

EDITORIAL	3
Ovidiu Pecican <i>Istoria literaturii române suspendate</i>	
Ion Taloș <i>Pe margine de pământ</i>	5
POEME	6
Emanuel Guralivu ***	
Alberto Păduraru <i>Love is in the air</i>	7
Carmen Vlad <i>Focul lăuntric, înfripirea imaginii, magia cuvintelor (II)</i>	8
Gheorghe Glodeanu <i>O figură emblematică a avangardei literare interbelice</i>	10
ISTORII	12
Ionuț Costea <i>A scrie istoria cu înțelepciune și vrednicie</i>	
LECTURA CLASICILOR	14
Dan Gulea <i>Aforismele lui Brâncuși</i>	
Alexandru Jurcan <i>Satantango și noaptea putredă din cârciuma cu păianjeni</i>	16
GEORGE ARION - 80	17
Adrian Dinu Rachieru <i>Un „optzecist” multiplu</i>	
Sonia Elvireanu <i>Un roman ekphrasis în literatura exilului</i>	18
Elena Abrudan <i>Părțile și întregul</i>	20
Traian Ungureanu <i>Prea târziu</i>	22
Mihai Rusu <i>Metafizica ecourilor și nostalgia organică</i>	24
Laura Poantă <i>Femeile în istoria cunoașterii: între marginalizare și recunoaștere</i>	26
Gellu Dorian <i>Despre dezumanizare</i>	28
Casian Maria Spiridon <i>Dintr-o haltă părăsită</i>	29
Călin Vlășie <i>Despre tăcere, anonim și post-limbaj poetic</i>	30
Ion Pop <i>Poate că poezia...</i>	32
CRONICA LITERARĂ	34
Victor Cubleșan <i>Prin culoarele înguste ale istoriei</i>	
Viorel Mureșan <i>Un mormânt albastru precum cerul</i>	36

steaua

4 2026
anul LXXVII

APRILIE

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

Iulian Boldea <i>Narativitate și ideologie</i>	38
PROZĂ	40
Dănuț Ungureanu <i>Capătul lumii</i>	
Adrian Dinu Rachieru <i>Sub spectrul întâlnirilor destinate</i>	42
Flori Bălănescu <i>Rezistență, reeducare și poezie</i>	44
Delia Muntean <i>Lungul drum al cărții către cititor</i>	46
Ana Bugnariu <i>La limita dintre poezie și manifest</i>	48
Emanuel Lupașcu <i>Poezie SF</i>	50
Rodica Marian <i>Întoarcerea la real</i>	52
Andrei Cuș <i>Colții ascuțiți ai memoriei</i>	54
CINEMA	55
Valentin Pența <i>Estetica tăcerii cinematografice</i>	
Claudia Negrea <i>Ce mai înseamnă un scenariu original?</i>	56
Cristina Chiprian <i>„Moartea întotdeauna e flămândă”</i>	58
FIRE FILOSOFICE	60
Vlad Moldovan <i>Haine ca subiecți</i>	
RESURSE INTERIOARE	62
Raul Cozlean, Tiberiu Neacșu TRADUCERI Lloyd Schwartz	
JAZZ CONTEXT	63
Virgil Mihaiu <i>Amiciție de-o viață, prin muzică</i>	
<i>Să (ne) fie de bun augur</i>	64



Ilustrația numărului: **Alex Ivanov**

Director: **Ovidiu Pecican**

Secretar general de redacție: **Lukács József**

Redactori: **Victor Cubleşan, Vlad Moldovan**

Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Tehnoredactor: **Valentin Pența**

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

<http://revisteaua.ro/>

Pentru trimiterea de materiale pe adresa redacției:
revistasteaua@gmail.com

Adresa redacției: Str. Universității, nr. 1, Cluj-Napoca
Revista se găsește de vânzare la standurile Inmedio din toată țara,
și la Librăria Humanitas, Str. Universității nr. 4, Cluj-Napoca
Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România,
Calea Victoriei nr. 133, București
Contact București: steluta.pahontu@gmail.ro
Pentru abonamente și distribuție: daniela_ruse@yahoo.com

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

ISSN 0039 – 0852

Tiparul executat la Imprimeria Editurii MJM – Strada Felix Aderca, nr. 9,
bl. 7, parter, 200410 – Craiova, Dolj
Tel.: +40 786 035 472; +40 786 035 474
e-mail: redactia@edituramjm.ro – www.edituramjm.ro

ERATĂ

Dintr-o regretabilă eroare în numărul 3 al revistei noastre, la pagina 9, titlul textului semnat de Ion Pop, dedicat memoriei regretatului profesor Mircea Muthu, se va corecta în forma: «Un omagiu lui Mircea Muthu». De asemenea, la pagina 36, se va elimina scurtul rezumat al cronicii aceluiași colaborator, preluat din numărul 2 al revistei Steaua, care fusese plasat deasupra unui volum de versuri. Ne cerem scuze. Redacția.

Nu avem încă – și nici nu e sigur că vom avea prea curând – o *Istorie a literaturii române suspendate*. Poate părea un proiect demn de a fi ocolit, dar nu este așa. Cred că o astfel de sinteză ar face dreptate atâtor idei scriitoricești care nu s-au mai întruchipat în opere așternute pe hârtie și duse până la capăt, atâtor scriitori care au promis, înflăcărați de o proiecție întremătoare a propriilor minți, mari întreprinderi aducătoare de profit cultural și de glorie personală. Pe unii i-a învins propria fire, nestatornicia, labilitatea, boala și expierea. Pe alții i-au strivit condițiile de viață, împrejurările, neșansa unor timpuri potrivnice. Dar proiectele care i-au animat și din care, uneori, au rămas părți semnificative ori măcar crochiuri, planuri fugare, ele interesează în cel mai înalt grad fiindcă dau seama despre orizonturi care, chiar dacă nu au fost în cele din urmă atinse, au animat vieți și așteptări, eforturi și speranțe. Ele pot da seama despre haloul care înconjoară ceea ce a avut șansa să se nască, să apară, să ajungă la cititori, deci în patrimoniul național și poate, uneori, și în cel internațional.

O succintă și, în mod indubitabil, plină de omisiuni listă ar cuprinde, după cum urmează...

Românii supt Mihai Vodă Vi-teazul de Nicolae Bălcescu, pierit tragic la Palermo când încă opera lui ajunsese cel mult până pe la jumătate.

Din romanul istoric *Ursita* al lui B.P. Hasdeu, ca și din *Istoria critică a românilor* și din *Magnum Encyclopedicum* ale aceluiași – ultimele două vaste construcții savante și erudite – nu au rămas decât părțile inițiale.

I.L. Caragiale a petrecut măcar o parte din anii autoexilului său berlinez plănuiind să scrie încă o comedie în formula capodoperelor sale teatrale comice: *Titircă*, *Sotirescu & Cie*. Dan Gulea a explorat cazul, reconstituind

tot ce se putea convoca în legătură cu acest proiect din atelierul autorului. Una peste alta însă, piesa lui Caragiale – din care, s-a spus, au existat cel puțin anumite scene scrise – nu există sau nu a fost încă descoperită. Ne lipsește...

Atunci când plecarea din această lume l-a surprins, la doar 45 de ani, istoricul și arheologul Vasile Pârvan lucra la volumul al doilea al vastei sale sinteze, *Getica*, unde urma să trateze perioada stăpânirii romane în Dacia.

Vasta frescă țărănească proiectată de prozatorul Pavel Dan, din care – datorită bolii – abia a mai apucat să se nască o nuvelă, *Iobagii*, a rămas etern spulberată de graba cu care boala ireversibilă l-a cules pe autor de pe pământ. „Un monumental roman al lui Horea” trebuia să se nască de sub pana scriitorului, așa cum atestă în memoriile sale David Prodan.

La moartea prea rapid survenită a lui Mateiu I. Caragiale, proiectul său prozastic – culegere de nuvele de mister ori de-a dreptul roman? – *Sub pecetea tainei* rămânea întrerupt, după numai trei nuclee enigmatice dezvoltate în capitole de sine stătătoare. Din *Soborul țâțelor* se mai păstrează doar o pagină, în două

redactări... Ce amânare definitivă de creativitate și de talent...

Unele dintre romanele proiectate și începute de Mircea Eliade – *Gaudeamus* – nu au mai fost duse până la bun sfârșit, din pricina împrejurărilor istorice și personale care au impus abandonarea planurilor inițiale. Ceea ce a rămas din ele stă mărturie a ceea ce ar fi putut fi...

Cel din urmă roman al lui E. Lovinescu, rămas neterminat din pricina morții autorului, a fost *Mălurenii*. Din ansamblul caietelor care conțineau manuscrisul unul s-a pierdut în împrejurările epurării bibliotecii și arhivei personale a scriitorului în condițiile represiei staliniste...

În urma prea repede plecatului dintre noi Radu Stanca s-au păstrat schițe și planuri de opere care ar fi putut fi scrise. Printre altele, o lucrare de estetică a cărei originalitate potențială a fost subliniată. Ce mult ar fi însemnat ca, alături de Tudor Vianu, Pius Servien și alți câțiva esteticieni să fi rămas și numele poetului Cercului Literar de la Sibiu...

Anti-Goethe, opera în două volume a lui Constantin Noica, a fost dusă cu bine până la capăt, între anii 1951 și 1955. La arestarea autorului, în 1958, cartea

de

OVIDIU PECICAN

manuscrisă a fost însă confiscată și, s-a spus, distrusă, chiar dacă pe parcursul deceniilor următoare s-au putut recupera mai multe capitole din ea, aproape jumătate. Se va găsi oare cândva și urma celorlalte pagini?

Ce s-o fi întâmplat cu materialele pregătite de D.D. Roșca pentru cartea sa despre *Umor*? Chiar dacă nu a apucat să fie scrisă, sertarul filosofului va fi conținut materiale pregătitoare demne de interes...

Ultimul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu a rămas incomplet, cu multe bruioane dintre care – se spune – nu toate au ieșit încă la suprafață și a fost publicat așa cum s-a lăsat el reconstituit cu dragoste și acribie de către editoare. Se știa totuși că scriitoarea îl încheiase atunci când s-a săvârșit din viață. Împrejurările nefaste ale anilor 1950 nu au permis însă ca forma sa finală, dacă exista, să fie regăsită.

Colecția de biografii a lui Petru Dumitriu, megaromanul alcătuit din mai multe romane întretesute, o operă literară tributară stalinismului, dar cu mari calupuri de proză admirabile, singura carte care, prin proporții și ambiții, ar fi putut întrece performanțele lui Mihail Șolohov, rămâne fără final... S-au reconstituit vreo două mii de pagini din ceea ce trebuia să fie, dar, în pofida includerii romanului apărut în franceză, *Incognito*, în această constelație, *Colecția* rămâne un imens tors fără final...

Dar *Delirul* lui Marin Preda, rămas la un singur volum din cele promise, măcar două? Să fi trăit mai mult autorul și să se fi schimbat măcar un pic conjunctura politică în favoarea punctului de vedere exprimat în acest roman oare nu ar fi fost dus până la capăt de discursul scriitor?

Și *Cartea milionarului* de Ștefan Bănuțescu nu s-ar fi completat, oare, cu al doilea volum, atât de așteptat de cititorii fideli ai

romancierului? Nu s-ar fi înscris și mai clar autorul, prin această realizare majoră, în rândul literaturii române de seamă de după război?

I. Negoïtescu a apucat să își publice doar primul volum din proiectata sa *Istorie a literaturii române*, din urmarea proiectată rămânând doar unele portrete și materiale auxiliare. Cât de importantă ar fi fost această contribuție, și așa, incompletă, fiind profund semnificativă, dacă ar fi avut norocul să fie dusă până la capăt...

I.D. Sîrbu intenționa să scrie un volum întreg de amintiri despre Lucian Blaga, în preajma căruia se formase și își petrecuse niște ani de tinerețe universitară. Într-o scrisoare către istoricul David Prodan, el spunea: „Dacă mai aveam 2-3 ani de viață, sunt sigur că v-aș fi surprins prin câteva sinteze de filosofia culturii legate de experiența traiului meu în acest exil oltenesc”. Nu a mai apucat, posteritatea trebuind să se mulțumească doar cu fabuloasa lui corespondență...

A rămas neterminat și ultimul roman al prozatorului clujean optzecist Al. Vlad, *Omul de la fe-reastră*, tipărit postum. Era abia al treilea dintr-o operă romanescă ce promitea să își urmeze cursul, rotunjindu-se tot mai mult.

Mi-ar fi plăcut din cale afară ca și Ion Vianu, afirmat abia odată cu a treia vârstă ca prozator demn de o atenție solidă, să își fi terminat trilogia anunțată și programată, abandonată după apariția primelor două din serie *Caietele lui Ozias* (2004) și *Vasilii, foi volante* (2007), autorul optând sub presiunea timpului pentru fuziunea lor sub titlul de *Arhiva trădării și a mâniei* (2016).

Cu fiecare nouă ediție din autorii de ieri și de alaltăieri ies la iveală opere schițate și abandonate, întrerupte de alte planuri, mai promițătoare, ori de destinul nerăbdător de a încremenii efor-

turile de până atunci ale autorilor. Cu destinul, desigur, nu te pui. Dar datoria unei culturi care se respectă este să nu lase deoparte torsurile, crochiurile de atelier și, mai ales, lucrările așternute pe trei sferturi pe hârtie... Ele spun mult despre năzuințe, strădani și eforturile creatorilor de a fructifica mai robust și mai convingător timpul vieții lor pământene și șansa creativității proprii. Nu o dată, asemenea orașe, palate, hale și depouri încremenite pentru totdeauna reconfigurează geografiile literare și dau sugestii pentru corespondențe vizibile numai de la o anumită depărtare, vorbind despre posibilități ratate de îmbogățire spirituală, despre dimensiuni perceptibile, dar care au rămas absente, despre nedesăvârșiri înalte și melancolice...

Alcătuirea unei astfel de istorii literare, deloc ilegite – de vreme ce textele există, uneori în format dens și de lung parcurs, dar alteori putând fi rezumate la câteva notații frugale, la formulări aparent fără căpătâi, pe lângă care o întregă detectivistică literară s-ar putea dezvolta cu succes –, ar fi timpul să intre în preocupările pasionaților de istoria sau, mai degrabă, istoriile posibile ale literaturii. Nimeni nu ar ieși păgubit din astfel de explorări. Ba, dimpotrivă... ✦

Cântecul liric *Pe margine de pământ* a fost inclus în *Antologia de poezie populară* a lui, ediția bilingvă (Limes, 2022, p. 152 sub numărul 109). La p. 253-254 sunt indicate peste 20 de variante înregistrate în Ardeal, Banat, Bihor și Maramureș, dar și în Moldova.

Pentru antologie, Blaga a selectat textul cules din Domașnea, jud. Caraș-Severin, publicat de Ilie Român în *Tribuna poporului* 2, 1898, numărul de duminică 140, la p. 684:

Pe margine de pământ
Merge neica semănând
Și din gură așa grăind:
„Să te faci, grăule, faci,
Și să stai la secerat,
Ca mândra la sărutat;
Și să stai la îmblătit
Ca și mândra la iubit.”

Motivul a fost găsit în cel puțin trei dintre operele poetului; mai întâi în drama *Meșterul Manole* (1926), unde munca zidarilor pentru ridicarea celei mai frumoase biserici din lume e zădărnicită de forțe obscure, care surpă în fiecare noapte ceea ce au ridicat ei în cursul zilei; după permanente eșecuri, zidarilor li se pare că salvarea ar fi sacrificarea unei ființe scumpe, care încă nu a născut: soție, soră, fiică – spic curat – care va aduce mâncare dimineața la locul de muncă al zidarilor; e o dramă foarte puternică, deoarece devotamentul și dragostea soției urmează să-i aducă pierderea vieții; creatorul popular știe să ridice momentul la cea mai înaltă tensiune, prin aducerea în scenă a soției cu cele mai multe însușiri ideale, care se întâmplă să fie tocmai soția celui mai mare dintre meșteri și chiar a celui care a avut ideea sacrificiului în temelie. Zidarii se întreabă: „Va sta dreaptă la moarte și sărutat. Aleasa care va fi? Va sta ca spicul la secerat.”

În poezia *Ceas de vară*, din ciclul *Cântecul focului*, sunt preluate versurile esențiale ale textului citat: Într-un lan pe un colnic/cântă singur un voinic:/ „Stă mândra la sărutat/Ca spicul la secerat”, „și nu știe cât de-adânc/taie-n inimă pe câmp/un cuvânt de unul spus/altora pe vânt adus”.

În *Luntrea lui Caron* (Humanitas, 1990), roman redactat în anii 1950 (capitolul XVII, p. 402) apare în următorul context: „Și pornim spre sat, coborând poteca șerpuitoare. Ana înainte, eu după ea. Din pașii Anei sar mereu, ca din praștie, înainte, în stânga și în dreapta,

Există în opera lui Lucian Blaga motive folclorice care sunt utilizate frecvent în opera proprie: semănatul și seceratul grâului, chipul lui Cristos în bobul de grâu, somnul lui Dumnezeu, cearta florilor ș.a. Cercetarea lor în opera lui Blaga semnalează preferințele marelui poet în acest domeniu.

de
ION TALOȘ

lăcuste de toate soiurile. Unele mai brune, cu zbor scurt, și oarecum neajutorat, își arată somptuoasa căptușeală roșie, vie, a aripilor, ceea ce ne minunează tot la zece pași. Coborâm pe cărare printre tufe mari de măceși. Câțiva cosași își taie ovăzul copt, ce se răstoarnă în brazde, fără împotrivire. Un vers popular îmi trece prin cuget. Mi-l spun întâi încet pentru mine, apoi cu glas tare pentru Ana; „Stă mândra la sărutat ca spicul la secerat.” Și tot numai pentru mine mă întreb: a apropiat vreodată cineva, sub semnul fatalității, una de alta, dragostea și moartea, cu mai multă gingășie și adâncime de simțire decât se face în aceste versuri?”

Într-adevăr, egalitatea dintre secerat și sărutat, dintre îmblătit și iubit, sunt imagini de o noutate excepțională. Spre susținerea afirmației poetului aducem ca argument colinda nord-ardeleană *Mă luai-luai*, care îngemănează în același fel dragostea cu moartea: fata merge la secerat, se apleacă să taie un mănunchi, dar găsește o floare de rai, care bucină, o aude Ion din munte, vine, ia secerătoarea de mână și o duce la mama ei; aceasta o întreabă dacă a terminat de secerat holda, dar ea îi spune că a fost lovită de un junghi fără durere, moarte fără vrere.

Nu vom putea ști niciodată cu certitudine care variantă a fost cunoscută lui L. Blaga înainte de 1926, când scria drama *Meșterul Manole*. Posibile sunt cele publicate de Ion Pop-Reteganul (1891), J.U. Jarnik și A. Bârseanu (1895), E. Hodoș (1898) sau I.C. Corbu (1925). Știm

măcar aproximativ când a fost scrisă poezia *Ceas de vară*, adică după 1950, când începuse să selecteze poezii lirice pentru celebra lui antologie. În aceeași perioadă a scris și romanul *Luntrea lui Caron*. Presupunem că utilizarea motivului în acestea din urmă se datorește variantei selectate pentru antologie.

De ce s-a oprit Blaga tocmai la această variantă, când avea, între timp, alte zeci la îndemână? Răspunsul este: valoarea literară/filozofică a versurilor, profunzimea și rezonanțele lor biblice și magice totodată, care sunt elementele constitutive ale textului; termenii: semănatul și seceratul grâului sunt elementele concrete, de bază, ale textului, dar ele sunt luate mai degrabă ca pretext pentru a crea o atmosferă erotică. Ele sunt frecvent utilizate în multe alte variante, dar aici apar înmănunchiate în nu mai mult de opt versuri. De ajuns pentru ca poetul popular să sugereze unirea intrinsecă dintre dragoste și moarte! Acestea concentrează motivul liric la maximum, realizând una dintre cele mai izbutite variante care i-au trecut pe sub ochi.

Genitivul cu prepoziție: *pe margine de pământ* lasă să se înțeleagă că semănatul ar putea avea loc la marginea Pământului, imagine cu valoare biblică (cf. Biblia ortodoxă), prezentă în multe texte folclorice (cf. O. Bîrlea: *Folclorul românesc*. I-II), dintre care mai impresionante sunt versurile mioritice: ciobanul cere să se comunice mamei sale că a rămas napoi, tot vânzând la oi, pe aripa șubii, la marginea lumii. ✦

Emanuel Curalivu

uneori dimineața
trebuie doar să cresc viteza
ca orașul să treacă pe mut

apăs pedala de accelerație
ca și cum aș călca pe apă
în geamuri orașul
se desface în valuri concentrice

trebuie doar să cresc viteza
prin întunericul de iod
până când soarele
se ridică suficient

cât să îmi apară
ca o ieșire din tunel
ori un lasou în flăcări
în care să-mi pun gâtul

întunericul dimineții ca un tsunami
ce se prăbușește lent

parbrizul se mișcă în ritmul undei

deasupra noastră punctul roșu
al semaforului tremură precum soarele
sub apă

în trupul meu ploaia
se aude tot mai încet

dintr-odată mă strigi

mâna ta mă smulge și
mă aduce înapoi

în loc de piele am o membrană
de timpan

frunzele plopului ca pietrele ude
în lumina cromată
a amiezii

băltoacă umbrită trupul
nu opune rezistență

între

e vântul care mută
dintr-un loc
în altul excesul

peretele de sticlă nu lasă înăuntru
fâșâitul monoton al ploii
pare că dincolo e mai multă
liniște decât aici lângă tine în tine
ca un pește de acvariu te lipești de
sticlă amorțit sau poate hipnotizat
de stropii mari ce se deșiră
perpendicular ca niște buburuze
în șir alunecând fără scop
și abia atunci te izbește prim-planul
cu scoarța pâlpâitul holografic al
trunchiului și gândacul-rinocer
care după împerechere
atras de lumină se duce să moară

ÎN GRĂDINA EDENULUI

în grădina edenului
te-am dus
soarele înțepenise
între amiază și apus
în iarba înaltă sânii tăi
acopereau munții
la pândă
în deșișuri
lucea isteric
lama frunții
cuvintele ne înțepau limba
acidulate și reci
loveam lucrurile din jur
și erau seci
în grădina edenului
te-am dus
iar umbra noastră
ca o dâră de petrol
înfuleca rădăcinile și apele
aerul și păsările
cerul tot mai gol
toracele ca o cupă
de excavator
săpa după ultimul izvor ✦

trapezistei circului din oraș
în mijlocul numărului ei buclucaș
dar oarecum obișnuit

fix atuncea s-a nimerit
să-i alunece din mâini
mânerul

deja pe jumătate traversase
cerul
bolta circului vreau să zic
dar avea
mâini unsuroase
deci pe cealaltă jumate
cădea

văzând această angoasă de la trapez
renumitul om-titirez
de la același circ
recunoscut întrucât era
foartemic

și drept singurul ce încăpea
să se facă *ghiulea*

a început să se ungă cu săpun
și s-a suit negreșit în tun

să o salveze pe colega sa

fitilul a bubuit un pic
și renumitul om foartemic
a ieșit înfoliat în balonașe
cum n-a făcut în alte-orașe
și nici în ăsta nu prea făcea

trapezista cădea și cădea pe când
omul-ghiulea venea și venea
ca pe vânt dar călca și călca
un fel de pământ care nu exista

ei și uite așa privirile lor s-au întâlnit
și părea că tare mult s-au privit

mid air

și omul mic era bine săpunit
ășa că timpul deodată a-ncetinit
trapezista-n cădere
l-a mirosit ce fel de om e
și pe dată s-a-ndrăgostit

Alberto Păduraru

au rămas în aer un timp anume
să petreacă momente frumoase-mpreună
cum se face în relațiile sănătoase
și s-au luat în brațe contra gravitației
deasupra lumii ce deja uitase

se uitaseră toți cât se uitaseră
ba țipând ba muți
dar pân' la urmă cât să te uiți
bunăoară *uitaseră*

putem zice că era deja o intimitate
da bine toate ca toate
după un air time de câteva luni
despre care *unii ar zice că sunt minciuni*
s-au logodit și s-au iubit

contorsionat cu gând de fapt
de-a face un copil săpunit
și după timpul convențional
le-a și ieșit

acum cei trei au devenit
o familie etern plutitoare
care încă-ncasa lefe lunare
de la cefecele celor cu circul
și acum bebelușul
Ziș și foartefoarte-micul
avea nu unul
ci două talente speciale

și părinții îl priveau cu admirație
cât timp cădeau cu grație
la infinit

aproape uitasem: s-au și căsătorit

și preoți din cele patru zări
s-au cocoțat pe-nalte scări
s-au înfundat urechi și nări
pentru-așa rit

au dus vieți lungi acolo sus
iar când s-au dus
au coborât
și s-au iubit și pe pământ

dar cei de jos
cum uit-aproape tot
că de ce nu
au numit asta *deja vu* ✦

FOCUL LĂUNTRIC, ÎNFIRIPAREA IMAGINII, MAGIA CUVINTELOR (II)

Dacă prima secvență a lecturii dezvăluie un imaginar în care elementele cosmice devin figuri ale trăirii, următoarea aduce în prim-plan instrumentele prin care această lume se articulează: vocea, masca, definiția, paradoxul, sarcasmul, invocția. În dipticul lui Marcel Mureșeanu, intensitatea nu stă doar în ceea ce este spus, ci și în felul în care cuvântul, ca materie vie, își schimbă registrele pentru a atinge sensul.

de

CARMEN VLAD

Retras în umbra echivocă a acturilor vorbirii prin ambiguitatea identității lor (eu, tu, noi, voi), poetul Marcel Mureșeanu țese sensuri metaforice grave, în tușe dure de conotații contextuale și inflexiuni ale rostirii. Asertivul tăios al unei sentințe („Ca un brici fulgerul pe gâtul nopții...” PD, 16) sau sec, indubitabil, al definiției („... deșertăciunea? / Nimic altceva / decât neantul / fără umbra sa!” A, 49) ori sarcastic-denunțător („... mânia? / ... / ...urletul prostiei / ... / aruncătorul / de flăcări cu pedigrî.” A, 104), alternează cu neliniștea întrebărilor retorice, auto-reflexive („Cine ești tu, flacăra stinsă?” PD, 22 și „Pe cine aștepta rugul atât de mândros?” PD, 106), uneori marcate de o rezonanță livrescă hamletiană și/sau umbertiană¹ („Un prinț văzut-ați să-și iubească tatăl?” PD, 125), „ - Ce este *uriașul?* / ... / proiecția onirică / a piticului / pe ecranele frustrării / sale.” (A, 79). Sub semnul modulațiilor exclamative, se insinuează ironia binevoitoare, printr-o intenționată dedublare a autorului, și umorul său („Pe tine te fotografiază fulgerul, urâtule!” PD, 51) sau dimpotrivă, sarcasmul infuzat livresc („ - Ce este *transatlanticul?* / ... / Corabia zeilor din visul lui Homer-europeanul/... /.” A, 57 ori „*Cutia Pandorei?* / ... / cea mai de temut/ anti-

ficțiune, cea mai înșelătoare hecatombă, /... / numele dintâi/ al internetului/ și avatarul lui/ primordial.” A, 51). În vocea elocutională vibrează însă cu sinceritate nedisimulată palpitul speranței („O umbră ignifugă mă urmărește încă!” PD, 59 și „Îmi recunosc neputința și alerg mai departe!” PD, 25).

Creat în nesfârșirea orelor tenebroase de veghe, imaginarul dezvăluie crevasa ce separă, prin expresii sublimite metaforic, paradoxal sau simbolic, *iubirea* și *ura*, două dintre dominante în sfera de infinitezimale și fluide mișcări ale (propriei) sensibilități (lăuntrice).

În sonuri armonioase, duioase, apoi treptat grave, poetul clamează simbolic *iubirea*: pură, diafană („Iubito, am visat că spălăm împreună vitralii!” PD, 84, „îndrăgostite libelule”); cea a luminii-speranță („far visător”, „În ochii bufniței se-aprinde farul!” PD, 107); *iubirea* din tainică vrăjire florală („ - Ce este *trandafirul?* /... / nimic altceva/ decât arhitectura/ sferei celei care/ pe parfumuri plutește/ și-n uleiuri roșii/ se scaldă.” A, 15, „Ajunse trandafirul trist donator de sânge...” PD, 136, „Pentunia se varsă în delta unui crin.” PD, 99); *iubirea* frivolă („În alcovul florilor singure, fluturii.” PD, 114) și *iubirea* orgolios-monumentală („Îndrăgostit,

cântă din trompă elefantul!” PD, 131), apoi patetică, cu reverberații în thanatic („Adoarme leopardul cu zâmbetul pe buze.” PD, 132).

Ura („Nimic altceva /... decât răvășirea de sine, /... / peste care cu tălpile aprinse / vei alerga.” A, 32) e sancționată prin riposta celui care, presimțindu-i tăișul, i se împotrivesc cu înverșunare („Gonaci ai sinelui alungă ura din mine...” PD, 61 și „Când voi fi împărat, voi ține curat eșafodul!” PD, 141). Prin cuvinte-simbol (eșafod, călău, ghilotină) și sentințe drastice sunt devoalate înfățișări infame ale urii: minciuna („Nu puneți peste mine alt var! strigă icoana.” PD, 55), mânia („urletul prostiei”), orgoliul („deșertăciunea mundană”, „... neantul/ fără umbra sa.” A, 49, „Tatua cerul și-a căzut de pe scară!” PD, 85) și răul („... trupul descompus al binelui...” A, 33).

Prefigurată și disimulată în formula surprinzătoare a „dialogurilor inimaginabile” din *Albe*, unde răspunsurile nu sunt „ - Nimic altceva / decât puterile / de peste puteri / rezerva de avarie / a ființei, / veghe însăși.” (p. 110), tensiunea lirică devine, în *Poeme decapitate*, substanțială și aparte prin amplitudinea, sinceritatea și dramatismul conținutului emoțional, transfigurat în imagini, în jocul fascinant, liber și expresiv al magiei cuvintelor cu întregul lor potențial simbolic, proteic și polifonic.

Un sincretism triplu semnificativ caracterizează creația din cele două volume; dimensiunea telurică a realului obiectual, dimensiunea sensibilității lăuntrice și cea a unei viziuni metafizice se întrepătrund, sublimând virtualități metaforic-simbolice și incantatorii ale limbajului.

În logica labirintică a sensului textual² - *hapax* de indici și ecouri multiple - nucleul iradiant îl constituie *imaginea supliciului*, zbcium sfâșietor al sinelui ajuns în pragul existenței sale crepusculare, calvar al ființei, care privește cu îngrijorare („Al contemplării ochi ca un mormânt se-nchide!” PD, 85) și înregistrează cu luciditate acerbă toate căderile *trupului*, „partea văzută a chinului.” (A, 47), *tresăririle conștiinței*³ și vâltoarea *sufletului*, „Cel despre care / știm că *este* / dar nu știm unde se află

/ și cel despre care / știm unde se află / dar nu știm dacă *există*.” (A, 97). Citatul, în formulă aparent paradoxală și nuanță ludică, încrîpează un sens simbolic profund, orientat spre dimensiunea semantică *sacru-uman* prin semnificațiile originare, etimologice, ale celor două verbe: *este* și *există*. Demonstrația acestei distincții, susținută cu argumente filosofice și lingvistice, îi aparține lui Eugeniu Coșeriu⁴ în studiul consacrat rugăciunii ca „un tip special de text, cu propria sa logică” în *universul de discurs al credinței*, unul dintre „modurile fundamentale de cunoaștere umană” diferit de celelalte: cel al „experienței curente”, al „științei” și al „fanteziei”. *Este* semnifică „subiectul divin, absolut și etern”, iar *există* „(ex-sistere), a sta, a se prezenta în față, în afară.”

Unduirile elegiace ale unei melancolii duioase, calme, care plutesc în vocea poetului: „Sunt veșted, iubito, calcă pe frunzele mele!” (PD, 33) și „Trăiesc o veșnicie trecătoare.” (PD, 133) își schimbă treptat nuanța și conturul. Nota pronunțat patetică izvorăște din „*amânare* /... / biciuirea sinelui când acesta vrea / să se ridice într-o sferă / mai înaltă.” (A, 76), din chinuita așteptare, zile adăugate destinului, „*spărgătorul de timp* /... / umărul ascuțit / cu care răzbești / spre țarmul / întâlnirii cu clipa.” (A, 103).

O amplă desfășurare alegorică de măști intruchipează sentimente din zona întunecată, gravă, apăsătoare a sensibilității: neliniște, singurătate, spaimă, tortură, exprimate prin forme uneori eliptice („Coroană singură pe tronul nopții!” PD, 118) sau modulate elegiac, „Ca sângele, eu plânsul îl țin în mine!” (PD, 74) ori „Ce țipăt scoate șoapta sub tortură!” (PD, 65).

În tot acest peisaj liric al „arcului” dintre zi și noapte, al luminii pândite de întuneric, („Adun dovezi c-au existat tornade” PD, 102), *cruzimea calvarului* (rugul supliciului) are un relief intens marcat. O retorică proprie conferă sensului simbolic arborescență și adâncime, prin înlănțuiri inedite de metafore („– Ce este *melița*? /... / Nimic altceva, / decât forma / ancestrală a / ghillotinei, / care-și cântă / din toacă / supliciul.” A, 111) și prin evocarea

unor simboluri hristice („Scot cuiele din palma mea cu dinții.” PD, 81, „Mi-au luat măsura pentru o nouă cruce!” PD, 105, „Neaprinș arde uleiul în trupul măslinului!” PD, 143, „...furtuna / din graalul / ultimei clipe.” A, 19). Presentimentul sfârșitului („căderea în genunchi / cel de-al treilea țarm / care nu se cunoaște / decât pe el.” A, 112) este însoțit de fluxul îndoielilor și al întrebărilor: „Voi muri, oare, înainte de-a îmi bea otrava?” (PD, 39) și „În creierul meu cineva se ascunde de moarte...” (PD, 18).

În atmosfera neguros-crepusculară a ostentării târzii, reapare ecoul histrionic, ironic, aluziv al vocii poetului, într-un avertisment la adresa lumii amenințate acum de pierderea condiției sale morale „– Ce este *taverna*? /... / nimic altceva / ... / decât școala pentru cârțile omenești / în care învață să facă graffiti / pe pereții destinului lor.” (A, 101), iar în forma discursivă

a invocației „Tatuează-mă, Doamne, cu cerneala iertării Tale!” (PD, 37), ca într-o jonglerie verbală, e comprimată o triplă semnificație simbolică: a desacralizării, a sacrului și a perenității creației poetice.

Marcel Mureșeanu e un împătimit cititor al *Cărților*, „...legătura de chei / pe care o primim / la naștere de la cei care / ne trimit în necunoscut / să umblăm / de la ușă la ușă.” (A, 100), pentru care *Poezia* a fost și a rămas combustia existenței, asumată deplin, cu înțeleștarea *jucătorului* „... / la ruleta ideilor, / seducătorul himerelor / de care se va lăsa până / la urmă posedat, / salvat de la căderea / în gol de către / plasa textului și / tirania regizorului.” (A, 109).

Atentă și iscoditoare, privirea descoperă în *Poeme decapitate* o înlănțuire de versuri care desenează, ca într-un vitraliu, destinul scriitorului înzestrat, dintru început, cu harul creației:

„Poezia aude bunăvestirea arhanghelului!” (44)
 „Cu primul cititor mi-am pierdut libertatea.” (115)
 „Eterul din metaforă m-adoarme!” (78)
 „Din pene de îngeri facem poeme de piatră!” (50)
 „În somn strivești piatra înduplecând-o să nască!” (70)
 „Din fiecare coastă făceam o altă Evă.” (91)
 „Eu tac, dar pot, oare, tăcea scriind?” (21)
 „Eu sunt cel ales! zice ultimul vers.” (114)
 „Aprind acest vers la căpătâiul tău, veșnicie!” (60)

Reconstituit, acest poem *nedecapitat* revelează dimensiunea simbolică agonală, luptătoare, a actului de creație poetică, neîncetată, mistuitoare căutare a înălțimilor sufletești din adâncurile metafizice ale cunoașterii umane. ✦

1 Cf. Umberto Eco, *Pe umerii giganților*. Traducere de Anamaria Gebăilă, București, 2018, p. 11-36, unde autorul urmărește parcursul secular al „gâlcevei” dintre generații, acea „querelle des Anciens et des Modernes”.

2 Carmen Vlad, *Textul aisberg*. Cluj-Napoca, 2003, p. 114-117.

3 Cf. Charles Baudelaire, *Prefață la Le Spleen de Paris* în *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230: „Cine dintre noi n-a visat oare, în zile de mari gânduri, la miracolul unei proze poetice, muzicale, fără ritm și fără rimă, îndeajuns de grațioasă și îndeajuns de contradictorie ca să se plieze elanurilor lirice ale sufletului, unduirilor reveriei, tresăririlor conștiinței?” (Traducere de Rodica Baconsky).

4 Orationis fundamenta. La preghiera come testo, în Giuseppe De Gennaro (edit.), *I Quattro Universi di Discorso*. Atti del Congresso Internazionale „Orationis Millennium”. L’Aquila, 24-30 iunie 2000, Città del Vaticano, p. 24-47.

O FIGURĂ EMBLEMATICĂ A AVANGARDEI LITERARE INTERBELICE

Rescriind mitul antic, Ilarie Voronca realizează un experiment asemănător cu cel întreprins în proză de către James Joyce.

de

GHEORGHE GLODEANU

Ilarie Voronca s-a născut la 31 decembrie 1903 la Brăila și a trecut în neființă la 5 aprilie 1946, la Paris. A avut o activitate literară diversă, dar a rămas cunoscut îndeosebi ca poet. A studiat dreptul la Universitatea din București și a debutat, în 1921, în revista *Sburătorul literar* cu poezia *Tristeți de toamnă*. După cum se menționează și în *Agendele literare* ale mentorului grupării, poetul a frecventat cenaclul condus de Eugen Lovinescu. Pe lângă *Sburătorul literar*, a mai colaborat la revistele *Flacăra*, *Năzuința*, *Contimporanul*, versurile perioadei de ucenicie fiind adunate, în 1923, în volumul *Restriști*. Chiar dacă în 1926 pleacă la Paris pentru a-și pregăti doctoratul în drept, Ilarie Voronca se întoarce frecvent în țară, fiind unul dintre principalii animatori ai mișcării de avangardă din România. Autor prolific, publică volumele: *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Plante și animale*. *Terese* (1929), *Brățara nopților* (1929), *A doua lumină* (1930), *Zodiac* (1930), *Invitație la Bal* (1931), *Incantații* (1931), *Act de prezență* (1932), *Patmos și alte șase poeme* (1933) etc. Acestea li se adaugă un număr impresionant de cărți tipărite în limba lui Voltaire, după stabilirea definitivă, în 1933, a poetului în Franța. Deși

aflat departe, autorul lui *Ulise* nu rupe legăturile cu mișcarea literară românească. După 1944, devine directorul emisiunilor în limba română de la Radio Paris. Tot la Paris se sinucide în aprilie 1946.

După perioada de ucenicie din cadrul cenaclului literar și al revistei *Sburătorul*, Ilarie Voronca și-a legat numele de câteva interesante publicații de avangardă din perioada interbelică. Astfel, în luna octombrie 1924 a întemeiat, împreună cu pictorul Victor Brauner, revista dadaist-constructivistă *75 HP*, din care a apărut doar un singur număr, dar care a sintetizat o stare de spirit specifică epocii. Poetul și-a exersat condeiul și în alte reviste de avangardă de la noi. Astfel, a colaborat la *Punct* (1924-1925), *unu* (1928-1931) și s-a numărat printre redactorii revistei *Integral* (1925-1928).

Deși rămâne o figură emblematică a avangardei literare interbelice, Ilarie Voronca nu constituie o prezență constantă în librării. Ca urmare, orice nouă ediție a creației sale reușește să atragă atenția. În 2003, profesorul Ion Pop a repus în circulație două din textele emblematice ale autorului (Ilarie Voronca, *Ulise*. *Brățara nopților*, Editura Dacia). Argumentele care au stat la baza editării volumului

au fost expuse într-o competență prefată, o adevărată introducere în lirica autorului *Incantațiilor*. Apropierea de opera poetului este motivată de împlinirea unui veac de la nașterea acestuia, iar selecția se oprește – nu întâmplător – la două dintre cele mai reprezentative creații, texte care îl exprimă în mod convingător. Autorul studiului introductiv precizează că volumul de față readuce în atenția cititorilor două din scrierile reprezentative ale poetului. Trecând în revistă etapele liricii lui Ilarie Voronca, Ion Pop relevă faptul că, până la data publicării volumului *Ulise*, poetul tipărise alte trei titluri. Astfel, volumul *Restriști* din 1923 propunea o poezie de factură postsimbolistă, în care pot fi ușor de identificat urmele liricii lui George Bacovia. Este vorba despre un discurs sentimental-romantic, din care nu lipsesc unele stângăcii, dar în care pot fi descoperite deja semnele unei extraordinare inventivități imagistice, trăsătură ce se va accentua tot mai mult pe parcurs.

Debutul timpuriu este urmat de experiența „integralistă” de la revistele *75 HP* și *Integral*, experiență ce marchează o puternică modificare de registru. Poetul se aliniază la estetica și la limbajul curentului constructivist, adică asistăm la o asumare „integrală” a avangardei. Lexicul este împrumutat din registrul tehnicii moderne și al geometriei – afirmă același Ion Pop –, având o sintaxă epurată și austeră. Deși este vorba despre o serie de poeme redactate în perioada 1924-1925, ele vor fi publicate sub formă de volum abia în 1931, purtând titlul *Invitație la bal*. Dedicat soției sale, poemul *Colomba* din 1927 marchează rafinarea și mai accentuată a discursului liric, ce câștigă în muzicalitate și ingeniozitate metaforică și care asumă unele experiențe din pictura modernă, mai ales din suprarealism.

În viziunea lui Ion Pop, *Ulise* și

Brățara nopților reprezintă un moment de certă maturizare a scrisului lui Ilarie Voronca, în sensul că poetul se eliberează de constrângerile impuse de disciplina constructivistă. Consecința este faptul că versul se supune tot mai puțin ritmului și rimei, poetul preferând versul amplu, whitmanian. În plus, autorul *Incantațiilor* manifestă o deschidere mai amplă înspre realitatea cotidiană. Deja critica literară interbelică a reținut apropierea dintre Ilarie Voronca și o serie de poeți precum Apollinaire, Blaise Cendrars și Valéry Larbaud.

Amplul poem *Ulise* este considerat de Ion Pop „una dintre creațiile majore ale liricii românești din secolul XX”. Cel supranumit de Eugen Lovinescu „miliardarul de imagini” reflectă neliniștile omului modern, care se refugiază în creație. Poemul conține nouăsprezece momente semnificative, ce se transformă într-o amplă panoramă a vieții citadine moderne. Rescriind mitul antic, Ilarie Voronca realizează un experiment asemănător cu cel întreprins în proză de către James Joyce. Alegând poemul de dimensiuni ample, autorul lui *Patmos* se dovedește original mai ales în plan formal, textul devenind o veritabilă hartă a sensibilității poetului. Ulise reprezintă o întruchipare a poetului care trăiește o aventură cotidiană într-o lume banală, dar care se metamorfozează sub imperiul magic al versului. Datat 1928, poemul îi este dedicat Colombei, soția poetului. În fruntea creației se găsesc o serie de citate celebre închinat lui Ulise, marele călător al antichității, citate purtând semnăturile unor autori precum Guillaume Apollinaire, Joachim Du Bellay, B. Fondane și Homer. După cum se precizează în debutul creației, poemul ia forma unui imn închinat unui „veac al mediocrității”. Poetul are curajul de a eluda marile teme ale artei tradiționale, reabilitând banalul cotidian, ce devine subiect de meditație

poetică. Ca și în cazul lui Bacovia, ni se prezintă o lume a reclusiunii, în care omul modern devine captiv în „mușegaiul birourilor”. Este un veac al „asigurărilor și al reclamei luminoase”, în care individul nu mai vânează ursul prin munții Americii, ci își operează visele ca intestine. Existența se reduce la automatismele zilnice, omul fiind un rob al cetății de beton. Cu alte cuvinte, omul modern își schimbă mediul natural de viață cu un topos artificial. Existența cetății este o imensă simfonie, o simfonie dată de sunetele tramvaielor, autobuzelor, de vocea lăptăreselor și cea a precupeților. Poetul definește un topos în care rătăcește un Ulise modern aflat în căutarea propriei sale identități. Ceea ce mai șochează în aceste versuri – din perspectiva epocii – este absența majusculilor și a punctuației clasice. Mai mult, după modelul lui Apollinaire, există aici și o serie de tentative de pictopoezie, așezarea nonconformistă a textului în pagină având darul de a șoca și mai mult habitudinile unui cititor comod, format la școala marilor teme ale poeziei tradiționale.

Poem de dimensiuni mai puțin obișnuite în lirica românească, *Ulise* conține nouăsprezece secvențe semnificative. Debutul creației insistă pe momentul trezirii la viață a orașului, când „se ascut zgomotele ca pumnale”, „precupeții ridică obloanele somnului”, „vanzătorii de fructe își strigă noutățile”, iar poetul își desfășoară trupul sub spuma produsă de săpunul CADUM, despre care se spune că „substanța lui nu atacă țesătura trupului”. Este ora la care „dimineța își freacă sânii tari de fereastră”.

Remarcabil se dovedește imnul închinat ceaiului, ce reprezintă o pagină singulară în literatura română. Ceaiul se dovedește o licoare magică ce desfășoară limba și măruntaiele, e un panaceu universal care a fost martor al istoriei omenirii, de la răstignirea lui Hristos



până la revoluționarii ruși. Simțul cromatic al poetului rămâne în continuare extrem de ascuțit, jocul cu literele fiind prezent și în finalul odei închinat ceaiului. Tehnica poetică este reluată în imnul adresat oglinzilor și chiar „feței de Cristos a cartofului”. După „ora ceaiului”, acest Ulise modern care este poetul pornește din nou pe străzi, cumpără gazeta de dimineață (o dantelă pentru melancolia sa), ceea ce reprezintă o nouă incursiune în cotidian. Interesant este și faptul că autorul introduce în periplul său labirintic și câte un personaj avangardist, cum ar fi Benjamin Fundoianu sau Stephane Roll. Nu întâmplător, cea de a zecea secvență a poemului are în frunte chiar un citat din creația lui Roll. Modelul arhetipal al acestui topos labirintic este Parisul, poetul oprindu-se și la alte spații citadine cum ar fi spitalul, marile bulevarde, sălile de gimnastică, terenurile de tenis etc.

Ilarie Voronca rămâne una din vocile marcante ale avangardei românești. ✦

A SCRIE ISTORIA CU ÎNȚELEPCIUNE ȘI VREDNICIE

„Cartea reprezintă, astfel, un „elogiu” și un „omagiu” adus breslei istoricilor „de la cronicari și Cantemir până la Gheorghe I. Brătianu și Șerban Papacostea”.

de

IONUȚ COSTEA

În scrierea sa istoricul ne oferă o frescă a vieții din trecut. Spre deosebire de romancier, care și el poate reconstitui un tablou al trecutului, istoricul „este un artist sub jurământ”; el nu poate povesti despre evenimente, fapte și fenomene din trecut fără a proba afirmațiile sale pe baza documentelor istorice. În timp ce finalitatea romancierului o reprezintă autenticitatea evenimentelor narate, istoricul este condiționat în povestirea sa de urmele pe care prezentul le-a conservat despre trecut. La fel, romancierul poate oferi o versiune asupra evenimentului fără ca această versiune să fie pusă în discuție în raport cu alte povestiri, anterioare sau simultane; versiunea istoricului, istoria, în schimb, se confruntă cu celelate reconstituiri ale trecutului, aducând detalii noi, izvorâte din descoperirea surselor inedite, nuanțări survenite pe baza celor deja cunoscute și analizate sau noi perspective rezultate din asocieri inedite ale izvoarelor istorice ori interpretări noi asupra evenimentelor ca urmare a apropiării trecutului prin filtre teoretice și conceptuale pe care alți istorici nu le-au frecventat. Astfel, scrierea istoriei este un proces, cu o dinamică influențată de valorile dominante ale prezentului, de evoluția cunoașterii moderne din domeniul

istoriei, de capacitatea intelectuală și profesională a celui care cercetează și scrie despre trecut. Istoricul și istoria sa se plasează pe o traiectorie de continuitate, spre deosebire de autorul de romane, care este în fața fiecărui proiect nou un *incepător*. Pe de-o parte, istoria ca povestire despre trecut face parte dintr-o epopee de genul „o mie și una de nopți” sau „o poveste fără sfârșit”. Cu alte cuvinte, istoria este *continuuă*, dar prin schimbarea prezentului și a naratorului este, în același timp, o *poveste deschisă*.

Unei astfel de înțelegeri și a modalității de performare a discursului istoriografic i se integrează și contribuția recentă a istoricului Ioan-Aurel Pop intitulată *Pământul și țara în Evul Mediu românesc. Secolele XIII–XVI* (Ed. Polirom, 2026). Istoricul pomenit își înscrie volumul într-o dublă continuitate. Într-un sens este vorba de o continuitate intelectuală și profesională, I.A. Pop menționând că „eu cred despre pământ și teritoriu... ceea ce credeau antecesorii, pe care îi văd în continuare înțelepți și vrednici. „Cartea reprezintă, astfel, un „elogiu” și un „omagiu” adus breslei istoricilor „de la cronicari și Cantemir până la Gheorghe I. Brătianu și Șerban Papacostea”. Situaarea într-o astfel de genealogie istoriografică

reprezentativă pentru scrisul istoric național și, deopotrivă, prestigioasă nu a constituit pentru autor o simplă poziționare sau o strategie editorială, ci o confruntare metodică și profesională de tipul a ceea ce se cunoaște și cum poate fi străpunsă limita acestei cunoașteri istorice. În mărturisirea istoricului „rândurile acestea (ale cărții sale – n.n. I.C.) au și un iz polemic, uneori abia perceptibil, alteori subliniat direct.” Caracterul polemic al scrisului istoric profesat nu este un deziderat în sine al istoricului, el respinge „tendința de a critica tot și de a înnoi tot”, asumându-și o serie de „critici”/ corecturi la punctele de vedere exprimate în istoriografie sau un număr de „acceptări”, blamând dorința de originalitate și „izbucnirile înnoitoare”, dar fără a anula o tradiție istoriografică și eforturile de cercetare ale înaintașilor, înaintași care n-au fost cu toții „mărginiți”, sclavii ideologiilor sau „stupizi”. Cu alte cuvinte, afirmațiile istoricului mărturisesc înscrierea demersului său într-o continuitate profesională, dar și într-o continuitate de orizont al cunoașterii istorice asupra tematicii de cercetare istorică abordată. Autorul ne previne prin aceste afirmații că nu originalitatea cu orice preț a descoperirilor și interpretărilor este prevalentă în paginile volumului său, ci înțelegerea proceselor istorice și a modalităților în care istoricii le-au exprimat. Este o convingere a istoricului că disciplina pe care o ilustrează reprezintă o „cunoaștere de acumulare” în care apa cunoașterii sporește și odată cu ea se sedimentează aluviuni, iar din când în când, cu multă atenție, „lacul cunoașterii” trebuie asanat cu îndemănare și pricepere. Altfel spus, istoricul I.A. Pop pledează pentru echilibru și experiență în scrierea istoriei, mizând pe principiul (formulat în expresia unui proverb însușit de istoric de la dascălii săi), că „să nu aruncăm odată cu apa murdară din covată și copilul”.

Într-un alt sens, continuitatea istoriei este decontată din perspec-

tiva preocupărilor istoricului, evidențiate de-a lungul unei cariere academice prodigioase de cercetare a trecutului românilor, tematica volumului fiind „un gând persistent” sau o problemă de cercetare recurentă („mereu revenit în atenție”). Volumul s-a compus ca rod al unor „fragmente de gândire” și „din crâmpie de texte elaborate de-a lungul anilor”. În cuprinsul său se disting o serie de problematice aferente relației dintre pământ și țară, cu implicații de istoria dreptului de proprietate asupra pământului, a dobândirii și transmiterii sale, de istorie socială, a definirii identităților sociale, a ierarhiei sociale pornind de la stăpânirea pământului, a relațiilor dintre stăpâni și supuși, și, nu în ultimul rând, de istorie politică, a raporturilor de putere instituite între domnie și stăpânii de pământ din țările române medievale și „stăpânirea străină” în care au trăit românii în Evul Mediu (regatul Ungariei). Terminologia folosită pentru menționarea în actele medievale a pământurilor/moșiilor, structura domeniului (folosințele și monopoliurile senioriale) și tipologia sa, asumând ca și criteriu statutul social și prestigiul politic (judecia, cnezatul, domeniul regal, domeniul nobiliar/boieresc), dobândirea, transmiterea/testarea stăpânirii asupra pământului (practicile și ritualurile acordării donației funciare, aspectele instituționale ale elaborării actelor doveditoare pentru stăpânirea pământului, privilegiul de donație sau hrisoave și urice domnești, dreptul de moștenire al femeilor asupra pământului, semnificația imunității, darea calului și prădalica, ficțiunile juridice etc.) constituie un „mănunchi” de probleme istorice deslușite de profesorul I.A. Pop din „miile de documente, de cărți de studii și de articole citite și prelucrate” de autor „fără a armoniza în întregime textul”, dar cu o „succesiune a capitolelor” care urmează o logică facil de intuit pentru lectorul volumului. Stăpânirea pământului, dincolo de aspectele juridice, sociale și politice care au reținut

în mod general atenția istoricilor și care ocupă și în abordarea lui I.A. Pop un spațiu privilegiat, evidențiază și o serie de practici culturale ale unei societăți cutumiare, dar și asocierea actului donației funciare cu valențele legitimării divine ale domniei. În acest sens, volumul oferă o tentativă de istorie culturală sau antropologie istorică, deschisă către cercetarea mentalităților și sensibilităților omului din Evul Mediu.

Volumul istoricului de la Cluj, al profesorului I.A. Pop, are o intrigă în jurul căreia se țin „polemicile cordiale”. Intriga se circumscrie istoriei politice, aducând în atenție un punct de vedere exprimat de Nicolae Iorga cu privire la formarea Țării Românești ca domnie a „toată Țara Românească”, deslușită ca „o concepție națională, echivalentă cu concepția teritorială, bază modernă pentru statele apusului Europei”, pe de-o parte, și instituirea unei „paradigme dominante” în istoriografia românească referitoare la „modernitatea” și caracterul „național” al Țării Românești, pe de altă parte. Trăsăturile „național” și „modern” derivau din „autoritatea asupra teritoriului sau dreptul superior al domnului de stăpânire asupra întregului pământ al țării” exprimate într-o formulă juridică (*dominium eminens*). Profesorul I.A. Pop, acordând „mare atenție... creațiilor din domeniul cercetării”, deoarece antecesorii în studiul istoriei „nu s-au jucat cu trecutul, nu au creat teorii de dragul teoriilor, nu au făcut afirmații gratuite”, pledează pentru formarea Țării Românești ca o „realitate așezată pe criterii naționale (era vorba în fond de țara românilor, nu a bulgarilor ori a ungarilor) și moderne... Modernitatea era cel puțin cronologică și se afla în acord cu occidentul Europei.” Asocierea profesorului Pop la această formulă interpretativă cu privire la formarea Țării Românești și semnificația sa politică, „națională” și „modernă”, evidențiată în istoriografia românească, printre alții și de către Stelian Brezeanu, rezonază unei convingeri metodologice a Domniei



Sale cu privire la semnificația scrierii istoriei, afirmată plenar, apăsător: „Dar eu locului mă țin, rămân istoric și vreau să aduc și prin această lucrare un omagiu meseriei de istoric”. Opțiunile sale metodologice le-a argumentat prin trimiterea la o concepție specifică abordărilor de istorie socială cu o largă suprafață în istoriografiile occidentale, franceză și italiană, cu precădere, „polemizând” cu o direcție de cercetare istorică cu origini în sugestiile și analizele oferite de școala de istoria dreptului.

În cele din urmă, cartea profesorului Pop este implicit o pledoarie pentru europenitatea istoriei românilor și a istoriografiei românești, unele dintre referințele sale, mai cu seamă apelul la D. Cantemir, N. Iorga, Gh.I. Brătianu sau Ș. Papacostea sugerând această incluziune a istoriografiei naționale în dinamica cunoașterii istoriografice a civilizației europene, istoricii pomeniți fiind „integratori ai vieții noastre trecute în spațiile și timpurile europene.” ✦

AFORISMELE LUI BRÂNCUȘI

Brâncuși scria pe corespondență adresată lui Paul Dermée, pe hârtii cu antetul Hotel Breevort New York, pe orarul trenurilor Paris-Chartres, pe spatele unei jumătăți de fotografie a sculpturii Baroana, pe pachetul de țigări La Khédive, pe pachetul de țigări Grenade, pe o invitație la expoziția Picasso: dessins din 1936 – sau pe unele schițe de-ale sale...

de
DAN GULEA

Un Brâncuși-autor este, pentru câmpul românesc, o revelație a acestui an aniversar, când se împlinesc 150 de ani de la nașterea marelui artist; într-un fel, era cunoscut în calitate de autor de aforisme, publicate încă din anii 1920 în diferite reviste sau cataloage, reluate postum de cercetători români și străini deopotrivă – „doar preluări din publicații, avertizează Doina Lemny, cunoscuta exegetă a sculptorului și autoarea acestei ediții, retranscrieri sub o formă îngrijită, care țin mai mult de stilul unui istoric de artă sau al unui scriitor decât de cel al unui artist plastic care își nota aproape zilnic cugetările, fără să acorde nicio atenție ortografiei sau sintaxei”.

Arta este adevărul absolut (apărută inițial în limba franceză, în 2024) reunește mai multe însemnări extrase din dosare masive de manuscrise identificate în „fondul

Brâncuși”; un substanțial volum de corespondență și varia, sub titlul Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească, apărută în anul 2004, coeditată alături de Cristian-Robert Velescu. Alte cataloage și lucrări au apărut, de asemenea, în ultima vreme, alcătuiindu-se un corpus considerabil, rafinat acum și pus la îndemâna publicului din această perspectivă mai puțin obișnuită a sculptorului care scrie. Ordonat în primul rând tematic (Scrieri despre artă, Scrieri despre viață ș.a.) și împărțit în două părți aproximativ egale, a scrierilor originale și a unor Texte despre Brâncuși (semnate de Irina Codreanu, Dorothy Dudley, Carola Giedion-Welcker, Marcel Mihalovici, Paul Morand, Roger Vitrac, Beatrice Wood), volumul redă intersecția de idei și atitudini atât de caracteristică atelierului din impasse Ronsin.

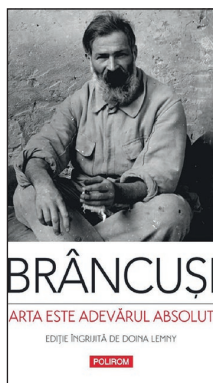
O cronologie a operei sale scrise, așa cum se desprinde din acest volum, așază la început poezia, în câteva texte datate București 1903 sau Paris 1906, scrise în română, în stilul neoromantic ce domina literatura noastră la începutul secolului trecut, cu formulări precum „a sorții urgie”, „povara-mi de dureri”, fără a exclude eposul popular: „Dâmbovița apă rea/ Gonește-mă din preajma ta/ Lasă-mă să mă duc... să plec/ În alte

lumi să mai petrec/ Ce mă ții îndu-gat legat/ De necazuri înecat/ Mai sunt alte mai ca tine/ Să le spui?/ Că le știi bine/ Că ți-o fi spus Dunărea/ De Rin, de Tibru și de Sena...”

Evoluția scrisului lui Brâncuși, într-un limbaj care amestecă de multe ori formulări în franceză cu formulări în română, face pasul următor spre aforism, marca, poate, cea mai cunoscută a scriiturii sale – în tot cazul cea mai editată. Și, deopotrivă, o specie literară apreciată în arealul intelectual românesc în momentul în care Brâncuși se forma, de la Aforismele asupra înțelepciunii în viață de Arthur Schopenhauer în traducerea lui Titu Maiorescu (prima ediție datează din 1890, când Brâncuși avea 14 ani) la sinteza Nietzsche a lui C. Rădulescu-Motru (1897). Aș mai adăuga, pentru peisajul general, emergența simbolismului românesc cu noile sale explorări stilistice, versul alb, poemul în proză, pentru a trasa zona în care începe să se manifeste aforismul la Brâncuși, cumulată cu un soi de atemporalitate ce vine din obiceiul artistului de a nu-și data textele (decât rarism), de a scrie pe orice bucată de hârtie, de aceea și spațiul este limitat – folosindu-se îndeosebi file de agendă, cărți de vizită, plicuri, spatele unor programe de concert și alte miniat-uri. O simplă enumerare stabilește un anumit puls al vieții artistului, care scria pe corespondență adresată lui Paul Dermée, pe hârtii cu antetul Hotel Breevort New York, pe orarul trenurilor Paris-Chartres, pe spatele unei jumătăți de fotografie a sculpturii Baroana, pe pachetul de țigări La Khédive, pe pachetul de țigări Grenade, pe o invitație la expoziția Picasso: dessins din 1936 – sau pe unele schițe de-ale sale, precum „un desen reprezentând mai multe figuri geometrice triunghiulare și o spirală, ordonate în jurul a opt cercuri concentrice”, „în colț, un mic desen în formă de evantai”.

Aforismul este zona cea mai bogată în formulări ce exploatează ambiguitatea, metaforismul și șocul caracteristice modernismului; chiar

Constantin Brâncuși, *Arta este adevărul absolut*, ediție îngrijită de Doina Lemny, traducere din limba franceză de Nicolae Constantinescu, Editura Polirom, Iași, 2026, 257 p.



și atunci când scrie un text ceva mai amplu, pentru catalog, Brâncuși se bazează pe formularea aforistică și pe sugestiile sale poetice: „nimic nu crește sub arborii mari” este metafora prin care desemnează respingerea unei ucenicii la Auguste Rodin – text publicat în 1952, despre începuturile carierei sale artistice.

Însoțit de fotografii ale artistului în atelierul său și de reproduceri în contrapagină ale manuscriselor, volumul este spectaculos, aducând un omagiu firesc lui Brâncuși, la anul 150. Dar unul dintre cele mai spectaculoase elemente este scenariul de film pe care l-a gândit Brâncuși, probabil în anii 1930, schițat pe patru pagini A4 (enorm pentru concepția aforistică!): „povestea a 120 de ani care vor urma”, o proiectare futuristică, ce are drept punct final anul 2054. Filmul are patru părți (ar fi provocatoare transpunerea pe peliculă a acestui scenariu!): prima vorbește despre o lume postbelică (ulterioară Marelui Război), a doua despre un alt război (nu se poate să nu remarcăm un anumit caracter vizionar al lui Brâncuși, manifestat și aici, „letric”, pentru că textul este scris înainte de Al Doilea Război), partea a treia despre un „apogeu al virulenței ciumei” care devasta globul, iar „partea a IV-a trebuie să dea un răspuns efectiv la întrebarea: la urma urmelor, după ce lumea va fi unificată, va fi diferită de ce este ea astăzi? Răspunsul este da. Spiritul va fi diferit.” Doina Lemny subliniază concluzia lui Brâncuși: „după orice cataclism – război sau pandemie –, viața își reintră în drepturi și societatea cunoaște o adevărată renaștere, precum pasărea de foc pe care o sublimează creația sa”.

Stilul aforistic, foarte simplu și în același timp foarte complex, răzbate și în secțiunea autobiografică; pentru diferite expoziții i s-au cerut lui Brâncuși date personale. Din drafturile rămase se configurează o viziune despre lume, în care mitul popular, transfigurările folclorice stau la baza modernității: „la vârsta de 11 ani [a] evadat din ținutul frumos și a mers

3 zile și 3 nopți pe jos pentru că nu exista tren și n-avea bani, ca să găsească un oraș... ziua mergea și noaptea târziu se urca în copaci să nu-l mănânce lupii”.

Preferința pentru aforism este una dintre cele mai sigure indicații pentru expresivitatea clasicului; maxima lui Brâncuși are paradoxul lui La Rochefoucauld („La început, eram guvernați de adevăr, adevărați, ascunși, astăzi ne guvernăm prin miraje” – sau „Gloria e mai rea decât ciurma”), peste care survin diferite straturi, de cultură populară, de modernism („Bunul Dumnezeu a murit! Tocmai de aceea lumea este în derivă”). Chiar și atunci când demitizează programatic, o face ținând cont de regulile sentințelor: „manifestările dada sunt doar afișe/ Dada nu face afaceri/ Dada vă aduce bucurie/ Dada vă distrează/ Dada vă curăță creierul/ Dumnezeu Dada vă aduce cheia Paradisului”. O mărturisire ce constituie, în fond, singurele pagini despre o anumită încadrare a artistului care a trecut dincolo de orice barieră de artă poetică.

Un artist complet nu este izolat în arta sa: sculptând, Brâncuși a fotografiat, a filmat, a desenat, a modelat, a croit costume, a dansat, a scris, totul din această perspectivă de tip clasic, brevilocvent, lapidar.

Chiar dacă nu sunt ample, notele și însemnările lui Brâncuși trebuie să rămână la dimensiunile juste, reale. Un exemplu de intrus în corpusul brâncușian este însemnarea manuscrisă despre arta sa, datată din iunie 1944, cu indicația revistei *Gândirea* și a lui E. Ar. Zaharia, redactor al publicației; editorul volumului *Arta* este adevărul absolut presupune, într-o notă, că ar fi un „text scris în română [de Brâncuși] pentru revista *Gândirea*, probabil cerut de un colaborator al acelei reviste”. Textul se regăsește, cuvânt cu cuvânt, în numărul din mai 1944 al *Gândirii*, și este un fragment dintr-un minieseu despre „O nouă interpretare a literaturii” de E. Ar. Zaharia, unde alături de Brâncuși mai încarnează dorul și Aurel Vlaicu („dorul de zbor”), iar în



literatură, într-o strâmbă enumerare, apar cei care au ilustrat dorul: Iancu Văcărescu, Eminescu, Macedonski, Alecsandri, Goga, Nichifor Crainic (atotputernicul antisemit era conducătorul revistei) sau Emil Giurgiuca.

Pe Brâncuși l-au impresionat, pesemne, calificativele pe care i le dă acest E. Ar. Zaharia: „În sculptură, cea mai desăvârșită exprimare a dorului românesc este incontestabil un geniu care vine din mediul rural și, deși este considerat drept un foarte înaintat modern în arta lui, este atât de românesc, încât unora li-i rușine”.

Problematic citat, prin paternitate, prin context, dar, în felul său, corect. Să ne gândim doar la posteritatea brâncușiană, la procesele-verbale ale academiilor și alte de soiul acestora... ✦

SATANTANGO ȘI NOAPTEA PUTREDĂ DIN CÂRCIUMA CU PĂIANJENI

O revizitare a recentului laureat al premiului Nobel.

de

ALEXANDRU JURCAN

În acest an, 2025, scriitorul maghiar László Krasznahorkai a primit râvnitul Nobel pentru literatură. La scurt timp, s-au reeditat puținele traduceri în românește. Mă consider un cititor împătimit, dar până acum nu am abordat scrierile autorului. Știam că mă așteaptă fraze lungi și o lentoare vizionară, impregnată de postmodern, dar în materie de citit mă consider un veritabil stahanovist. Am parcurs cu răbdare Jaime Cabré (*Confiteor*), dar și uluitoarele romane ale lui Stefánsson, așa că am intrat cu asumare maximă în universul din *Satantango*, Pandora Publishing, 2022, traducere de Ildikó Gábos-Foarță (lauda de sine...!).

Deodată te simți închis în acel univers, unde interioarele putrezesc, iar alimentele miros a moarte. Plouă și plouă și plouă. Mucegai și miros de noroi, de baltă. Cine începe lectura, poate fi sigur de *lasciate ogni speranza voi ch'entrate*, pentru că nimic nu va mai fi ca înainte. E o lectură elitistă, care cere răbdare, deoarece multe scene abordează timpul real într-o incredibilă dilatare. Nicio grabă, trebuie cântărite detaliile, gesturile, sunetele, mirosurile. Ești prins definitiv într-o pânză fictivă viscerală.

Romanul a fost publicat în 1985. Epoca din carte nu e specificată, dar trebuie să fie contemporană cu anul

publicării. Mă întreb: cenzura n-a sevizat atunci cât de subversivă e opera? Mai în glumă, mai în serios, mă gândesc că n-au avut răbdare cei autorizați, sufocați în mediocritatea lor de frazele sofisticate. Nimic din optimismul impus de comunism, acolo într-o colonie/cooperativă abandonată. Nihilism, disperare și absența autorității. Avansăm în hiperbolizări și scene *au ralenti*, extrem de cinematografice. Apar Irimiás și Petrina, personaje hilare, bizare, descinse din Bulgakov sau Gogol – măscărici în toată legea, cu pantofi galbeni și cravată roșie – înaintând printre „stejari golași, flori frânte, uscate, iarbă arsă”. Doctorul stă pe același fotoliu lângă geam, la locul său de observație. În jurul său totul e ordonat, dar imediat dincolo domină mizeria, dezordinea, putoarea. Nu-l interesează decât mica sa oază, cantonat într-un egoism sumbru. Cârciumarul are „ochi de vulpe, apoși, de culoarea zerului... chipul lui alb ca varul radia căldura clocită a unei permanente stări de alertă, căldură care distruge pielea și umezește palmele”. Apoi pagini în șir, presărate cu portretele celor din cârciumă, care-l așteaptă pe Irimiás, noul Mesia, vestitorul utopic al unei „insule unde aservirea va dispărea, unde să trăim unii pentru alții și nu unul împotriva celuilalt”. Plouă mereu, oamenii beau în neștire, noaptea

e interminabilă. Cititorul virtual e claustrat între alcool, căldură, somn, amețală. Deodată, păianjenii din cârciumă au țesut pânze peste fețele, mâinile și picioarele celor adormiți, apoi „au întins pânze fine peste sticle, pahare, cești, scrumiere, au învăluit picioarele scaunelor și meselor”.

Discursul găunos, profetic, ipocrit al lui Irimiás instigă și derutează în același timp. Îi acuză pe toți că bat pasul pe loc, că fatalitatea plutește asupra lor, că n-au părăsit zona lipsită de perspectivă. Că i-a regăsit în aceeași situație, „apatiți și ruți în cur”. Cu speranța tot mai atrofiată a eliberării. Iată că efectul vorbăriei s-a produs într-o credulitate oarbă: toți au început să-și facă bagajele de plecare, spărgând tot ce nu puteau lua cu ei din casele tot mai destrămate, oferind toți banii, sperând o nouă fermă. Se mai pot întoarce dacă și-au distrus casele? Cu bănuiala că „sunt prinși în capcană, că sunt victimele naive ale unei conspirații perfide”. Fără adăpost, „trași pe sfoară, jefuiți și înjosiți”. Exod, ceață, levitație, viziuni și gândul nociv: „când credem că tocmai am reușit să ne eliberăm, n-am făcut altceva decât să potrivim lacătele”. Câteodată e preferabilă prăbușirea în vise.

Apoi poliția prelucrează raportul lui Irimiás despre săteni. Doctorul rămas între pereții săi, bea și scrie în jurnal. Ca la început de roman, aude clopote, convins că „acest dangăt e un mesaj inconfundabil, o chemare încurajatoare sau o promisiune”.

În 1994, regizorul Béla Tarr a realizat filmul *Satantango*, după cartea lui Krasznahorkai. Un adevărat tur de forță: filmul durează șapte ore și jumătate. O capodoperă în alb-negru, fără repere cronologice, unde clopotele din final anunță o posibilă salvare. Ca să citești romanul, ai nevoie de concentrare. Multe replici de dialog sunt țesute în frazele lungi. Dacă ajungi la final, ai mari revelații. E un roman monumental despre singurătate, melancolie, căutare a adevărului. Plus un pesimism radical despre o umanitate meschină și supusă. ✦

Moldovean blajin” (cum se recomanda) și suflet romantic (cum se dezvăluia, debutând cu poezie), George Arion a devenit, spre încântarea lui Ovid S. Crohmălniceanu, „un Raymond Chandler român”. Acum, optzecist cu patalama, tecuceanul (n. 5 aprilie 1946), deși dedulcit la poezie, faimos prin romanele milițiste / polițiste, pare a se dezice de filonul liric, asigurându-ne că textele din *Traversarea* (o antologie poetică, din 1997) „nu-i aparțin”. Debutul liric se consuma în *Contemporanul* (1966) iar, editorial, abia în 1979, volumul *Copiii lăsați singuri*, apărut la Craiova, dezvoltă o gesticulație adolescentină. Trecut pe la *Revista bibliotecilor*, cititor nesățios, autorul chiar „zăbovea prin bibliotecă”; iar lirica sa anunța cumva atracția pentru literatura polițistă. Să ne amintim că din poema *Jivine sânge-rează pe nămeți* (v. *Amintiri din cetatea nimănui*, 1980) am putea decupa un vers lămuritor („Și cine-i ucigașul nu se știe”), posibil imbold pentru detectivism. În *Cetatea Nimănui*, asaltată de „alte și alte întâmplări”, „o ureche imensă / ascultă zi și noapte”. Și am putea lungi lista...

E drept, *Alexandru Philippidi sau Drama unicității* (1982) încerca un evlavios „portret interior”, cercetând, la interferența publicisticii cu Istoria literară, „lumi de hârtie”, retractilul poet, temător a se dezvălui, amânând opera. Posibil ca insistențele exegetului, obținând până la urmă interviurile dorite, să-i fi trezit pofta dialogului. Ajuns la *Flacăra* (în 1974) și apucându-se, în decembrie 1975, la somația lui Adrian Păunescu, de o bogată serie de interviuri culturale, George Arion s-a afirmat, indiscutabil, ca un maestru al interviurilor, aflând „cheia potrivită” pentru fiecare interviuat. Astfel, în 1999, a apărut, în două volume masive, *O istorie a societății românești contemporane în interviuri!* Dacă pentru primul volum (adunând recolta anilor 1975-1989), politico și provocator, recunoștea că a pus și întrebări „pe care n-ar fi dorit să le pună”, al doilea tom (1990-1999) consfințează „eliberarea verbului”. „Mai orale”, înarmat deja cu reportofon, niciodată plecticos, George Arion își confirmă verva iscoditoare. Șerban Cioculescu vorbea chiar despre „o stra-

George Arion convoacă și imaginația lectorului, îndemnându-ne răspicat: „mai închipuiți-vă și singuri”!

tegie interogantă”, folosită iscusit în avalanșa „polițistă”. Cert, ne întâlnim cu o lume în interviuri, prinsă în două perioade distincte, fixând în pagină un cumul de trăiri, proaspete și la recitare, vestejind însă butaforia patriotică. De aici, George Arion va extrage *Cele mai frumoase 100 de interviuri* (Editura Flacăra, 2011), inclusiv „un interviu cu mine însumi”.

Ocupându-se de „literatura criminalistică”, Marian Popa explicase succesul speciei, dar și servituțile ei, „cauzele penuriei originale” în socialismul nostru. George Arion, scria criticul, „a încercat să facă ce s-a putut”, știind prea bine că literatura polițistă trebuie să fie, întâi, *literatură*. *Atac în bibliotecă* (1983), cu toate ingredientele la îndemână, aducea în prim-plan un superman flegmatic, autopersiflant, cu jucăușe trimiteri subtextuale. Fără a înșira toate titlurile, menționăm câteva: *Țintă în mișcare* (1985), *Trucaj* (1987), *Profesionistul* (un caz rezolvat devenind un articol cenzurat), *Nesfârșita zi de ieri* (1997, ca șarjă politică, pigmentată cu „bufonade spionistice”), *Detectiv fără voie* (2001) sau, mai încoace, *Vizita tinereii doamne* (2023). Foarte productiv, directorul trustului *Flacăra* a impus pe scena literară un erou răsfățat, muclit, libertin, îndrăgit: ziaristul Andrei Mladin, serializat, „singur cuc”, însetat de adevăr. Adică o combinație Arion / Mladin, ca detectiv voluntar, suferind pentru orice năpăstuit, întinzân-

du-i o mână de ajutor. Intrând în joc un maior de miliție, o vecină de bloc sau motanul Mecena, aducându-și, și el, obolul. Cărțile sunt îmbietoare: cu umor negru și piste false, cu autoironie, argou și „zgâlțâieli lingvistice”. Fiindcă George Arion convoacă și imaginația lectorului, îndemnându-ne răspicat: „mai închipuiți-vă și singuri”! Pornind de la un caz real (al vărului Radu Moțaș, închis într-un ospiciu), ne reîntâlnim cu Andrei Mladin, aproape de pensie, în *Fortăreața nebunilor*. Și cu numeroase povestiri polițiste și piese „mortale”, cum ne asigură însuși George Arion. Cel care pusese la cale și o Istorie a genului (mystery & thriller), culegând mulțimea de recenzii risipite cu dărnicie. Împreună cu Bogdan Hrib a publicat, în 2011, și o antologie, *Romania noir*. Putem spune că George Arion, acum președinte al *Romanian Crime Writers Club* (RCWV), a pus bazele romanului polițist românesc, gen ignorat sau urgisit cândva, supus rigorilor ideologice ale defunctului regim. Dar ar fi nedrept – pentru un profil totalizator – să uităm de poet, prozator, eseist, scenarist, libretist, manager; adică de „toți Arionii”, cum glumea cineva, părtași la „un joc literar-existențial” (cf. Alex Ștefănescu), închipuind scenete gustate cu savoare și vioiciune. La care ne invită, veros, proaspătul octogenar...

Să-i dorim, din acest colț de pagină, un călduros La mulți ani! ✦

de
ADRIAN DINU RACHIERU

UN ROMAN EKPHRASIS ÎN LITERATURA EXILULUI

Vintilă Horia a recreat viața toledană a lui El Greco printr-un personaj-narator ce se identifică cu pictorul, într-un dialog imaginar cu iubita sa.

de

SONIA ELVIREANU

Literatura și pictura se intersectează adesea, devin surse de inspirație una pentru cealaltă. Viața și opera pictorilor intră în ficțiunea literară prin personaje create după modele reale. Astfel Cézanne este eroul lui Zola din *Opera*, Picasso al lui Camille Aubray în *Cină cu Picasso*, El Greco al lui Vintilă Horia în *Un mormânt în cer* [București, 1994]. Tabloul lui Vermeer *Fata cu cerclu de perla* constituie trama romanului cu același nume de Tracy Chevalier. Tot astfel un text literar poate inspira un pictor, precum romanul lui Chateaubriand *Atala*, sursa tabloului lui Anne-Louis Girodet *Funerariile lui Atala*, expus la Lu

vru. Literatura preia din artele plastice conceptul de *ekphrasis*, un procedeu de punere în abis a actului de creație prin descrierea unei opere de artă. Conceptul traversează epocile istorice din antichitatea greco-latină până în contemporaneitate. Umberto Eco practică și teoretizează *ekphrasis*-ul: „deschis”, o descriere explicită a unei opere de artă, și „ocult”, pe care doar un lector cultivat îl poate descrie. Un exemplu de *ekphrasis* deschis întâlnim în literatura exilului la Vintilă Horia: *Un mormânt în cer*, un roman despre El Greco,

pictorul grec, devenit cel mai mare pictor spaniol al veacului său.

Scriitorul român descoperă similitudini între exilul său și al lui El Greco. Apropierea se justifică prin spațiul comun al exilului și prin formarea lor spirituală sub influența filozofică a lui Platon și religioasă a creștinismului de esență bizantină. Destinul îi poartă în Toledo, la interval de câteva secole.

Vintilă Horia a recreat viața toledană a pictorului grec printr-un personaj-narator ce se identifică cu pictorul, într-un dialog imaginar cu iubita sa, Jerónima de las Cuevas.

Domênikos Theotokópoulos, grecul devenit în exilul spaniol celebrul El Greco, părăsește insula Creta și peregrinează prin marile orașe ale Italiei, Veneția, Roma, în căutarea măștrilor spirituali ai Renașterii italiene, întâlnindu-i astfel pe Tizian, Veronese, Tintoretto. Nu rămâne mult timp în umbra lor, căutând în artă altceva, sacrul încifrat în formele lumii materiale. Îl descoperă pictând tablouri pentru altare la Toledo, fostă reședință regală, și-l redă pe chipurile alungite, spiritualizate, din tablourile sale religioase, devenind „cel mai mare pictor mistic din toate timpurile”.

Romanul se deschide cu mono-

logul interior al pictorului în capela din biserica Santo Tomé din Toledo, după finalizarea tabloului *Înmormântarea contelui de Orgaz*. Dialoghează mental cu Jerónima, iubita sa moartă, pe care-o simte în aer ca pe o formă invizibilă. Înmormântarea e pretextul pentru a-și transpune pe pânză viziunea: reprezentarea ascensiunii sufletului în lumea veșnică revelă esența spirituală a lumii. În tablou, elementul cheie e sufletul contelui purtat de doi sfinți spre cerul reprezentat sub forma unui imens trandafir, *rosa mistica*, ca la Dante.

Prima ipostază a personajului-narator e similară cu cea a lui Ovidiu din *Dumnezeu s-a născut în exil*: un bărbat la finele vieții, oboșit și chinuit, meditănd la destinul său, devorat de un foc lăuntric, în perpetuă căutare. El Greco, la fel ca Ovidiu, arhetip al creatorului, caută febril o semnificație mai profundă a lumii. Ovidiu descoperă monoteismul creștin în exilul său estic, iar El Greco, în exilul occidental, o nouă tehnică în artă: realismul mistic, opus umanismului renascentist de sorginte antică.

Vintilă Horia reliefează căutările febrile ale pictorului, format sub influența pictorilor umaniști italieni. Prin intertextualitate recreează subiectele transpuse pe pânză, face comentarii despre reprezentarea sacrului în arta lui El Greco, atribuindu-le pictorului.

El Greco își începe evoluția artistică pe fondul unei formații spirituale bizantine creștine, matricea sa identitară, pe care nu o poate distruge reînvierea păgânismului prin Renașterea italiană din timpul său. Drumul său îl poartă spre cunoașterea creștină autentică, nedeformată de falși discipoli ai credinței, nu întâmplător căutările sale în artă îl conduc către realismul mistic. Astfel se explică sobrietatea tablourilor sale religioase.

Dimensiunea spirituală a existenței umane, accederea sufletului după moarte la veșnicie, este redată

prin culoare, de o importanță covârșitoare în tehnica nouă impusă de pictor. Acesta își afirmă crezul artistic pledând pentru culoare, refuzând limitarea impusă de desen, fiindcă culoarea eliberează de încorsetările formei și tinde spre divin.

Tânărul pictor cretan înțelege la Veneția că arta sa e diferită de arta italiană umanistă, după cum remarcase chiar Tizian. El Greco respinge *mimesis*-ul antic grec, preluat de pictorii italieni renascentiști, caută imaginea sufletului, vede dincolo de materie, percepută de Platon ca „mormânt pentru suflet”. În plin secol umanist, eliberat de autoritatea religioasă a Evului Mediu, pictorul cretan poartă înscrisă în structura sa psihică spiritualitatea răsăriteană creștină, ca Vintilă Horia, și caută o cale de-a o exprima, opusă artei italiene a veacului său.

Intertextualitatea plastică e modalitatea prin care Vintilă Horia introduce în roman tablourile lui El Greco și vocea pictorului rememorându-și parcursul artistic. Lectorul are impresia că asistă la materializarea subiectelor pe pânză.

Tabloul *Sfântul Mauriciu*, comandat de regele Filip al II-lea pentru Escorial, nu are succes, din cauza noutății reprezentării subiectului. În centrul tabloului nu se află martiriul unui sfânt, ci eroicul sacrificiu al întregii legiuni tebane. Tabloul e discreditat la curte, fiind opus reprezentărilor clasice ale martiriului.

Desprins de spiritul italian, El Greco își găsisse calea, înainta spre altceva, impunea în pictura spaniolă viziunea realist-mistică în interpretarea motivelor religioase, prin personajele sale ce capătă caracteristicile specifice rasei spaniole: nervoasă, febrilă, uscățivă. Ca „pictor de suflete”, cum se autodefinia, transpune pe pânză flacăra interioară, sufletul, fiind în discordanță cu viziunea renascentiștilor italieni.

El Greco percepe dubla reali-

tate a lucrurilor și o transpune în tablourile sale prin îngemănarea între sacru și profan ce structurează planurile pânzelor sale. Preia din realitate personaje și elemente de peisaj cu valoare simbolică. Tablourile pictorului încorporează senzații, trăiri, imagini ale sacrului și profanului, chipuri preluate din realitatea ecleziastică, aristocratică, plebeiană din Toledo. Sfinți, cavaleri, călugări, nobili, oameni dubioși, sunt modele vii pentru *Sfântul Mauriciu* și *Înmormântarea contelui de Orgaz*. Influența locală triumfă în arta lui El Greco și impulsurile novatoare în expresie, mișcare, contraste, sobrietate, lumină crudă.

Arta sa, hrănită de istoria locală, de legendele orașului Toledo, de modele reale, se desprinde de influențele renascentiste ale lui Tizian și Veronese, maeștri săi din etapa italiană, iar noutatea surprinde în picturile sale. Căutările pictorului se concretizează în revelarea spiritualității prin interpretarea cu totul nouă a subiectelor religioase.

Înmormântarea contelui de Orgaz reprezintă apogeul creației sale. Viziunea lui El Greco despre Toledo e filtrată prin iubirea pentru o toledană, aristocrata Jerónima de las Cuevas, care îi deschide drumul spre sine, eliberându-l în artă de influența italiană. Reflecțând la această capodoperă, pictorul dezvăluie modul în care se încheagă în interioritatea sa subiectul și îi explică semnificația: „Niciodată nu m-am gândit adânc la tabloul acesta, la arhitectura lui. El se afla în mine când mi l-au comandat părinții augustini, se pictase singur, pe canavaua-mi interioară și n-a trebuit decât să întind mâna pe pânza pregătită grijuliu, ca să țâșnească din profunzimile mele cele trei ordine care îl compun: sacrul ecleziastic, îngrijindu-se de răposatul senior Orgaz, profanul cavaleresc, întrupând imaginea pământescului, și veșnicia superioară către care se

înălța sufletul tânărului oștean, mort pretimpuriu, dar în aură de sfințenie.” (p. 27).

Tabloul e inspirat dintr-o legendă toledană despre funerariile unui nobil evlavios, descendent al unei faimoase familii. Reprezentarea depășește semnificația primă, de devoalare a sacrului ce zace în profan. Prin funerariile individuale ale unui aristocrat evlavios, pictorul dezvăluie spulberarea visului spaniolilor de a fonda un imperiu creștin universal în secolul al XVI-lea, o dată cu distrugerea flotei Invincibila Armada, decăderea unui imperiu, presimțită și confirmată de realitate.

El Greco rămâne fidel spiritualității grecești în concepția artistică, iar prin subiectele tablourilor se integrează în spiritualitatea spaniolă. Noutatea tehnicii sale depășește *mimesis*-ul antic în artă și în spiritul italian al Renașterii, impunând *realismul mistic* în pictura spaniolă.

Transtextualitatea din romanul lui Vintilă Horia, definită de Gérard Genette ca „tot ce pune un text în relație, evidentă sau secretă, cu un alt text”, e specifică prozei moderne și postmoderne. Trimiteri directe ori indirecte la texte literare, filozofice, idei, concepții, comentarii de artă, istoria Spaniei, Renașterea italiană, Evul Mediu, antichitatea greco-latină hrănesc din plin palimpsestul romanului.

Narațiunea sinuoasă, dar palpitantă, contopește idei, comentarii, concepții, întâmplări, aspecte istorice/filozofice/estetice într-un tot unitar pentru a ilustra destinul exilatului cretan, dar și concepția lui Vintilă Horia despre literatură ca modalitate de cunoaștere. Romancierul reface cu deosebit talent narativ nu doar viața pictorului, ci culoarea locală a orașului Toledo prin atmosferă și ingrediente lingvistice. ✦

PĂRȚILE ȘI ÎNTREGUL

Horia Gârbea propune iubitorilor de literatură și specialiștilor un volum de critică literară, într-un discurs elocvent și savuros.

de

ELENA ABRUDAN

Critic literar, poet, prozator și dramaturg, profesor universitar și activist cultural, Horia Gârbea propune iubitorilor de literatură și specialiștilor un volum de critică literară, intitulat inspirat *O călătorie spre centrul canonului. 50 de poeți contemporani*. Dincolo de intenția critică, volumul apărut la finele anului trecut (2025) la Editura Neuma dezvăluie cititorilor, într-un discurs elocvent și savuros, scena pe care evoluează mai sobru sau jucăuș, cu emfază sau mai reținut poezia contemporană.

Consistent și lămuritor, cel mai recent volum al criticului literar Horia Gârbea reușește să ofere publicului o privire de ansamblu asupra poeziei contemporane din România, prin reunirea unor texte scrise într-o perioadă mai lungă de timp. Scopul vădit al acestor texte a fost acela de a da mărturie despre starea poeziei la momentul cald al apariției volumelor supuse analizei. Dintre cei cincizeci de poeți spre care și-a îndreptat atenția, unii ne-au părăsit între timp, iar alții sunt contemporanii noștri. Mi se pare important că, fără să-și propună realizarea unei istorii literare, autorul face totuși o selecție a poezilor pe care îi consideră relevante, conferind astfel unitate de

sens și valoare conținutului cărții sale. Indiferent de vârsta autorilor comentați și de periodizările pe decade prin care pot fi identificați poezii, criticul nu-și propune să stabilească ierarhii, să compare sau să găsească influențe reciproce și similitudini, ci, mai degrabă, pare fascinat de personalitatea autorilor cercetați. Cred că tocmai revelarea de către critic a capacității poezilor de a se impune publicului prin originalitatea tematicii și exprimării ar putea fi considerată un criteriu de selecție pentru autorul care, prin textul său critic, propune publicului spre lectură un autor și volumul său.

Conținutul volumului este structurat în trei capitole mari, al căror titlu sugerează cititorului anvergura autorilor a căror operă este cercetată de critic în fiecare capitol: „Spre centrul canonului”, „Idei și imagini”, „Tineret și speranțe”. Textele reușesc să evidențieze valoarea neîndoielnică a poemelor, subtilități de limbaj, dar și abordarea frustră a problemelor contemporaneității, lirism, candoare, dar și emfază, ironii subtile și un spirit ludic. Prin aceste incizii precise în substanța operei cercetate, Horia Gârbea identifică trăsăturile definitorii ale scriiturii și, în general, ale operei poetului cercetat.

Pentru critic, Gabriel Chifu este un profesionist al scrisului „Cu asemenea rafinate tehnici de amânare, contrazicere, surpriză, poetul își ține în mâini dibace discursul și pe auditorul său” (p. 21). Alteori, autorul intuiește perfect tactica escamotării realității în poezia lui Vasile Igna, „Câte întrebări! Ele construiesc, prin elemente ca niște module distincte, nu o realitate, ci o irealitate, un peisaj suprarealist, neliniștitor, în care obiectele ferme se pleoștesc precum ceasurile lui Dali iar cele moi «zornăie», dar fără a scoate sunete.” (p. 37). Criticul observă în textele poetice ale lui Andrei Novac: „o rigoare geometrică, un control al emoției ca și al frazării în care metafora și oximoronul sunt bine echilibrate, în formulări cu atât mai percutante cu cât sunt mai succinte.” (p. 232). Totuși, spiritul critic este în alertă și sesizează cele mai mici neajunsuri ale textelor cercetate: Despre poetul Mircea Stâncel ni se spune că el „controlează însă emfaza cu îndemânare de profesionist. El oferă astfel o lectură agreabilă pe tot cuprinsul volumului. Imperfecțiunea pe care și-o arogă senin poate fi înțeleasă și ca o aspirație spre perfecțiune. În rest, un parfum feminin care «ofilește până și chiparosul» se ridică spre cititori dintre filele cărții.” (p. 201)

Sesizăm în acest volum respectul autorului față de exigențele poezilor referitoare la propria creație, la tema scrisului, față de arta poetică și o profundă responsabilitate în fața artei. Criticul este uimit de exactitatea cu care Varujan Vosganian își explică arta poetică: „îmi trăiesc viața într-un singur fel/ dar o pot povesti în numeroase feluri.” (*Căutare*). Povestea – afirmă autorul – începe după coperta a patra. Scrisul, ficțiunea, fantazarea lirică ar constitui o ieșire din viața reală, care a fost, pentru un timp sau un număr de pagini, transfigurată literar.” (p. 94). Aceeași claritate este observată de critic la Anton Jurebie: „Iată o artă poetică foarte cla-

ră: singurătate, lipsă de speranță, concizie, ironie, paradox (să spui «totul» și «amănunțit» în două cuvinte).” (p. 170). Uneori, pentru a fi mai convingător, demersul critic este sprijinit și prin preluarea unor caracterizări făcute de critici consacrați: „Daniel Cristea Enache ... definește lirica lui Vasile Dan ca o sinteză între echinoxism (cel șaptezecist) și postmodernism”. (p. 25); „Poezia lui Eugen Suciuc a fost caracterizată precis de Radu G. Țeposu, în volumul său binecunoscut despre generația '80, drept «concisă, aforistică, sententioasă», «irigată în permanență de o inteligență lirică», «de o luciditate îndeaproape controlată de reflecție»”. (p. 74). Referindu-se la Andrei Novac, autorul ne amintește că Nicolae Manolescu caracteriza succint și precis această poezie tânără: „un parcurs poetic neobișnuit astăzi, o lirică de tip ronsardian”. (p. 235).

Volumul poate fi citit pe fragmente sau în totalitate, textele fiind în același timp critice și laudative, incitante și atractive. Comentariile sunt destinate descifrării actului liric, încadrării autorilor într-o generație sau alta și, adeseori, portretizării poetului și a epocii sale, ceea ce transformă demersul critic într-o lectură memorabilă. Remarcăm câteva caracterizări succinte și plastice ale poezilor aduși la întâlnirea cu iubitorii de poezie: Horia Bădescu „este un calofil, învelișul ideilor este fasonat cu atenție și cu o plăcere specială a migalei.” (p. 13); Gheorghe Grigurcu „este un cavalier al unor bătălii subtile și fantastice.” (p. 34); „Cunoscut în lumea literară drept un «cusurgiu» «imposibil de mulțumit», Nicolae Prelipceanu este, și în poezie, un perfecționist și un mizantrop.” (p. 56); Ion Cristofor „a optat, este clar, pentru condiția scribului care ține universul în vârful penei sale și îl poate zămislă demiurgic.” (p. 131).

Exemplele amintite mai sus

demonstrează că în ciuda impresiei de rigoare și ordine, pe care o percepem citind titlul volumului și împărțirea pe capitole, lectura textelor dezvăluie că dincolo de setul de principii care guvernează literatura contemporană, criticul și-a luat libertatea de a ne oferi un discurs savuros, prin care surprinde și dezvăluie cititorilor personalitatea complexă a poezilor comentați, dar și relația criticului cu persoana, volumul comentat sau, în general, cu opera fiecărui poet. Rolul contextului literar, social și ideologic este luat în calcul de critic pentru a lumina din interior anumite aspecte ale operei avute în vizor. Trebuie să mărturisesc că tocmai participarea criticului la anumite evenimente din viața poezilor selectați sau relatarea unor discuții sau opinii ale confrăților conferă veridicitate discursului, așa cum a fost el gândit de Horia Gârbea. Semnificative în acest sens sunt textele dedicate lui Cristian Popescu. În doar câteva pagini, autorul descrie temele preferate, locurile frecventate cu predilecție, colegii de generație, întâmplări legate de publicarea unui volum de versuri, spectacolele realizate după textele poetului și aprecierea de care s-a bucurat acesta, din perspectiva unui observator implicat în câteva aspecte ale vieții poetului. Și acesta nu este singurul exemplu. Prin evocarea întâmplărilor, a gesturilor, a vorbelor de duh, a sintagmelor prin care au fost caracterizați de confrăți și a unor citate bine alese din volumele amintite în textul său, criticul conferă poezilor comentați calitatea de personaje, dar unele foarte vii, cât se poate de reale, ale scenei literare românești. Alături de personajele sale, Horia Gârbea ni se dezvăluie ca dramaturg, poet, prozator, critic literar, pentru care poezii pe care i-a cunoscut sunt adevărați creatori de limbaj, de universuri lirice, dar în același timp personalități unice pe care i-a cunoscut personal sau prin opera lor. Toate acestea



și, în plus, câteva detalii surprinse în întâlnirile cu prieteni și colegi configurează treptat câteva repere biobibliografice ale autorului, în care recunoaștem personalitatea dinamică, incisivă a criticului literar, dar și calități sufletești care l-au legat de poezii comentați în volum și chiar față de textele preferate, dovedind astfel empatie și o profundă înțelegere și comunicare cu poezia: „poemele lui Radu Florescu îmi plac prin incertitudinea pe care o determină cu discreție și care se dovedește fertilă. Ca să spun așa, poemul continuă în mintea mea de lector și chiar se amplifică, își adâncește sensurile și le ramifică.” (p. 146). Și să nu uităm că acest volum este doar primul dintre textele de anvergură despre literatura română promise de Horia Gârbea. ✦

PREA TÎRZIU

Astăzi, sintem în fața unei căderi de civilizație provocată la cerere și prin invitație. Occidentul e, din nou, în retragere, de data asta, urmînd un ordin venit dinăuntru, de la o clasă conducătoare care impune decizii dizolvante: migrația și abolirea frontierelor, economia fără industrie și ecologia care garantează dependența energetică.

de

TRAIAN UNGUREANU

Problema e: care război? Dacă e vorba de urgența balistică din Iran, nu încapă discuție. Militar, Statele Unite și Israelul vor scoate Iranul din joc. Asta va fi foarte vizibil și tot asta va ține, în planul doi celălalt război. Războiul lung, pe toate fronturile vizibile și mai ales invizibile. Războiul civilizațional.

Dacă va fi cîștigat, războiul civilizațional va fi cîștigat de America și de Israel, pentru Europa, în numele și fără participarea Europei. În acest război vechi și indiferent la termene de finalizare, Occidentul liberal e în defensivă, pierde teren și nu găsește soluții pentru că nu le caută. Euro-lideri care vorbesc sterp și repetitiv imită lupta, cu o indiferență care frizează complicitatea. Trei sînt sursele acestei colaborări cu adversarul direct al ordinii occidentale.

La dreapta, neo-liberalismul militant al ultimilor 35 de ani a generalizat modelul democrației elitare, fără susținere economică, politică și culturală populară. Acest model, eliberat de "balast" etnic și de realism internațional, a fost sanctificat și recomandat tuturor societăților, indiferent de structurile și tradițiile locale.

La început, în anii '90, avalanșa neo-liberală a forțat o nouă gra-

matică economică. Ea a promovat „outsourcing”, fetișul care spune că producția industrială trebuie mutată pe alte piețe și în alte zări, mult mai ieftine și mai pline de forță de muncă. Acasă se va dezvolta, în schimb, „economia serviciilor”. Rezultatul: dispariția producătorilor interni și supremația totală a avocatului, finanțistului, judecătorului, a arbitrilor moral „independent” și a producătorului de imagine. Însușind: a expertului, ca prelat infailibil, cauționat de proceduri legale și obiectivitate științifică.

La stînga, lucrurile au fost încă mai tranșante. După ce a pierdut bastionul comunist în Est și s-a trezit trădată, în Vest, de muncitorimea plecată cu votul spre dreapta, stînga și-a repudiat bazonul clasic și a adoptat o nouă masă protejată: minoritățile, migrații și „defavorizații”. Însă inamicul stîngii a rămas același: ordinea occidentală clasică, dată de religie, națiune și autonomie în fața statului administrativ. În acest punct, stînga împarte același adversar cu mișcările islamice militante. Alianța era inevitabilă. Convergența stîngii radicale și a Islamului nu putea întîrzia.

A treia forță e fuziunea neoficială a celor două forțe deja

amintite. Acest bloc dă consensul ideologic, de la un capăt la altul al lumii morale, academice și politice occidentale. Partidele clasice ale stîngii și drepte nu se mai deosebesc decît prin titulatură.

Aceste mutații au redus rapid ponderea strategică a Occidentului. Cele mai multe state occidentale și-au proclamat noua sănătate morală, fără să noteze că devin, totodată, state mult mai „ușoare” din punct de vedere politic, economic și militar.

Războaiele din Ucraina și Iran au făcut rapid demonstrația. Rusia, China, India, Iran au arătat că ponderea industrială și capacitatea de a prelucra resurse contează enorm. Eforturile de relansare militară coordonate de UE au calitatea obișnuită. O enormă trîmbă mediatică și o producție monumentală de documente captează atenția pentru cîteva luni și se stinge, fără să schimbe calibrul strategic al statelor membre. Ceva ce s-ar putea numi „suveranitate letargică” rămîne mereu la cîrmă.

Cascada retragerii civilizaționale occidentale e mai cuprinzătoare. Ea include ostilitatea față de propria cultură. Un declin spiritual autoimpus a făcut loc unei mentalități care atacă, la ambele capete, civilizația „veche”. Jos, la fundament, are loc răfuiala cu etimonul ebraic al culturii europene. Sus, la vîrf, cultura europeană e zdruncinată de atacul asupra liberalismului clasic anglo-american. De altfel, legenda cea mai virulentă a așa-numitelor dezbateri pe net e mitul conspirativ al alianței iudeo-americane, în care America e unealta din mîna cabalei evreiești.

În compensație, mediile politice și de presă folosesc mitul imaginat al „legii internaționale”. Refrenul e excelent poziționat moral și sentimental, dar nu are realitate istorică.

Mult invocata lege internațională stă pe ordinea creată la sfîrșitul celui de-al Doilea Război

Mondial. Ceea ce nu însemna că această ordine a fost clădită cu respectarea normelor legii internaționale. Adevărul greu de rostit azi e că victoria în Al Doilea Război Mondial a eliminat doi inamici siniștri (Germania și Japonia), inclusiv cu mijloace imorale (incinerarea populației civile în Germania și Japonia), și într-o alianță cu URSS - un stat, după toate definițiile, criminal. Triumful din 1945 nu trebuie scos din propria istorie. Realismul e un educator mai onest decât sentimentalismul.

Rămânând la istoria reală, dacă există un declanșator al războiului civilizațiilor (înțeles ca punct de inflexiune sau capcană a istoriei) atunci e vorba de marele paradox al anilor 1989-1991. Schimbarea de curent din 1989 a fost întâmpinată cu o epidemie de euforie și cu o cădere masivă de luciditate. Sindromul poate purta numele „inversiunea Fukuyama-Huntington”.

Mitologia oficială a preluat concluzia sprintară a lui Fukuyama care proclamase „sfârșitul istoriei”. De fapt, asistăm la (re)începutul istoriei. Cît a existat, sfârșitul istoriei a existat între 1945 și 1990 – epoca în care istoria a fost blocată și liberalismul a triumfat (cel puțin, la el acasă). Această ordine a luat sfârșit în 1990. Ce începea era firul istoric, pînă atunci îngropat. „Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale” apărea în 1993 și vestea nu sfârșitul, ci relansarea istoriei. Cartea lui Samuel Huntington e cartea de căpătîi a lumii în care am intrat acum 36 de ani.

„Războiul civilizațional” e, totuși, un concept instrumental și restrâns. Ce vrea să descrie acest concept e tensiunea inevitabilă care apare în epocile în care o civilizație începe să coboare, împinsă de propriile iluzii și erori. Impulsul atrage magnetic expansiunea ostilă a altor civilizații dar miezul e propria decădere. Războaiele civilizațiilor sînt fie o pace care își

îvinge promotorul, fie acele războaie ciudate la care victima refuză să ia parte.

Oswald Spengler și Arnold Toynbee au identificat acest joc derutant, vorbind de „declin” (ca voință de auto-anulare culturală), respectiv de „proletariate interne” (o clasă interioară rebelă) și „proletariate externe” („barbari” revanșarzi). Fukuyama a transformat naiv ideea liberală într-o armată deja învingătoare. Huntington a lucrat mult mai realist și a prezis ciocnirea de civilizații provocată de iluziile Occidentului. Dar toate astea nu trebuie confundate cu un război, un an sau o zi anume.

Roma nu a căzut într-o zi. Pe 4 septembrie 476, germanicul Odoacru l-a detronat pe Romulus Augustulus, ultimul împărat roman. Dar măreția Romei era deja mistuită de procese enorme care au făcut din Imperiu un stat slab și o societate decadentă. Fără această îndelungată auto-corupere, nu avea ce să cadă. Nici iluzia învingătorilor nu a avut o soartă diferită. Triburile germanice, autoare ale loviturilor finale, au dispărut din istorie (dar civilizațional au cîștigat, căci fosta Europă romanică s-a germanizat).

Astăzi, sîntem în fața unei căderi de civilizație provocată la cerere și prin invitație. Occidentul e, din nou, în retragere, de data asta, urmînd un ordin venit dinăuntru, de la o clasă conducătoare care impune decizii dizolvante: migrația și abolirea frontierelor, economia fără industrie și ecologia care garantează dependența energetică. Niciuna dintre aceste măsuri nu a fost cerută și votată de alegători. Toate au venit, protejate de alibiuri morale, pe deasupra alegătorilor. Acest mecanism continuă să parafrazeze democrația, dar e o dictatură etică nedeclarată. Sau un șantaj moral explicit: vreți să omorîți planeta? vreți să părăsiți străini în calea răului?

Paradoxal, alegerile care l-au adus la putere pe Trump și alege-



rile care au dat riposta populară în Vest spun altceva decât ne pare nouă. Ele anunță că alegerile nu mai contează și că blocul ideologic dictează. Că strigătul popular e ascuțit dar postum. Că istoria nu se mai exprimă prin democrație. Într-adevăr, alegerile sînt - așa cum cred elitele dar cu totul alte motive - un reper depășit, ca o oglindă care reține imagini trecute, fără corespondent în realitatea prezentă.

Donald Trump e un accident strălucitor, reacționar și trecător. Vom afla cîndva că Trump a încercat să salveze o civilizație. Și că Occidentul secolului XXI a pornit de pe poziții perdante pe care le va păstra, indiferent de mersul conflictelor militare.

Există o realitate în care statele se ciocnesc, antrenate de schimbările de gabarit ale civilizațiilor. Dar despre asta trebuia vorbit încă de la început. Acum e, probabil, prea tîrziu. ✦

METAFIZICA ECOURILOR ȘI NOSTALGIA ORGANICĂ

La fel ca orice filosof autentic, care nu e niciodată pe deplin convins – și Noemina Câmpean pendulează între o lume-avocado și o lume-ceapă, cu toate tribulațiile și angoasele ce decurg de aici.

de

MIHAI RUSU

Ecouri lichide de avocado, al treilea volum de versuri al Noeminei Câmpean, apărut în 2025 în colecția Arcane a Editurii pentru Literatură și Artă, stabilizează o voce lirică individuală, care se remarcă prin acuitatea percepției, și valorifică teme explorate în volumele anterioare și în munca sa academică. Noemina lucrează la intersecția mai multor domenii – poezie, teorie literară, psihanaliză, filosofie și cinema; găsim în lirica Noeminei nu doar reverberațiile experiențelor personale sau ale celorlalte prezențe sau absențe care îi traversează existența și scrisul, ci și amprenta unei îndelungate proximități cu teorii, idei sau autori fundamentali.

Pentru oricine va parcurge cu atenție volumul, modul în care discursul poetic al *Ecourilor* se structurează se va revela în mod limpede: e vorba de constituirea unei subiectivități vulnerabile (similară

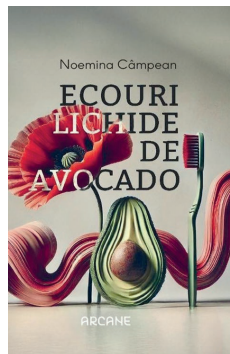
cu cea a personajului Elisabet Vogler din *Persona* lui Bergman), la limita dintre traumele copilăriei și ale adolescenței, banalitatea experienței cotidiene și, în cele din urmă, apariția concretă a unei suferințe mature, care – chiar dacă nu este una resimțită direct în propriul corp – nu e mai puțin sfâșietoare. Poemele explorează această subiectivitate, sunt presărate cu ilustrații ale fragilității și durerii, dar nu iau niciodată aspectul unei lamentații excesive. Virtuțile literare ale textelor sunt cele care asigură o întâlnire provocatoare, fără să fie în același timp apăsătoare, a cititorului cu teme grave, cum ar fi moartea, crizele existențiale, deznădejdea, abuzul, violența sau aparenta lipsă de sens transcendent a existenței. Fluiditatea și muzicalitatea versului, ironia *sotto voce*, caldă și umană, dramatizarea captivantă a micilor experiențe cotidiene cu funcție declanșatoare, toate indică nu doar mărcile unei subiectivități ancorate într-un mod unic în realitate, ci și rezultatul unui travaliu literar substanțial. Oricât de pregnantă ar fi articularea acestui proces continuu de reconstruire a unei identități în mijlocul unor crize, oricât de intens ar fi modul în care autoarea denunță viciile care ne desfigurează existența, cu scopul de a se vindeca,

nici lirica Noeminei, nici receptarea acesteia nu ar fi complete fără a recunoaște și interoga dimensiunea sa filosofică. Tentația metafizicii, laolaltă cu acceptarea vexată a caracterului insondabil al întrebărilor fundamentale, traversează lirica din *Ecouri* și îi oferă substanță.

Pornind dintr-o preocupare și un logos comune, cele două metode (poetică și filosofică) de a interoga sensul cel mai intim al realității, în calitate de excrescențe conștiente ale acestei realități, s-au despărțit și, ocazional, confruntat de multă vreme încoace. Nu ar fi exagerat să susțin că lirica Noeminei încearcă o reîmpietire în manieră proprie a celor două fire, resemnificând tradiția unei poezii conceptuale, cu substrat metafizic. Stilul se articulează în jurul unei metafizici a lucrurilor mărunte, banalitatea cotidianului mărginește un plan existențial mult mai dens, dar în același timp abstract, care permite o reconfigurare a experienței zilnice: „sunt 19 ani la mijloc de alegeri fructe zdrobite trotoare găurite șablonat de pantofi cu toc/ și mai ales repetiții” (p. 5). Existența imediată e filtrată de o obsesivă interogație filosofică ce devine tot mai puțin abstractă (dar robustă intelectual) în a doua parte a volumului: „gust din răceala sentimentelor *l'enfer c'est toujours les autres/* lipită ca un cod de bare de orice îmbrățișare” (p. 85). Poemele regăsesc astfel și pe rând, și împreună, în compoziția de ansamblu, teritoriul cotidianului, dar într-o proiecție diferită de cartografierea unitară pe care ne-o oferă automatismele lingvistice sau culturale, cel puțin în forma lor confortabilă sau funcțională.

În opera sa târzie, Wittgenstein numea fundalul împărțit al practicilor sociale și al modurilor de a ne desfășura existența o „formă de viață”. Fără o formă de viață comună, limba nu ne-ar mai putea pune în legătură, pentru că nu am mai avea nicio garanție a unui acces comun la semnificații. Cu o ambiție doar pe jumătate mărturisită, ade-

Noemina Câmpean,
Ecouri lichide de avocado, Editura pentru Artă și Literatură, colecția Arcane, 96p.



sea camuflată în metafore deconcertante, autoarea recunoaște forța acestei forme de viață, o repudiază și o satirizează, subliniind imposibilitatea de a o metaboliza deplin. Chiar dacă poezia Noeminei exprimă adesea rupturi radicale, dacă nu chiar sfâșieri, evocând oroarea unei existențe amorfe, conținutul pare să contrasteze cu forma muzicală, aproape pacificatoare. Aș susține, totuși, că nu e un contrast definitiv, pentru că nici conținutul nu e întotdeauna apăsător sau teribil. Cheia persistenței vocii poetice pare a fi tentativa, poate sortită eșecului, de a recompuce o formă armonioasă, în semne și coloraturi personale. Limbajul nu construiește realitatea, nici nu o decupează, ci o destramă, pentru a o reîmplăti în spații cu topologii aparte: „dacă m-aș așeza locului aș deveni nebună femeie zvăpăiată cu nume evreiesc/ fantasma torturată să fi fost încurcată la maternitate cu un alt bebeluș” (p. 86).

Găsim pasaje care exprimă frustrarea de sorginte filosofică în relație cu incapacitatea limbajului de a de voala un sens original sau lămuritor al lumii. Limba arată și, deopotrivă, ascunde semnificațiile ei profunde; dă glas, dar în același timp închide. Identificăm în volum nu doar întrebarea explicită despre originea limbii, ci și o tentativă repetată în multiple ocurențe de a ajunge la capătul acestei relații și dincolo de ea. Protagonista mărturisește că nu a exersat „limba savarinelor”, ne vorbește despre „orbirea limbii”, pendulează între două limbi/ două voci, cea a mamei și cea a ei. În a doua jumătate a volumului, limba originală se întoarce ca limbă a lui Abel sau ca „limba universală a animalelor cu ochi blânzi”. Ceea ce ne permite să avansăm o ipoteză finală de interpretare a nucleului metafizic al poeziei (dar și al angosei) Noeminei. Inutilitatea dorinței de a regăsi experiența originală dinaintea limbii și a conceptelor, de a înțelege cum se face „marea trecere” între lumea dezarticulată a lucrurilor și lumea cuvintelor, este un loc comun al

filosofiei. Nu putem înțelege cum era înainte de apariția primei limbi, pentru că nașterea cuvintelor e un cataclism ontologic. Întrebarea despre ce a fost înainte de limbaj se formulează tot dinăuntru limbajului, și nu i se poate răspunde decât tot de acolo.

Păcatul nostru original nu pare a fi pentru Noemina nici neascultarea, nici emergența conștiinței, ci apariția limbii distincte de lucruri. Dacă pentru Platon metafora filosofului care taie natura pe la articulații este expresia unui optimism epistemologic permis de presupusul succes al unei metode de dobândire a cunoașterii, în Ecouri limba originală este limba pierdută a victimei, limba organică a unei experiențe candidă a lumii. Limba a doua este expresia rupturii iremediabile a acestei relații, iar folosirea ei eficientă e, într-un sens chiar mai propriu decât cel din Phaidros, un măcel. Ecourile exprimă nu doar constituirea unui subiect vulnerabil într-o lume în care violența și cruzimea par cele mai concrete realități. Nu e doar distilarea istoriei personale a modelării feminității, de multe ori în contrast cu alte figuri feminine ce capitulează cu ușurință în fața rușinii, dar și a (dis)confortului unor roluri sociale de nedepășit. Versurile Noeminei oglindesc o nostalgie abstractă, dar dureroasă față de puritatea unei experiențe organice și depline a vieții: „ador canceroșii tu continui să râzi că după moartea ta/ voi ajunge psihanalista expertă în mângâierea pacienților atinși de boli terminale” (p. 94).

Metaforele vegetale (fructe sau legume) nu sunt doar apanajul literaturii sau al „comunicării” pe Whatsapp. Filosofia contemporană conține și ea câteva reprezentări plastice ale unor sisteme sau relații conceptuale. Avocado e corpul matern, iar sâmburele e embrionul care se dezvoltă ascuns de o coajă protectoare. Odată ieșiți din pântecul mamei, trăim tot într-o lume-avocado, cu nucleu tare,



care îi asigură lumii o reproducere perpetuă, sau într-o lume-ceapă? Metafora cepei apare în filosofia contemporană la Hannah Arendt (Originile totalitarismului), unde descrie modul concentric de organizare a unui sistem totalitar, dar și în filosofia analitică, la David Lewis, care folosește o semantică a „sistemelor de sfere” pentru a modela semnificația aserțiunilor contrafactice. Reprezentările unei cepe ca sistem de sfere concentrice par să mascheze întrebarea finală: stratul cel mai central, i.e. nucleul, conține la rândul său ceva sau e gol? În centrul unei veritabile lumi-ceapă, după ce am îndepărtat toate straturile, nu se mai află nimic – ceapa pe care o consumăm nu e un fruct cu semințe. La fel, lumea ar putea fi descompusă la nesfârșit în particule tot mai mici, fără să ajungem vreodată la un sâmbure indivizibil. Nu am găsit un răspuns definitiv în Ecouri, dar poate acest lucru se datorează faptului că – la fel ca orice filosof autentic, care nu e niciodată pe deplin convins – și Noemina pendulează între o lume-avocado și o lume-ceapă, cu toate tribulațiile și angosele ce decurg de aici. ✦

FEMEILE ÎN ISTORIA CUNOAȘTERII: ÎNTRE MARGINALIZARE ȘI RECUNOAȘTERE

Până târziu, știința a fost dominată aproape exclusiv de bărbați, iar femeile aveau acces limitat la universități, laboratoare și funcții academice; chiar și atunci când au făcut descoperiri majore, contribuția lor a fost uneori minimalizată sau atribuită altora.

de
LAURA POANTĂ

Istoria științei, de-a lungul secolelor, arată un paradox interesant: în timp ce anumite curente culturale continuă să prezinte cunoașterea ca pe un teritoriu aproape exclusiv masculin, numeroase descoperiri fundamentale au fost realizate sau influențate și de femei cercetătoare ale căror contribuții au fost mult timp trecute în plan secund. De la pionieratul matematicienei Ada Lovelace până la cercetările esențiale ale cristalografei Rosalind Franklin sau ale fizicienei Lise Meitner, istoria științei oferă numeroase exemple care contrazic imaginea simplificată a „geniului masculin” dominant. Până târziu, știința a fost dominată aproape exclusiv de bărbați, iar femeile aveau acces limitat la universități, laboratoare și funcții academice; chiar și atunci când au făcut descoperiri majore, contribuția lor a fost uneori minimalizată sau atribuită altora.

De-a lungul istoriei moderne, știința a fost prezentată adesea ca domeniu dominat de mari figuri masculine. Manualele și istoriile disciplinelor evocă nume celebre – descoperitori, laureați ai Premiului Nobel, întemeietori de școli – iar imaginea savantului a fost multă vreme asociată aproape exclusiv cu

figura bărbatului în halat de laborator, a medicului sau a profesorului universitar. Realitatea istorică este însă mai complexă. În spatele multor descoperiri importante se află și contribuțiile unor femei remarcabile.

Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, accesul femeilor la studiile superioare era limitat în multe țări europene. Primele generații de studente la medicină sau științe ale naturii au trebuit să depășească nu doar bariere administrative, ci și prejudecăți culturale adânc înrădăcinate. În acest context, fiecare diplomă obținută, fiecare laborator deschis unei cercetătoare sau fiecare poziție universitară câștigată reprezenta un mic act de pionierat.

În România, exemplul unei asemenea femei-pionier este Maria Cuțarida-Crătunescu, prima femeie medic român. Doctoratul obținut la Paris în 1884 nu a reprezentat doar o performanță individuală, ci și începutul unei schimbări lente în percepția societății asupra rolului femeilor în profesiile medicale. Activitatea ei ulterioară, dedicată îngrijirii femeilor și copiilor din medii defavorizate, arată că primele femei medic au fost adesea și reformatori sociali, preocupați de

medicina comunitară într-o epocă marcată de inegalități sanitare și sociale profunde.

La începutul secolului XX, alte femei au continuat acest drum, intrând în specialități considerate până atunci exclusiv masculine. Un exemplu este Marta Trancu-Rainer, prima femeie chirurg din România. Activitatea ei în spitalele militare din timpul Primului Război Mondial ilustrează nu doar curajul profesional, ci și modul în care contextul istoric a accelerat uneori acceptarea femeilor în domenii medicale dificile.

În plan internațional, un exemplu emblematic este cel al chimistei și cristalografei Rosalind Franklin, ale cărei fotografii de difracție cu raze X au jucat un rol esențial în descifrarea structurii ADN. Imaginea cunoscută sub numele de „Photo 51” a devenit una dintre cele mai importante dovezi experimentale din biologia moleculară, însă recunoașterea meritelor sale a venit abia după moartea sa. Echipa ei a câștigat Premiul Nobel la ani de zile după moartea tinerei chimiste, la doar 37 de ani, de cancer ovarian.

Fiziciană Lise Meitner, una dintre cele mai strălucite minți ale fizicii nucleare din secolul XX, a oferit explicația teoretică a fisiunii nucleare, însă Premiul Nobel din 1944 a fost acordat doar colaboratorului său, chimistul Otto Hahn. Astăzi, istoricii consideră că rolul ei în această descoperire a fost esențial – mult mai important decât fusese inițial acceptat.

Există, desigur, și excepții notabile – femei ale căror merite au fost recunoscute chiar în timpul vieții. Figura cea mai emblematică rămâne cea a lui Marie Curie, laureată a două Premii Nobel și pionier al cercetării radioactivității. Parcursul său științific extraordinar arată că talentul și perseverența pot depăși uneori barierele sociale ale epocii, dar succesul ei rămâne, în multe privințe, o excepție într-un peisaj academic dominat multă vreme de bărbați.

Redescoperirea acestor figuri feminine nu este doar un exercițiu de

reparație simbolică. Ea contribuie la o înțelegere mai nuanțată a istoriei științei, arătând că progresul cunoașterii a fost rezultatul unor colaborări complexe, în care multe femei au jucat roluri esențiale. Relectura istoriei științei (inclusiv a medicinei) și devine nu doar un exercițiu academic, ci și o invitație la o memorie culturală mai justă și mai complexă.

Un alt exemplu fascinant de destinație aflat la intersecția dintre cultură și știință este cel al actriței și inventoarei Hedy Lamarr. Celebră în anii '30 și '40 ca star al cinematografului hollywoodien, Lamarr a fost multă vreme percepută exclusiv prin prisma frumuseții sale excepționale și a carierei sale artistice. Mai puțin cunoscut este faptul că, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, ea a colaborat cu compozitorul George Antheil la dezvoltarea unui sistem de comunicații radio bazat pe „saltul de frecvență” (*frequency hopping*), conceput inițial pentru a împiedica interceptarea torpilelor ghidate. Deși invenția lor nu a fost utilizată imediat, principiul tehnologic a devenit ulterior fundamental pentru comunicațiile moderne fără fir, inclusiv pentru tehnologii precum *Wi-Fi* și *Bluetooth*. Povestea lui Hedy Lamarr ilustrează modul în care prejudecățile epocii au făcut ca o contribuție științifică importantă să fie mult timp ignorată, fiind redescoperită și apreciată abia decenii mai târziu.

Un alt exemplu de pionierat intelectual este cel al matematicienei Ada Lovelace, considerată astăzi prima programatoare din istorie. Fiica poetului romantic Lord Byron, ea a fost educată într-un mediu intelectual care i-a cultivat interesul pentru matematică și științe. În colaborare cu inventatorul Charles Babbage, creatorul proiectului de „mașină analitică”, ea a realizat în anii 1840 o serie de note explicative în care a descris un algoritm destinat acestei mașini – considerat astăzi primul program informatic. Intuiția ei depășea însă cu mult epoca: Ada Lovelace a înțeles că astfel de mașini ar putea manipula nu doar numere, ci și sim-

boluri, anticipând în mod remarcabil ideea computerului modern.

Un caz interesant din domeniul biochimiei medicale este cel al cercetătoarei Gerty Cori, prima femeie laureată a Premiului Nobel pentru fiziologie/medicină. Împreună cu soțul ei, Carl Ferdinand Cori, ea a elucidat mecanismele metabolice prin care organismul transformă glicogenul în glucoză și invers, proces cunoscut astăzi sub numele de „ciclul Cori”. Descoperirea a avut o importanță majoră pentru înțelegerea metabolismului energetic și a unor boli metabolice. Cu toate acestea, parcursul ei profesional a fost marcat de dificultăți: multe universități refuzau să angajeze cupluri de cercetători sau ofereau femeilor poziții inferioare celor ale colegilor lor bărbați. În pofida acestor obstacole, Gerty Cori a reușit să construiască o carieră științifică de excepție, devenind un model pentru generațiile ulterioare de femei cercetătoare. Barbara McClintock, a cărei muncă a revoluționat înțelegerea structurii și dinamicii genomului, a avut un destin asemănător. Ea a descoperit existența unor elemente genetice mobile, pe care le-a numit „elemente transpozabile” sau „gene săritoare”. La vremea respectivă, ideea că genele ar putea migra în interiorul genomului părea radicală și a fost întâmpinată cu scepticism de comunitatea științifică. Abia decenii mai târziu, odată cu dezvoltarea biologiei moleculare moderne, cercetările ei au fost pe deplin confirmate. În 1983, Barbara McClintock a primit Premiul Nobel pentru fiziologie/medicină, recunoaștere târzie a unei descoperiri care a schimbat fundamental modul în care înțelegem genetica.

Toate aceste femei considerate „speciale”, dar fiind de fapt oameni de știință, medici, inventatoare sau personalități din practic toate domeniile, prezente constant în viața socială, sunt posibile victime ale „Efectului Matilda” (*Matilda effect*). Termenul a fost introdus în anii 1990 de istoricul Margaret W. Rossiter. Ea a observat că în istoria ști-



ințelor exacte există un tipar repetat: descoperirile realizate de femei sunt adesea minimalizate sau atribuite exclusiv colegilor lor bărbați. Rossiter a numit fenomenul „Efectul Matilda” în onoarea activistei americane pentru drepturile femeilor Matilda Joslyn Gage, care încă din secolul al XIX-lea a scris despre modul în care realizările femeilor sunt frecvent ignorate sau revendicate de bărbați. În alte cazuri, contribuțiile nu au fost complet ignorate, dar au fost mult timp subevaluate sau considerate secundare. Cauzele posibile ale fenomenului: accesul limitat al femeilor la poziții academice, de-a lungul istoriei; prejudecățile culturale persistente privind rolul femeii în știință; faptul că multe cercetătoare lucrau în echipe conduse de profesori bărbați. Astfel, recunoașterea publică și premiile mergeau adesea către figura cea mai vizibilă din ierarhia academică.

Un alt aspect relevant este că există și un concept opus, numit „Efectul Matthew”, formulat de sociologul Robert K. Merton, care descrie cum savanții deja celebri primesc și mai multă recunoaștere, uneori în detrimentul colaboratorilor mai puțin cunoscuți. ✦

DESPRE DEZUMANIZARE

Gradul de dezumanizare în astfel de situații de schimbări sociale, numite revoluții, duce la degradări ale ființei umane până acolo încât, doar în ficțiuni situațiile mai pot fi reversibile.

de
GELLU DORIAN

Fenomenul degradării ființei umane, clădită până la un nivel apreciabil, în sensul pozitiv, secole la rând, de la primele semne ale civilizației și educației până la semnalele decăderii acestora ori înlocuirii lor cu alte ingrediente la îndemână, fie sociale, fie politice, în fond existențiale, a ajuns, în zilele noastre, la cel mai jos nivel posibil. O privire la vârful, cât și la masa mare a populației, poate, prin simple concluzii, constata această degradare. Fie că aceasta vine de la o lăcomie nejustificată în acumulări disproporționate, de parcă individul ar fi veșnic sau s-ar putea bucura personal și pe „lumea cealaltă” de toate avuțiile lui, fie de la o dorință de dominare a lumii, nu prin căi firești, diplomatice, economice, chiar și politice, ci prin forță, prin violență, de oriunde ar veni, nu înseamnă o evoluție, ci o involuție a umanității. Dacă unele imperii au civilizat lumea, însemnând trepte în civilizarea ei, chiar dacă uneori s-a călcat și pe cadavre, și exemplele sunt numeroase de-a lungul istoriei, altele, fără nicio noimă și fără nicio perspectivă de echilibru social, așa cum s-a dovedit cel mai aberant imperiu, cel sovietic, și cum se dovedește urmașul acestuia, cel putinist, au degradat totul, nu numai fața pământului, pe care

o doresc continuu schimbată din rău în mai rău, ci au dezumanizat ființa umană, creând monstruoziități posibile numai în ficțiunile beletristice.

Și ca să mă rezum doar la ultimul aspect, cel al prezentului pus în pericol în ceea ce înseamnă viitorul speciei umane, o să mă refer, cu aplecare spre domeniul literar, doar la un exemplu elocvent, și anume la o nuvelă exemplară în acest sens, de la scrierea căreia s-a împlinit anul trecut o sută de ani, și anume *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov.

Scriitorul, născut la Kiev în 1891 și mort la doar patruzeci și nouă de ani, în 1940, la Moscova, a scris această nuvelă, publicată abia în 1987, după ce a fost arestat de enkavediștii lui Stalin, ținut în frâie bolșevice până la anihilare. A scris această nuvelă nu doar ironizând situația în care se scâldea lumea Moscovei acelor vremuri, ci mai curând pentru a arăta cât de mult a putut fi degradată ființa umană. În maniera sa cunoscută și în alte scrieri ale sale, de la *Ouăle fatale* la *Maestrul și Margareta*, recurgând la parabolă, alegorie și ironie frustă, aici Mihail Bulgakov, pornind de la o expresie rusească, *preobrajenie*, care înseamnă *schimbare la față*, pune în seama

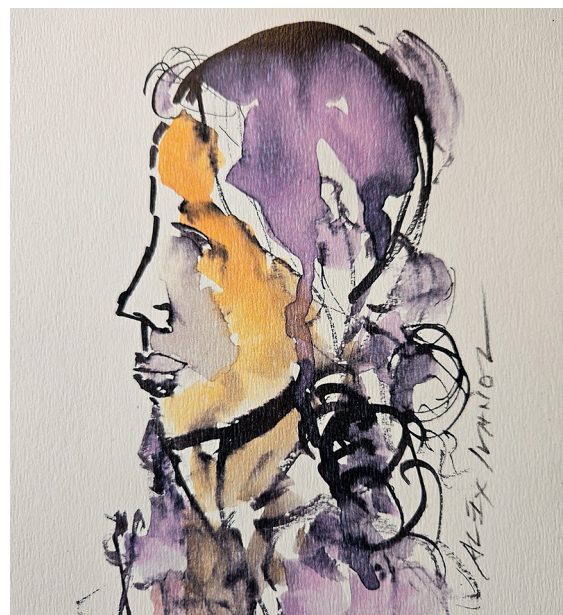
savantului Filpp Filippovici Preobrajenski, o situație ieșită din sfera posibilă a oricărei realități, dar pe seama unei cercetări ce ținea de fantastic, de vrăjitorie. Cum la data când Bulgakov scria nuvela sa trecuseră nici opt ani de la instalarea bolșevismului la putere, percepția degradării umane impusă de noul sistem, prin crearea omului nou și epurarea tuturor elementelor dușmănoase, era atât de evidentă, dar pe care nu avea cum să o critice sau să o expună în mod direct, defăimând-o, încât calea beletristicii părea singura care să atragă atenția. Cum Mihail Bulgakov, deși prezent în presa moscovită, nu reușea decât să atragă atenția organelor bolșevice, mereu la vânătoare de nemulțumiți, nu îi scrisese încă lui Stalin, pentru a-i cere sprijinul sau lămuriri în privința situației sale scriitoricești, marginalizat de pe atunci, a recurs la uneltele sale beletristice. Și astfel a pus totul în seama savantului Preobrajenski și a colaboratorului său, Bromenthal, care, printr-o stratagemă științifică, chirurgicală, au transformat un câine opărit, lăsat slobod pe stradă, arătând, așa jupuit, ca o biluță, de unde și numele dat de prozator de Șarik (în rusă șarik înseamnă *biluță*), într-un om, mai exact într-un homunculus. Printr-un transplant de testicole și de hipofiză de la un om decedat cu câteva ore înainte, ins degradat social, alcoolic, dar proletar, sub pretextul cercetării științifice, la acel câine adus de pe stradă în casă, creează prototipul, să-i zic așa, a „omului nou”, om ce împânzise noul imperiu sovietic, înlocuindu-i pe menșevici și kulaci cu bolșevici. Evoluția foarte rapidă a homunculusului de la stadiul de câine, docil, gata să lingă mâna celui care-l hrănește, la cea de om, face din personajul Șarik un ins degradat, ingrat, venal, aplecat spre năzuințele proletariatului bolșevic, cu pretenții și drepturi din ce în ce mai imposibile pentru logica celor care l-au creat și știa

ce a fost înainte, cerând, după ce fusese conștientizat de șeful comitetului de bloc, un kaghebigist comun și periculos, să fie numit Șarikov, să i se dea acte, ca apoi să atenteze la pudoarea femeilor din casă, să vrea spațiu în apartamentul savantului, încât, disperat de această degradare a animalului inferior devenit animal superior, adică om, Preobrajenski, recurgând tot la calea cercetărilor sale, care pot sau nu reuși, decide să-l readucă pe Șarikov la starea sa de când se numea doar Șarik, adică Biluță, docil și recunoscător, spunându-le celor care au venit să-l aresteze pentru dispariția șefului de la ecarisaj, adică a lui Șarikov, care de ceva vreme nu mai ajunsese la locul lui de muncă, fără nicio altă explicație, că într-un astfel de experiment științific se poate reuși sau nu; lui de data aceea nu i-a reușit. Astfel, așa cum l-a expus



Bulgakov, gradul de dezumanizare în astfel de situații de schimbări sociale, numite revoluții, adică răsturnări forțate de situații, de la bine la rău, duce la degradări ale ființei umane până acolo încât doar în ficțiuni situațiile mai pot fi reversibile.

Revenind la situația de ansamblu a lumii în care trăim, așa cum am spus de la început, vizibilă la vârful societăților, prin figuri exemplare ale dezumanizării, parafrenice, paranoide, dar și prin expresiile răsfărânte în marea masă a populațiilor ușor de manipulat, după deviza neroniană „pâine și circ”, putem constata că devierea unei mari părți a omenirii duce și la degradarea celeilalte părți a acesteia, cea care, prin decență și respectare a valorilor dovedite civilizatoare, dorește să trăiască normal, în liniște, în pace, în ceea ce umanitatea a adus cu mari eforturi până la noi. Exemplele de la noi din ultima vreme, manifestate prin convulsiuni sociale provocate de profitorii vremelnici ai înlesnirilor democratice prost înțelese, sunt tocmai expresia acestei dezumanizări, degradări a percepției greșite a valorilor umane. Perspectivele tratării lor beletristice, ca în cazul lui Mihail Bulgakov, victimă a unei degradări sociale ce continuă încă în acel spațiu, ar fi posibilă doar printr-o limpezire a receptării normale a unor astfel de ficțiuni, ce pot fi, din păcate, extrem de ușor realizate prin facilitățile fals estetice ale IA și ChatGpt. Cine ar putea condamna la izolare un astfel de creator? Totuși, nu în seama acestor instrumente trebuie lăsate astfel de teme, de subiecte, ci tratarea lor, cum este cazul analizei dezumanizării evidente a omului, rămâne doar în latitudinile minții omeneste, analizei firești a etapelor în care a ajuns omenirea. ✦



DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ...

**CASSIAN
MARIA
SPIRIDON**



* * *

celui bătrîn în zile
ce mai putem să-i cerem
de unde să adunăm interogații
cînd el
cu tot întregul lui
este răspunsul

o cavalcadă
în care cai și călăreți
sunt una
într-un galop
peste tranșeele genunii
astfel îți este viața
clipe în strălucire
și multă deriziune

în copleșitoare dragoste
călcăm țepușele morții
suntem o singură și pieritoare
ființă
sub frunzele ce pardosesc
planeta
și arbori cu brațe
înălțate-n rugăciune
într-o toamnă
fără bariere ✦

DESPRE TĂCERE, ANONIMAT ȘI POST- LIMBAJ POETIC

Un „protocol de citire” minimal înseamnă a citi linear o dată, a reciti doar fragmente marcate, iar când apar ramificări se alege o latură și se urmează până la capăt și la a doua lectură se alege latura opusă, nu se caută autorul, ci se urmărește de fapt funcția, iar sensul apare în cititor.

de

CĂLIN VLASIE

Tăcerea, trăirea psihică și simțul poetic ne fac anonimi. E o idee fertilă. Există o atracție recurentă a poeziei spre „anonimatul autorului”, din câteva direcții. Sunt mai întâi originile orale și colective. Baladele și doinele circulau fără semnătură; textul era al comunității, nu al unui individ. Roland Barthes vede poezia ca un țesut de citate: sensul se naște în lectură, nu din „persoana” autorului – de aici tentația de a evapora numele. Oulipo și Jackson Mac Low arată cum regulile/ algoritmi devin „autorul” vizibil; semnătura se retrage în metodă. În poezie, traducerea poate produce texte „ale nimănu”, unde vocea se distribuie între autor/ traducător/ limbă. Internetul (poezia memetică, instagram poetry, textul colaborativ) favorizează circulația fără atribuire strictă.

Dar există și forțe contrare: branding-ul poetic – pe scurt, cum se construiește identitatea publică a cărții și a autorului ca să fie ușor de recunoscut, de reținut și de invitat/ încadrat în contexte (festivaluri, rezidențe, jurii, premii), fără să fie „publicitate ieftină”. Drepturile de autor și piața culturală fixează numele ca garanție. Dacă vrei să conduci însă textul tău spre „anonimat”, atunci desemnează autorul

ca funcție („Vocea”/ „Mesajul” scriu, nu un „Nume, Prenume”); marchează explicit regula, nu semnătura (diastic, lipogramă, permutări) (scrieri cu constrângeri/reguli formale, procedurale, algortimice, de selecție și montaj); atribuie fragmente unor roluri (noduri), nu unor persoane (aceste etichete indică funcția textului, nu autorul lui); prezintă textul fără biografie și fără epigrafuri autoriale, ci doar prin funcționare, prin modul în care rulează și influențează cititorul; lasă doar „protocolul de citire” (paratext minim); arată textul ca iterabil (ramificări, versiuni), nu ca „operă închisă” (versiune publică). Un compromis elegant (à la T.S. Eliot): autorul există, dar poemul e construit ca montaj de voci, astfel încât identitatea rămâne prezentă, nu dominantă. Un „protocol de citire” minimal înseamnă a citi linear o dată, a reciti doar fragmente marcate, iar când apar ramificări se alege o latură și se urmează până la capăt și la a doua lectură se alege latura opusă, nu se caută autorul, ci se urmărește de fapt funcția, iar sensul apare în cititor. Este ceea ce am dezvoltat într-un studiu amplu (care va apărea spre sfârșitul lui 2026) prin conceptul de *epocă operațională*: autorul se retrage în instanțe, iar lectura devine execuție.

Poezia tinde de fapt către activare psiho-afectivă, nu doar a afectului (cum susțin Kristeva/Massumi/Deleuze–Guattari), când autorul își pierde orice funcție, textul nu mai e nici închis nici deschis, nu mai are nici morfologie, nici sintaxă, pare ca o întindere de praf cosmic despre care nu știm de unde vine și din ce provine. Ceea ce se repetă afectiv este motorul sensului, dar fără vorbire.

Enunțam prin 1980 (texte publicate în revista *Argeș* (1981–1983) și în volumul *Poezie și psihic*, 2003) o teză, insolită atunci, pe care o reiau, pentru că abia acum pare a avea actualitate: poezia ca *post-limbaj*, unde „acțiunea vastă a psihismului” devine motorul sensului în absența cuvintelor:

„... trebuie inventat un alt sistem pentru a salva comunicarea, ceva mai precis, mai puțin ambiguu și mai puțin imperfect decât cuvintele, ceva care să redea cât mai exact acțiunea vastă a psihismului. *Poezia*: construcție de constante psihice și logice, construcție neîncetată, ordonată, metodică, solitară, perseverentă, tinzând spre viitor, convorbind cu viitorul, cu un prezent ideal. *Poezia*: ceea ce rămâne după ce limbajul s-a desăvârșit și săvârșit, un *post-limbaj*, adică *simțul poetic* sau reprezentarea, așa cum, după îngurgitarea unui fruct desăvârșit, rămâne reprezentarea gustului și mirosului; acest simț special este singura posibilitate prin care poți depăși ocazionalul și nesistematicul, întâmplătorul și neorganicul, capcana unui limbaj superb, dar incomunicabil.

Poezia: tensiune și invenție psihică subordonând, mascând invenția tehnică. Poezia nouă, actuală și viitoare, procedează invers: inovează preponderent în latura psihică (personală și finită, limitată), subordonând latura formală (impersonală și infinită, nelimitată) – se comportă personal față de situații impersonale; încetând noutatea psihică, încetează și poezia.”

Gândeam, în jurul anilor 1980, că post-limbajul desemnează un regim poetic în care sensul este livrat de iterații psiho-afective (tensiuni, proceduri tehnice, construcții de constanțe psihice și de logică poetică) care persistă în corp și psihic după epuizarea limbajului ca enunț, fără ca autorul să mai ocupe funcția centrală. Asta deplasează comunicabilitatea poetică dinspre semnificație spre rezonanță afectivă. Ceea ce adăugam specific era faptul că formulam explicit post-limbajul ca activare psiho-afectivă („simțul poetic”) și reziduu („ce rămâne”) și legam comunicarea de transferul afectiv, nu de claritatea enunțului – o mutare care anticipa clar direcții ulterioare. („...trebuie inventat un alt sistem pentru a salva comunicarea...”).

Metafora „gustul și mirosul” care persistă după „îngurgitarea fructului”, dezvăluie timpuriu ideea poeziei ca rest fenomenologic (simțământ ulterior) al discursului. Textul rămâne o întindere de praf cosmic venind dintr-un necunoscut pe care nu-l mai putem numi. Nu închiderea sau deschiderea textului contează, ci un câmp psiho-afectiv iterabil care generează sens fără să treacă prin vorbire. În acest regim, autorul devine nul, iar semnul se rarefiază până la o topologie difuză, un „praf” al limbajului, lipsită de gramatică procedurală.

Am putea spune mai direct: dincolo de limbaj e vibrația. Acolo poemul nu mai are autor, nici propoziții, nici norme. E praf cosmic: circulă, se depune, dispăre. Sensul nu se împărtășește, se reproduce afectiv. Nu emit, nu citim; rezonăm. Sau, cu o formulă poetică: poezia circulă peste tot, se transformă în post-limbaj. Autorul se decolorează încet ca o stemă în soare. Nu mai sunt conectori semantici, sensul nu mai difuzează, e o respirație care nu știi de unde vine, dar o simți („tensiune și invenție psihică subordonând, mascând invenția tehnică”)

Sunt câteva „rude” teoretice pe care le-am descoperit mai târziu. Sunt mai multe trasee care duc spre post-limbaj/afect. Maurice Blanchot vorbește despre spațiul literaturii ca „neutru”, atracția spre tăcere (1955 – *L'Espace littéraire* și 1969 – *L'Entretien infini*, în românește în 1980), iar Roland Barthes, despre „moartea autorului” (1967, în engleză / versiunea franceză *La mort de l'auteur* în 1968, în 1987 în românește). Amândoi împing poezia spre o zonă fără persoană, unde vocea se rarefiază. La Julia Kristeva (1974 – *La révolution du langage poétique*) și Brian Massumi (1995 – *The Autonomy of Affect* și în 2002 – *The Autonomy of Affect*) întâlnim pre-/extra-lingvisticul afectiv. A-semnificantul și post-discursivul sunt proprii lui Gilles Deleuze și Felix Guattari (1980 – *Mille plateaux*). Despre poezie ca tăcere / non-vorbire materială vorbesc John Cage – tăcerea ca formă (1952 – piesa 4'33”) și, înaintea lui, Stéphane Mallarmé (dispunerea tipografică, vidul ca sens – în 1897 poemul *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Hugo Ball (1916 – *poeme sonore / performanță Dada la Cabaret Voltaire*; „*Karawane*” cu premieră 23 iunie 1916), Velimir Khlebnikov (1913 – momentul manifestelor futuriste despre „cuvântul ca atare”, care fixează ieșirea spre limbaj a-semnificant / transracional, dincolo de sintaxă), Augusto de Campos (1953 : *Poetamemos* (poeme „verbivocovisuale”, concrete, dincolo de propoziție/1958: „Pilot Plan for Concrete Poetry” – manifestul-program al poeziei concrete / procedurale) /1974: *Poemobiles* (obiect-poem manipulabil, gestual, tridimensional; poezie ca materialitate) – mută poezia spre materialități non-propoziționale, dincolo de sintaxă: sunet, corp, gest. Anonimizarea autorului prin proceduri este evidențiată de Jackson Mac Low (în 1954/1955 – primele lui *chance operations*, în seria „5 biblical poems” (scrise la sfârșit de 1954 /



început de 1955, în 1963 – folosește pentru prima dată metodele de tip *diastic reading-through*.) și conceptualii, ca Kenneth Goldsmith, în 2011 – *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (cartea-manifest a „metodei” / procedurii) și, tot în 2011 – *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing* (co-editor; volum de referință) care dizolvă „funcția-autor” în metodă, nu în „voce”.

Tăcerea, în poezia epocii operaționale în care am pășit, nu este renunțare, ci *strategie*. Ea transformă autoratul în instanță, semnătura în rol, lectura în execuție. Iar ceea ce pare „gol” devine, de fapt, cel mai dens lucru: spațiul în care sensul nu se explică, ci se instalează. ✦

Ion Pop

POATE CĂ POEZIA...

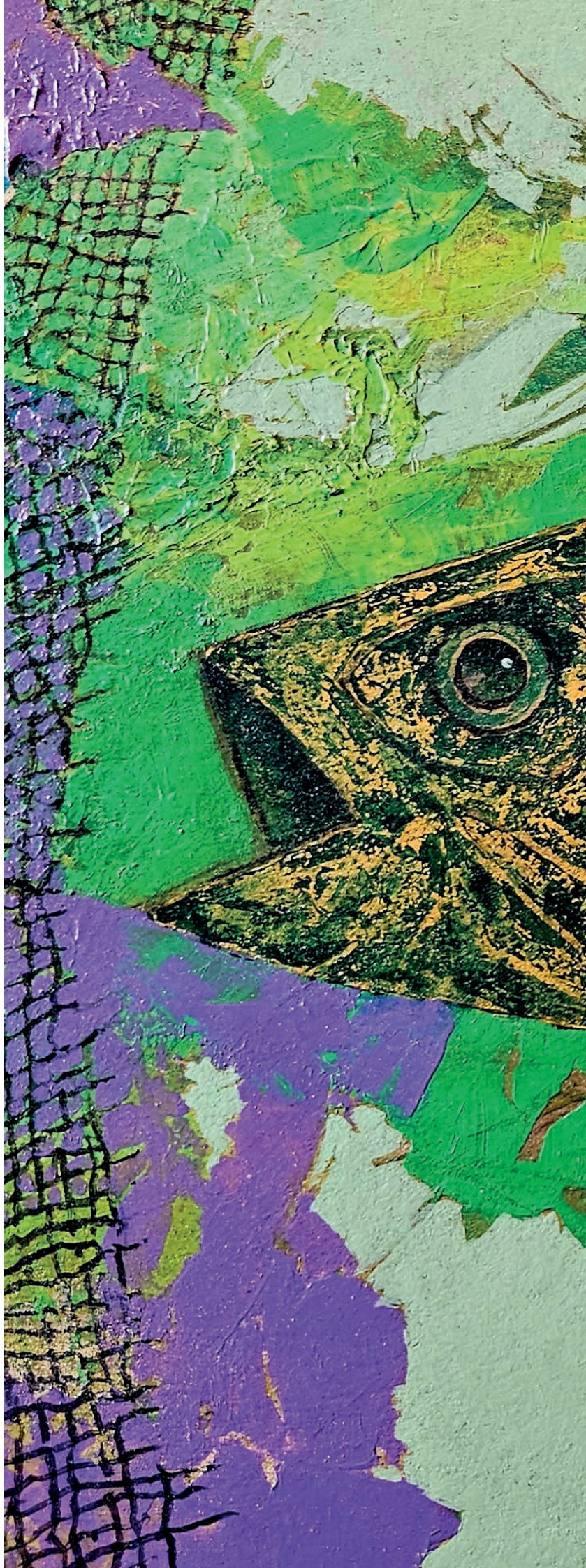
Poate că poezia, spun unii, e doar o formă
ceva mai stilizată a îngâmfării.
Te dai, nu-i așa, mare, ești ceva mai înalt,
dar numai cu o metaforă,
decât restul lumii.

Un schimb tăcut de locuri,
un joc cam vinovat
de-a v-ați ascuns, prin ceață,
în umbră, în amurg, în întuneric.
Pretinzând, de pildă,
că nu e nicio distanță
între rana de jos și steaua de sus.

Așa o fi, dar se prea poate
ca norul pe care-l simt sub frunte
mișunând de nume evaporate
să fie, da, Hamlet,
când balenă, când nevăstuică,
și, de ce nu, și strigăt de guri închise,
și scrâșnet de dinți scârbiți
de ceea ce li s-a dat mereu să mestece,
și urechi, ghiocuri pline de muzici și murmure
ori asurzite de vorbe, vorbe, vorbe,
și fulgere, trăsnete și paratrăsnete,
ploi și grindini.

Dar, o!, și semințe zburătoare
uitate acolo de vânt.

Mai ales în acestea din urmă
îmi pun speranța:
încă nu sunt piatră,
mai poate să vină o primăvară.





PRIN CULOARELE ÎNGUSTE ALE ISTORIEI

Simona Antonescu intră în factologicul perioadei pe care o dezgroapă, în detalii de limbaj, de reflexe mărunte ale cotidianului. Nivelul de detaliu pe care îl au lumile sale este remarcabil și fascinant.

de
VICTOR CUBLEȘAN

Nu cred că în prezent sînt foarte mulți prozatori în literatura noastră care să aibă un loc bine cimentat. Autori care să aibă o valoare, o formulă și o voce care să fie un fel de mărci înregistrate și al căror traseu viitor să fie, nu stabilit, dar intuibil. Pentru majoritatea autorilor în activitate există aproape inevitabil întrebări recursive – când vor publica următorul volum, ce va fi următorul volum, cum se va lega acesta de titlurile din trecut? Autorii noștri explorează, jonglează, se descoperă, cochetează cu obsesiile și trendurile momentului. Într-un mod absolut firesc, atît de necesar, de altfel, unei literaturi sănătoase. În același timp, nu poți decât să aplauzi artiștii care și-au găsit vadul, care și-au găsit vocea și s-au coagulat, creativ vorbind, în ju-

rul unei zone delimitate. Simona Antonescu este unul dintre acești puțini scriitori valoroși pe care, din perspectivă critică, îi înțelegi deja, chiar dacă înțelegi că opera lor este departe de a fi definită. Simona Antonescu este, prin excelență, romancierul istoric al zilelor noastre. A intrat în acest gen care i se potrivește ca o mănușă și a performat cu o constanță și o calitate care au impus-o pesemne atît în conștiința cititorilor, cît și în cea a comentatorilor literari, drept primul autor la care te vei gândi atunci cînd vei auzi cuvintele „roman istoric românesc”. Este o performanță care are în spate efort, constanță, meticulozitate și talent. Este evident că Simonei Antonescu îi place să scrie. Este un lucru vizibil nu doar la lectură, ci observînd și ritmul aparițiilor. Opt romane și cîteva proiecte de mai mică anvergură în puțin peste zece ani. Este o disciplină a scriiturii, a conștiinței că scriitorul are de dat permanent lupta cu pagina albă, pe care, în literatura noastră cel puțin, nu o întîlnești foarte des. Scrișul, o știe oricine și-a încercat pana, pixul sau tastatura măcar o dată, este o întreprindere plină de satisfacții, dar una care stoarce autorul, care presupune un efort, o concentrare și o transpunere care

au un preș pe care trebuie să fi dispus să îl plătești constant. Alt aspect remarcabil este documentarea minuțioasă. Poți să produci romane istorice cu o minimă imersie în contextul epocii abordate, bazîndu-te pe psihologic, pe metaforic, pe un minimalism modern al descrierii și contextualizării, pe cîteva mici repere de context aruncate ca niște ancore care să agațe paginile de parfumul unui anumit timp. S-au scris romane remarcabile în acest mod. Simona Antonescu intră în factologicul perioadei pe care o dezgroapă, în detalii de limbaj, de reflexe mărunte ale cotidianului. Nivelul de detaliu pe care îl au lumile sale este remarcabil și fascinant. În fine, în cazul Simonei Antonescu intuiești că va rămîne în zona romanului istoric, că va produce tablouri nuanțate, că va căuta personaje cu zvic, că nu va da înapoi în fața nici unui subiect, fie el deja vedetă în alte texte celebre, știi că va alterna romane ample cu unele mai scurte. Și știi deja că romanul care va urma nu va fi, cu siguranță, unul slab.

Coborârea în cetate vine exact pe firul evolutiv al aparițiilor semnate de către prozatoare. Este un roman istoric mai scurt decît cel precedent (adică are doar vreo 280 de pagini), este o construcție care mizează pe atmosferă, parfum și multă contextualizare, este un roman care include și figura unuia dintre domnitorii noștri vedetă – Mihai Viteazul – și este un roman în care autoarea își antrenează scriitura mai mult decît în precedentele.

În mod normal, în cazul unui roman istoric este destul de ușor să răspunzi la o întrebare clasică: despre ce este vorba în roman? Cînd, anul trecut, publicam în *Steaua* un fragment din romanul aflat la acea dată în curs de apariție, eram aproape convins că prozatoarea și-a găsit disponibilitatea pentru a intra puțin în zona de capă și spadă, de aventuri pe

Simona Antonescu,
Coborârea în cetate,
Editura Polirom,
Iași, 2025



fundalul unor mari evenimente istorice. S-a dovedit că acele pagini erau singurele care s-ar putea subscrie genului. Citind anunțul editorial, mi-am zis că este o construcție care se va axa pe figura lui Mihai Viteazu – ei bine, acesta are un rol de fundal. Romanul este despre „junii” din Șcheii Brașovului. Și despre cum au încercat, cu pierderi grele, să cucerească orașul pentru domnitorul român. Dar, mai mult, este despre viața comunității române din Transilvania, dintr-un sat bogat de lângă un mare oraș.

Primele pagini ale romanului îți dau impresia falsă că prozatoarea pregătește un incipit descriptiv lent care să catapulzeze narațiunea înspre un climax epic. Realizezi pe la jumătatea cărții că, de fapt, întregul roman nu este decât o introducere, o introducere într-o lume. Simona Antonescu pune în scenă viața unui sat, cu personaje, povești, munci, tradiții, superstiții, intrigă, destine mai mult sau mai puțin mărunte. Urmând traseele unei familii, prin frații aflați în plină junețe, autoarea intră în riturile de inițiere, în obiceiurile de pețit și de nuntă, în zona de farmece și de munci. Este o privire cercetătoare care coboară la firul ierbii și explorează văzutul și nevăzutul. Satul este reconstituit în trei dimensiuni – în cea fizică, în care descrierea detaliată pornește de la repere geografice și merge pînă la detalii despre port sau vocabular, în cea psihologică, în care reacțiile în momente cheie ale vieții personajelor sunt disecate și luminate din varii unghiuri și, în fine, dintr-o perspectivă oarecum meto-forico-simbolică. Printr-o subtilă și complexă rețea de aluzii și similitudini, satul din roman devine o proiecție a destinului unei întregi comunități, cea românească din Transilvania, care își așteaptă destinul pe care îl intuiește, dar încă nu știe să îl numească. Este un roman oarecum atipic pentru Simona Antonescu, cu o pondere

foarte mare pusă pe picturalitate. Este un roman aproape static, pe care, odată terminat, îl percepi nu ca pe o curgere, ca un traseu, ci ca pe un mare tablou în care gesturile sunt înghețate. Este un roman pe care mai mult îl vezi decât îl trăiești, fiind prin excelență unul de atmosferă și descriere. Evenimentele mari, traumatizante (romanul acoperă ceva mai mult de un an, din 1599 și până în 1600, perioadă marcată de campaniile tumultuoase ale lui Mihai Viteazu) sunt exterioare, ele fiind mai mult ecouri care se propagă în roman prin undele implicațiilor lor. Bătăliile sunt de parte, prietenii, iubirile și munca sînt aici, alături. *Coborârea în cetate* este ca o sticlură de parfum. Ambalajul este frumos, dar contează aromele închise în interior.

Titlul romanului provine de la o sărbătoare celebrată și în zilele noastre și care celebrează tentativa junilor de ocupare a Brașovului. Deși aproape de succes, operațiunea războinică s-a soldat cu o înfrîngere sîngeroasă și cu o serie de pedepse și interdicții. Dar este o traumă pe care comunitatea a receptat-o ca necesară și în același timp una care a descătusat un scop, un sens. Junii erau (și mai sînt și azi, deși acum mai mult în imagi-ne, decît în esență) o organizație a feciorilor din Șchei. O organizație aproape paramilitară, am zice astăzi. Una cu rituri de inițiere, cu organizare ierarhică, uniformă și buget. O organizație care aștepta să-și descopere sensul. Care devine aparent atunci când realizează că trebuie să susțină cauza voievodului român. Cauza unirii (cum nu e numită niciodată în roman și cum a fost redescoperită de patrioții și istoricii secolului XIX). Această tensiune subterană, niciodată trecută în prim-plan, a găsirii unui sens, marchează toate personajele. Toți încearcă să își găsească un loc în lume și o menire. *Coborârea în cetate* nu este cel mai bun roman al Simonei Antonescu. Este evident că autoarea încearcă

să iasă din zona de confort care ar fi rămânerea într-o formulă pe care a șlefuit-o deja și în care excelează. *Chiajna din Casa Mușatinilor* este un roman excelent, unul de prim rang. Dar, ca autor, înțelegi că nu poți continua să tragi la xerox o poveste, să-i schimbi detaliile, dar să-i păstrezi osatura, fără riscul de a te manieriza. Simona Antonescu, în mod clar, intuiește riscul de a deveni monocromatică, prinsă în capcana unei formule și riscă provocând o deplasare a modului de construcție a textului într-o altă direcție. Dincolo de micile fronde în care observi că primează personajele masculine în detrimentul celor feminine sau că localizarea istorică este în Transilvania, nu în Moldova, ceea ce se schimbă este abordarea. Prozatoarea preferă o structură clasică actualizată, foarte ofertantă și foarte utilizată, la noi și în alte literaturi. Romanul acesta este unul care, deși formal respectă palierele de construcție marcate de linearitate și localizare temporală, are o dezvoltare în lateral. Este un roman al instantaneului, nu al traseului. Este un roman mai mult meditativ, unul de degustat pe îndelete. Intri în lumea romanului așa cum intri într-un bazin cu apă rece – încet, de acomodare, apoi te lași brusc. Cel mai lent și reflexiv roman al prozatoarei nu fuge de cititorii săi tradiționali, ci îi pune în fața unei provocări de a descoperi o nouă față a istoriei, a literaturii și a unei autoare care, cu constanță, se află în permanență între cei mai relevanți prozatori români de azi. ✦

UN MORMÂNT ALBASTRU PRECUM CERUL

Poezia trăiește aici între erupțiile viziunii și haloul ei mistic, împăcând dicteul cu simbolul.

de

VIOREL MUREȘAN

Sprrijinite pe un imaginar artistic, prevalent, convulsiv, tensionat, primele cărți de poeme ale lui Nicolae Avram: *Cântece de sinucigaș* (2000), *Litanii pentru diavol* (2006), *Federeii* (2010), *All Death Jazz* (2013), sunt acum urmate de *Marea din spatele caselor cu acoperișul roșu*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2022, volum care aduce și câteva semnificative schimbări. Dacă ne revin în memorie câteva portrete grotești, ori câteva scene terifiante dinspre acele prime cărți, în noua apariție editorială, asistăm la un mai înalt grad de transfigurare a urâtului din realitate. De altfel, poemele se intitulează „psalmi” (numerotate de la 1 la 50) și, fără a fi intens religioase, stilistic amintesc de modelul lor proto-canonic, prin ardoarea trăirilor și prin frumusețea imaginilor. Ca structură, jumătate din „psalmi” (mai precis, cei numerotați cu numere pare) se compun din câte două părți: psalmul

propriu-zis, urmat de o „enarațiune”, un fel de expansiune a *pattern*-ului inițial. Într-un sincretism neflamboaiant, textele sunt însoțite de cinci ilustrații de Marius Hagău: reprezentări ornitologice, aeriene sau statice, singure sau în pereche, cu înfățișări dureroase. Pe coperta a patra, trei texte-escortă sunt semnate de trei dintre poeții prestigioși din generația autorului: O. Nimigean, Radu Vancu, Ștefan Manasia.

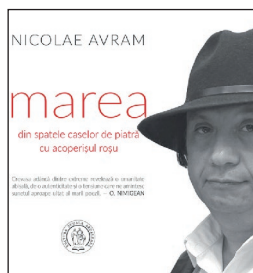
Primul vers relevă unicitatea clipei care marchează intrarea în universul diegetic al „psalmilor”: „clipa în care îmi iau copilășul mort în brațe este unică” (*Psalmul 1*). În următorul text, spațiul și timpul capătă un contur comun, devenind un cronotop al cărții: „marea timpul fărâmițat lumina albă a dimineții” (*Psalm 2*). Tot acolo, emoția artistică începe să crească în jurul unui „corelativ obiectiv” cu transparență autoreferențială: „pe birou am o fotografie veche cu chipul acelei zile triste atât de îndepărtate/ un capăt de dig scara verde a farului sub care am îngropat rămășițele micuțului / nicolae...” (id.). Tema morții e deja clar conturată, nu numai la nivelul lexicului: „mort”, „oseminate”, „incinerator”, „un hoit”, dar și ca tensiune interioară, urmând a fi înregistrată în varii ipostaze. Una care însumează o gamă largă de sensuri, de la distrugerea morală a cuiva, până

la omor, este *crima*. Recurent în carte, motivul capătă, în *Psalmul 4*, inflexiuni metatextuale: „am scris un poem iar tu l-ai luat ca pe o nouă crimă”. De altfel, în cărțile precedente ale poetului, mai cu seamă în *Federeii* și în *All Death Jazz*, urâtul avea un sens polemic, indicând josnicia morală.

Psalmul 6, cu cele două părți ale sale, pare un bloc textual bine ales și decupat din *Cântarea Cântărilor*. Elementul comun hipotextului și hipertextului este absența spiritului religios. Totuși, în psalmul propriu-zis, monostih, simbolismul „lumânării” imprimă, subteran, ceva din sinergia psalmilor biblici: „iau o lumânare și umblu prin lume gol cu pielea jupuită”. Partea enarativă își adaugă la recuzita naturală și câteva obiecte de civilizație actuală: o jucărie de pluș de culoare roșie, un șezlong, o rochie, care sunt supuse sublimării estetice: „ea stă cu mâinile în șold aproape goală pe plajă știe că mă uit la ea/ și că-i superbă vine ca o briză proaspătă îmi pune pe piept o jucărie/ de pluș de culoare roșie în timp ce stau întins pe șezlong își lasă rochia/ să alunece se îndepărtează târându-și picioarele prin nisipul fierbinte/ ca o șopârlă de deșert își scufundă trupul în mare o aștept când iese din/ apă cu părul ud apa șiroindu-i pe trupul frumos bronzat o iau de mână/ intru cu ea în valuri înotăm până la insula fără oameni/ pe iarbă-i desenat un cerc magic mă scufund în apele adânci ale golfului/ delfinii se zbenbuie în valuri aduc crabi și pește pentru cină noaptea/ în fața focului părul ei arde în mâinile mele îi sărut ochii de culoarea mării/ îi spun că este dincolo de cel indestructibil ce va fi după ea sub noul/ soare ea își dă capul pe spate râde la cerul înstelat/ îmi mușcă buzele cu putere”. În același registru al imaginarii biblice, dar cu evenimentul cunoașterii rămas încă sub sigiliu erotic, dinspre *Psalmul 8* ne vine următoarea reflecție metaforică: „toată viața asta încape într-un sac făcut din părul tău”.

Psalmul 14 este unul al deznădejdiei în fața scurgerii timpului. Subiectul cunoscător, psalmistul adică,

Nicolae Avram,
*Marea din
spatele caselor cu
acoperișul roșu*,
Editura Școala
Ardeleană,
Cluj-Napoca,
2022, 84p.



rămâne simplu spectator la o reprezentare de tipul „fugit irreparabile tempus”: „1. pe măsură ce trec zilele trupu-mi prinde culoarea plajei invadată de alge/ și de scoici moarte// 2. vine o vreme când ceea ce iubești cu adevărat cărțile mălinul înflorit/ din fața casei// 3. cafeaua de dimineață va trebui să le părăsești (ploaia se revarsă-n/ geam privesc marea)// 4. o mare întunecată o floare de lotus și vântul ca o jeluire surdă”. Iar în enarațiunea aceluiasi psalm apare, spre a sublinia sensul scurgerii timpului, o „creație prin cuvânt”: *pasărea gropii*, ceva ce, fizic nu poate exista în nicio realitate: „mușcă din carne-mi pasărea gropii/ întorc capul și n-o văd decât pe ea într-o cutie lungă de piatră”.

Două versuri din *Psalmul 24* ni se par emblematic, ca două arcuri de cerc, între care încapă întregul univers al poetului: „merg după ce îmi arată ochii și ochii îmi arată hidoșenia”, iar celălalt: „duc cu mine/ frumusețea acestei zile senine zâmbetului ei răvășitor”. Alăturarea urâtului altor fragmente din realitate imprimă imaginarului artistic o dinamică puțin obișnuită la poezii cu opțiuni estetice care apropie poezia de magia limbajului. În direcția aceasta credem că receptează și O. Nimigean cartea aici în discuție, în compactul său crochiat de pe copertă: „*Marea din spațele caselor cu acoperișul roșu* coboară în universul elegiac al « federeilor », constituind un concentrat de subiectivitate ce intensifică și purifică monstruosul conglomerat de pulsuni abisale, nostalgiei, culpe, eșecuri existențiale, aspirații. Poezia trăiește aici între erupțiile viziunii și haloul ei mistic, împăcând dicteul cu simbolul. Poetul („blestemat”) se mișcă în aceeași lume a vinovaților fără vină, a dezmoșteniților prin simplul fapt că s-a născut, într-un straniu peisaj de spectre – paradis, bântuit sau infern hieratic, unde fuzionează demoniacul și angelicul, iar cruzimea, atrocitatea, incestul, crima se autoflagelează dostoievskian prin rugăciune. Bolgiile prelungesc orizonturi marine și privești exotice, cu delfini, iguane, păsări, femei, fantasmând o puritate

imposibilă, masa neagră a stigmatizatului, capătă accente de invocație psaltică”.

Desigur, cititorul întâlnește pe tot parcursul acestui volum îndrăzneli de limbaj, ba uneori chiar detalii macabre, asimilate poeziei de secolele ei de evoluție, dar care presupun, pentru a fi transfigurate, un eu liric accentuat. La Nicolae Avram, se întâmplă ca urâtul să deschidă o poartă către suprarreal, și de acolo, mai departe, spre transcendență: „3. Cerul e o țestoasă gravidă cu trei picioare totul în jur e demență// 4. Frica-i un excavator care sapă creierul murdar/ la ospăț chem numai orbii muții și surzii ea îmi cere un pește de piatră// 6. Nu mâncăm altceva decât zăpadă și sângele lui hristos”. (*Psalmul 26*). Dacă versetele psalmului de mai sus se încheie într-o viziune construită din imagini eterate, în alt loc reprezentările pot avea o concretețe materială uluitoare. E semn acesta al unei mobilități creatoare susținute de energii ascunse, inepuizabile: „de unde vine această furie/ ce face ca înseși apele mării să cadă-n bucăți/ ca o fereastră lovită cu pietre?” (*Psalmul 28*).

În expuneri tehnice diferențiate, *Psalmii* lui Nicolae Avram confirmă încă o dată credința lui Benedetto Croce că lirismul e prezent în toate formele de artă. Eul poetic, în unele texte, mai mult se povestește, pe când în altele se dramatizează. Este cazul *Psalmului 9*, unde e resuscitată paradigma „lumea ca teatru”, imaginându-se paradisuri artificiale: „3. Când eram copil luam cina cu lumânări în grădină stau pe țărni visez/ întreaga crimă// 4. M-a așteptat pe peron îmbrăcată toată în alb un crin din văi”. În prelungirea aceleiași idei, constatăm legături subterane cu cărțile care o precedă pe cea de acum. Iată un vers -blazon pentru galeria de portrete din *Federeii*: „mi-am văzut fața în atâția oameni nenorociți” (*Psalmul 44*). Înainte de încheiere, am dori să redăm *Psalmul 45*, figurând parcă troparele prohodului: „1. Ploaia intră în casă se așază pe pervaz ca o stâncuță zgribulită/ 2. Întrebând pe unde-mi va fi rătăcit sufletul// 3.



Spune-mi tu moarte oare nu există viață pe aici?// 4. Umblu singur prin valuri și meduze cu cozi ca de curcubeie/ (pe această pânză de apă e imprimat chipul meu)/ 5. Ies din țărână apar la fereastra ta suflând din trâmbița ierihonului”. În această carte de poeme, având un titlu prea lung, am fost martori la o dublă sublimare: estetică și mistică. Ce-a de-a doua pare a reprezenta evenimentul cunoașterii din ultimul psalm: „1. Vreau un mormânt fără niciun vierme/ (când m-am întors acasă înflorise mălinul)/ 2. Un mormânt albastru precum cerul” (*Psalmul 50*). Iar ultima imagine a cărții, de un realism sumbru, pare zburată dintr-o mapă a unui Van Gogh, fugărit de tempeastă: „o vară fără sfârșit/ un câmp de maci negri pe care se lasă grauri”. ✦

NARATIVITATE ȘI IDEOLOGIE

Cu alte cuvinte, demersul exegetic se concentrează asupra analizei ideologiei celor mai importante romane românești realiste de secol XX, prin apelul la un instrumentar conceptual din orizontul studiilor sociologice și postcoloniale.

de
IULIAN BOLDEA

O carte notabilă din sfera criticii literare românești actuale este *Naratorul cel rău. Un studiu despre realismul românesc: Rebreanu, Preda, Dumitriu* (Editura Tact, 2024). Examinând receptarea celor trei scriitori de mai sus, C. Rogozanu deplasează interesul cercetării de la sfera esteticului înspre ideologic și politic, revelând resursele unei interpretări ce extrage autorii și operele din sfera criticii literare tradiționale (formă, structură, limbaj) prin recursul la canonul ideologic, în care reliefurile operei este examinat din perspectiva contextului (social, politic, istoric) care, cum crede Franco Moretti, amprentează formele literare. Explorând resursele și avatarurile narativității, C. Rogozanu analizează perspective epice și ideologii dintr-un unghi polemic. Lectu-

ra ideologică propusă pleacă de la ideea dependenței operelor literare realiste de contextul social, matricea a modelării și remodelării individualităților. Intențiile autorului sunt expuse cu claritate într-un fragment rezumativ: „Miza lucrării este de a clătina hegemonia – instaurată în ultimele cinci decenii – a interpretării exclusiv estetizante a acestor autori atât de importanți prin urmărirea atentă a modului în care aceștia au codificat și au înregistrat etape diverse ale modernității românești, a manierei în care au cartografiat social acest spațiu public“. Considerând că o lectură estetică (ce răspunde la întrebarea *cum se spune?*) face dificilă comprehensiunea autentică a textului literar, criticul consideră că literatura realistă poate fi înțeleasă la adevărata sa dimensiune doar printr-o lectură ideologică (*de ce se spune?*), lectură care oferă credit unor voci marginale. Romanul românesc este explorat prin reducere la trei scriitori importanți studiați anterior aproape exclusiv din unghiul literarității, ca obiectivitate și echidistanță narativă (Rebreanu), ca abandonare a omniscienței (Marin Preda) sau prin recursul la metanarativitate (Petru Dumitriu). Preocuparea dominantă a autorului cărții este aceea de a identifica vocea naratorială

specifică din perspectivă socială, în cadrul romanelor analizate. Premisele teoretice sunt rezumate în primul capitol (*Pentru o analiză de clasă a realismului românesc*), unde se vorbește despre ideologeme, concept bahtian ce relevă prezența unor „corespondenți ai genei textuale în paradigma expresiei politice“. Cu alte cuvinte, demersul exegetic se concentrează asupra analizei ideologiei celor mai importante romane românești realiste de secol XX, prin apelul la un instrumentar conceptual din orizontul studiilor sociologice și postcoloniale (György Lukács, Raymond Williams, Aijaz Ahmad, Gayatri Spivak, Fredric Jameson, Roberto Schwarz, Franco Moretti etc.). Toate acestea sunt realizate cu scopul de a realiza o înțelegere nuanțată a mecanismelor ficțiunii în spații periferice ale romanului realist, cu amprentă socială specifică.

În capitolul *Liviu Rebreanu. Mica burghezie ne povestește* criticul analizează modul în care „societatea mijlocie” determină mecanismele politicii în romanul *Ion* și, mai târziu, într-o măsură mai redusă, în *Răscoala*. E o schimbare de accent, o mutație în orizontul receptării, prin relevarea modului în care ficțiunea realist-obiectivă cu tematică rurală e percepută din perspectiva socialului mic-burghez de la debutul veacului XX. Se consideră că protagonistul universului ficțional e Titu Herdelea, alter ego al autorului, tânăr funcționar ce face legătura între personaje și clase sociale. Demonstrația criticului relevă faptul că opera lui Rebreanu a fost receptată anterior nu prin prismă ideologică, criticii literari preocupați de ruralitatea din romanul *Ion*, ignorând faptul că naratorul aparține unei clase sociale mic-burgheze. Dincolo de inventarul recapitulativ al receptării critice a romanului interbelic, cartea lui C. Rogozanu ne oferă punctele nevralgice ale evaluării în diverse registre (estetice, psihologice, național-ideologice etc.), pornind de la Arghezi, care vede

Costi
Rogozanu,
*Naratorul
cel rău*, Editura
Tact, 2024,
Colecția de
stradă, 484p.



romanul *Ion* ca o „carte de funcționer de registratură, nu de scriitor”. Criticul subliniază, însă, că este vorba de „cartea unui mare scriitor care a construit scena pentru vocea autentică a unui funcționar de registratură”. O interpretare inedită este oferită cunoscutei teze a obiectivității în romanul realist, imparțialitate cu implicații și explicații sociologice, referitoare la indiferența mediului mic-burghez față de dramele ruralității: „Indiferența pe care o preamărea Lovinescu era indiferența observatorului mic-burghez față de lumea în care trăia, indiferența dusă uneori până la tragica falsă conștiință (...) Morțile din roman sunt doar din rândul țărănimii. Indiferența e a naratorului ca voce componentă din lumea celor care reflectă, din lumea popei Belciug, a dascălului Herdelea etc. La înmormântarea lui Ion, lumea plânge automat la un pasaj din ritualul bisericesc, și tot mecanic se așază la pomană”. Pasajele ce ilustrează analizele sunt adecvate, pornindu-se chiar de la casa familiei Herdelea, care „se uita tocmai în inima satului, cercetătoare și dojenitoare”. Reliefând „păienjenitul de clasă” din romanele lui Rebreanu, C. Rogozanu percepe vocea narativă în *Răscoala* ca fiind mai atentă la drama țăranilor, după cum în *Gorila* vocea naratorului își atenuază parti-pris-ul, pentru ca miza altor romane să fie devalorizată pentru că „Rebreanu nu reușește să izoleze un narator/o perspectivă dintr-o clasă bine configurată”.

În capitolul al treilea (*Marin Preda: oameni urâți*) criticul insistă asupra vocii clasei țărănești care prinde contur în mod pregnant, prin valorizarea marginalului social; primul volum al romanului *Moromeții* redă poziția socială a țăranului ca individualitate, în timp ce volumul al doilea reprezintă vocea activistului comunist, toate acestea examinate prin analize aprofundate ce relevă metamorfozele omului nou, reducăționismul ideologic, poziția de clasă, la care se adaugă „recluzi-

unea interioară” (Ov. S. Crohmălniceanu) a țăranului retractil față de agresiunea îndochinării comuniste. Criticul consideră că Marin Preda a aderat prin operele sale la normele sistemului comunist, în ciuda mitizării anterioare a unei atitudini presupus subversive a lui Preda, mai ales în *Cel mai iubit dintre pământeni*, deși în *Marele singuratic* sau în *Intrusul* se face deja simțită o dezabuzare ideologică a activistului care își reformează sceptic și lucid opiniile și pozițiile. C. Rogozanu destramă, astfel, mirajul anticomunismului lui Marin Preda: „Paradoxul suprem este că Preda rămâne și ultima mare voce de autoapărare a comunismului. Cu toate criticile și nemulțumirile față de regim, el a rămas un intelectual de stînga de modă veche, nu prea ușor impresionabil și, într-un mod paradoxal, deși din opera lui tîrzie pornesc și multe mituri anticomuniste, Preda rămâne singura voce credibilă a comunismului în literatură”. Desigur, nu se poate nega faptul că Preda a avut poziții, reacții și reflexe ale unui discurs dublu, prin care s-a sustras schematismului, spiritului dogmatic și artificialității canonului realist-socialist.

În capitolul dedicat lui Petru Dumitriu (*Petru Dumitriu: Rechi-zitoriu pentru popor*), criticul crede că unghiul narativității e încredințat unei voci subalterne ce pare capabilă să descompună ideologemele clasei burgheze. În debutul capitolului, criticul explică particularitățile „naratorului cel rău”, care este „o voce a naratorului ideologic dospită undeva în paranoia burgheziei și a micii burghezii în stare să se nască doar sprijinită politic, acesta este cel pe care l-am numit «narator cel rău»”. Cartea este, astfel, o ilustrare demonstrativă a acestei perspective, prin cele trei studii de caz (Rebreanu, Preda, Dumitriu), care confirmă valoarea estetică, socială, ideologică a operelor lor, în contextul social dat în care au fost create. După anul 1945 se produce o schimbare a vocii narrative, expli-

cată cu acuratețe de autor: „Trebuia urgent inventat nu un personaj, nu teme adecvate, ci un narator. Unul să spună povestea din punct de vedere subaltern. Din acest punct de vedere trebuie văzute și momentele de nereușită cronică, texte dogmatice fără imaginație, dar și marile reușite”.

Schimbare, urgență, instabilitate, răsturnare a lumii vechi, așa percepe naratorul schimbarea într-un roman realist judecat acum de critic pe criterii sociologice, deterministe, istorice, printr-un set de ocurențe contrastive (realism capitalist/realism socialist, modernism capitalist/modernism socialist, comunism capitalist/comunism socialist). Autorul cărții subliniază faptul că deprovincializarea literaturii române a debutat o dată cu abandonarea unei viziuni etnocentriste în beneficiul aderenței la conceptul de *word literature*, o astfel de componentă „internațională” fiind asociată unei lecturi ideologice, de clasă („Interesează nașterea unor subiectivități noi odată cu consolidarea unor clase și subclase sociale noi. Influența acestor momente asupra literaturii mi se pare și decisive, și de interes global, mai ales atunci când privești «globalul» dinspre periferie”). C. Rogozanu crede, cu îndreptățire, că o astfel de critică ideologică trebuie să își asume și „observațiile formaliste” ale unei abordări estetice, în măsura în care relieful expresiv al operelor literare este rodul unor contexte și situații istorico-sociale. De fapt, ca să închei, eu cred în dezideratul unei simbioze a perspectivelor critice (hermeneutică, estetică, ideologică), pentru a se examina în chip autentic statutul inconfundabil al literaturii, intrinsec și extrinsec. Documentată și bogată în ipoteze noi, cartea *Naratorul cel rău* e o exegeză remarcabilă a romanului românesc, scrisă într-un stil riguros, scuturat de ornamente inutile, concis și dens. ✦

Dănuț Ungureanu

CAPĂTUL LUMII

Totul se termina brusc, într-o calderă abruptă, atât de înaltă încât valurile se zăreau cu greu dincolo de o păclă cenușie, miliarde de miliarde de stropi, prin care curcubeiele fulgerau de la un capăt la celălalt al lumii. Am privit înăuntru și o clipă am simțit că mă dizolv în cosmosul acela.

Ne-am apropiat pe rând, clătănându-ne. În ultimele două zile, merseserăm fără încetare. Picioarele mele și ale lui Raie, cea mai firavă, se umflaseră ca niște butuci și abia le mai țâram. Am prins-o în brațe, crezând că va aluneca dincolo de margine. Din boccea, copilul m-a privit cu mârgelele lui negre.

- Am ajuns, zise Raie.

Alunecă în iarbă. Ceialți, Mamaca, Țăranul, Judele, Blue, făcuseră la fel. Până aici le ajunseseră puterile.

- Și-acum? am întrebat.

Judele n-a găsit potrivit să-mi spună mai mult decât trebuia, acum, la marginea lui nicăieri. La drept vorbind, fusese o întrebare pentru mine însumi.

M-am răsucit să privesc câmpia pe care o lăsaserăm în urmă. Nimic nu părea să viețuiască printre smocurile, tufele și mușuroaiele ca niște buboaie. Doar spicele sălbatice care se aplecau sub vânt. Doar haita de stingeri care se opriseră la câteva sute de metri, așteptând să vadă ce-o să facem mai departe. Undeva, însă, poate sub pământ, poate țesuți în ramurile tufelor, poate de culoarea bolovanilor, Gudrun și-ai lui.

M-am întors către calderă. Am ajuns la muchia de piatră târâș, pe coate și pe genunchi, căci briza se întetise și chiar un bărbat de greutatea mea ar fi fost smuls ca un zmeu, aruncat în larg, în împărăția șerpilor uriași, a Krakenului și Leviatanului. M-am uitat iar în hău.

Așadar, marea lui Vola... La șapte, opt sute de metri sub noi, stâncile surplombe coborau într-un abur dens, clocotind. De-acolo venea doar un vuiet și uneori, prin pătura de volburi, creasta albă a unui talaz. Era furtună acolo?

- Și-acum? am repetat.

- Acum așteptăm, răspunse blând Blue, care venise în spatele meu fără să-l aud. Ne odihnim... Ne pregătim...

Aici, la capătul lumii, înțepenit între lunile care trecuseră și ceasurile ce veneau, i-am cercetat încă o dată.

Judele, privind în gol, cu aerul unuia gata să ia cea mai grea hotărâre din viața vieților lui, mai știi, poate să risipească dintr-o suflare a bojocilor toată păcla din calderă și să soarbă muntele lichid de sub noi, croindu-și astfel un drum presărat cu vietăți zvârcolindu-se sufocate, către aceia cărora trebuia să le încredințeze copilul.

Blue, strivit de omorul la care fusese părtaș în adâncul pădurii. Când toate se vor fi sfârșit, cine știe cum, eu însumi ultimul în stare să-mi imaginez acest sfârșit altfel decât plumburiu, și Blue avea să reia lucrul la nodurile sale, cum oare avea să povestească ceea ce nu putea fi povestit?

Mamaca... Țăranul... Prea puține de spus, căci iată-i, până și acum, vlăgu-iți, pot fi în continuare și-n veacul vecilor aceiași, cei pe care se reazemă lumea pasării vola. Urâtă, ștearsă pasăre, nebăgați în seamă cei doi... Ea adună sandalele noastre, scoțându-ni-le miloasă din picioare și i le duce lui să le dreagă, pe-ndelete, tăcut, într-un plan necunoscut. Ce să mai facem cu sandalele? Unde să ne mai poarte dânsule de-aci încolo?

Raie... Lipită de mine, protejându-și instinctiv puiul, care se-ncălzește între noi. Deodată, dacă în aceste din urmă luni ceva crescuse în gândurile mele, s-a risipit, o dată cu finalul călătoriei noastre la mare. M-a bătut vântul sărat prin suflet și l-a aerisit bine. Nu mai simt nimic pentru această femeie vola. Am simțit vreodată?

(fragment din romanul
„Ploi târzii”
în lucru)

Atunci am văzut norii venind în galop dinspre mare, trecând pe deasupra noastră și întorcându-se, din urmă, dinspre Înălțimile Volnovoz pe care le traversaserăm demult, cum să spun? Rotocoale încălecându-se unele pe altele, războindu-se, dar toate unindu-se în cele din urmă pentru a înghiți cerul până mai adineaori indeajuns de luminos ca să fie zi, ca să ne vedem chipurile și ca să deosebim hăul calderei de hăul înaltului.

Până să-nțeleg prea bine ce avea să vină, întregul univers se sfărâmă în cioburi lichide și se prăbuși peste noi. Picături mari cât oul de porumbel cădeau cu miliardele de miliarde, potopind totul. În câteva clipe ne-au înecat. Am căutat zadarnic cu privirea, și nici nu mai vedeam la mai mult de doi-trei metri, o scobitură, un loc în care să mă pot adăposti. Ceilalți stăteau liniștiți, cu capetele plecate, lăsând apa să-i spele. Începeau ploile târzii. Apoi cineva răsturnă de-a binelea ligheanul peste noi.

Și deodată făptura veni din ape.

Era... Era o meduză monstruoasă, o masă gelatinoasă ceva mai mare decât cercetașul care mă adusese odinioară în Noul Aragon, purpuriu translucid, cu nenumărate petale carnoase, care unduiau dezordonat. Mi-am simțit stomacul în gât, iar Waid scoase un țipăt. Judele mă luă de umăr.

- Lute, zise sugrumat, n-avem vreme!

Atunci gelatina purpurie se plie altfel, descoperind în interiorul ei un gol rotund, un spațiu în care ar fi încăput cineva. Un elefant ca aceia de pe uscat, în care volaii plecașeră la bătaie cu Malanian, pascând însă pe fundul mării. Venise să ne ia? Fusese gândul judei, care ne împinse din spate pe mine și pe Raie.

- Lute, zise iar.

Raie îmi luă mâna. Am pășit mai degrabă fascinat decât speriat, în masa moale, duhnind a alge, ca pe îndepărtatul Pământ. Am intrat toți trei acolo, eu, ea și copilul, iar ființa mării s-a mulat sub corpurile noastre, în vreme ce „gura” s-a-nchis cu un plescăit. Dinăuntru îi vedeam pe ceilalți, deformați, printr-un filtru gălbui, cu contururi tremurătoare, după cum mișca gazda noastră pe suprafața de abur.

- Hinki... Raie... se mai auzi înfundat Blue, iar Mamaca părea, cu palma la gură, lăsată să aibă grijă de toți cei rămași.

Apoi ne scufundarăm, iar straturile de apă, adăugate transparente tulburi, făcură și mai greu de văzut siluetele celorlalți, tot mai greu, până când nu mai văzurăm nimic, decât o mare de lumină deasupra capetelor...

Cădeam încet, ținându-ne de mâini.

Ne cufundam, într-un balans de frunză moartă desprinsă din pețiol, rostogolindu-ne, încât ochii noștri priveau ba spre cerul tot mai îndepărtat, ba spre adâncul mării, încă indescifrabil. Undele erau închise la culoare, dar după o vreme începură uimitor să se lumineze iar, nu mult, doar cât să ne obișnuim cu cele aflate în jur și dedesubt.

Ar fi trebuit să-mi întipăresc precis în minte detaliile a tot ceea ce se petrecea. În loc de asta, mă lăsam cuprins de

o beție liniștită, din care voiam din ce în ce mai puțin să ies. Doamne, câți ani îmi dorisem un asemenea somn...

- Hinki!

Raie târăse speriată înapoi, în viață. M-am dezmeticit treptat. Am băgat de seamă că în strămta noastră chilie atmosfera, în loc să devină sufocantă, așa cum ar fi fost de așteptat, era dimpotrivă respirabilă. Simțeam chiar pe piele un curent fin de aer, călduț. Firește. Viețuitoarea ne dădea din aerul ei, împărțea cu noi ceea ce inspira din apa mării.

- Tu știi unde este acel loc? am întrebat-o pe Raie.

Dădu din cap, mărturisindu-și confuzia.

Începeam să cercetez posibilitatea ca meduza să ne ducă într-un bârlog abisal și să ne înece pur și simplu, adăugându-ne unor merinde pentru mai târziu. Periplul copiilor Afra – doar un mit, o legendă transmisă de frații lui Blue, care după o vreme își iau visele drept realitate...

- Acolo... suspină Raie.

Într-adevăr, sub noi, am zărit destul de limpede fundul nisipos și baza peretelui de stânci. Iar acolo, sub o uriașă bulă de aer, perfect sferică, se deschidea gura unei grote, sau a unui tunel. Părea că am coborât sute de metri. M-am întrebat încă o dată de unde această lumină, la o asemenea adâncime. N-am găsit niciun răspuns.

Îndată ce spuma s-a retras, prelingându-se prin milioanele de fisuri ale rocii, elefantul purpuriu, care ne purtase în măruntaie, rămăsese în echilibru instabil pe câțiva bolovani de cochilii pietrificate. Apoi se-alecă într-o rână, lăsându-ne să ne rostogolim afară și se scurse la răndu-i în crăpături. M-am ridicat, ajutând-o pe Raie. Am rămas amândoi nedumeriți, orbi în cascada de lumină lăptoasă, cu vâlătuci albăstriei, care părea că ne-mpresoară.

- Și-acum? am întrebat inutil.

Raie strânse copilul la piept. Am pornit în urma ei, printr-un soi de pâlnie mare, care se căsca în peretele acestei grote colosale, iar apele fugeau de noi și se-întorceau să ne caute. Spre noi zburau roiuri de fulgi de spumă, dar nu ne mai ajungeau. Pâlnia se dovedi un culoar destul de larg cât să ne putem urma drumul înainte, dar nu mai mult de atât. Pe plafonul neregulat curgea un șarpe fosforescent de rocă. Am vrut o clipă să-l ating cu degetele, să simt căldura sau răceala lui, însă mi-a fost frică.

- Încotro ne ducem, Raie? am întrebat iar. Tu știi unde mergem?

- Încolo, zise ea fără noimă.

Iar eu am urmat-o. Copilul scâncea săcăit.

Elefantul purpuriu a fremătat lângă noi și-n câteva secunde l-a înghițit marea de spumă. Apa s-a retras. Am așteptat tremurând, până când rafalele de vânt au uscat pietrele, ca să pășim în siguranță.

Nu era nimeni în jur. Nu se zărea nimeni, nici mai departe, nicăieri. ✦

SUB SPECTRUL ÎNTÂLNIRILOR DESTINALE

Prozator vânos, frecat de viață, Ion Timaru are tolba plină. Dar să nu uităm: el recompune, cu mijloace ficționale, tabloul unei epoci, acoperind un larg interval temporal.

de

ADRIAN DINU RACHIERU

Pritocit îndelung (cam între 2015-2024, ne informează autorul), romanul lui Ion Timaru, *El, călătorul* (Rovimed Publishers), prefațat de Petre Isachi, ne prilejuiește o plăcută reîntâlnire. Ar trebui să ne reamintim că autorul băcăuan, comandor aviator în rezervă și licențiat în drept, descoperise târziu scrisul, înfruptându-se, mărturisirea, „din comora imaginilor / născute în spatele ochilor închiși”. Debutase, în 2006, cu *Vârtejul amintirilor*, adunând acolo versuri și proză. A urmat un jet romanesc (cinci titluri, între 2008-2015), autorul încercând a desluși „semnele încurcate” din juru-i, dovădind „sclipiri de făcător”. Și, în fine, în 2016, se va dedica poeziei, tipărind volumul *Spre stele* și apoi alte două titluri. Amintirea „aripilor cazone”, trimițând la mitologicul Icar, îl bântuie. Dar volumul, *Spre stele*, invocând, în ecuația viață / moarte, și stelele căzătoare („mărșăluind” spre inevitabilul final), este și o întoarcere în timp, chemând în memorie satul-matrice, „înghămat în dealuri”. Un timp „noduros”, ascultând „țipetele ogoarelor” și „pământul lihnit” (datorită secetei), sub vremuri care „încovoiau nădejdea”. Luminoasă apare acolo figura mamei, îndemnându-l să scrie „de toate”. Ceea ce Ion Timaru chiar face, respectând, cu fior arhetipal, „porunca” celor plecați.

Romancierul ar avea multe de spus, constata Dan Perșa, explozând „haramul anilor de cătănie”. În *numele legii* (2012) urmează, sub ambalaj ficțional, un fir autobiografic, recuperând experiența militarului într-un mediu cazon, folosind jargonul de cazarmă. Sunt episoade juxtapuse, de la studenția ieșeană la evenimente judiciare (cazul ofițerului băcăuan Ion Nistor), salvând impresia de autenticitate. Dacă romanul poate fi citit și ca un document de epocă, *Culori de Negrițești* (tot din 2012) manevrează un alt limbaj. Ion Armată, ca narator-„conțăran”, se mișcă într-un spațiu recognoscibil. Cu aură cronicărească, în ramă realistă, culegând documente și răscolind arhive colbuite, acest roman-monografie respectă, ritmat cosmic, calendarul rural și pitorescul tradiției. Apelează la memorie, reconstituind *Planeta N*. În schimb, *Neant purpuriiu*, pe temelia realității obiective, dezvoltă o lume în destrămare (protagonistul, un inginer solitar, sinucigaș, acuzând „lipsa (ei) de sens”); în pofida erotomaniei, cu acuplări întâmplătoare, Inginerul, scufundat în vidul singurătății („neantul purpuriiu”), ratează calea izbăvirii. *Podul Ilenei* (2015) putea fi, pornind de la un hrisov domnesc, o cronică romanțată a Podolenilor, depănând „o poveste din lumea de altădată”. Și Ileana Podoleanu, chi-

mistă, și sudorul Ștefan traversează o epocă tumultuoasă, prinsă în chingile colectivizării forțate și a edificării noilor obiective. În fine, *Contre* (2021) oferea 33 de oglinzi narative, invitându-ne în *mitosferă*, cum sugera, forțând demonstrația, Petre Isachi. Dar criticul are dreptate când amintește de „picturalitatea narativă”, desfășurată cu aplomb de prozator.

Acum, în *El, călătorul*, fostul controlor de trafic (mătrășit „în rezervă”), hoinărește „cam în dorul lelii”. Petre Isachi vede în acest nou titlu „un roman existențialist al opțiunii” (survolând trei generații); iar în Mihai, omul de legătură cutreierând lumea, personajul-nucleu al cărții. Văduv, pensionar, însingurat, acesta pornește în căutarea sinelui, respectând un inconfundabil tipar existențial. Care, surprinzător, poartă pecetea întâmplării. Fiindcă neașteptat, va fi întors din drum, romanul deschizând o altă pistă epică, ramificată, la rându-i.

Constatăm că, prozator vânos, frecat de viață, Ion Timaru are tolba plină. Dacă ar fi să identificăm o slăbiciune în efortul său prozastic, dincolo de micile neglijențe stilistice, poate că frenezia, precipitarea, refuzând acumularea lentă a epicului ar fi hiba. Aici păcătuiește, credem, romancierul: nu are răbdare epică. Dar să nu uităm: el recompune, cu mijloace ficționale, tabloul unei epoci, acoperind un larg interval temporal. Interesul pentru „mica Istorie”, urmărind viața unor personaje, cu incursiuni fugitive, tangente Istoriei mari, obligă la acest galop evenimential. *Podul Ilenei*, de pildă, aducându-l în prim plan pe profesorul de fizică Gheorghe Grama, navetist, dedulcit la Istorie, dar hărțuit după un „stagiou” la Canal, propunea o bornă: dispariția tabloului lui Stalin! El a nimerit „la undeva-n praznic” (Podoleni, cu mândrețea de Livadă, pierzându-și „boieria”) și, firesc, integrându-se în colectivitate, va cunoaște oamenii locului: directorul Nistor, notabilitățile politice, Anica lui Stoian (posibila gazdă), Ghiță Bordea, un fost primar (înainte de război), preotul satului. Cu un singur vlăstar, Florin, asistent

universitar la București, profesorul Grama, licențiat în drept (ca jurist nepracticant), rătăcind pe coclauri într-o „fereastră”, se va întâlni cu „o zgâtie de fată”, Ileana, abia „într-a treia”, ieșită cu vaca la păscut. Ea, istețată foc, urmărindu-i-se devenirea, va aduna firele acelu roman ramificat, doldora de întâmplări.

Vine Revoluția și lumea, isterizată, se schimbă febricitant. Combinatul „e pe drojdie” și, în pustiu Săvineștilor, Ileana, inginer-șef, cu „chimia până în gât”, se pensionează. I se va propune să intre în politică (refuzând categoric), va ține o vreme orele de chimie, la școala *ei*; părintele Veleşcu, aproape nonagenar, simțindu-și sfârșitul, îi va încredința un colet, cu înscrisurile celor vechi. Va respinge ideea măritșului. Se va ocupa de noua biserică, va încerca, scormonind trecutul, să „limpezească” Istoria, cu vămășita Ileana și podul în ruină. Dar, mai ales, își va contempla, apăsată de regrete, propria-i viață. Va urca zilnic, urmărită de ironiile sătenilor, în Livadă, acolo unde, lângă conacul Krupenschi, înmormântase, neștiută, fătul avortat. Ținând sub control, sub frânturi de vise, toată zona, fascinată de podul care „vibra în curcubeu”. Copleșită de singurătate, își trece în revistă viața. Încât, dincolo de simbolismul podului (vestind trecerea) și a curcubeului, ca pod colorat, unind malurile Bistriței, romanul lui Ion Timaru, scris alert, rostogolind vorbe repezite și, pe alocuri, un limbaj slobod, pune în discuție o temă grea: *tema destinului*, o problemă „cețoasă”, semantic judecând. Fără a o problematiza în savante oculuri și opinteli filosofarde, fără a o transforma în dialog tematic, *Podul Ilenei*, ca roman de dragoste (ratată?), vorbește tocmai despre o întâlnire destinată.

Un roman încălțit, de mare densitate evenimentială este și *El, călătorul*. Mihai-voiajorul se va întâlni cu un om lovit de necaz, mergând în Italia pentru a-l aduce „acasă” pe fiul-alpinist, Tiberiu Voinicescu, mort într-un accident, alături de prietenul său italian. Săritor, doritor

să-l ajute, cu drumuri la morgă și Ambasadă, se va implica în această complicată țesătură narativă. Întors din drum, îl va însoți pe „omul cu mortul”. O va cunoaște pe Lucia Paolini, sora amicului lui Tiberiu, o catolică ferventă, cernită, însărcinată cu Tiberiu; va deveni nașul copilului, Mario Paolini Voinicescu, preocupat, în dese-i peregrinări, de soarta lui. Iar Mario, „căzut ca din cer” va urma Conservatorul și va concerta, în amintirea tatălui necunoscut, în România. Fiind, odată cu bucuria revederilor, o „alinare neașteptată” și pentru bunicii de-aici, singuri, șubrezi, iubind acest „copchil” zămislit din sângele lor. Survolând în viteză toate vârstele lui Mario, romanul insistă asupra metamorfozei. Domnu’ voiajor, destinat aventurii, se va dovedi un sprijin moral; atoategrijuliul, trăind – până atunci – „în dorul lelii”, acuză, răscolind amintirile, dorul de casă. Hoinăreala prin lume îi apropie lumea satului, cea mereu „curioasă de tine”. Îi place să viseze („mult și des”), înconjurat de hărți și atlase. Și descoperă că cel plecat caută, umblă, are „un fel de treabă”, dar trăiește cu nostalgia unui loc numit *acasă*. Acel „colț de existență” unde poți fi „cu tine însuși și cu Dumnezeu”.

Ne întâlnim în acel „fragment de sat”, în depopulare, cu un tandem feminin, Mariluca și Saveta, prinse în capcana evenimentelor (în succesiune accelerată). Sub amenințarea unei exproprii (ca zvon fals), în tovărășia lui „Mișulică”, cele două prietene deapănă amintiri; și Savetuca Căruțașu și Mariluca Prisăcaru, cea școlită (sora „cetățeanului european”, umblat prin lume) ne fac părtașii unui scenariu romanesc, în viteză reportericească, cu insule onirice. De fapt, concluzia e limpede: cu bucuria revederilor, cei regăsiți își vor revizui gândurile, convorbind despre viață, șansă, rost, moarte. Pentru a conchide că, deseori, nu știm ce căutăm. Viața, în fond, este o călătorie prin care încercăm să ne înțelegem; să ne găsim propria cale (ca individualitate câștigată, fiindcă destinul nu ne e dat). Petre Isachi avea dreptate subliniind apăsat



miza acestui roman. Într-o epocă desacralizată, supusă alienărilor de tot soiul, *efortul autenticizării* ne ajută să ne lepădăm, ca exercițiu cotidian, de măștile socializării. Și, astfel, să nu ne pierdem sufletul.

Tema destinului, temă dragă lui Ion Timaru, revine în forță. Sunt variațiuni, exersate cu îndemănare, pe acest portativ, exploatare nu doar imaginarul cazon, cu personaje bine fixate, năzuind spre planul simbolic. Rețeta pare la îndemână: din colecția de întâmplări ținând de faptul divers (abundenta cuvertură mediatică), romancierul extrage pe cele apte a rezona metafizic. Încât, pentru a conchide, vom fi de acord cu Ioan Holban: da, avem în Ion Timaru un prozator matur, stăpân pe mijloacele sale, pregătind, presupunem, alte surprize editoriale. ✦

REZISTENȚĂ, REEDUCARE ȘI POEZIE

Sergiu Aurel Mandinescu rămâne, dincolo de destinul său tragic, un filon de o rară bogăție poetică, un adevărat bijutier al versului.

de
FLORI BĂLĂNESCU

Sergiu Aurel Mandinescu (1927-1964) este un nume care nu a reținut atenția lumii literare și culturale din România, fiind, mai degrabă, o fizionomie a istoriei recente, insuficient cunoscută. S-a născut la 3 iunie 1927, în Preutești, județul Suceava. Absolvent al Liceului Militar „D. A. Sturdza” din Craiova, în toamna anului 1947, neavând posibilități să urmeze medicina, a intrat la Școala Militară (de ofițeri activi) din Sibiu, de unde s-a retras în 28 februarie 1948, „cauza primă fiind boala de piept [plămâni – n. a.] de care sufeream, iar a doua o scrisoare primită de la un cunoscut pe nume Ion Pârvulescu, în care eram sfătuit să mă retrag”. În momentul arestării, 21 septembrie 1948, era student la Litere în anul I. În martie 1948, împreună cu Ion Pârvulescu, a hotărât să creeze un nucleu de organizație subversivă, pe care ulterior s-o afilieze unei organizații mai mari, „cu scopul de a lupta contra regimului de azi”. Între timp, l-a cunoscut pe Radu Ciuceanu, care i-a spus despre organizația de rezistență anticomunistă pe care o înființase. Încă nesigur, pe fondul zvonurilor și informațiilor de la posturile de radio occidentale, Mandinescu a plecat la București pentru a testa mediul

universitar dacă „este propice unui curent de rezistență”. Avea să intermedieze legătura între agentul american Victor Andreevici, tocmai sosit de la Frankfurt, și Radu Ciuceanu, dar și contactul dintre dr. Gheorghe Cărăușu, Radu Ciuceanu și generalul Iancu Carlaonț, în iunie 1948, după ce recrutase pentru organizație mai mulți membri. În declarația din 25 octombrie 1948, dată locotenentului Oancă de la Securitatea din Craiova, studentul recunoaște și componența grupului său, cu care a aderat la organizația lui Ciuceanu și Carlaonț, nemaiavând miză să îi țină ascunși deoarece fuseseră arestați: Mircea Percea (ofițer deblocat), Alexandru Popa, Victorin Ploșniță, Virgil Stăncescu, Eugen Ciobanu, Șt. Lăpușeanu, Constantin Isăilă, Toma Calotescu, Lucian Popescu, Adrian Gutulescu, Sorin Nicolaescu.

Într-un tabel nominal cu „membrii constituiți în organizația subversivă cu caracter terorist condusă de generalul Iancu Carlaonț și studentul Radu Ciuceanu”, Mandinescu este al șaselea din cei 43 de membri identificați de Securitate. Recrutase noi membri în organizație, „oameni bine cunoscuți și verificați de el”, între ei mulți studenți și elevi craioveni.

În jurul datei de 10 iunie 1948, i-a prezentat lui Radu Ciuceanu pe doctorul Gheorghe Cărăușu din Craiova (la data redactării referatului Securității fiind mort), se pare, „șeful unei organizații subversive”, care ar fi plănit o insurecție. Prin intermediul lui Ciuceanu, avea să intre în grupul de comandă și colonelul Ștefan Hălălău. Datorită lui Mandinescu a ajuns în organizație și maiorul deblocat Lucian Dumitru, care avea, la rândul său, „un grup subversiv format din foștii camarazi militari comprimați și prieteni”, care intenționau să se implice în lupta împotriva trupelor sovietice și a regimului comunist în cazul unui război între puterile occidentale și URSS.

Potrivit unei declarații din anchetă (8 iulie 1950, penitenciarul Pitești), Mandinescu recunoaște, cu limbajul ideologic folosit de anchetator, că făcea parte din organizația condusă de gen. Ioan (Iancu) Carlaonț, „organizație subversivă cu caracter terorist”, șeful lui direct fiind studentul Radu Ciuceanu. Potrivit declarației date de alt membru al grupului – Vlad Drăgoescu (care în 1977 adera la Mișcarea Goma), organizația a încercat să ia legătura în vara anului 1948 cu Misiunea Americană din București și să culeagă informații militare despre trupele române și sovietice din Dobrogea, informații care urmau să ajungă la agentul american Victor Andreevici. La 4 aprilie 1949, locotenentul de Securitate Constantin Oancă a stabilit vinovățiile tuturor membrilor grupului. Astfel, Mandinescu, prins și reținut în septembrie 1948, „pe când încerca să treacă în mod fraudulos frontiera de la Tr. Severin în Iugoslavia”, a participat la toate ședințele organizației și a ținut legătura între Radu Ciuceanu, generalul Iancu Carlaonț, colonelul Ștefan Hălălău și Gheorghe Cărăușu, iar la percheziția corporală s-a găsit asupra lui un pistol. Concluzia locotenentului Oancă a fost că învinuții „s-au constituit

într-o organizație subversivă de tip fascist militar”, „cu caracter terorist”, al cărei scop final era „răsturnarea actualului regim democrat, din Republica Populară Română, prin violență, considerându-se și proiectându-se ca acțiunea să se declanșeze într-un moment favorabil, aceasta scontându-se pe eventualitatea unui război între Uniunea Sovietică și puterile imperialiste anglo-americane, fiindu-le de ajutor și [aparatură de] radio emisi(un)e ce trebuia a fi instalat în munții Tismanei cu intenția de a lua legături și a fi ajutați de țările imperialiste cu armament, munițiuni și alimente pe calea aerului”. A fost condamnat la 12 ani de temniță grea, 5 ani de degradare civică și 3 000 lei cheltuieli de judecată. A trecut prin penitenciarele Pitești, Gherla, Jilava, Târgu Ocna, Suceava, Caransebeș, Aiud. Potrivit unui Bilet de internare din 3 martie 1952 era suferind de „Hepatocolecistită gravă” (denumirea învechită, folosită în epocă pentru diagnosticul hepatobiliar specific, cel mai adesea colecistită, hepatită, colangită sau sindrom hepatobiliar inflamator). Ordinul de eliberare prevedea fixarea domiciliului obligatoriu pentru 36 de luni în Lătești (regiunea Fetești), la 4 octombrie fiind predat pentru transfer.

Studentul frământat de conștiința libertății a avut neșansa de a fi zdrobit în experimentul reeducării de la Pitești și Gherla. Fostul deținut politic Gheorghe Penciu l-a întâlnit la Târgu Ocna, în 1953, și își amintește că avea stări depresive dese, dar „rar mi-a fost dat să întâlnesc un filon atât de bogat în materie de poezie. [...] Bijutier înăscut, își cizela cu o răbdare parcă nepământeană fiecare stih în parte...”. Profesorul de matematică Ion Săceanu, fost deținut politic, l-a întâlnit în celula 37 din penitenciarul Craiova, în toamna anului 1949, și a fost martor la conceperea poeziei *Umbra de aur* („Și-ntr-o zi, umbrei de aur

*i-am ajuns neființa;/ Inima clopota, clopota ceasul sfânt...), pe care o consideră prima poezie compusă în închisoare de tânărul deținut. Profesorul își amintește cum concepea acesta: „De obicei era nervos, se plimba în cerc prin celulă. Deodată se însenina. Avea poezia în minte. Mi-o recita și mie. Sergiu încă nu-și pierduse optimismul”. Cea mai emoționantă poezie a lui Mandinescu, concepută în decembrie 1949, în timpul reeducării de la Pitești, se intitulează *Amin*, testament moral al studentului zdrobit în experimentul reeducării: „De-aș avea o pană de înger/ și cerneală din bezne,/ poate atunci mi-ar fi mai lesne/ să mă adun din toate risipirile,/ să-mi aștern amintirile/ și să spun tuturor de ce sânger./ Era o noapte jefuită de stele.../ La fereastra nădejdi – zăbrele,/ La ușa salvării – lăcate,/ Iar frunțile noastre palide înnoptaseră toate./ Când, deodată, din mijlocul nostru/ Izbucni, ca o flacără neagră, ura./ Focul ei a topit într-o clipă/ Gând, suflet, aripă –/ Toate din tot – și n-a mai rămas decât zgura./ Baroase cumplite zdrobiră tăcerea/ În cioburi de răcnete mari cât durerea./ Țândări din sufletele noastre au ajuns până la cer./ Martirii ardeau pe ruguri de ger.../ Atât de cumplite au fost suferințele,/ Atât de năprasnică urgia,/ Încât în noaptea aceea unii și-au pierdut mințile,/ Alții și-au pierdut veșnicia./ Într-un târziu toate sufletele zăceau sfărâmate./ Ah, amintirea asta ca pe o roată mă frânge!/ Pe jos erau risipiți creșterii de sânge,/ Plata atâtor păcate./ Din cei ce au trecut pe acolo, numai morții trăiesc./ Asemenea lui, așijderea ție,/ iată de pildă, eu umblu, vorbesc,/ dar viața mea nu-i, nu-i, prietene, decât o moarte vie./ Ah, Doamne! Iată-mă aici la ceasul comorilor,/ Îmbrățișându-mi durerea sub leșpezi de patimi și chin./ Aștept Învierea, aștept Arhanghelul zorilor,/ în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh./ AMIN!”*

Ovidiu Vasilescu l-a cunoscut



la Gherla, în a doua parte a anilor 1950, și a fost, se pare, foarte atașat de el, considerându-l „poate cel mai talentat poet simbolist al românilor”. Ovidiu nu s-a lăsat influențat de colegii de celulă care încercau să îl țină departe de fostul student trecut prin reeducare, deși poveștile lui și felul în care arăta îi induceau stări ciclotimice de dezgust, dispreț, milă și respect: „Realizam că și el fusese victima violențelor fizice și psihice. Țurcanu însuși se ocupase de «educația» lui și se ocupase bine; urmele de pe spate și de pe cap sângerau continuu; iar el sângera tot pe dinăuntru!”. Potrivit fostului coleg de pat și de celulă, Sergiu Mandinescu ar fi murit de cancer la cap. Radu Ciuceanu, el însuși trecut prin reeducare, mi-a recitat poemul lui Mandinescu, pe care nu l-a uitat niciodată, nu cu mult timp înainte de a părăsi el însuși această lume a tuturor bucuriilor și suferințelor. ✦

LUNGUL DRUM AL CĂRȚII CĂTRE CITITOR

Numele lui Gheorghe Glodeanu reprezintă o garanție a unei documentări temeinice și girul unui demers în cunoștință de cauză.

de

DELIA MUNTEAN

În peisajul exegetic de astăzi, lucrările semnate de Gheorghe Glodeanu țin deja de bibliografia obligatorie. Îndeosebi în ceea ce privește fantasticul, romanul modern și cel contemporan, literatura diasporei și a disidenței, autoficțiunea (jurnalul intim, dar și „transcrierea” biografiei în operă – a se vedea studiile dedicate lui Anton Holban și lui Max Blecher), numele său reprezintă o garanție a unei documentări temeinice și constituie girul unui demers în cunoștință de cauză. În plus, teoreticianul se simte dator să actualizeze periodic aspectele pe care le tratează, reeditându-și cărțile din perspectiva cercetărilor ulterioare publicării lor.

Este și cazul volumului intitulat *Prolegomene la o istorie a diarismului românesc*, recent apărut la Editura Eikon. Ediția scoasă acum doisprezece ani e adusă la zi prin îmbogățirea capitolului teoretic și prin cuprinderea unor scriitori ce nu fuseseră incluși înainte: Elena Margareta Ionescu, Victor Felea, Eugen Simion, Virgil Mazilescu, Ana Blandiana, Cornel Ungureanu, Nicolae Manolescu, Ilarie Voronca, Cristian Popescu, Corin Braga, Augustin Buzura, Paul Cornea, Augustin Cozmuța, Radu Vancu.

Selecția s-a făcut după criteriile folosite și în tomul anterior: reprezentativitatea figurii auctoriale, dimensiunea estetică a creației și valoarea ei documentară. Ca și în versiunea precedentă, specialistul construiește pentru fiecare autor o *privire anume*, aceea care să se potrivească cel mai bine personalității supuse atenției.

Despre întâia ediție – *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Editura Tipo Moldova, 2012 – am scris la vremea cuvenită (în *Nord Literar*, nr. 11-12/2012), trecând în revistă deopotrivă investigațiile din secțiunea teoretică, legate de metamorfozele autoficțiunii. Ne vom opri de aceea la câteva considerații vizând capitolele introduse în volumul apărut anul acesta. Le vom așeza sub semnul drumului. Mai precis, ne vom referi la lungul și enigmaticul și solitarul drum al cărții către cititor.

Ce reprezintă așadar însemnările diaristice pentru creatorul de literatură? În ce măsură autorul de egoficțiune răspunde rigorilor încetățenite ale genului? Care sunt elementele novatoare? Ce anume are specific jurnalul intim autohton prin raportare la exercițiile confrăților din alte zone cultura-

le? Cât este spovedanie netrucată, cât este invenție și efect al dorinței de a expune o imagine idealizată a subiectului? Și mai ales cât ne transformă raportarea noastră la povestea eului care se privește în oglindă, cât ne scoate din îngustimea cu care îi întâmpinăm opera?

Parcurgând observațiile formulate de critic, am sesizat că, în multe cazuri, destinul interior al artistului optează pentru un traseu diferit de oferta existențială propusă de locul și de epoca în care trăiește. Nu o dată, așa cum se poate deduce din notațiile cotidiene, ambianța caută să deturneze creatorul de la rosturile sale, să-i restrângă posibilitățile de manifestare. De pildă, într-o însemnare din *Jurnalul unui poet leneș* (2000) al lui Victor Felea, referitoare la neputința de a împărtăși semenilor ceea ce gândește cu adevărat, găsim următoarea afirmație: „Gemem toți sub cuțitul acestui timp care ne asasinează lent”. Ana Blandiana hotărăște să țină un jurnal în ziua de 31 august 1988, când e înștiințată că i se interzice dreptul de a mai publica (*Maimult-ca-perfectul*, 2024). Augustin Buzura se simte inconfortabil în lumea literară meschină și fragmentată din vremea lui; „sunt la modă – notează diaristul în *Tentația risipirii* (2003) – pitoreștii, guralivii, cei cu farmec și tupeu care știu totul fără să citească”. Ceea ce primează ar trebui să fie – în viziunea romancierului – cărțile. Profesorul și scriitorul Radu Vancu (n. 1978), în jurnalul său din 2024, se plânge de birocrăția universitară, simțind că se irosește în preocupări inutile. „Timpul petrecut în afara literaturii – comentează Gheorghe Glodeanu – i se pare un timp pierdut, iar zilele în care nu apucă să scrie îi provoacă o stare de vinovăție insuportabilă” (p. 686).

Gestul scriptural reprezintă pentru autorii menționați (ii putem adăuga și pe cei din prima ediție a volumului) o citadelă pe

care o apără cu toate puterile lor, căci este locul unde se pot socoti actori ai propriului destin, iar nu figuranți într-un scenariu întocmit de alții. Este și unul dintre motivele pentru care mulți dintre scriitorii selectați preferă solitudinea. Nu neapărat una civilă, cât o singurătate trădând o stare de spirit. E retragerea necesară explorării marginilor și resurselor individuale (respectiv, ale condiției umane), e supunere la încercare: singuri cu ei înșiși, se debarasează de pieile suprapuse în timp, își pot descoperi ființa dinăuntru, imposibil de distrus. În mijlocul solitudinii, așa cum aflăm din însemnările acestora, operează un altfel de timp, acolo se pot răzvrăti împotriva rânduielii, acolo sunt liberi, acolo pot conștientiza cât valorează cu adevărat existența lor. Dar mai ales acolo, în pustia camerei și a foii albe, criteriul evaluator al demersului lor scriptural nu mai are legătură cu ceilalți: se raportează la absolut.

Mărturisesc, dovedesc astfel că pot scrie cu tot destinul potrivit, precum plantele ce-și văd de înflorirea și de rodul lor chiar și atunci când lumea oamenilor nu mai încapă de conflații. Radu Vancu, de pildă, izbutește să transforme captivitatea din pandemie (a se vedea *Boala & Războiul*, 2024) în prilej de exersare a preocupărilor scripturale. El are – este de părere Gheorghe Glodeanu – „revelația faptului că inima și creierul pot străluci și în miezul acestui timp întunecat” (p. 683).

Criticul și jurnalistul băimărean Augustin Cozmuța scrie *Anul 70 al vieții mele* (2017) în perioada când se luptă cu boala incurabilă. Este vorba, în acest caz, nu atât despre funcția terapeutică a jurnalului intim, cât de o altă manieră de a onora tocmai vremelnicia condiției umane: *prin creație*. Diaristul învață astfel să-și locuiască maladia, vremea, soarta. Să se locuiască pe sine.

Raportul acesta fragil dintre

fatalitate și libertate în gestionarea destinului lăuntric e regăsit în mai toate scrierile analizate de Gheorghe Glodeanu în volum. Despre Eugen Simion, autorul *Prolegomenelor...* afirmă că „încearcă să pună în acord eul său social cu eul său profund” (p. 362). Raportul menționat îl identificăm și în notațiile ce vizează îmbătrânirea sau moartea spirituală, resimțită de creatori mai dramatic decât destrămarea fizică. Scrisul, devenit, odată cu înaintarea în vârstă, o preocupare mai mult pentru sine decât pentru ceilalți – a se vedea mărturisirile lui Augustin Buzura –, se convertește astfel și în sfidare a implacabilului, inclusiv a marginilor proprii. În dorința de a păși existența după ce făptuirea individuală e suficient de capabilă a supraviețuii autonomă.

Iată că putem găsi în jurnale meditații în ceea ce privește literatura, actul scriptural sau condiția de cititor. Ele sunt percepute ca moduri de a fi/de justificare a existenței înseși (a se vedea Nicolae Manolescu, *Scrisul și cititul*, 2002). Pentru Ana Blandiana, scrisul se dovedește – în lunile dinainte de iarna lui '89 – „singurul punct obsesiv, aproape mistic, de sprijin”. Eugen Simion, în volumul *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* (ediția a doua, 1986), respinge interesul exagerat pentru nararea de întâmplări, de fapte exterioare. Socotește obligatorii vizitarea ulterioară a confesiunilor, nuanțarea lor, înlăturarea conținuturilor ne semnificative. Pactul autobiografic se preface astfel în convenție apropiată de romanesc.

O abordare inedită a genului, una transdisciplinară, o găsim la Cornel Ungureanu, care în *DIALOGURI. PAGINI DE JURNAL* (2021) mixează interviuri luate unor cărturari ce i-au marcat biografia intelectuală, fragmente de memorialistică și de corespondență cu mărturisiri depistabile în interviurile pe care el însuși le-a dat unor colegi de breaslă mai tineri.



Corin Braga cultivă și el – în volumul *Oniria. Jurnal de vise (1985-1995)*, ediția a doua, 2010 – o poetică aparte în ceea ce privește diarismul, optând pentru consemnarea activității onirice. Este un pretext pentru Gheorghe Glodeanu de a crea conexiuni cu opera romanică a lui Max Blecher, unde realitatea cea adevărată o constituie, de fapt, irealitatea/visul.

Creațiile diaristice propuse de exeget sunt, așadar, cronică de familie, *Bildungsroman*, radiografie a lumii scriitorilor, însemnări de sanatoriu. Sunt, în același timp, armă/putere (scot din ascundere disfuncțiile contemporaneității, inclusiv ale politicului). Sunt loc unde se coc gândurile și trăirile. Nu oferă soluții, însă îmbie la problematizare, la transformare. Ele devoalează tocmai lungul, enigmaticul și solitarul drum al cărții către cititor. ✦

LA LIMITA DINTRE POEZIE ȘI MANIFEST

Teona Farmatu se remarcă printr-o voce omogenă, care analizează fiecare detaliu din lumea exterioară, transformând poezia într-un instrument de conștientizare.

de
ANA BUGNARIU

De-a lungul anilor, Teona Farmatu s-a afirmat în spațiul literar românesc din diverse ipostaze. A fost redactor-șef al revistei *Echinox*. A scris cronică literară. A activat în cercetare academică. De aceea, debutul său literar vine cu o dublă responsabilitate față de poziția critică pe care autoarea și-a asumat-o în propria sa carieră. Totuși, ca de fiecare dată, Teona Farmatu se remarcă. Volumul acesteia, *La limită*, a apărut în anul 2025 în cadrul colecției *Vorpă* (colecție coordonată de Svetlana Cârstea) a Editurii Nemira.

Înainte de a începe să discut despre volum în sine, aș vrea să mă opresc asupra unei note din primele pagini: „Volumul conține pasaje care descriu violența și agresivitatea. Chiar dacă aceste pasaje au o funcție politică și, îmi doresc, transformatoare, ele pot produce durere”. Pentru Teona Farmatu, cuvintele nu reprezintă simple sunete, ci arme care pot provoca durere. Cititorul se transformă dintr-o simplă entitate anonimă într-o persoană cu un destin propriu ce poate resimți respectiva durere. Astfel, printr-o simplă notă de început, autoarea reușește să modifice dinamica lector-text-scriitor, evidențiind intimitatea actului lecturii. Totodată, se construiește baza

unei preocupări care va reveni pe parcursul volumului în diverse forme: consecințele unui limbaj care poate răni.

Volumul este împărțit în trei capitole: *Femei muncitoare*, *No Safe Area* și *Sunt la limită*. Deși cele trei prezintă particularități proprii, elementul comun este vocea autoarei ce rămâne neschimbată pe parcursul întregului volum. Teona Farmatu se remarcă printr-o voce omogenă, care analizează fiecare detaliu din lumea exterioară. Astfel, această atenție pentru relații interumane, pentru animale, pentru societate, demască o preferință pentru secvențele descriptive. Aceste descrieri facilitează o anumită materialitate a cuvintelor. De aceea, când autoarea discută despre halatele albe din spitale, pizza sau fuste lungi, o realitate fizică prinde contur în fața cititorului.

Femei muncitoare. Capitolul care deschide volumul este, probabil, și cel mai complex dintre cele trei. Autoarea aduce în prim-plan o serie de portrete ale căror protagoniste sunt câteva figuri familiare ce apar în orice comunitate. Astfel, se apelează la o memorie colectivă pentru a surprinde faptul că, deși fiecare dintre noi are un alt destin, acești piloni ai societății sunt cei care ne leagă. Cu toții cunoaștem

o doamnă Mariana sau o Rena, am stat să le ascultăm poveștile, știm că pentru ele viața nu a fost neapărat ușoară. Totuși, scrisul Teonei Farmatu nu se limitează la a oferi voce unor povești ce merită auzite. Întregul capitol este o lecție despre cum ar trebui să ne raportăm la celălalt, la cealaltă, la celălalt. Tandrețea de care dă dovadă scrisul Teonei Farmatu te face să te gândești de două ori la cum te raportezi în viața ta de zi cu zi la o prezentatoare de știri, la o femeie de serviciu, la o vecină sau o bunică. Astfel, principalul atu al poemelor este *inclusivitatea*. Nimeni nu este exclus din universul Teonei Farmatu, toți merităm să fim auziți.

În plus, nu ar putea fi femeii muncitoare fără muncă – muncă, muncă și mai multă muncă. Fiecare protagonist se află într-o oarecare relație cu munca. Totuși, poemele Teonei Farmatu reușesc să arate eșecurile sistemului capitalist contemporan. Poeme precum *O seară frumoasă*, *Leta* sau *Din doi părinți muncitori am ieșit o muncitoare* surprind modul în care munca îți poate mutila percepția asupra propriului corp, propriei vieți. Dintre aceste poeme, *O seară frumoasă* este cel care îți rămâne întipărit în memorie fără să vrei. Deși inițial tematica gravitează în jurul știrilor, subiectul principal nu este știrea în sine, ci modul în care aceasta afectează societatea. Pentru telespectatori, a auzi seară de seară știri despre nedreptățile lumii a devenit o experiență colectivă prin care aceștia își pierd nădejdea unei lumi mai bune. Dar oare sunt ei singurii afectați? Autoarea descrie cum victimele colaterale ale acestor știri sunt chiar prezentatoarele. Oare cum le afectează știrile zilnice despre femucid? Oare cum reușesc să transmită aceste vești fără să plângă? Oare cum pot trăi știind că zi de zi prezintă aceleași știri cu aceleași urmări (inegalități, omoruri, corupție), dar nu vine și ziua în care va exista o schimbare? Teona Farmatu reușește să demon-

streze cum și munca jurnalistică, demnă de aplauze, ajunge să te dehumanizeze până la rangul de simplu interlocutor. Astfel, „cu toții muncim pentru o lume mai bună, dar cu ce preț?/ Lăsați, doamnă, că și munca asta, nu vedeți. Muncim și?/ Cu munca nu câștigi bani. Bani? În altă parte se fac.”

Dacă în primul capitol autoarea a preferat să privească lumea din poziția unui observator, în *No Safe Area* și *Sunt la limită*, Teona Farmatu pășește într-un univers al interiorității.

No Safe Area se concentrează pe modul în care autoarea experimentează exteriorul. Capitolul este un adevărat amalgam al sentimentelor, gândurilor, insecurităților. Totuși, punctul slab al acestui capitol este determinat de lungimea poemelor – sunt lungi, dense și abordează o serie de teme ce nu se află într-o relație explicită. E ușor să te pierzi printre rânduri când treci dintr-o idee în cealaltă, de la sine la relația cu familia, de la uman la non-uman. În același timp, autoarea reușește să ofere claritate acestor poeme prin propria poziționare: e asumată în tot ceea ce spune. Teona Farmatu nu se ferește să spună lucrurilor pe nume – este conștientă de realitatea dură care se află în afara poeziei și nu îi e frică să o arate în mod direct în poemul său. Astfel, deși în acest capitol se regăsesc diverse poeme lungi și complexe, asumarea autoarei (care se poate regăsi și prin micile inserții auctoriale) reușește să ofere o linie de plutire în *No Safe Area*.

Sunt la limită. Ideea unei limite (ce a fost încălcată) este o tematică recurentă în întregul volum, nu doar în acest capitol. Sunt la limită când violența împotriva femeilor este ignorată. Sunt la limită când viețile animalelor sunt în primejdie. Sunt la limită în relația cu propria familie. Totuși, în ultimul capitol, încălcarea acestei limite necesită o revoluție. Dacă până în acest punct, autoarea preferă să vorbească cu tandrețe despre sine



și lumea înconjurătoare, în *Sunt la limită* respectiva tandrețe prinde o altă nuanță. Iubirea față de exterior facilitează o revendicare a unei lumi mai bune, mai incluzive, mai colective. Tonul aproape revoluționar reușește să ofere un cadru în care noi toți putem coexista în siguranță. Astfel, spre finalul capitolului, poezia se transformă într-un manifest al speranței, al surorității, al binelui care pare a fi aproape – un manifest al poeziei care poate produce o schimbare reală.

În întregul său volum de debut, Teona Farmatu excelează în a demonstra că, prin artă, mai ales prin poezie, putem schimba lumea. *La limită* este un volum care te șochează, te sensibilizează, te revoltă, dar care are grijă să te asigure că tot răul e înspre bine. Astfel, poate că e necesar ca unele limite să fie încălcate pentru ca noi toți să realizăm că ar trebui să luptăm pentru o viață mai bună, mai sigură, mai blândă, mai tândră. ✦

POEZIE SF

Este pusă în mișcare, în acest volum, o strategie a disonanței care, departe de a căuta sinteza, se mulțumește să sublinieze imposibilitatea legăturilor organice între poeme.

de

EMANUEL LUPAȘCU

Ne aflăm aici în fața unui experiment care, deși s-ar vrea plasat sub semnul unei colaborări la patru mâini, pare mai degrabă să configureze un spațiu al anonimatului procedural, unde subiecții Miticov și Diamandi se retrag în spatele unei mașinării de colaj programatic impersonal. Această tehnică a asamblajului, prin care fragmentul este ridicat la rang de unitate ontologică suverană, frapează nu atât prin vreo coerență internă, cât prin refuzul ostentativ al oricărei mize de tip umanist, lăsând să transpară un imaginar a cărui singură logică rezidă în propria-i fragmentare. Dar lucrurile nu stau neapărat așa. Este pusă în mișcare, în acest volum (NVRN, 2025), o strategie a disonanței care, departe de a căuta sinteza, se mulțumește să sublinieze imposibilitatea legăturilor organice între poeme, mărind deliberat distanța dintre elementele unui discurs ce refuză să se mai coaguleze într-o semnificație unitară. Tăieturile bruște în fluxul imaginărilor disrup logica liniară a percepției, propunând în schimb o imersiune într-un univers de o post-apocaliptică răceală. Ceea ce se înfățișează privirii este moartea termică a unei lumi deja înghețate, redată printr-o tehnică a gros-planului sacadat, unde zoom-ul nu mai

servește la o mai bună înțelegere a întregului, ci la o disecție atomică a suprafețelor. Această detaliere aproape microscopică a obiectelor, această invazie a hiperrealismului tehnic sfârșește prin a produce efectul global al unui scurtmetraj despre criogenarea postumană.

De ce scurtmetraj? Pentru că unitățile textuale, deși marcate de o evidentă descuamare narativă, rămân fixate într-o coeziune subterană de insistența unor obsesii vizuale precum lumina orbitoare, albul zăpezii ori izolarea de tip buncăr. Se poate detecta în arhitectura volumului, printr-o lectură atentă la recurențe, un fir roșu ce instituie o atmosferă analogă celei din *The Thing* (1982), filmul lui John Carpenter, în care grupul de cercetători se confruntă cu acea entitate extraterestră redată vieții prin dezgheț. Inaugurarea parcursului poetic-narativ se produce sub semnul unui cataclism nedefinit, o ruptură violentă de țesătura realului proxim ce instituie, prin apariția halucinantă a „fetițelor în mantii metalice”, un regim al excepției unde vechea lume se surpă iremediabil. Fuga disperată a subiectului către fortăreața stațiunii meteorologice, acest spațiu liminal delimitat de sârmă ghimpată, marchează o mutație fiziologică profundă, trauma invaziei externe

somatizându-se sub forma unui bâzâit invaziv în organul lui Corti. Această internalizare a dezastrului transformă sistemul nervos într-un receptor parazitat, prăbușind distincția dintre zgomotul obiectiv al lumii și patologia subiectivă, pentru ca ulterior, în claustrarea de pe „Puntea Opt”, să se instaleze rutina alienantă a muncii de mentenanță a (potențialei) nave. În tot acest „ecosistem artificial”, unde soarele este doar o reprezentare corectă pe ecrane, viața se reduce la verificarea obsesivă a supapelor și la sudarea cornierei, activități tehnice ce funcționează ca un mecanism de sedare colectivă, augmentat chimic prin consumul ritualic de „sirop de căpșuni” (un minimum reziduu familiar). Subiectul, devenind o simplă extensie a mașinării de supraveghere, patrulează marginile unui perimetru dincolo de care nu mai există decât noroi și urme ilizibile, acceptând simulacrul ca unică formă de existență validă în cadrul acestui prototip de izolare funcțională.

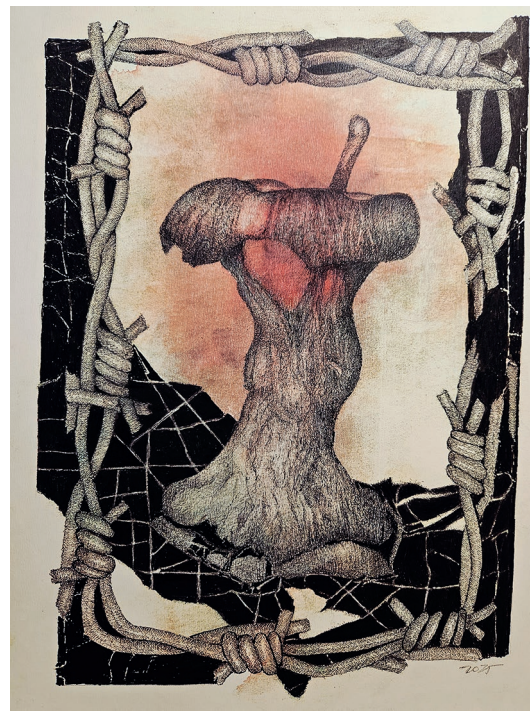
Prăbușirea simbolică a acestui univers clausturant survine odată cu primele erori de sistem, când limbajul însuși începe să se dezintegreze în nonsensuri algoritmice, semnalând coruperea software-ului ce susținea până atunci realitatea buncărului. Interesant e că această prăbușire completă a semnificației se realizează printr-o formă fixă (sonet) golită de orice fel de conținut inteligibil („Pelicomen cu pine vaa roli! / Nu fitofalia ne dă sitare / Crol fertinele tii de micubare / Cum intrubatura cernea spoli”). Epifania amară a subiectului, care realizează că întreaga sa existență laborioasă nu a fost decât un videoclip înregistrat pentru entități ostile sau un instructaj circular lipsit de finalitate, provoacă o disociere violentă, o ciocnire a emisferelor cerebrale ce forțează ieșirea din rolul de individ docil. Impulsul evadării este declanșat, în mod paradoxal, de un element natural rezidual (veverița ce bate în geamul de plexiglas),

biletul unui prieten din copilărie funcționând ca o ultimă ancoră către un sine autentic, pre-tehnologic. Călătoria finală către munte, o expediție inversă dinspre hiper-tehnologizarea „Punții Opt” spre puritatea brută a zăpezii, se dovedește a fi însă o manifestare ultimă a pulsionii de a fi cu Celălalt, unde extazul resimțit pe platoul înghețat nu reprezintă regăsirea celui alt, ci doar faza terminală a hipotermiei. În acest alb infinit, unde prietenul căutat se dovedește a fi o halucinație, vocea poetică își pecetluiește destinul prin dispariție, rătăcirea finală în afara sistemului fiind singura eliberare posibilă dintr-o lume care l-a asimilat până la anihilare.

Deși ambiguitățile acestui volum îngăduie multiple traiectorii de lectură, scenariul propus (SF postapocaliptic) posedă capacitatea de a agrega, într-o arhitectură coerentă, mizele ideatice fundamentale ale textului, relevând un organism uman regresat la stadiul funcțiilor pur biologice și motrice. Această focalizare asupra corporalității, supusă unei manipulări prin supraexpunerea albului orbitor, se sprijină pe o frecvență remarcabilă de aproximativ 93 de ocurențe ale unor descriptori cromatici și fononici (de la „neon” și „sticlă” la „soare” ori „sticlă”), configurând o poetică a vizibilității radicale. Departe de a invoca vreo rezonanță romantică, gestionarea fluxului luminos instituie un regim de *overexposure* în care recurența obsesivă a „soarelui” și a „luminii” devine agent al orbirii și al obliterării detaliului. Se conturează aici simptomul unei transparențe absolute, specifice supravegheii tehnologice, unde absența umbrei și a secretului transformă totul într-un obiect perfect vizibil, deci integral administrabil. Lumina ce inundă aceste pagini, refuzând orice funcție termică în favoarea uneia sterilizante, provoacă acea eroare de sistem în care imaginea se dizolvă sub presiunea unei străluciri insuportabile. Sub auspiciile supravegheii și a nediferențierii

stă spectrul disoluției finale. Structurată în jurul titlului *Nu va rămâne nimic*, ea se reiterează cu o frecvență obsesivă, asemenea unui refren al zădărniceii ce subminează orice tentativă de construcție subiectivă. Această estetică a entropiei se manifestă prin imaginea recurentă a fărâmițării, în care existența însăși pare a se dezagrega sub presiunea unui „deget misterios”, transmutându-se în fragmente minuscule sau petale ce plutesc într-o spirală nesfârșită a insignifiantului. Dezintegrarea nu cruță nici universul obiectual, mașinăriile fiind sistematic prezentate ca „ieșite din uz”, într-o lume în care tehnologia își suspendă utilitatea și devine un vestigiu al unei funcționalități pierdute. Totuși, în acest peisaj dezolant al substanțelor lichefiate absența urmelor și triumful nimicului sunt investite, în mod paradoxal, cu o valență aproape euforică; entuziasmul ce punctează constatarea unei „zile mi-nu-nate” sugerează că eliberarea finală a subiectului desemnează atingerea „gradului zero” al existenței: moartea.

Dar dincolo de alegoria anxioasă a claustrofobiei, subzistă în aceste pagini un optimism paradoxal, prin care trauma este recontextualizată sub semnul jocului video. Poemele (36, 38, 42) funcționează ca fragmente de manuale tehnice pentru simulatoare virtuale, în care existența, fragmentată în misiuni, goleşte moartea de greutatea sa metafizică, reducând-o la indicatorul de *game over* al unei structuri programatice. Ipoteza ludicului digital se obiectivează prin scenarii de o precizie tehnică izbitoare, de la misiunea de salvare spațială cu resurse de oxigen cuantificate, până la managementul ineficient al combustibilului care atrage prăbușirea inevitabilă a vehiculului. Chiar și confruntările absurde, precum lupta cu „vidrele laser”, confirmă că pericolul este doar o componentă a unui algoritm controlat, unde realitatea este substituită de simularea unei misiuni circulare (*respawn*).



E posibil să mă înșel în ceea ce privește optimismul global al volumului, căci dacă în poemul 36 moartea este tratată ca o simplă consecință tehnică a „deciziilor ineficiente” într-un simulator, în poemul final (48), rătăcirea și dispariția capătă o greutate cvasi-tragică, profund umană, care subminează estetica depersonalizării asumată anterior. În final, se cuvine salutat acest volum de poezie SF care, deși sondează topoi „teoretici” recurenți – societatea de control, alienarea sau claustrarea într-un exterior inaccesibil –, transcende simpla *expresie* conceptuală prin scenarii narative de o complexitate remarcabilă. Forța volumului semnat de Diamandi & Miticov rezidă în rigoarea tehnicii de montaj, atât la nivel intra-poetic, cât și în arhitectura de ansamblu, transformând delirul individual și excesul singularizării în simptome ale unei structuri formale care refuză să își menajeze cititorul. Îl pune la treabă. Și e bine că o face. ✦

ÎNTOARCEREA LA REAL

Poetul Ștefan Melancu își conservă, în esență, acea simțire eterică, un fel de calină melancolie structurală, dar intens dramatică.

de

RODICA MARIAN

Așa precum se arăta lumii în precedentul volum, intitulat *Despre irealul din lucruri* (volum substanțial și valoros precum și cel mai recent), poetul Ștefan Melancu își conservă, în esență, acea simțire eterică, un fel de calină melancolie structurală, dar intens dramatică, uneori patetică, în particularitatea unei manifestări lirice colorată rafinat și viguros. În finalul volumului *Întoarcerea în real*, ciclul cu același titlu pare să depășească orice impuls distinctiv al acestei magmatice armonizări de contraste, excelând în organicitatea unor idei poetice foarte bine articulate în oportune forme și expresii poetice. De asemenea, volumul recent reconfirmă opțiunile lui Ștefan Melancu pentru o poetică neconformă modei și modelelor, pentru o voce aparte, specială, cu un melos particular.

Conținutul ideatic încifrat (aici în sensul teoriei lui Eminescu din tinerețe, cea a necesarei încifrări a ideii poetice, care este *sufletul poeziei*), în tot acest nou ciclu *Întoarcerea la real* (și volum) se constituie ca o replică concentrată la volumul anterior, volum care mi se pare posibil de contras în versul *Irealul devenit realul din lucruri*, cu tot haloul său elegiac de cultivată tristețe. Dacă *irealul* semnifică până la urmă o disoluție generală, o atmosferă de decepție în care „*po-*

zia se pitește sub cer. Cerul ecranează irealul/ și sfinții de noapte – / se mai poate încă muri. Se mai poate?” (sau „Poezia e însuși învinsul războiului lumii”), în *Întoarcerea la real* găsim un perfect pandant antinomic, bogat în încredere, în sentimentul stenic al încrederii reînnoite, în rostul și sensul lucrurilor. Din semantica de profunzime, versuri-cheie, ca *mise en abyme* ale acestei noi stări de spirit, se pot decupa destule, dintre care unele fără echivoc: „Văd ziua ce se mută subțiată în jos/ ... sub încă luna măreața/ și creața (*poezia va salva viața!*)” și ca un laitmotiv „De-acum ca într-un capăt de drum/ mirii realului își vântură trupul sub stele/ .../ străzile întoarse în margini îi aud/ ... își duc pașii/ picioarelor alungite cum încalecă ceața/ (*poezia va salva viața!*)”. În locul zădărniceii generale, acum apare speranța, credința chiar în rostul, în menirea salvatoare a frumosului. De altfel în textul poetic cu numărul IX (în total ciclul *Întoarcerea la real* are XII poeme, număr simbolic) se intersectează lexe și sintagme poetice semnificante pentru universul liric antrenat în opționala stare de spirit a recuceririi realului în suflet, recucerire necesară și binefăcătoare pentru *târziul de-acum*, o retrăire a tuturor experiențelor anterioare în *poarta creierului târziu*, altfel spus în memorie, în amintire.

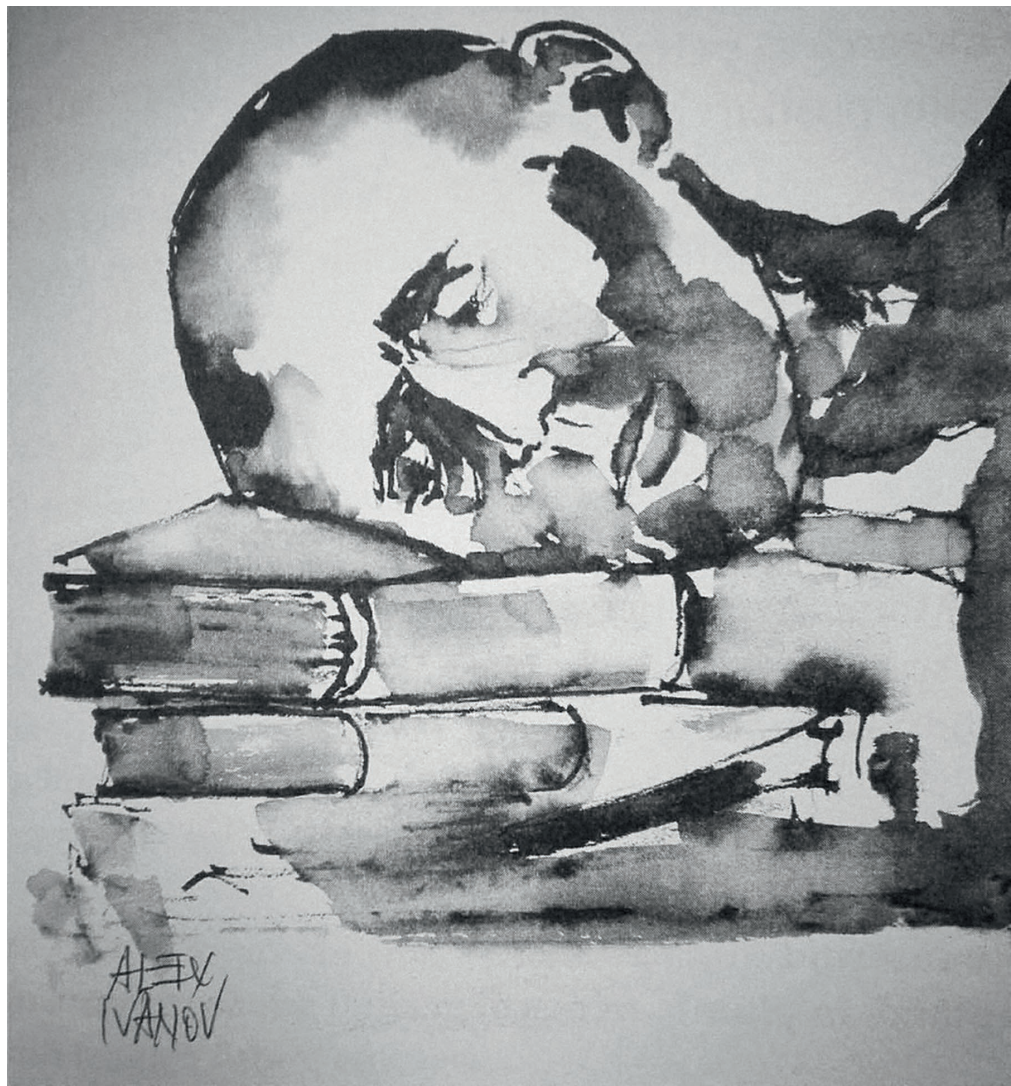
Vom vedea ce se mai asociază în trăirea poetică a lui Ștefan Melancu, cel care are revelația de *iubită împărăteasă*, atât a amintirii iubirilor trecute, cât și a celor posibile în *starea timpului târziu de acum*.

Ciclul *Întoarcerea la real* este totodată o chintesență a volumului, după cum a observat un cronicar, începând cu primul ciclu al cărții, cu titlul reprezentativ *Nașterea atunci a poeziei*, mai precis cu primul text poetic, intitulat *Dimineața cuvintelor*. Eu aș vrea să subliniez consecințele semnificative ale unei confruntări între primul text al cărții și primul text al ciclului final, care-mi oferă observarea faptului că incipitul poetic este exprimarea dorinței poetice, proiectate în ființă prin modul optativ: „Dimineața cuvintelor asta ai vrea acum/ carnea lor fragedă”. Pe când în primul text al ciclului final, trăirea poetică este retroproiectată „deschide-te drum în târziul de-acum”, fiind o înțelegere nouă și profundă a tot ce iubirea a atins în amintire prin însăși dăruirea ființei poetului „în poarta creierului târziu lăsându-mi ochii deschiși/ înăuntru (măcar atât) cu tot cu afara/ uitată adesea clipocind”. Târziul este generator de nou început, poate fiindcă eminescianul *ochi deschis înăuntru* a străluminat profunzimile trăirii adevărate: „cum aș lua în brațe apoi mergând imaginile/ înșirate acolo adânc și le-aș aduce cât mai aproape/ dându-le din mine viața lor”. Astfel retrăirea pare mai autentică decât trăirea, fie ea și poetică.

Textul poetic II, cel reprodus și pe coperta IV-a, este mai explicit ideatic definind „întoarcerea la real ca o stare a timpului târziu/ de acum” prin două condiții necesare, prima fiind amintirile vii, explicitată deja poetic în textul I, adică „lucrurile rămase-n tine”, iar a doua condiție a îmbrățișării este „*inima măreață uitând de sine*”. „De mă uitam răpit pe mine însumi” zisese Eminescu, numai că uitarea de sine se dezvăluie ca o stare a inimii, stare care-o face măreață în poemul lui Ștefan Melancu. Determinarea inimii este frustă în acest context, epitetul cumulând sensuri majore,

dar și sugestive. Important este că această stare va fi apoi transferată asupra „cerșetorilor orașului”, concretizându-se în emblematica imagini a acestora ca elemente revelatorii ale realului, ca *miri*, personaje de vârf în marea sărbătoare a firii umane, în sacra nuntire. *Cerșetorii orașului* apar mai întâi printre imaginile „vieții lăsate în urmă”, unde... strâng noaptea/ în brațe lăsându-și capul culcat pe ape și șoapte”, apoi „(târzii fiind) se întorc/ în mirii realului de acum. Râd nimicului/ și își afundă inimi mărețe/ în zările crețe”. În această noapte fermecată se deschid lumile, devenirea într-o ființă este posibilă „și calea i-e trează”. În cele din urmă, cerșetorii orașului sunt internalizați în rostul sufletului de poet, „cerșetorii orașului ai mei fiind/ lor le spăl picioarele și le car zarea în spate/ lor le înfășur la piept cuvintele/ toate și steaua din somn ce răzbate”.

Revenind la cele două preferate elemente ale redescoperirii realului, inima va fi prevalată, aproape de realul însuși, ca *leac*: „cohorte apoi de imagini sub creierul ars/ pe care inima le stoarce în miezul realului –/ ea fiind acum de văzut ea și trupul ei risipit și tăcut”. Simbolicul *lexem realul* este uneori asociat lumii cerșetorilor, cu a lor zile neînțelese și încețoșate, „în care-și beau dimineața (și viața)”, „Someșul lor înecând” „mai reali ca oricând”. Textul poetic cu numărul IV are mai puțină propensiune de încredere în drumul deschis de târziu de-acum, dominat de empatia lucidă pentru năpăstuiții vieții „înghesuindu-i în mine”, zice poetul, desigur pentru a-i proteja, iar apoi când ei se întorc în mirii realului „le aud râsul cum arde clipele/ și sub ele stele ce acum în sus curg/ le cuprind brațele/ și le sărut nopțile sub viețile-rug” (textul VII), semnaleză viața germinând târziu din nimic: „pliu-pliu în târziu tic-tic sub nimic/ îmbracă-te gând însoară-te vânt”. Undele elegiace sunt alungate astfel, dar ele transpar încă neliniștite în timpul târziu de acum în care poetul se percepe „subțiat și cu miros de pământ/ în gură de vânt”.



Din punctul meu de înțelegere, versul „lumina uitată pe care auzul o poartă” cumulează o sensibilă intuiție, extinsă în textul VIII al ciclului, în care timpul, sub aspectul unui hău viu și treaz are auzul tulburător de încăpător, „suflet pereche” cu auzul poetului, în care se pot auzi straniu „morții și vii mei deopotrivă”, „(din ce în ce mai în margini) și cum se întind/ lucrurile și ființele sub clipe tăind”. Ultimele texte ale ciclului reînnoiesc încrederea în artă, în poezia salvatoare de durerile lumii, care va fi necesar „într-o nouă gramatică alta/ necunoscută uitată”.

Noua formă poate fi una veche, uitată doar și este dorită imperios, grabnic „să vină dimineața-n de-

vreme”. În poemul XI se lămurește drumul deschis în târziu de-acum ca fiind un început de mântuire: „De aici poate începe calea/ adevărul și viața aceleași în zi de inimă plină/ la fel iubind golul din umbră/ lumină și pleopă pământ și apă”. Pe când în poemul final se descifrează puterile nelimitate ale iubirii omenești, dar și condiția sacră a mirilor realului, poate înșiși poezii: „mirii realului și drumul lor suind străzile/ trecând până dincolo de orice închipuire/ și până dincoace de nevăzută plutire// privind și imaginând. Ființe și lucruri uitate/ se vor ivi odată cu ei. Vor da bună ziua inimă/ și soare și bună dimineața ivire/ dintr-o altă îndepărtată stare”. ✦

COLȚII ASCUȚIȚI AI MEMORIEI

Ana-Maria Vințan construiește poezii concentrate și cu un lirism într-o notă ușor suprarealistă

de
ANDREI CUȘ

În această perioadă în care încă ne dezghețăm de toate evenimentele cotidiene, am ales să citesc un volum de poezie ce are un titlu în concordanță cu vremea, și anume, volumul de debut al Anei-Mariei Vințan, *Orașul albastru*.

Absolventă a Facultății de Drept a Universității din București, în prezent avocată și pasionată de poezie, Ana-Maria Vințan are un debut promițător la Editura Cartea Românească în 2025. Chiar din primul poem, se stabilește tonul volumului care prevestește ce ne așteaptă în restul cărții, și anume, multiplele tășuri ale memoriei. Astfel, în poemul *Așteptare*, autoarea își invocă trăirile, luând în considerare posibilul dezastru ce se poate genera, chiar și așa, aceasta caută o reîntregire cât mai completă, făcând o com-

parație cu „largul mării ce-și cheamă fluviile spre vărsare”. Această chemare evidențiază și rolul terapeutic pe care îl are contemplarea și scrisul despre „nemișcarea, neînceputul crud și liber al copilăriei”.

M-a atras titlul, amintindu-mi de *Malul albastru* al lui Gellu Naum, o carte de martie în care simțim recele blând al ultimilor momente, este primăvară, totuși, ceva rămâne albastru în noi. Așa am simțit și această carte. Oricâte anotimpuri trec, rămân niște frânturi din acestea și, de cele mai multe ori, când dorim să reținem acele momente prin memorie, ni se înfățișează ca o experiențăopleșitoare.

Impresia pe care mi-a lăsat-o volumul la o primă lectură a fost apropiată de lectura cărții lui Paul Celan, *Mac și memorie*. Un stil foarte apropiat prin folosirea alegoriei și a metaforei pentru a încerca să gestioneze angoasa eului când este expus la evenimentele trăite. Apropierea este și prin temele abordate, și în poezia debutantei „macul” apare și în visul pur, dar și în reverie. Ambele sunt locuri ale refugiului, câteodată mai puternice decât realitatea, dar și pline de tumult. Poeta reușește să depășească tema nostalgiei pure ce

poate atinge clișeul, ba chiar nu-antează și denunță trecutul plin de vitalitate și potențator, atrăgând atenția absurdului acestuia, după cum se observă în poezia *Cinematograf*, unde autoarea duce dorul „de oameni în umbră trăind spaime pe care nu le înțeleg/.../și sunt pedepsiți fără nicio vină”. Asemenea lui Celan, volumul are nevoie de lecturi multiple pentru ca textul să se releve cititorului.

Ana-Maria Vințan construiește poezii concentrate și cu un lirism într-o notă ușor suprarealistă unde „copilul e ghemuit în zidul alb” (*Peisaj*) sau „cerbi hăitași mă așteaptă să dezgropăm iar chipul vieții de apoi” (*Viața de apoi*). Acest imaginar are o varietate impresionantă, mai ales când autoarea oscilează între optimism și pesimism unde, în unele retrairi, alteritatea apare ca ceva de nestăpânit (*Seceriș*) sau ca ceva ce poate fi îmblânzit cu sacrificii imense, eul renunțând chiar la cuvinte (*Tăceri*). Singurul poem care este scris într-un stil prozaic este *Stampă*, în care tema principală este urâtul, o ironie cinică, dar care ilustrează și posibilitatea de redempțiune a fiecărei fapțiuri sau forme ce, în percepția obișnuită, are aspectul respingător.

Poemul eponim, *Orașul albastru*, reușește să cuprindă esența volumului și să ilustreze într-un spirit ludic fuga de singurătate/alienare ce se resimte încă din prima poezie. Eul își interiorizează „orașul”, astfel, acesta se prezintă ca un spațiu limitat material, fiind mai ușor de traversat și de supraviețuit crizei, de aceea eul își creează diferiți salvatori cum ar fi „pescărușii” sau „algele putrezite”.

Cu acest debut, Ana-Maria Vințan își setează un drum clar în poezia românească contemporană, cu un stil ce merită fructificat de autoare și care sper să atragă cât mai mulți cititori. ✦

Ana-Maria
Vințan,
*Orașul
albastru..*,
Editura
Cartea
Românească,
2025, 48p.



Există o regulă nescrisă în cultura contemporană: dacă vrei ca o operă artistică să pară profundă, trebuie să taci suficient de mult încât să crezi un mic disconfort – genul acela de liniște în care începi să te întrebi dacă nu cumva ai pierdut ceva important.

Așa apare ceea ce am putea numi estetica tăcerii. Cadre lungi, lumini obscure, pauze apăsate, un fir de iarbă mișcat insistent de bătaia vântului, priviri care durează puțin mai mult decât ar fi nevoie, un robinet care se încâpățânează să picure, în fine. Nu contează neapărat ce se întâmplă în ele. Important este că durează. Și că, în acest interval ai timp să-i dai bice creierului și să presupui că trebuie să însemne ceva.

Cinematografia ultimilor ani pare să fi transformat lentoarea într-un fel de virtute. Aproape morală, uneori. Dacă un personaj intră într-o cameră, se așează și privește pe fereastră timp de câteva secunde, e realist. Dacă scena continuă încă un minut, deja lucrurile devin serioase. Poate e despre memorie. Sau vinovăție. Sau trecut. Sau toate la un loc. Sau pur și simplu... nimic, dar asta e mai greu de spus cu voce tare.

Iar exemplele sunt peste tot. În *Dune* (de Denis Villeneuve) tăcerea pare să aibă aceeași greutate ca deșertul; nu explică, dar sugerează. În *Târ* (de Todd Field) pauzele nu sunt doar pauze, ci sunt aproape mecanisme de control. Iar în *The Revenant* (de Alejandro G. Iñárritu) liniștea devine fizică, apăsătoare, ca frigul pe care-l îndură personajul.

Ceea ce e interesant este că toate funcționează. Sau, cel puțin, par că ar funcționa. Și aici lucrurile devin ușor difuze.

Pentru că, la un moment dat, nu mai e foarte evident unde se termină intenția și unde începe convenția. Când este tăcerea cu adevărat necesară și când e doar... acolo, pentru că „așa se face”? Nu cred că există un răspuns clar. Și nici nu sunt sigur că a existat vreodată unul.

Publicul de festival, în schimb, pare că a învățat regulile destul de bine. Liniștea din sală e aproape perfectă. Nimeni nu mișcă. Nimeni nu scoate un sunet. E o formă de disciplină colectivă sau, poate, doar de prudență. Dacă rezisti să stai trei minute fără să-ți verifici telefonul, ești „de-al casei”; dacă nu,

există mereu riscul de a reacționa greșit. Dacă râzi prea devreme, pari superficial. Dacă întrebi ceva, chiar și în șoaptă, devii imediat „acel spectator”. Iar dacă scapi ceva pe jos în mijlocul unei tăceri prelungite... bam!, s-a rupt vraja, iar realitatea a intrat cu bocancii peste simbolism fără să ceară voie.

Într-un fel, e ca un acord tacit. Artistul lasă spațiu, muuult spațiu, iar publicul îl umple cu presupuneri. Uneori funcționează foarte bine. Alteori... nu prea.

E greu să contrazici tăcerea. Dacă un film vorbește prea mult, poți spune că e prost scris. Dacă nu spune nimic, devine complicat. Poate că sensul e acolo, doar că nu l-ai prins tu. Sau poate că pur și simplu nu era nimic de prins. Și da, asta e partea ușor inconfortabilă.

Pe de altă parte, există și un merit real aici. Tăcerea încetinește lucrurile. Te lasă să-ți tragi sufletul. Într-o lume în care totul se consumă rapid, o pauză lungă poate părea aproape un act de rezistență. Chiar dacă uneori seamănă suspect de mult cu o întârziere.

Problema apare când această strategie devine... rutină. Când cadrele sunt lungi, nu pentru că trebuie, ci pentru că așa arată „serios”. Când pauza devine un semn artificial de profunzime, nu o consecință a ei. Și atunci începi să te întrebi dacă nu cumva durată a început să țină loc de conținut. Și te mai întrebi dacă nu cumva biletul a fost cam scump.

Cinematografia românească nu este

străină de asta. Are exemple excelente. În *Moartea domnului Lăzărescu*, de Cristi Puiu, dialogul aparent banal și tăcerea construiesc ceva foarte concret, aproape documentar. În *Politișt, adjectiv*, de Corneliu Porumboiu, repetiția devine parte din sens. Iar în *Sieranevada*, de același Puiu, tăcerile chiar spun ceva sau, cel puțin, par să o facă fără efort. Diferența dintre un cadru care spune ceva prin tăcere și altul în care e doar mimată este mică. Și foarte fragilă.

Și poate de aici vine întrebarea mai importantă: nu cumva ne-am obișnuit să asociem tăcerea cu profunzimea, chiar și atunci când nu e cazul? Nu cumva există momente în care doar... pretindem că înțelegem? Există un manierism al tăcerii jucate?

Nu este o acuzație. Mai degrabă o suspiciune. Sau mai bine să tăcem.

Pentru că estetica tăcerii nu pare să plece nicăieri. Este prea comodă pentru artiști și prea respectată de critică pentru a fi pusă serios la îndoială. Vom continua să vedem personaje care privesc în gol, care așteaptă, care traversează încet spații goale, robinete care...

Și, probabil, vom continua să presupunem că în toate aceste momente se ascunde ceva important.

Iar dacă nu se ascunde nimic, există mereu o interpretare care să spună că tocmai asta e ideea.

Până la urmă, poate că asta e singura regulă sigură: dacă taci suficient de mult, cineva va găsi un sens. Chiar dacă trebuie să-l inventeze. ✦

Când pauzele din film spun mai mult decât replicile... și, uneori, nimic

de

VALENTIN PENȚA

CE MAI ÎNSEAMNĂ UN SCENARIU ORIGINAL?

Criteriile după care se evaluează originalitatea unui scenariu încep, bineînțeles, cu observarea unicității perspectivelor din care se spun poveștile, căci, după cum bine știm, toate poveștile au fost deja spuse.

de

CLAUDIA NEGREA

În fiecare an sezonul premiilor din industria cinemaului stârnește polemici, controverse sau dezbateri mai mult sau mai puțin pertinente pe marginea unor filme a căror valoare doar testul timpului ne-o poate garanta. Ne certăm, cădem de acord, analizăm conștiincios, iar la final declarăm că oricum sunt niște premii politizate și subiective, în funcție de cine ce câștigă și de mizele fiecăruia în dezbateri. Iar în următorul an o luăm de la capăt, cu speranțe proaspete că o să ia „cine trebuie”, ca într-o relație toxică din care alegem să ne amintim uneori doar ce a fost frumos, pregătiți, ca într-un delir, s-o reluăm în orice moment. Dar nu e o horă tocmai fără direcție. În ultima vreme s-a viralizat conceptul de „odinioară” – în social media „2026 is the new 2016” e fenomenul propagat de influențării de pe platformele de socializare. Ni se amintește cât de bine era atunci comparativ cu acum, se scot de la naftalină fotografii, filme, muzică, puse în comparații a căror relevanță rămâne discutabilă. Discuția rămâne suspendată și, în fond, lipsită de un sens clar. Iar Oscarurile, cu bune și cu rele, rămân reperul absolut, în special în ceea ce privește percepția și raportarea maselor la arta cinematografică.

E totuși o dezbatere relevantă în contextul originalității, cu atât mai mult cu cât îmbrățișarea nostalgiei de acest fel a venit ca efect al amplorii luate de A.I., al informației false din ce în ce mai dificil de identificat, darămite de contestat, în unele cazuri. Motivele pentru care am călători înapoi în timp cu prima cursă se pot regăsi și în cinema, atâta vreme cât prin „originalitate” înțelegem lucruri foarte diferite, în funcție de vârstă, experiență de viață, cultură ș.a.m.d. Voi comenta pe scurt unele dintre filmele nominalizate anul acesta la categoria *Cel mai bun scenariu original*, propunând, probabil, mai multe întrebări decât răspunsuri în ceea ce privește direcția promovată și valoarea poveștilor. Despre cât de cinstite sau de necinstite sunt aceste premii, nu merită neapărat o dezbatere. Istoria Oscarurilor ne-a arătat explicit că, de cele mai multe ori, se premiază tradiția, longevitatea, membrii Academiei constituie aproximativ 10.000 de votanți, iar sistemul de votare este preferențial, cu opțiuni ierarhizate. Martin Scorsese a câștigat primul Oscar pentru regie pentru filmul *Cârțița / The Departed* (2006), pierzând în anii precedenți cu filme ca *Taurul furios / Raging Bull* sau *Băieți buni*

/ Goodfellas, iar lui Paul Thomas Anderson abia i-a venit rândul cu *O bătălie după alta / One Battle After Another*, după multiple nominalizări pentru *Va cuge sânge / There Will be Blood*, *Firul fantomă / Phantom Thread* sau *Pizza cu lemn dulce / Licorice Pizza*. Nu e întotdeauna un joc cinstit, iar publicul e adesea cel mai dur critic cu păreri pe multiple platforme care nu găzduiesc doar opinii critice „avizate”, cum ar fi Letterboxd sau mai pretențioasa Mubi.

Ce înseamnă, însă, un scenariu original? În primul rând, el nu trebuie să reprezinte o adaptare dintr-o operă literară pre-existentă, însă nu e vorba despre doar atât. Această categorie, în forma pe care o cunoaștem în prezent, există doar din 2002. Până atunci, lucrurile au stat puțin mai complicat: la început se premia povestea scrisă în proză care stătea la baza scenariului – două texte diferite adăugate în categorii separate. Astfel, scenariul devenea, de fapt, o adaptare a acestor texte. Pentru câțiva ani, povestea și scenariul erau menționate în aceeași categorie, *Cea mai bună scriitură / Best writing*. Dacă până în anii '90 mai mult de jumătate dintre filmele câștigătoare ale premiului Oscar erau adaptări, vedem cum de-a lungul timpului balanța s-a mai echilibrat în acest sens, astfel că jumătate dintre filmele care au câștigat premiul cel mare în ultimul deceniu au avut la bază scenarii originale. Criteriile după care se evaluează originalitatea unui scenariu încep, bineînțeles, cu observarea unicității perspectivelor din care se spun poveștile, căci, după cum bine știm, toate poveștile au fost deja spuse. Se caută narațiuni care prezintă probleme actuale pentru societatea contemporană, structuri narrative coerente, dozate în așa fel încât să provoace o satisfacție spectatorială, în special în ceea ce privește finalurile. Este vorba și despre scriitura dialogului, complexitatea

și dezvoltarea personajelor, credibilitate, claritate și o măiestrie a felului în care e introdus subtextul. Fără a investiga prea mult aspectele tehnice, propun o paralelă de suprafață cu filmele nominalizate la aceeași categorie în 2016, acest an deplâns, reper al „normalității”, orice ar însemna asta.

Spotlight, regizat de Tom McCarthy, care a scris scenariul împreună cu Josh Singer, filmul câștigător al aceluși an, spunea povestea unor jurnaliști care investigau cazuri de abuz sexual asupra copiilor în rândul preoților Bisericii Romano-Catolice din Boston, cu un scenariu linear, lipsit de artificii narative, dar scris cu meticulozitate și bazat pe o cercetare profundă a cazului real din care e inspirat. În același an, thrillerul psihologic S.F. *Ex Machina* al lui Alex Garland propunea o premisă futuristă pe un fundal filosofic prin care se explora și se chestiona puterea inteligenței artificiale într-un setting minimalist, cu un final neașteptat, tulburător, care nu propunea concluzii sau judecăți morale. Abundentă din punctul de vedere al creativității și al originalității ideii, animația *Întors pe dos / Inside Out* al lui Pete Docter care este și co-scenarist împreună cu Meg LeFauve și Josh Cooley, prezenta tot un univers ficțional în care emoțiile trăite de un copil (bucuria, tristețea, teama etc.) erau personificate, cu o poveste a lor. Punând în prim plan importanța sănătății mentale și a conștientizării tuturor sentimentelor, oricât ar fi de neplăcute, filmul despre maturizare explorează complexitatea universului intern al personajului central. Structura și settingul susțin povestea într-un mod logic, coerent, pe înțelesul și pe placul tuturor categoriilor de vârstă.

Dacă subiectele prezentate mai sus nu sunt de actualitate, nu știu ce ar mai fi: importanța sănătății mentale, a conștientizării și a acceptării emoțiilor e peste tot în perioada în care apelează la terapie

probabil mai mulți oameni ca oricând; forța inteligenței artificiale care o ia pe cărări surprinzătoare și care ne face să chestionăm valoarea inteligenței umane într-un viitor din ce în ce mai interesant sau înfricoșător de imaginat; cazurile de pedofilie ne duc cu gândul la măloasele dosare Epstein, și nu numai, care ne-au făcut să ridicăm din sprânceană revoltați cu fiecare dezvăluire nouă. Apoi ne uităm la 2026: câștigătorul *Sinners* al lui Ryan Coogler aduce în prim plan conflictele rasiale care tronau peste Mississippi-ul anilor '30 într-o poveste a cărei singure dimensiuni originale ar putea fi constituite de doza de destul de dezechilibrat al scenariului și a hibridizării genului, un thriller cu nuanțe horror și muzică bună. Apoi, *Marty Supreme*, filmul biografic al lui Josh Safdie spune povestea unui jucător de ping-pong inspirat din adevăratul sportiv Marty Reisman, al cărui parcurs carieristic se împotmolește adesea din cauza deciziilor personale și al unui nerv obraznic al protagonistului. *Valoare sentimentală / Sentimental Value*, regizat de Joachim Trier care a semnat împreună cu Eskil Vogt scenariul, e o dramă de familie în care ni se prezintă aceeași premisă întâlnită în filmele despre filme, aproape dezamăgitor de lipsită de imaginație, însă de data asta cu o încărcătură emoțională mai puternică și poate mai aproape de spectatorii nefamiliarizați cu lumea din spatele culiselor. Am menționat filmele care au avut parte de promovarea cea mai intensă și cu nominalizări multiple, filme despre care cred, totuși, că se va mai vorbi și peste ani.

Cu sportivi problematici, conflicte rasiale sau regizori aflați în crize personale sau artistice ne-a obișnuit cinemaul de la *Pe aripile vântului / Gone with the Wind* (1939) al lui Victor Fleming, de la *Taurul furios* (1980) sau de la *Opt și jumătate / Otto e Mezzo* (1963) al lui Federico Fellini încoace.



Genul hibrid care ne surprinde la jumătatea filmului cu o schimbare radicală a direcției, așa cum o face *Sinners*, a mai fost încercat cel puțin de Robert Rodriguez în 1996 cu *De la apusul la răsăritul soarelui / From Dusk till Dawn*, într-o colaborare cu Quentin Tarantino care a semnat scenariul. Și aici se dezvăluie identitatea vampirică a unora dintre personaje într-un mod care te face să sari din scaun. Nu doresc să minimalizez importanța temelor, sau a jonglării cu genurile, din contră. Trăim într-o perpetuă repetare a greșelilor istoriei, însă mă întreb ce mai înseamnă originalitate în zilele noastre atunci când ne raportăm la o poveste. Poate că e vorba despre felul în care se șlefuiesc în zilele noastre teme și subiecte deja consumate, printr-o aprofundare mai sensibilă a acestora, și prin schimbări constante ale perspectivelor din care se prezintă acestea, iar asta e o idee care merită îmbrățișată. ✦

„MOARTEA ÎNTOTDEAUNA E FLĂMÂNDĂ”

Cartea este, poate, o invitație de a citi împotriva timpului, încercând a înțelege ceea ce este acum prin punctul inițial sau, poate, încercând a aprecia evoluția, ca o spirală.

de

CRISTINA CHIPRIAN

Antologia poetică a lui Nicolae Panaite, *Mina scriitoare* (ed. Junimea, 2024), se compune pe axa prezent-trecut, de la volumul *Ziua verde* (2019), trecând prin *Secetă* (2015), *Glorie anonimă* (2007), *Aproape un cerc* (2002), *Semnele și înfățișarea* (1989), *Alergarea copacului roșu* (1985), către volumul de debut, *Norul de marmură* (1981). La toate acestea, se adaugă o serie de poezii inedite. În această organizare cartea este, poate, o invitație de a citi împotriva timpului, încercând a înțelege ceea ce este acum prin punctul inițial sau, poate, încercând a aprecia evoluția, ca o spirală ce se rotește, recuperând și înălțându-se.

Demersul poetic se derulează pe două viteze, una a imaginării din imediata apropiere și una a verbului cu deschideri infinite, în spațiu și timp. Textul care inițiază

volumul este un exemplu: decorul observat prin fereastra locuinței oferă imaginea caselor abandonate, adormite, prezente doar prin abundența vegetală; orele dimineții par a se derula atemporal.

Întrucât se propune o artă poetică, referirea se face și la manuscrise: „văd amprente de lunii,/ suflu și suflu asupra lor (...)/ ele cresc, cresc...”. Creșterea este, mai întâi, vegetală, apoi luminos-metalică. Imaginea finală este aceea a imponderabilității care propulsează. Jocul cu lumina, cu apa izvorului neștiut, conferă coeziunea unor texte extrase din volumul *Ziua verde*. Expresia compusă din termeni cu sens îndepărtat marchează starea lirică.

Cuvântul creează asocieri și delimitări neașteptate: „o iarnă/ din care frigul parcă plecase (...)/ muzicile/ care picurau, picurau (...) se aude un murmur de cântec:/ e uvertura vremii zămislitoare.” Textul poetic devine spațiul de manevră al unui singur cuvânt, care îl coagulează și pentru care se ordonează imaginile. Sub aspect lexical, semantic și fonetic, acest cuvânt actualizează vârste lingvistice și adâncimi ideatice.

Starea de poezie este singurătatea, proiectată pe fundalul orașului trepidant, animat de adorație

mai mult sau mai puțin pioasă: „umbra ei/ a acoperit Mitropolia (...) fustele nervoase și pline de forme (...) grăbind parcă înflorirea teilor”. Singurătatea este, de fapt, și o atitudine: „ce mă însoțește acum,/ după ce i-am strâns cioburile”. Înainte de a se instala cu hotărâre, starea de singurătate traversează nedumerirea, iar starea naturii o atacă direct: „apocalipsa afectuoasă de afară”. Cuvântul marcat (s.n.) anulează parțial ideea, dar susține imaginea inițială: singurătatea recompusă din propriile cioburi.

Stări nedefinite, dar esențiale, conduc traseul poetic prin spații ce se învecinează neliniștii și calmului. Taina întâlnirii de dragoste se susține prin structuri și cuvinte: „*largul dimineții!* l-a luat captiv (s.n.); „s-a nevoit a repara lacătul”; sufletul lui vraisește”. Conturul de suprafață al imaginilor răspunde unui contur interior, care va fi semnalat în final ca „un nor de scânteii vorbitor”.

Apa, lumina și muzica, de natură terestră sau sacră, redefinesc repetat starea poetică: „acordurile ajută împarte lumina să nască,/ apoi scutură partiturile peste noi”; vorbele tale/ sunt *valsuri pentru omăt*” (s.n.). Revelația divină urmează sentimentului: „gunoiul/ pe care l-a aruncat Dumnezeu/ după ce a măturat cerul.” Expresia sprijină din nou imaginea: „am ridicat și un sanatoriu/ de tratat înfățișări, dureri și noime”, „pentru a poticni pustiul/ și a ademni veșnicia”.

Volumul *Secetă* evidențiază imagini neliniștitoare și expresii surprinzătoare: o piele mare și vorbitoare, „a tuturor”, care solicită strădania de a fi; „ea este o apă care răspunde față către față”, „o șuviță de sânge udă floarea de colț”. Sugestiile merg către confruntări capitale. Spiritualitatea are semne vestitoare miraculoase: o rochie din humă, gleznelor transparente; „ușor se furișează în suflet (...) aproape întotdeauna te costă viața”.

Nicolae
Panaite,
*Mina
scriitoare*,
Editura
Junimea, Iași,
2024, 360p.



Fiorul tragic susține lirismul la același nivel de sfâșiere între două rațiuni: a fi sau a nu mai fi. O subtilă referire la tragicul poem al lui Labiș deșteaptă emoția („precum acel/ de sub căprioara ucisă”). O experiență supremă, care nu poate fi decât aceea a erosului universal, reunește decorul: „veneam să te mai văd/ după clipele de zenit și de prăpăd (...) cum sunt zilele/ și nopțile prin sahare.”

Semnificația titlului acestei antologii se descifrează, poate, printr-un poem care surprinde tocmai nașterea poemului: „Stihurile, ca niște fructe, sunt gata să cadă./ Miezul e plumburiu (...)/ E atât de aproape, că nici nu se vede;/ e atât de departe încât aleg mântuirea.”

Volumul conține frumoase poeme de dragoste, care însumează expresii de mare măiestrie ale admirației și adorării: „De frumusețea ei,/ în plină noapte,/ a intrat și armata-n consemn.”; „O vedeam pe străzi,/ pe aer, pe ape, chiar și pe barje,/ dar tot am ajuns s-o cunosc.”; „dar desimea nopții/ o-mpresura ... o-mpresura ...”; „gleznele tale sunt parcă/ două fruntarii/ străbătute simultan de viscol și vară”; „s-a rătăcit și strada/ care ducea la tine (...)/ cealaltă trece vertical prin mine (...)/ pe luciul lui cad/ printre erori și scriptură”. Iubirea pare uneori rătăcire, alteori descoperire, regret, revelație, necesitate sau adaos. Sensul superior al iubirii este mântuirea, prin treptele găsirii de sine: „noaptea trecută/ strada din capul ultimilor trecători/ avea toate luminile stinse (...)/ câte o fustă rămânea pe asfalt (...)/ un câine o trage sub el/ să-i fie și lui mai bine/ să aibă și el ceva omenesc”.

Revelația esențelor are ca semn comun *Cuiul*. Mărturia unei valori adăugate: „în locul flaneli tatălui meu/ mama pune la uscat iarna/ flanela fratelui meu mai mare/ și a mea/ cuiul mai e și azi acolo (...)/ urcând dealul veșniciei/ uneori și azi iese din grindă/ stelele-i scapără-n cale”.

Volumul *Glorie anonimă* descrie o fenomenologie a cuvântului scris, implicând idei, concepte și imagini. Poetul se delimitează de semnele scrisului, de precizările formelor gramaticale: „noapte bună îmi zice/ declinarea gata să nască/ în luna a șaptea”. Totuși, creația este reușită: „mâinile mele lehuze retrase-n pierzaniei/ vor cădea pe hârtie ca pe ugere stranii”. Recunoaștem astfel suprapuneri de simboluri ale formei, ale conținutului, ale sensului ce se va dezvolta ulterior. Momentul redactării devine reper al cugetării: „chiar în timpul scrierii acestui poem”. Creația se manifestă ca singura certitudine și singura revoltă.

Volumul *Aproape un cerc* vădește aceeași preocupare pentru cuvânt și actul de a scrie: „la sfârșitul lecturii,/ pe munții de humă,/ am văzut Cuvântul/ ca un crin înflorit/ dând la o parte ușile și țărâna”. Aici identificăm și o vârstă lirică de care poetul se delimitează: „Postmodernismul, ca niște ape/ ieșite din matcă,/ stropește po-deaua;/ de streșini mă prind/ urcându-mă pe acoperiș”. Creația și iubirea se conjugă: „Ți-aș construi un cer în plus,/ Ca în repaos să stea toate,/ Până când îngropați în scris,/ Cu viscol și pământ ne-om bate.”

Volumul *Semnele și înfățișarea* înregistrează starea de grație a emoției: „când sufletele ies deasupra acoperișurilor/ ca niște hornuri/ prin care se strecoară veșnicia/ când oamenii se aseamănă cu niște/ ciuturi pline cu timp ce urcă și coboară din Dumnezeu”. De aici vine, de asemenea, poezia: „ce înălțare! câte înțelesuri!/ încins era totul (...)/ sângele mă părăsi mă striga/ devenind cerneală de scris... Micropoemele fixează imaginea și discursul rarefiat. Grațiosul poem se asimilează cu imaginea iubitei: „Ea trece nu pot s-o mai văd/ golul din urmă-i mă absoarbe/ se zguduie lumina-n temelii (...)/ și vom trăi ca-n vremile dintâi...”

Alergarea copacului roșu pro-

iectează imagini compozite, evidențiind obsesia scrisului: „Pe trup i-au ieșit vinișoare pline cu cerneală, razele soarelui prin ele-i polenizează sensurile vieții.”; „Ființele nopții locuiesc sub coaja arborilor insolubili, se hrănesc cu vorbe, vorbe și drojdii. Gustul lor e tot mai căutat în oraș.”

Cartea *Norul de marmură* oferă o perspectivă postmodernă asupra simbolurilor biblice: „Icoanele nu mai ajung.../ Femeia și azi le șterge/ în amintirea nașterii/ care n-a mai fost” și asupra unei atitudini specifice: „Superb este mânerul spadei./ Superb este tăișul.” Un alt poem face referire la Fernando Pessoa, într-un context cotidian incitant: „materia împrejurul meu/ tremura tremura (...)/ în pământ se-auzeau vorbind oseminte (...)/ iar materia împrejurul meu se desfira”.

Traseul retrospectiv propus de autor pune în evidență câteva vârste poetice traversate, câteva atitudini marcate și foarte multe acumulări valorice în dreptul cuvântului asociat imaginii. Pornind de la notațiile în marginea actului de a scrie, de a se dedica scrisului în egală măsură cum s-ar fi dedicat iubirii, discursul liric atinge etapa inițiativă a cuvântului ce se creează pe sine, pentru a construi proiecția unui nou univers, ce se face rostit pentru a deștepta vibrația.

Titlul antologiei este consemnat în multe dintre textele cuprinse, indicând o constantă a operei: mâna scriitoare este un dar, o vocație, un crez și o împlinire. Vocabula se înscrie astfel printre acei termeni care definesc universul poetic al lui Nicolae Panaite și ilustrează aportul său stilistic întru largirea sferei acestui cuvânt. Și nu în ultimul rând, la îmbogățirea instrumentelor expresive ale limbajului poetic în interiorul limbii române. ✦

HAINE CA SUBIECTI

Emanuele Coccia și Alessandro Michele ne oferă în Viața formelor: filosofia revrăjirii acces spre mecanismele de transfigurare și vrăjire a cotidianului prin design.

de

VLAD MOLDOVAN

Parcursul defragmentat și sincopat al filosofiei contemporane poate include nenumărate și stranii constelări discursive: de la contributivele articole academice până la manifeste ale cyborgului autoritatea cognitivă nu încetează să fie disputată de stiluri și construcții ideatice dintre cele mai diferite. După nenumăratele și abdicantele simulări de moarte ale Filosofiei pe care secolul XX ni le-a oferit iată că vine rândul în acest câmp al post-Istoriei - unei formule pe cât de stranii pe atât de provocatoare în care filosofia să abordeze o temă îndelung digerată de creatorii literari: revrăjirea.

Și unde altundeva poate să aibă loc o astfel de re-emergență conceptuală decât în domeniul Modei și al Designului - dimensiuni ce generează suprafețele și îmbrăcărilor experiențelor noastre cotidie-

ne. *Viața formelor: filosofia revrăjirii* (ed. Paralela 45, trad. Cerasela Barbone) e cartea filosofului Emanuele Coccia și a stilistului Alessandro Michele în care se încheagă o remarcabilă perspectivă vitalistă a modei pentru care transformarea de sine și noile materialități (fie ele chiar textile) confluează incitant: „Moda este o vrajă stranie: ori de câte ori ne îmbrăcăm transformăm indiferent ce formă sau culoare din lumea înconjurătoare în propria noastră piele. Magia aceasta stranie face din modă cea mai de impact, dar și cea mai metafizică dintre arte. Refăcând parcursul artistic și comentând creațiile lui Michele, cartea de față, care adoptă forma grafică rezervată altădată textelor sacre, arată impactul profund al acestei arte, care este capabilă să ne schimbe într-o clipă viața, corpul și chiar fața: dacă alte lucrări de artă presupun pura contemplare, fiecare îmbrăcămintă impune o transformare a sinelui, care astfel devine obiect al experienței noastre. Moda, în același timp, este cea mai metafizică dintre arte, contrazicând clișeu conform căruia cultura occidentală ar reduce toate lucrurile la materii prime.” (coperta a patra)

Scris la două mâini - eseul conceptual, propus de un filosof și de un veritabil artist- curator implicat

în ecosistemul modei, aduce împreună texte scrise separat de către cei doi, deci cu distincții inerente dar și o întrepătrundere fertilă căci nu de puține ori, de-a lungul paragrafelor la vocea artistului-filosof-creator de modă (A.M) apar vigniete explicative ale teoreticianului co-autor. Cele șapte Stanțe propuse aici subîntind materii pe cât de disparate pe atât de fuzionante pe care autoritatea gemelară a binomului filosof - artist le împletește: *Filosofie - Ambiguitate - Animism- Design- Colecție - Hollywood - Gemeni.*

Ultima parte a cărții propune sub titlul *Conversații în prag*: o colecție din provocatoarele comunicate de presă oferite cu ocazia prezentărilor colecțiilor concepute de designerul acestui duet: „Cunoscând toate aceste lucruri, Alessandro Michele și-a apropiat unul dintre acele *ephemera*, obiecte și mijloace de comunicare din jurul prezentării, și a transformat comunicatul de presă, de obicei anonim și ne semnificativ, într-un nou gen literar, diferit prin ton, formă și conținut de tot ceea ce <<sistemul modei>> produsese până atunci.” (p.150) Iată câteva titluri provocatoare în context: *Contemporanul este inacutalul; Détournement; Câmpuri de reactivare poetică; Partituri rizomatice; Excavarea peisajului; Grădina alchimistului. Un laborator anti-modern; Noi forme de subiectivare* și nenumărat altele.

Practica de contaminare a discursului filosofic construit de-a lungul cărții întretine dialogal o metafizică a vieții ca advenire drept formă, un panmorfism ce contestă privilegiul uman în producere și dispersie: „Toate viețile vorbesc. În cazul acesta însă, cuvântul nu este niciodată un semn separat de corpul și existența celui care vorbește. O viață vorbește ori de câte ori devine vizibilă, oricare ar fi specia acestei prezențe sensibile: o dără de miros sau un tremur sunt suficiente pentru a permite ca ceva să se facă auzit. Prin urmare, pentru fie-

Emanuele Coccia,
Alessandro Michele

Viața formelor: filosofia revrăjirii (ed. Paralela 45, trad. Cerasela Barbone).



care viață, cuvântul este însăși devenirea ei formă. În această lume, tăcerea e imposibilă: totul apare și totul simte și totul savurează. Viețile nu încetează niciodată să și vorbească, luându-și și dându-și forme.” (p.11)

Paginile acestei cărți pe lângă o co-sangvină întâlnire propun și o imersie în zgomotul și densitatea realității creatorului de modă și extrag de aici o subiacentă sin-poeză materialist-animistă: „Sunt un animist. Un adorator neobosit al tuturor lucrurilor. Cărți statui, fuste, scaune, pantaloni, cești, picturi: totul este viu, independent de forma sa, de dimensiunile sale, de scopul său, de importanța sa. Nu e dificil să percepi răsuflarea a tot ce ne înconjoară: când ești atent, fiecare lucru începe să vorbească. Și, de aceea, observarea oricărui obiect echivalează cu intrarea într-o bibliotecă unde lucrurile șușotesc, murmură, cântă. (...) mă simt adesea ca <<un ghicitor>> care ascultă vocile șoptite ale obiectelor și, grație acestei forme de divinație, trăiesc o mie de alte vieți. Spațiul existenței mele se lărgește.” (p.63)

Sub tratamentul celor doi – moda nu mai apare a fi un domeniu marginal, frivol sau decorativ ci loc privilegiat în care viața însăși își experimentează propriile posibilități – căci aceste artefacte universale și omniprezente pe care toți, tot timpul le accesăm, devin „instrumentul ideal pentru a face ca arta să coincidă cu viața, adică pentru a transforma viața în ceva în întregime desăvârșit și definit de artă. De aceea, libertatea pe care o face posibilă moda este incomparabil mai intensă și mai vastă decât aceea produsă de orice altă artă.” (p.23)

Transformările aduse de coincidența dintre viață și formă recompun cunoașterea creatorului de modă mai degrabă ca divinație, ghicire și per-ficționalizare continuă a sinelui: „Moda, muzica, poezia, filosofia sunt forme de cunoaștere care au o relație imediată cu

viața pentru că sunt forme de divinație. La urma urmei, asta e viața noastră. Nu putem decât să ne divinăm mereu egoul. Nu vom ști niciodată cu certitudine dacă ceea ce simțim și cunoaștem despre noi înșine este adevăr sau *gossip*. Nu există altă relație posibilă cu eul decât una de încredere. Conștiința de sine este întotdeauna o formă de divinație.” (p.33)

În acest orizont frumusețile surprinse sau emanate se comportă cvasi-demoniac și conțin forțe magnetice ale ambiguității: „Frumusețea este ambiguă fiindcă ascunde în lucruri o forță și o lumină care-i dilată indefinit natura, le deschide într-o iridiscență de aparențe, le dă o respirație infinită. Nu poate exista eleganță și grație în univoc. Frumusețea multiplică viețile pentru că insuflă în formele lumii posibilități imponderabile și neașteptate, defocalizează geometriile identităților, scurtează distanțele și definește un spațiu comun, o lume împărțită. Frumusețea este întotdeauna inclusivă: nu e doar o calitate statică, este o putere, este capacitatea de a îngloba alte existențe, de a absorbi destine străine, de a redescoperi în propria carne senzații și înfățișări pe care le creдем diferite de noi” (p.99)

Adevărată alchimie materialistă, moda apare în serii de definiții frapante ce o prezintă ca artă ce performează în contact piele la piele cu corpurile asupra cărora își aruncă vrăjile: „Moda are această putere eliberatoare: folosește forme predefinite care par să transmită mesaje precise și le eliberează de caracterul lor univoc. Face din posibilitate singura substanță a lumii și din ambiguitate adevărata putere a lucrurilor.” (p.54). Ca spațiu de experimentare a identității - hainele pot deveni interfețe/portale ale contactului și negoțului dintre subiect și lume iar ornamentul un loc privilegiat: „Ornamentul nu este ceva care se adaugă formei sau realității în manieră secundară sau supranumerară... fiecare element

decorativ este o cale spre esență, o lentilă care îngăduie perceperea totalității formei care îl găzduiește.” (p.86)

În locul distincției alienante dintre subiect și obiect este propusă aici o viziune monistă a unui continuum creator pentru care: „Obiectele nu sunt nimic altceva decât reverberații ale vieții noastre în afara corpului său, invers, dovezi ale faptului că existența noastră începe și are loc, mai ales și în special, dincolo de limita definită a anatomiei. Noi suntem cei care au imaginat, proiectat, realizat toate obiectele care ne înconjoară. Noi le ținem în viață prin folosirea și grija zilnică: haine, telefoane, cărți, pantofi, bijuterii, ochelari sau pene de scris sunt viață umană revărsată în materia lumii. Nu sunt creaturi străine, dotate cu o existență diferită de a noastră: sunt același curent care ne traversează, alcătuit din cuvinte, imagini, sentimente, acțiuni, dar capabil să existe dincolo de piele și să locuiască masa nonumană a universului.” (p.57).

Strălucită în zonele dispartate pe care le explorează cartea scrisă de cei doi italieni psihonauți ai modei are darul să te absoarbă în nucleul generativ al energiilor producătoare de design: „Fiecare formă rezultată din design – și puțin contează că este vorba de haine, clădiri, tablouri sau jocuri video – este un vehicul care trebuie să ducă o anumită viață acolo unde era. Fiecare formă, în fond, este o haină, ceva care permite unei vieți să se îmbrace și să stea într-un anumit loc și într-un anumit moment, să apară altfel decât era. Nu este nimic retinian sau pur vizual în forme. Formele nu sunt niciodată simple obiecte ale văzului; sunt întotdeauna organe care ne permit să trăim, să respirăm, să percepem lumea și pe noi înșine în mod mai intens. Din acest motiv moda exprimă viața elementară a formelor, fiziologia lor cea mai esențială.” (p.89) ✦

RESURSE INTERIOARE

Lloyd Schwartz

UN POEM ADEVĂRAT

Lucrez la un poem care e atât de adevărat, încât nu pot să-l arăt nimănui.

Niciodată n-aș putea să-l arăt cuiva.

Pentru că spune exact ceea ce gândesc, iar ceea ce gândesc mă sperie.

Uneori mă bucură.

De obicei îmi aduce suferință.

Și poemul acesta spune exact ceea ce gândesc.

Ceea ce gândesc despre mine, ceea ce gândesc despre prieteni, ceea ce gândesc despre iubirea mea.

Exact.

Părți din el ar putea să-i bucure, unele ar putea să-i sperie.

Unele le-ar putea aduce suferință.

Și nu vreau să-i rănesc, nu vreau să-i rănesc.

Nu vreau să rănesc pe nimeni.

Vreau ca toți să mă iubească.

Totuși, continui să lucrez la el.

De ce?

De ce continui să lucrez la el?

Nimeni nu îl va vedea vreodată.

Nimeni nu îl va vedea vreodată.

Continui să lucrez la el, chiar dacă nu îl voi arăta nimănui niciodată.

Continui să lucrez la el, chiar dacă cineva ar putea să fie rănit.

traducere de RAUL COZLEAN

PAISPREZECE OAMENI

(după o serie de portrete de Ralph Hamilton)

(fragment)

Lloyd Schwartz

Ceva din spatele lentilei ochelarilor filozofici atrage; întreaga "imagine" centripetă – condensând, concentrând, capul, o mică nebuloasă, "nebulos" în norul ruginit de păr și barbă.

În timp ce corpul *art nouveau* – gât lung, curtenitor –,

destul de tremurător, de fapt; abia un picior de sprijin, stilizat – cum sunt toate – de dedesubt, centrifugal, în vârtejul înconjurător; mâinile agățându-se una de cealaltă (practic, fuzionate) și de dulcea viață... Afară (nu cumva a fost pictat înăuntru?) e totul gri. O furtună vine sau pleacă. Buzele-i tremură. Frig? Gulerul, totuși, îi e deschis, pantalonii, alb-vărat. Furtuna e în interior – dacă există vreo furtună. Ceva din ochi n-are nimic de-a face cu vremea.

Gail Mazur

Ochiul cunoscător, abia perceptibil de sub ochelari; o bluză radiantă magenta, prinsă larg peste pantalonii "azur" vâluriți, tremurători; părul negru curgând peste umerii delicați, atrăgători. O celebritate? O stea? Care e gluma pe care aproape c-o ține doar pentru sine? Și totuși, o mână (ca o fetișcană, emotiv) strânge un deget al celeilalte. Și nu sunt, oare, umerii ușor "ciupiți"? Genunchii prea apropiați? Și zâmbetul, nesigur? Ochelarii întunecați, neîngăduitori? Figura ei brăzdată de prea multe umbre... Vrea să facă un pas în spate – vrea ca noi să facem un pas în spate și s-o vedem strălucind (pentru că strălucește). Vrea loc pentru a străluci.

În timp ce ochiul larg deschis, acel ochi umbrit, vede în întuneric, vede un întuneric pe care razele ei nu-l pot ajunge.

Frank Bidart

"Arăt de parcă aș avea o țeapă înfiptă în ceafă!" Și o acceptă, pe-această imagine, îi place. E el, cu toate că maxilarul și buzele au fost întinate în jos; sprânceana, ochii înnoțați, refuză să-și schimbe privirea. Umerii povârniți, uluiți anticipează – și sunt copleșiți de – greutatea lor misterioasă, obositoare. Gulerul desfăcut; haina desfăcută; mâinile goale, desfăcute. Își face loc printr-o ceață groasă, prin pânză – spre noi; purtând, ca însuși aerul, culoarea cenușie a pământului. Câtă suferință poate suporta acest strigoi până nu se mai poate separa el însuși de suferință?... această fantomă, acest palid monstru, cu mâinile goale, împleticindu-se cu monstroasa lui durere.

Traducere de Tiberiu NEACȘU



Providența vru să ne împrietenim din copilărie, deși locuiam la distanță de o noapte cu trenul: I.M.V. la Craiova, V.M. la Cluj. Împreună cu fratele meu, Horațiu, am efectuat prima vizită în capitala Olteniei la începutul deceniului 1960. Dar fu îndeajuns spre a lega amiciții de-o viață cu plâpândul Mugurel, vecin al verilor mei Mihai și Valentin Drăgoescu. Aceștia erau fiii mătușii mele preferate – tanti Lenuș, transilvăneancă, blondă, ochi verzi – mariată cu mirobolantul medic Mișu Drăgoescu (un mariaj demn de filmele italiene cu Marcello Mastroiani, Sophia Loren & comp.). Amicii de primă junete ai verilor noștri au devenit amicii noștri: pe lângă Iulian Vrabet gravitau Gabi Cotabiță, Edi Bălașa, Cezar Iliescu, Nikos Themistocle, Relu Bițulescu, Erwin Surin, Gelu Moraru... Ne întâlneam mai ales la casa cu grădină a familiei Drăgoescu, pe bucolica stradă craioveană Păltiniș (aceeași unde va locui mai târziu scriitorul Gabriel Chifu, lider al notoriului hebdomad cultural *România literară*). În deceniul 1960 scriam reviste de mână, expediate poștal unchiului Mișu spre lectură. Punctul de greutate îl constituiau noutățile din domeniile beat, rock, underground, progressive, până la fuziunea jazz-rock, specifice deceniului muzical inițiat de *The Beatles*. În plus, de câte ori ne revedeam cu frații Drăgoescu și comilonii lor, făceam schimburi de discuri, benzi de magnetofon și informații de ultimă oră despre cele mai noi evoluții muzicale. Perioada respectivă nu excela la capitolul libertăților de expresie, însă amplificarea orizonturilor mentale devenise, cu atât mai mult, principala preocupare a tineretului studios român.

În deceniul 1970, majoritatea celor sus-menționați își fructificară aptitudinile vocal-instrumentale înființând formații de rock în circumstanțele locale, mai puțin favorabile decât cele din spațiul transilvano-bănățean. Cvintetul școlăresc inițiat de frații Drăgoescu, de conivență cu Vrabet, Bălașa & Cotabiță, s-a manifestat – sub denumirea *Moonstones*

AMICIȚIE DE-O VIAȚĂ, PRIN MUZICĂ

Recent, s-a stins din viață Iulian Mugurel Vrabet. Deși absolviseră Architectura, își făurise o carieră de prestigiu ca abil mânător al ghitareibas pe scena română de rock și jazz.

de
VIRGIL MIHAIU

– încă din perioada când erau colegi de gimnaziu. În 1975 luă ființă grupul *Re-divivus*, avându-l ca manager *pro bono*

Bițulescu/ baterie, luă legătura cu prestigiosului festival sibian, în formule tot mai orientate spre jazzul de fuziune.



Din preistoria rock-jazzului oltenesc (aprox.1968): sus de la stânga - Eduard Bălașa, Valentin și Mihai Drăgoescu; jos de la stânga - Iulian Mugurel Vrabet, Gabriel Cotabiță.

pe vârul Mihăiță Drăgoescu, în paralel student la Facultatea de Medicină din urbea olteană. Doi ani mai târziu apărea la București trupa *Basorelief*, nu întâmplător cu susținere din partea Clubului A al Facultății de Arhitectură, unde era student Iulian Vrabet. Curând, noua formație ce-i cuprindea și pe oltenii Vrabet/ gitară-bas, Bălașa / gitară,

Printre momentele fastuoase ale junelui basist Mugurel Vrabet s-au numărat colaborările cu cantautorul-bluesman Alexandru Andrieș, saxofonistul Garbis Dedeian, trompetiștii Doru Căplescu și Poldi Reisenauer...

Ceea ce m-a impresionat întotdeauna era capacitatea lui Iulian Mugurel Vrabet de a-și cultiva și conserva raporturile afective, genuinamente umane, de la începuturile existenței până la ultima suflare. În fond, e o trăsătură comună – ce-i caracterizează pe frații Drăgoescu și pe quasi-unanimitatea anturajului lor. Chiar dacă viața ne-a ținut la distanță, întotdeauna Mugurel s-a comportat cu mine ca un frate al verilor mei. După ce publicasem o carte despre jazzul portughez, în calitate sa de consilier artistic la *ArCub*, I.M.V. a reușit aducerea la București a Trio-ului condus de contrabasistul Carlos Barretto – o premieră în relațiile culturale româno-lusitane. În 2006, pe când efectua o solicitantă navetă Cluj-București, legată de o viitoare misiune diplomatică în Portugalia, gentilismul meu amic din copilărie m-a cazat în spațiul rezervat oaspeților din locuința de pe strada Chopin; domici-

lia acolo împreună cu soția sa, Maria Zărnescu. Camera aflată la demisol era plină de cărți interesante... Altcândva, aflând eu că ex-arhitectul achiziționase și recondiționase o casă abandonată de sași în sudul Transilvaniei, i-am făcut o vizită-surpriză. Casa se afla în centrul atractivei comune Ungra, în apropiere de Rupea. Pe olteanul aclimatizat la malul transilvănean al Oltului l-am detectat în rezidența sa de vacanță (și asta, fără să-l fi anunțat în prealabil!). Fu încă una dintre binecuvântatele noastre întâlniri.

Mugurel nu rata evenimentele im-

portante din viața apropiaților săi. Ade-seori, la asemenea ocazii, Iulian Mu-gurel Vrabetu nu uita să le istorisească invitaților modul cum contribuise eu însumi – fără a-mi fi dat seama, în ju-nețele noastre – la „educația muzicală” a comilitonilor săi craioveni și, ulterior, la opțiunea de a abandona arhitectura și de a se dedica ghitarei-bas ca profesio-nist. Pe aceeași direcție, m-a emoționat un lung interviu acordat de I.M.V. psi-hologului muzical Andrei Partoș de la Radio România; era în 2018, când cel dintâi și-a lansat volumul *De la Basore-lief la Holograf*. Acolo muzicianul o evo-

ca pe aceeași tanti Lenuș (sora mamei mele), ca pe un fel de zână ce adusesse cu sine, după un nesferat voiaj în Italia anului 1968, discul single cu piesa *Lady Madonna* a Beatles-ilor. Audiția acelei melodii avea să-l decidă instantaneu pe Mugurel să se dedice muzicii.

Întreaga viață creatoare a lui Iulian Mugurel Vrabetu a fost închinată înse-ninării semenilor săi. Generos, afabil, modest, tenace, a știut să contribuie cu devoțiune la afirmarea muzicii noi – in-clusiv de factură jazzistică – în spațiul său original, numit România, unde își binemerită dreptul să răposeze în pace.

SĂ (NE) FIE DE BUN AUGUR

S tagiunea muzicală clujeană 2025-2026 ar merita elogii și comen-tarii prea ample față de spațiul restrâns al paginilor *Jazz Context* din *Steaua*. Totuși, consemnez câteva momente de vârf, la modul eliptic al știrilor apărute în mensualul american de referință *DownBeat*. * Alin Vaida, liderul festivalului *Jazz in the Park* (nu din parcul london-esez Hyde, ci din Cluj), a dat o reușită lovitură de imagine reconvertind fostul cinema de cartier *Steaua Roșie* (din Cluj, nu din Belgrad) într-un spațiu ospita-lier pentru potențialii fani ai jazzului. Concertele inaugurale fură susținute de vedetele vocale Luiza Zan și Ana Cris-tina Leonte,acompaniate de două tinere grupuri cu frumoase perspective: *Am-phitrio* (= Andrei Petrache/ pian, com-poziții; Mike Alex – alias Alexandru Marin/ bas și Philip Goron/ percuție), respectiv, *Nonetul A-C-L*, alcătuit din juni super-profesioniști, precum poli-instrumentistul Alex Arcuș, saxofonistul italian Paolo Profeti, percuționistul brașovean Iulian Nicolau, trompetistul neozelandez Vaughn Roberts, trombo-nistul ieșean Robert Cozma... Să fie de bun augur! * Impresarul Ciprian Moga și-a onorat rădăcinile clujene prin orga-nizarea unui nou șir de concerte exclu-siviste sub egida *Jazz Fan Rising*: trioul german al fraților Julian & Roman Wasserfuhr împreună cu violoncelistul Jorg Brinkmann; pianistul luxembur-ghez Michel Reis; quartetul de culoare (la propriu și la figurat) condus de poli-instrumentistul cu rădăcini haitiene Jowee Omicil; pianista-revelație Shute-en Erdenebaatar din Ulan Bator – des-chizătoare de drumuri pentru jazzul din

Mongolia, în duet cu Nils Kugelmann /contrabas și clarinet contraalto. Lor li s-a alăturat, cu improvizații ce frizează

ganizată de Tudor Vesa), vedeta acelu-i eveniment – briantul vocalist nigeri-ano-britanic Ola Onabulé – a revenit



Vocalistul Ola Onabulé în ipostază simfonică, alături de dirijorul Tobias Becker.

delirul controlat, fulminantul saxofo-nist belgian de 21 de ani Simon Com-té – aparent avatar al lui John Coltrane, la 100 de ani de la nașterea magistrului „fóliilor de sunet”. * O serată reconfor-tantă fu ocazionată de primul concert la impozantul nou sediu al Academiei Naționale de Muzică din Cluj, susținut de studenții Modulului de Jazz al AN-MGD. Ca organizator, pianist, aranjor și lider al întregii acțiuni fu (re)aplaudat Dima Belinski. Tot dânsul avu inițiativa de a o promova pe vocalista/pianista Laura Orian în postura de profesoară asociată la clasa de interpretare vocală de jazz. Le urăm mult succes în pasio-nantul proces de cultivare a tinerelor ta-lente ce au debutat cu această ocazie. Va fi o plăcere să le pot comenta viitoarele apariții scenice. * După un deceniu de la participarea sa la Ziua Jazzului (or-

la Cluj cu un magnific concert. El și-a interpretat propriile compoziții într-o manieră inconfundabilă, impregnată de spirit african, beneficiind de fastuosul acompaniament al Orchestrei Filarmo-nicii Transilvania, pigmentat de Dima Belinski Band. Rafinatele aranjamente i s-au datorat dirijorului german Tobias Becker. Acesta a reușit performanța de a conferi imensului ansamblu instrumen-tal omogenitate, flexibilitate, străluciri mate, subtile nuanțări, comparabile cu orchestrațiile arhetipale realizate cândva de Claus Ogerman pentru unul dintre corifeii stilului brazilian *bossa nova*, An-tonio Carlos Jobim. Cei interesați se pot convinge de talentele multiple ale lui Becker, audiind recentul album *Venti*, interpretat de Tobias Becker BigBand. <V. Mihaiu> ✦