii ca muzician, ca artist, de unde, prin mijlocirea înregistrărilor, se va putea oricând apropia de înțelegerea și empatia ascultătorului. ✦