

„Vremea uitată”
Eseiști ai Transilvaniei

Volum editat de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România
pentru ediția a 12-a a Festivalului Național de Literatură

FestLit Cluj 2025

Colecția
ȘCOALA ARDELEANĂ DE CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

©Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România și autori
©Editura Școala Ardeleană pentru această ediție

Responsabilitatea pentru conținutul textelor cade întreagă în seama autorilor.



aromatics
arome alimentare

Volum apărut cu sprijinul financiar al
SC Aromatics Srl Făgăraș
(General manager Ioan Burzo)

Editura ȘCOALA ARDELEANĂ
Cluj-Napoca, str. Mecanicilor nr. 48
Redacția: tel 0364-117.252; 0728.084.801
e-mail: office@scoalaardeleanacluj.ro, redactie@scoalaardeleanacluj.ro
Difuzare: tel/fax 0364-117 246; 0728.084.803
e-mail: difuzare@scoalaardeleanacluj.ro, esadifuzare@gmail.com
www.scoalaardeleanacluj.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ISBN: 978-630-314-274-6

Editor: Vasile George DÂNCU
Coperta: Laura POANTĂ
Tehnoredactare: Irina PETRAȘ

„Vremea uitată”

Eseiști ai Transilvaniei

Antologie gândită de **Irina Petraș**
Redactor responsabil: **Constantina Raveca Buleu**



Cluj-Napoca, 2025

„Gen al genurilor“ (N. Balotă),
eseul este un „gen *semiliterar*, la intersecția structurii imagistice și ideologice,
o interferență de lirism și reflexie“. (A. Marino)

Precizare

Caietele și antologiile *FestLit Cluj* (Festivalul Național de Literatură) au avut, de-a lungul edițiilor succesive, teme precum: *Școala Ardeleană și începuturile modernității românești*; *Farmecul etimologiilor. Elogiu limbii române*; *Literatura română – începuturi*; *Literatură și feminitate*; *Transilvania din cuvinte*; *70 (Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor și Almanahul literar/Steaua)*, *Istoriile literaturii române*; *Scriitorul și Lumea*; *Cartea cuvintelor-madlenă*; *Rondul scriitorilor*; *Autoportrete în oglindă*; *Petrecere cu stil. Literatură și gastronomie*; *Lumea din cuvinte. Realitate și ficțiune*, *Cartea cârților copilăriei*, tot atâtea titluri pe raftul cărților Filialei.

La ediția a 12-a, încercăm să ducem mai departe, măcar cu un pas, proiectul antologiilor bilingve (română-maghiară), lansat și coordonat de Molnos Lajos: *Un pahar cu lumină / Poháryi fény. Poeți contemporani clujeni*, 2005, și *Lumea fără mine / A világ nélkülem. Prozatori clujeni contemporani.*, 2007.

Antologia *Vremea uitată. Eseiști ai Transilvaniei* aduce acum alături esești ardeleni contemporani, deocamdată cu texte în limba română, urmând ca, într-un viitor nu foarte îndepărtat, să apară și varianta în limba maghiară, poate cu și mai multe nume adăugate acestei prime selecții. Ca la volumele precedente, titlul preia o sintagmă prezentă în carte.

Cum subiectele, fiind la liberă alegere, sunt extrem de diverse, le-am grupat în două mari secțiuni: una cu mai puternică tentă meditativ-filosofică sau istorică, alta cu teme legate de limbă, literatură, cărți, societate. A doua secțiune începe cu texte despre Eminescu pentru a marca aniversarea celor 175 de ani de la nașterea poetului. Dar nu sunt trecute cu vederea nici alte aniversări: Centenarul nașterii clujeanului Nicolae Balotă, 130 de ani de la nașterea lui Ion Barbu etc.

Textele sunt fie scrise sau adaptate anume pentru antologie, fie preluate din cărți și reviste. De remarcat că ele sunt *eseuri* într-un sens foarte larg al termenului. Sunt toate, însă, *forme ale unei neliniști* și urmări ale unui *gând*, de unde și cele două fragmente care deschid antologia.

Am respectat opțiunile ortografice ale autorilor.

I.P.

Eseul, o formă a neliniștii¹

Orientarea reflecției asupra actului scrierii face din eseu mai mult decât o simplă expresie textuală a unui eu gândind: „genul” devine și expresie a unui eu scriind; devine discurs-act, ce înregistrează, dincolo de experiența înțelegerii unor *obiecte* (precum nimicul, oboseala, boala, lectura unei cărți, a unei pânze etc.), experiența transcrierii acestei înțelegeri: o înțelegere incompletă și imperfectă trecută, parțial și imperfect, în text. Conștiința incompletitudinii generează o poetică în care „figurile” rătăcirii și zonele de indeterminare ocupă un loc privilegiat, o poetică ce se configurează după modele irregulare și deschise. Această poetică se dorește așezare în afara canoanelor artefactului, tot așa cum modelul de comprehensiune se dorea așezat în afara legilor gândirii sistematice. Dar, în cultură, condiția de „sălbatic, fără cultură” nu poate fi integral atinsă, așa cum ar fi dorit Barthes, și arta nu poate fi „naturalizată”, în felul în care ar fi dorit Montaigne, întrucât uitarea integrală a tiparelor ei nu este posibilă. De aceea, în textura laxă și mobilă a eseului, apar adeseori elemente de regie a textului (eseiștii creează cadre pentru reflecție, selectează momentele, le modifică durata etc.), apar contururi ale unor strategii discursive omologate de instituțiile culturii, iar textele poartă, de cele mai multe ori, mărcile unei atente și rafinate elaborări stilistice. Toate aceste aspecte pot fi văzute ca reminiscențe ale unor artificii de care scriitura, în aspirația sa spre firesc, nu s-a putut debarasa, dar și ca șlefuiuri estetizante intenționate, prin care gândul „păgân” se pregătește să ia parte la ritualurile literaturii.

Problematica punerii reflecției în discurs, într-un discurs dimensionat literar, face obiectul cercetărilor întreprinse de teoreticienii literaturii; ei își propun să dea seama de fața estetică a discursului estetic-nonestetic, iar studiile lor se află în raport de complementaritate cu demersurile esteticienilor și filosofilor. [...]

Eseul ne pare a fi „mișcarea privirii” în spațiul dintre secvențe, efortul de a crea continuitate, într-un teritoriu amenințat de fragmentarism. [...] „Relevanța textului lui Lucian Blaga – *Marele Orb* – pentru teoria eseului constă, în primul rând, în imaginea instanței demiurgice așezate în centrul schiței de sistem: e vorba de *Marele Orb*, de Creatorul-Eseist ce caută fără a găsi soluții, ce se frământă, încearcă și își părăsește proiectele, înaintând, de multe ori, pe dibuite; e vorba de ridicarea principiului eseismului la nivelul instanței divine. [...] [eseul vorbește] despre înțelesuri știute, dintru început, relative și imperfecte, înțelesuri trecute într-un discurs, și el nedesăvârșit. Un discurs viu, trăit, ce exprimă integral condiția omenească a gândirii și scrierii, un discurs ce formează șirul nesfârșit al cărților eului și lumii, al cărților noastre firești; cărți ce refuză teoria, în numele firescului pe care știu, încă, să-l spună”.

¹ Fragment din Alina Pamfil, *Eseul, o formă a neliniștii*, 2000

l.



TUDOR CĂȚINEANU¹

Gândul

(I) El are cea mai adâncă și mai specifică realitate în ordinea umanului. De aceea spunea Pascal despre om că este o „trestie gânditoare”. Folosind metafora „trestiei”, autorul *Cugetărilor* nu se gândea atât la flexibilitate, cât la fragilitate. Omul stă în bătaia tuturor vânturilor și se îndoaie fără a se rupe; mai degrabă, om cu om, ca un rotocol de „trestii”.

Deși are cea mai adâncă și mai specifică realitate, gândul nu poate fi localizat, circumscris nici în sfera subiectului, nici în sfera obiectului. Pot fi localizate doar exteriorizările lui, sau suporturile acestora. Se prezumă că el se constituie și se instituie la intersecția celor două sfere, în așa-numita „lume mediană” (Scheller, Popper). Despre gând se poate spune, deci, ceea ce poetul A.E. Baconsky a spus despre vânt sau despre timp: „Mă uit la el și nu-l văd”. Dar, ca și vântul, sau ca și timpul din aceeași poezie, gândul nu poate fi chiar văzut, ci întrevăzut în exteriorizările lui, în faptele, ca și în chipul omului.

Gândul însuși este activ, de unde și a gândi – gândire – gând. Această latură activă, de proces, este exprimată mai pregnant de verbul fratern a cugeta. Avem un cuget și cugetăm; rezultatul este o cugetare, ca cele rămase de la Pascal. Cugetul și cugetarea evidențiază, mai pregnant, nu numai aspectul de proces activ, ci și intimitatea mai adâncă („în cugetul meu”), respectiv rezonanța etică a gândirii. De aceea, cugetările sunt, de regulă, enunțuri etice, respectiv maxime și aforisme. În paremiologie, se exteriorizează cugetul unui popor, înțeles ca înțelepciune, deci gândire modelată etic și care, la rândul ei, modelează etic.

Dar cugetul și cugetarea intră deja în registrul lexical al arhaismelor, fapt sesizat deja în forma umorului de către Bulă:

„– Ce faci, bade Gheorghe, șezi și cugeți?”

– Nu, dragu' badii, numai șed.

– Dar de ce nu și cugeți?

– Păi, n-am vreme, dragul meu.”

S-ar putea să fie adevărat: nu mai avem vreme să cugetăm. Dar, pentru a gândi, trebuie, totuși, să ne găsim vreme.

În limba română – în forma sa vorbită – verbul a gândi este utilizat la diateza reflexivă: nu zic eu gândesc, ci eu mă gândesc; tu te gândești etc.

1 (1942-2022) Text reprodus din *Cartea constructelor*, Editura Școala Ardeleană, 2023, cu acordul doamnei Oltea Mihaela Cățineanu

Pentru verbul a gândi nu se putea o diateză mai potrivită decât diateza reflexivă, direct legată de reflexivitatea și reflexiunea filosofică.

Există un celebru tablou tahitian al lui Gauguin, intitulat *À quoi penses-tu?* În românește, titlul se traduce firesc: *La ce te gândești?*, nu *La ce gândești tu?*; tot astfel, englezul zice *I think*.

Desigur că aici se poate specula, și se poate specula în sensuri simetric opuse, prin teză – antiteză, fiecare cu ipoteza ei.

Ipoteza tezei ne poate spune că limba română este nativ filosofică, speculativă. Prin simpla introducere a verbului fundamental al filosofiei – a gândi – în diateza reflexivă, este realizată instinctiv „răsturnarea copernicană” făcută de Kant în filosofie. Pentru Kant, conștiința subiectivă este implicată ca o prismă în orice gândire obiectivă. De aceea – vom putea zice noi – nu există, în chip real, un eu gândesc ceva, sau la ceva, ci doar un eu mă gândesc la ceva sau la altceva. Pe această cale, celebrul *Cogito* cartezian devine superfluu sau tautologic. Nu trebuie să parcurg lanțul logic al lui: „mă îndoiesc”, deci „cuget”; „cuget”, deci „exist”. E suficient să spun simplu mă gândesc și existența mea ca subiect este cuprinsă deja în sintagmă.

Ipoteza adversativă, a antitezei, poate specula chiar acest avantaj al sintagmei mă gândesc. La români, verbul a gândi nu are diateză activă, ci numai reflexivă. De aceea, ei nici nu gândesc activ și nu acționează gândind, pentru că ei se gândesc. Românul e contemplativ (deci leneș), ceea ce a recunoscut și Alecsandri cu al său: „Românul s-a născut poet”. Tot de aceea – poate continua antiteza –, românul are înclinații naționaliste, căci el nu gândește la celălalt și la ceilalți, ci se gândește pe sine sau la sine.

Acest fapt lingvistic (diateza), pe care aici doar l-am sesizat cu ocazia Gândului, poate fi studiat în chip serios de Gramatica și Filosofia comparativă și, mai ales, apoi, de Filosofia Culturii.

(II) Gândul, așa cum spuneam, are cea mai adâncă și specifică realitate în ordinea umanului, în ordinea existenței umane. Dar dacă gândul este chiar esența Existenței în întregul ei? – s-au întrebat toți marii gânditori. Acest gând despre gând nu este nerațional sau absurd. Să ne gândim: oricum am gândi adevărul, el presupune și o corelație – de orice natură ar fi ea – între un enunț al nostru, care exprimă, noțional și lexical, un gând, și o realitate anume, oricare și oricum ar fi ea. Enunțul nostru nu este identic cu această realitate; dacă am presupune așa ceva, am desființa diferența dintre gând și realitate. Această diferență este oarecum evidentă potrivit bunului-simț, căci realitatea ca atare (o piatră, un pom) nu gândește, iar gândul, la rândul lui, nu este material, sensibil. Nu vedem gândul și nu-l putem atinge. Ca și cu referința la Dumnezeu, este zadarnică aici dorința argezeană din Psalmi, care îl reiterează pe Toma Necredinciosul: „Vreau să te pipăi și să urlu: Este!”. Între gând și realitatea gândită, dacă nu gândim în gol, există, deci o corespondență adâncă și secretă.

Dacă încercăm să ne reprezentăm, să ne imaginăm că o formă, oricare, a realității gândește, ajungem la o monstruozitate. Tot la o monstruozitate

similară ajungem – ne asigură Arthur Schopenhauer – și dacă încercăm să ne reprezentăm o metaforă, oricare:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,

Prin care trece, albă, regina nopții moartă.”

Nu ne putem reprezenta nici „regina” în locul „lunii” și nici „luna” în locul „reginei”; cele două imagini nu ni le putem reprezenta nici substituite, nici coexistente în suprapunerea lor. Metafora poate fi doar intuită global odată cu cele două relații implicate în ea: corespondența și diferența dintre termenii ei. Asemănător – deci nu identic – se prezintă și situația relației dintre gând și realitatea pe care el o vizează.

Latura lor de concordanță – corespondența sau oricum altfel i-am spune – a pus-o în evidență mai bine Hegel. Într-un exemplu pregnant și semnificativ, Hegel afirmă că „sistemul solar este rațional și este chiar una dintre primele schițe sau prefigurări ale subiectului, căci este circumscris, având centru și periferie, și are coerență internă exprimabilă logic, chiar matematic”. Dar sistemul solar nu gândește și nu are conștiință. În acest sens, zadarnică este și întrebarea lui Arghezi cu referință la câinele Grivei: „Cum e noaptea în noaptea lui?”. Chiar dacă și „noaptea” lui Grivei este „înstelată”, el nu are kantiana – ca să zicem așa – conștiință transcendentă a „cerului înstelat” de deasupra și a „legii morale” din el.

Dacă Hegel a pus în evidență mai adânc și mai pregnant concordanța dintre gând și realitatea vizată de acesta, Pascal a reliefat mai ales diferența dintre ele, intervalul sau distanța. Pascal a formulat, în acest sens, excelențul enunț: „Nicio idee nu se apropie de întinsul spațiilor ei”. Enunțul, de tip aforistic, este tulburător prin profunzimea și polivalența lui.

Ca metafizician, Pascal a pus în joc imaginea spațiului indefinit ca întindere. Imaginea ne trimite la celebrul enunț, tot pascalian: „Tăcerea eternă a spațiilor interastrale mă înspăimântă”. Pascal era și fizician, deci om al enunțării și numărării faptelor care pot întemeia o lege. Dar nicio inducție nu poate fi, în principiu ei, completă. Pascal trăiește o criză metafizică a inducției incomplete, a imposibilității de a parcurge sau a enumera toate cazurile fizice. De unde, ideea restului de parcurs ca întindere spațială (referențială) a oricărei idei. Acesta este aspectul extensiv al relației dintre idee și spațiul ei referențial.

Corelația are și un aspect intensiv, mai pregnant reliefat de Pascal în alte texte. Este vorba despre adâncimea și natura ultimă a realității pe care Ideea sau Gândul o vizează. Această adâncime se întinde între Tot și Nimic. Nimicul (vidul), Pascal l-a pus în evidență experimental, și aici, criza inducției incomplete nu apare, căci o moleculă de Nimic este echivalentă cu tot Nimicul. Dar Totul Tot a rămas o fascinație și o iluzie a lui Pascal, până la moarte.

(III) Deci a gândi – gândire – gând, cum ar zice Nichita Stănescu, în stilul său non-clasic, dulce-amăru.

„Atunci când gândim cu adevărat – spunea, odinioară, marele nostru Profesor D.D. Roșca – se întâmplă o minune în cadrul Existenței. Nu există

eveniment mai miraculos în interiorul Existenței decât un gând cu adevărat nou.” Profesorul făcea precizarea: „dacă nu reproduci mecanic gândirea altcuiva (altora), deci dacă gândești cu adevărat”. Putem include aici și nu-anța restrictivă a lui Eminescu: dacă nu stai „în umbra gândului” altcuiva (altora). Trebuie, desigur, să pleci de la, sau să te bazezi pe gândurile altora, dar această premisă – necesară, nu și suficientă – nu presupune că și gândești cu adevărat.

Poți reproduce, mai mult sau mai puțin mecanic, gândirea altcuiva și aceasta este modalitatea mimetică (chiar mnemotehnică) absolut necesară în perioada învățării, dar nu și după aceea. Papagalul și maimuța se pot insinua în așa-numita „gândire” mimetică.

Poți combina – mai ales dacă ești orgolios, vanitos –, mai mult sau mai puțin coerent, diferite gânduri ale altora. Este modalitatea eclectică. Pe această cale, îți poți face singur, cum zic americanii, ego-masajul, dându-ți iluzia superiorității tale față de cei care gândesc parțial sau unilateral. Mai ales în astfel de situații, se aplică o schemă de coordonare (Piaget) cu funcție și valoare de clișeu. Și cine gândește în clișee sau cu clișee, de fapt, nu gândește cu adevărat, oricât de subtil sau complex (de fapt, complicat) ar fi clișeul.

Poți relua legitim gândul cuiva, infuzând în el și altceva decât conținutul de gândire pe care îl are. Prin această preluare pe cont propriu, gândul altcuiva poate fi îmbogățit fie poetic, adică în modalitatea alegorică sau simbolică, fie retoric, dar nu și ca gând.

Există și alte modalități de tranziție, să le zicem, între ne-gândire și a gândi – gândire – gând.

Îl putem invoca aici pe Einstein, pentru exemplara idee pe care un savant – geniu al Fizicii, ca și Pascal – și-a făcut-o chiar despre idei, despre care vorbea și predecesorul său. Einstein mărturisea undeva că, în întreaga lui viață, nu a avut decât două idei. Se referea la teoria restrânsă și la teoria largită a relativității. Restul vieții lui nu a fost decât pregătirea celor două idei și, apoi, explicarea și aplicarea lor în diverse contexte teoretice și practice.

Latura majoră sau de vârf a unei culturi se creează, desigur, prin contribuția geniiilor individuale, ca și a anonimatului genial. Dar o cultură are mai multe niveluri până la cel de jos, al vieții cotidiene, cu cultura lui comună (sau de masă, cum se spune). Iar dacă nu se gândește la vârf, atunci ori nu se gândește nici la bază, ori vârful trebuie schimbat pentru a ieși cât mai mult – dacă nu complet – din mimetism, din eclecticism sau din retorica demagogică.

Unul dintre răurile cele mai rele este, azi, fascinația, obsesia aproape maladivă a clișeeilor. Aceasta ia forma gustului pentru modelele exemplare, care există, desigur, doar la alții, în țările civilizate. O analiză concretă, bazată pe inducție – fie ea și incompletă – adeverește că aceia care invocă, aproape cu obstinație, modelele străine, nu cunosc efectiv – pozitiv și corect – nici aceste modele și nici realitățile (cu atât mai puțin) la care modelele ar trebui aplicate. Nu cunosc grafia, ci doar (eventual) stenografia sau procesul-verbal prost luat, atât al modelelor de acolo, cât și al realităților de aici.

Procese-verbale prost luate ale unor modele decontextualizate de real și ale contextelor nemodelabile virtual cu acele modele. Ele pot fi nu numai procese-verbale, ci chiar conspecte, mai elevate, dar tot prost alcătuite: nu inspectăm, ci conspectăm modele. Din combinarea eclectică a modelelor falsificate (inconștient) și a realităților ignorate (conștient), se nasc structurile hibride sau centaurice, absolut monstruoase. S-a născut de mult – și astăzi proliferază – capro-varzismul, termen pe care eu l-am auzit prima dată de la Profesorul Nicolae Kállós. Azi – în tranziție – capro-varzismul se desfășoară pe cel puțin două planuri. Mai întâi, a împăca capra personală (sau partinică) cu varza socială și, apoi, a împăca, tot varza, dar națională, cu capra internațională.

(IV) Prin gândire – gând, omul este om, după cum, prin fructele lui, pomul este pom.

Gândul leagă om de om, fructul leagă pom de pom, pe generații; coexistente și succesive, în cazul omului, numai succesive, în cazul pomului. Caracterul universal al gândirii a fost reliefat de către Descartes pe modelul mitic al „împărțirii Lumii” – în afirmația că Rațiunea este „lucrul cel mai bine împărțit (partajat) în această Lume”. Dar – credem noi – este și cel mai diferit întrebuințat. Prin gândire – gând, omul este persoană și, totodată, ființă impersonală.

Gândirea impersonală este o performanță, nu un defect, ca și impersonalitatea celei mai individualizate forme a culturii – arta. Titu Maiorescu analizează profund acest concept al impersonalității în artă și în cultură.

De aceea, uneori, poți crede că gândul aparține omului, alteori, invers sau complementar, că omul aparține gândului. Gândul se poate autonomiza și, numai astfel, poate fi transmis, comunicat. Altfel, rămâne „gând în sine”, adică numai în tine sau numai în mine, nu și în noi, între noi, sau în sinele nostru.

Pe această cale și pentru a spori coeficientul de personalizare a ceea ce este impersonal, gândul poate fi chiar personificat. De fapt, personalizarea și hipostazierea sunt două procese solidare în același act de metaforizare a gândului. Acest fenomen spiritual și cultural a fost analizat de către Lucian Blaga cu referință la cuvântul „dor”, aproape intraductibil în alte limbi, ca și „întru” al lui Constantin Noica, un cuvânt sintetic, dar nu și sincretic. Hipostazierile personalizate ale gândului sunt mai ușor traductibile, nu fără rest, totuși.

Să începem cu sfera anonimatului genial, al culturii populare, orale.

Începutul este insinuant, ca orice început, de aceea gândul numai te încearcă. El te momește, te ademenește, ca un fel de ipoteză de lucru. Poate îți dai curs și cazii în cursa lui, poate nu.

Apoi, gândul poate fi însoțitor, călăuză și drum, totodată, și atunci te duce sau nu te duce gândul la ceva sau altceva, la cineva sau la altcineva.

Se poate spune, apoi, că mă bate gândul:

„Tot așa mă bate gândul

Să-mi vând casa și pământul.”

Omul vrea să își ia lumea în cap, sătul, probabil, de necazuri și trudă. Propria lui intenție o simte, moral, ca pe o treabă ne-gândită și suferă la gândul vânzării și plecării. Nehotărârea apare ca o bătaie de cap, întrucât gândul îl bate, nu altceva sau altcineva.

Pot să spun apoi că mă paște gândul, ca și cum eu aș fi o pajiște verde, iar gândul ar fi un cal albastru. Mă frământ, mă macin, mă consum; de fapt, nu o fac eu, ci o face gândul meu cu mine.

Uneori, din când în când, pot chiar să cad pe gânduri, iar în acest caz, gândul nu este o sofa comodă, el poate fi chiar o prăpastie în care poți aluneca indefinit, fără oprire.

Gândul te poate chinui asemeni unui stăpân crud: te chinuie diurn și, mai ales, nocturn. De aceea, aș putea să zic și eu în matricea aceluiași registru stilistic:

„Cu gândul mă culc,
Cu gândul mă scol.
El nu mă ucide,
Eu nu îl omor.”

Apoi, în registrul culturii scrise, începutul îl face cronicarul. El vede situații care îți bagă gheață la inimă (adică te îngheață pur și simplu), și în fața cărora „se sparie gândul”

Tot astfel, sunt alte situații, atât de ciudate încât „nici gândul nu le gândeste”, adică sunt, pur și simplu, de neconceput și care, totuși, sunt reale, adevărate.

Ceva mai târziu, în cultura majoră, teoreticianul hipostazierii „dorului” va scrie o poezie magistrală, care începe cu:

„Din prag un gând se uită lung.
Să-l las în casă? Să-l alung?”

Până la urmă, „realitatea” gândului, sub forma îngerului negru, a intrat în casă însoțit de țipătul unei păsări și căderea unei stele.

Hipostazierea gândului provine din nevoia adâncă, foarte adâncă, de a găsi solidaritatea firească, fără fisuri, între ceea ce este mai personal sau intim și ceea ce este mai impersonal sau obiectiv în elementul infinit al gândului.

ANA BLANDIANA



Transilvania

În peisajul spiritului românesc, Transilvania reprezintă rigoarea. Este ca și cum aș spune: în peisajul românesc Transilvania reprezintă munții. Munți au și Moldova și Muntenia. Oltenia însăși are munți, dar crestele sunt strânse în jurul Ardealului într-o afinitate geologică fără început. Munții aparțin Transilvaniei pentru că Transilvania se numește teritoriul aspru și grav al sufletelor noastre. În spațiul desfășurat între Mureș, Târnave și Crișuri, în timpul desfășurat între Gelu, Inochentie Micu și Iancu, noțiunea de joc este neconținută. Spiritul mobil și strălucitor, atât de propriu sudului, este aici nedorit și inexistent, o seriozitate stângă-ce, dar sigură stăpânește totul, suntem mai aproape de Lună decât de porțile Orientului. Casele se lasă împrejmuite cu ziduri și oamenii se lasă împrejmuiți cu tăceri, la fel de greu de străpuns. O gravitate aproape greoaie și o nelabilitate magică aproape compun sentimentul constanței, puternic cum puține popoare îl știu. Totul este veșnic, cuvântul însuși e neschimbător și nu trebuie să ne mirăm că aici te poți sprijini într-o vorbă precum în alte locuri în peretele stâncii. Stabilitatea ideilor și sentimentelor este atât de mare, încât eroarea nu intră în socoteli – atunci când apare, ea nu poate fi decât catastrofică. Avram Iancu, înnebunit pentru că s-a putut înșela, este cutremurător și neverosimil printre contemporane baricade de operetă. Dacă vreodată cineva, un spirit fantasmă și neliniștit, ar căuta să intuiască rădăcinile miraculoasei unități a poporului român, le-ar găsi poate răsucite și în coordonatele noastre sufletești, care nu se aseamănă, ci se adaugă una alteia. Muntenia și Moldova își izvorăsc exuberanța și visul din Ardealul tăcut, pentru că, dincolo de porțile înalte și de tăcerea creației, Transilvania este leagănul.

Întâii voievozi ai Moldovei au coborât din Maramureș, iar ai Munteniei – zice legenda – din Făgăraș. Mult înainte, între Făgăraș și Maramureș palpitase statul lui Gelu. Imaginația cărui istoric s-ar încumeta să reclădească mileniul destrămat aici de la retragerea romanilor și până la întemeierea țărilor românești, excentric, dincolo de munți? Ce alchimist ar putea să închipuie temperatura la care – înaintea creștinismului – două popoare înfruntându-se s-au contopit, dând naștere unui aliaj purtând însemnele nașterii sale misterioase? Cine ar putea să refacă mental fantastica mie de ani în care acest popor, de o parte și de alta a Carpaților, a folosit munții ca pe un ultim scut împotriva începutului sau sfârșitului de zi? Oricum ar fi fost acel neguros și necunoscut mileniu transilvan, în el – acolo, atunci – ne-am

născut și am învățat să vorbim, acolo ne-au murit primii viteji și s-au tărgănat primele bocete. Este întâiul mare moment al Ardealului. Cel de al doilea moment se numește Inochentie Micu Clain. Conștiința unității românești o au și cronicarii Moldovei, o duce în Europa Dimitrie Cantemir și o tratează savant Constantin Cantacuzino. Dar conștiința unității românești trece din manuscrise în confruntare și martiriu odată cu Inochentie Micu. De la acest sfânt începe înălțătorul calvar, în același timp social și național, urcat pe rând de savanți, scriitori și țărani, preoți și învățători, urcat până la roată, până la exil, până la spânzurătoarea improvizată într-o magazie sau până la pierderea minții, urcat până în punctul unde apoteoza a devenit posibilă. Nimic nu a fost dăruit. Nu România și-a alipit Transilvania, ci Transilvania s-a unit cu România, întregind nu doar geografia și bogățiile statului român, ci întregindu-i istoria cu o vocație a dăruirii, neobișnuită. Transilvania a adus țării cursul dinspre izvor, dureros, al apelor și vârfurile munților nicio-dată comozi. Transilvania a adus țării partea de nord a sufletelor noastre.

A face istorie

Depindem, prin fiecare gest pe care îl facem, de istorie și, ceea ce e și mai obositor, prin fiecare gest pe care îl facem istoria depinde și ea de noi. Legătura aceasta, această suzeranitate reciprocă, este prea adâncă pentru a fi conștienți fără încetare de ea, așa cum suntem prea vii pentru a ne aminti fără încetare că suntem în viață. Trebuie să intervină o boală, o perioadă de criză, de încordare a legăturilor dintre noi și viață, dintre noi și istorie, ca să avem revelația intensității, fatalității acestor raporturi. Determinăm istoria nu numai pe câmpul de luptă și nu numai prin gesturi eroice, determinăm istoria trăind pur și simplu, muncind sau nemuncind, vorbind sau tăcând, gândind sau lăsându-i pe alții să gândească, facem istorie prin indiferență sau prin pasiune, împotrivindu-ne sau fiind supuși, facem istorie spunând anecdote și citind ziare, uitându-ne la televizor, mergând pe stradă. Facem istorie cum monsieur Jourdain făcea proză – fără să știm. Ceea ce m-a fascinat întotdeauna la marii oameni ai istoriei, mai mult decât marile lor calități sau marile lor defecte, a fost, dimpotrivă, conștiința acută – pe care numai ei o au – că participă la modelarea evenimentelor, conștiință care apare înaintea evenimentelor, încă de pe atunci când, neprijinită de nici un argument, poate părea ridicolă și care, o dată cu împlinirea întâmplărilor, se încarcă tot mai tragic de răspunderea lor. Mă fascinează și nu înțeleg nu atât faptul că un tânăr de 24 de ani poate deveni – neereditar, prin prestigiul său singur – conducătorul unui popor în luptă, însuși simbolul, mitul conducătorului, cât puterea acestui tânăr de a-și asuma mitul, de a nu se feri de el, de a accepta să se recunoască în imaginea care s-a format despre sine, deci să plătească orice clipă a istoriei pentru ea. Iată, încerc să scriu despre Avram Iancu. Frazele se leagă între ele, dar sensurile fac cercuri largi, temându-se să-l atingă. Așa cum, după ce a trăit o mare suferință, trupul nostru refuză nu numai să și-o reamintească, dar și să țină minte că a existat, nu pot să scriu despre Avram Iancu, nu pot să mă gândesc la viața lui ca la o biografie reală. Așa cum în trupul meu există primarul,

puternicul instinct de conservare, în spiritul meu există o spaimă religioasă de zonele în care planul real se confundă cu planul ideilor. Tragedia fără pereche a lui Avram Iancu nu are nimic din tragedia personală a unui om, tragedia lui este tragedia poporului român și caracterul halucinant al faptelor izvorăște din fantastica putere de concentrare într-un destin individual a destinului colectiv, în îndrăzneala unui singur de a plăti istoria tuturor. Nebunia lui Avram Iancu nu mi se pare misterioasă, ea este limpede, atât de limpede încât devine ireală. Suntem obișnuiți să vedem în pierderea minții, chiar geniale, a cuiva, tulburări ale sângelui, moșteniri blestemate. Un om care înnebunește pentru că s-a putut înșela depășește pute-re-a noastră de imaginație. Dar Avram Iancu nu a înnebunit când a descoperit că s-a înșelat, a înnebunit când a descoperit că nu exista nici o șansă de a nu se înșela, că în oricare dintre tabere și-ar fi dus poporul, poporul lui ar fi fost la fel de mințit. Descoperind acest adevăr, Avram Iancu a trebuit să înnebunească, dar nebunia lui este mai profundă decât luciditatea îndurerată a lui Bălcescu, pentru că ea intuiește un adevăr al întregii noastre deveniri, adevărul unui popor aflat la răscruce de geografii și de istorii, de interese și de patimi, un popor aflat pe câmpul de luptă între tabere, un popor care nu este destul de puternic pentru a lupta împotriva tuturor. Înnebunind, Avram Iancu nu a încetat să facă istorie.

Din volumul *Calitatea de martor*, ed. a II-a adăugită, Cartea Românească, 1972

Punctul de sprijin

Întotdeauna am simțit ca pe o pată albă pe harta înțelegerii mele de mine însămi contradicția dintre faptul că, pe de o parte, niciodată, scriind, nu m-am gândit la cine va citi și va înțelege ceea ce scriu, iar pe de altă parte am mărturisit în numeroase rânduri că nu mi-am pus înaintea de '89 problema „să aleg libertatea” pentru că, printre altele, nu eram sigură că așa mai fi fost în stare să scriu fără să simt așteptarea celorlalți în jurul paginilor mele. Pentru că această așteptare a existat mereu, chiar dacă nu m-am simțit niciodată dependentă de ea, așa cum există un peisaj prin care ai evolua și de a cărui importanță ți-ai dat seama doar în momentul în care ai fi anunțat că urmează să-ți fie retras, ca un decor la care prin absurd nu mai ai dreptul. Și atunci te-ar apuca spaima dându-ți seama că nu știi, că nu ești în stare să-ți imaginezi vidul din spatele lui.

Deși îmi dădeam seama că alăturarea, în cadrul aceleiași psihologii, a celor două situații reprezintă, logic, o contradicție în termeni, nu o simțeam ca atare și nu simțeam nevoia s-o rezolv în vreun fel, pur și simplu ele făceau parte din viața mea într-o coexistență pașnică misterioasă. Iar faptul că asta se întâmpla de totdeauna îmi dădea un fel de legitimitate și mă liniștea.

Îmi amintesc – în măsura în care amintirile din acea vârstă pot exista cu adevărat și nu sunt doar post fabulări devenite explicații – îmi amintesc că în prima copilărie, cea de dinaintea scrisului și cititului, – pe când versurile erau alăturări orale de cuvinte mai mult sau mai puțin inventate și legate la întâmplare între ele –, simțeam mirarea celor mari în jurul meu ca pe o

așteptare care mă făcea să îmi dau drumul. Dar nici atunci, nici acum legătura dintre ce făceam eu și ce se întâmpla în jurul a ceea ce făceam eu nu a funcționat ca o legătură condiționată, de la cauză la efect. Ceea ce nu înseamnă că această legătură nu rămâne o problemă și o temă de meditație.

Dacă m-aș încumeta să dau o definiție poeziei și chiar și literaturii cu toate genurile sale în miezul cărora se ascunde în mod ideal poezia – cum considerau clasicii vorbind de poezia lirică, poezia epică și poezia dramatică – cred că aș spune că poezia este nevoia și încăpățânarea de a exprima inexprimabilul. În cadrul acestei definiții poetul nu vrea să fie ascultat, ci doar să aibă puterea de a spune, iar cei ce-l ascultă nu vor să dialogheze cu el, ci să se recunoască în el, să simtă că le ține locul.

Îmi dau seama că ceea ce spun este într-o oarecare măsură confuz. Vreau să spun de fapt că cititorii care spun pe de rost poemele marilor poeți se identifică cu aceștia, împrumutându-le vocea și învățându-le sentimentele, trecându-i din generație în generație și transformându-i în imagini de marcă ale sufletului colectiv. Întrebarea este dacă asta înseamnă că exprimându-se pe ei înșiși poeții i-au exprimat pe ceilalți sau că ei au fost modelul, pattern-ul, matrița în care s-a turnat apoi sufletul colectiv.

Cele două posibilități au dus de-a lungul timpului la interpretări diametral opuse: în timp ce proletcultul teoretiza coborârea poetului printre proletari și a poeziei la înțelegerea acestora, în Occident, trecuți prin exorcizarea suprarrealistă, poeții nu și-au mai pus problema înțelegerii de către ceilalți, iar poezia a devenit încet-încet autistă și punțile sufletești dintre poet și cititor au dispărut, nemaiconstruite de unii, nemaigăsite de alții.

Cum, însă, toate mișcările din istorie – compuse din istoria literară – au tendința să se învârtă în cerc, iar cercurile sfârșesc de cele mai multe ori prin a deveni vicioase, societatea de consum, care a redus ideologiile la sacralitatea profitului, a încercat să organizeze o afacere pe locul părăsit de poezie din sufletul unui public educat tot mai precar și tot mai convins că între *cultură* și *distracție* nu există nici o deosebire. Marile edituri internaționale de tip Pinguin Book, pentru care cartea înseamnă exclusiv bani, au identificat o nouă sursă de venit și și-au creat linii de editare în tiraje exorbitante a unei „poezii” minimaliste, corespondent mai mult sau mai puțin al proletcultului sovietic în capitalism strângând în formule *kitsch* și *glossy* un fel de texte de romanțe, blues, song-uri, cântece, texte muzicale de toate felurile de la pop, folk până la de ce nu? – manele. E ca și cum s-ar fi descoperit deodată cu mirare că, în timp ce marea pictură e dublată de pictura de gang și marea muzică de șlagăre, poezia a fost scăpată din vedere, neexploatăată nedegradată. Se tipăresc deci în ediții *glossy* produsele unor manufacturi literare. În timp ce poezia adevărată este editată într-un număr infim, de exemplu, de edituri de buzunar ai căror organizatori sunt de obicei ei înșiși poeți care vând cărți altor poeți. Criteriul valoric nu a dispărut; e doar răsturnat.

Înainte de a mă întreba dacă vina pentru acest proces de vulgarizare – care, coroborând la gustul cel mai de jos al publicului își lărgiște aria de

contact și degradează nu doar ideea de poezie, ci și pe cea de public de poezie – nu se împarte tulbure între profitorii lui financiari și poeții cărora nu le-a mai păsat dacă sunt înțeleși sau nu sau chiar care și-au încifrat mesele până la a deveni impenetrabile, nu pot să nu observ dispariția încrederii care a dus la instalarea indiferenței în spațiul sufletesc dintre poeți și cititori.

E adevărat însă, că nu sunt eu cea care descopăr această situație și acest pericol. Sunt ani buni de când numărul lecturilor publice ca instrument de apropiere între poeți și publicul lor este în continuă creștere. Au apărut organizatori plini de fantezie – de cele mai multe ori ei înșiși poeți – care înrămează atractiv dificultatea poemelor citite, după cum există localități sau chiar mici țări care și-au făcut un brand din faimoase festivaluri de poezie. Ceea ce se observă mai puțin este că acest nou trend a pornit nu de la nevoile poeziei și ale salvării ei, ci de la nevoile sufletului colectiv, obosit de exclusivitatea consumului și visând o tot mai problematică întoarcere spre spiritualitate.

Dar să revin la mine însămi și la coexistența nevoii de exprimare neîngrădită de nevoia unui destinatar și sentimentul de așteptare pe care îl simt ca o ceață luminoasă și încurajatoare în jur. Cele două realități nu sunt pentru mine incompatibile pentru că atenția, prezența celor care mă citesc sau mă ascultă este o formă a nevoii lor de comunicare și a liberului lor arbitru care mă descoperă fără să fi încercat eu să-l influențez sau să-l lingușesc. Este o empatie reală, o întâlnire adevărată. Este destul să îmi aduc aminte liniștea sălilor din timpul recitalurilor de poezie, o liniște care nu seamănă cu nici o altă liniște de pe pământ, ca să nu mă mai simt singură, ca să mă simt cu rost, ca să regăsesc puterea de a continua să scriu. Prezența cititorilor este ca prezența lui Dumnezeu, nevăzută, dar oferind punctul de sprijin pentru ridicarea pământului în univers.

Apărut în antologia *Scriitorul și lumea*, 2020



VASILE MUSCĂ¹

Constantin Noica și dimensiunea spirituală a Ardealului

I.

Două obiective majore au călăuzit politica externă românească la începutul secolului al XIX-lea, înaintea izbucnirii Primului Război Mondial. Cum le-a formulat într-o ocazie I. Petrovici, acestea sunt: a) „dezrobirea Ardealului”, ca o condiție și b) „alipirea la patria mamă”, ca scop final de realizat. Să amintim că cele două expresii, „dezrobirea Ardealului” și „alipirea la patria mamă” sunt folosite curent în limbajul epocii. În istoria națională a românilor, Ardealul a reprezentat întotdeauna o importantă deosebită ca „leagăn al românismului”, dar a fost, totodată, și canalul prin care Occidentul european, mai evoluat din toate punctele de vedere, și-a exercitat fascinația și atracția, dar și influența sa. Într-un eseu intitulat „Maiorescu și eliberarea Ardealului” din 1928, I. Petrovici remarcă: „Ardealul a fost în România antebelică – cu toate că avea și alte revendicări naționale – socotit ca expresia cea mai autentică a idealului nostru național.”²

După ce a suferit numeroase înfrângeri și umilințe, ca rezultat al unei politici de alianțe inteligente și ferme, România, Vechiul Regat, cum mai era numit, iese din Primul Război Mondial ca făcând parte din tabăra învingătorilor. Recompensa a fost pe măsura privațiunilor îndurate, o nouă construcție statală pe harta politică a Europei care își purta cu fală denumirea: România Mare; „România dodoloață”, cum îi spunea L. Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor*. Pentru prima oară în istoria lor – să sperăm că nu și pentru ultima oară – românii și-au văzut toate – aproape toate – provinciile pe care le locuiau unite sub același unic sceptor conducător, acela al regelui Ferdinand I, zis „întregitorul de neam și țară.”

Peste câțiva ani numai – în 2018 – se va aniversa centenarul acestui măreț eveniment istoric din existența românilor. „România Mare” s-a născut prin unirea Ardealului în primul rând, dar și a celorlalte provincii

¹ (1944-2025)

² I. Petrovici, „Maiorescu și Eliberarea Ardealului” (1928), în vol. *Titu Maiorescu, 1840-1917*, Ed. Casei Școalelor, București, 1931, p. 147.

românești, Basarabia și Bucovina, cu ceea ce s-a numit vechea Românie, „Vechiul Regat.” Actul Unirii celei Mari a exprimat dorința firească și liberă a românilor de pretutindeni, de a se uni cu Țara, pentru a-și făuri cu toții împreună un destin istoric comun. Dorința aceasta bătea cu deosebire vie mai ales în sufletele românilor ca un vis neîmplinit de veacuri. „Până atunci – spune D.D. Roșca într-un interviu – predecesorii noștri și noi tinerii intelectuali ardeleni nu visam decât unirea cu țara; odată cu sfârșitul războiului, țara reîntregită crea cadrul potrivit și obligația generației noastre de a se integra cu valorile ei proprii în contextul culturii românești și universale.”¹

* * *

Constituția interioară a României Mari, „integrarea” de care pomenea D.D. Roșca, a constituit un proces complex și îndelungat. În primul rând că trebuiau armonizate, puse de acord niște provincii aflate pe trepte foarte diferite ale nivelului lor de dezvoltare istorică generală. Supraviețuirea cu succes a noii construcții politice statale a României Mari necesită un fundament comun solid, durabil. Era necesară o acomodare reciprocă așezată pe o reală cunoaștere de sine și de celălalt. Circulau și de o parte și de alta prejudecăți suficient de înrădăcinate în mentalul colectiv, încât să nu provoace uneori disensiuni care persistă până astăzi. Distincția curentă în perioada interbelică, regăteau și ardeleni, s-a încărcat uneori de accente ironice, devenind, după caz, purtătoarea unei anumite superiorități valorice nu totdeauna motivate. Integrarea în discuție viza cu mult mai multe planuri decât „cel al culturii românești”, privea realitatea globală a provinciilor românești, să zicem viața în generalitatea sa, iar aceasta s-a petrecut, de foarte multe ori, într-un ritm prea lent.

În toamna anului 1936, M. Eliade se întoarce din vacanță din Occident și intră în țară pe la Oradea Mare. Ceea ce constată în gara Oradea îl surprinde absolut neplăcut: după aproape douăzeci de ani de la Marea Unire nu s-au schimbat prea multe, situația existentă dovedind indiferență și nepricepere, dar și incapacitate, lipsa puterii de a asimila și transforma. Își consemnează impresiile într-un articol intitulat „Miracole din România Mare”, apărut în *Vremea*, an IX, nr. 455, la 20 septembrie 1936. Iată un pasaj mai lung, semnificativ pentru starea de lucruri semnalată – „S-au schimbat numai chipiurile și steagurile. Încolo, aceeași atmosferă ungurească. Oamenii se pleacă pe ferestre și strigă hamalii în ungurește. Hamalii intră în compartimente și ți se adresează în ungurește. Nu strică să știi câteva cuvinte românești, pentru vameși și pentru sergentul de gară. Dar nu e deloc obligatoriu. Se găsesc destui care să-ți vorbească direct în ungurește.

Ai ajuns la Oradea Mare. Ce miraculoasă este această cetate, cu ce siguranță se părăginește gara, cum se jupoaie și se murdărește

¹ D.D. Roșca, *Atitudini. Interviu. Studii și articole. Evocări*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1995, p. 30.

fiecare părticică din tot ce am cucerit noi cu atâta jertfă și atât noroc! Oradea Mare a rămas ca în 1916: o gară ungurească. Niciun decor românesc, niciun ornament cu gust făcut. O lăsăm să se păăginească, atât.”¹

* * *

Diferențele de dezvoltare dintre provinciile românești au impus încă din epocă întrebarea corectă în fondul ei: cine s-a unit cu cine, Ardealul cu Vechiul Regat sau invers, Vechiul Regat cu Ardealul? Problema aceasta nu a fost ocolită nici de C. Noica, care o reia în 1940, într-un moment dificil al istoriei noastre în formularea – „în istorie, Unirea României s-a făcut prin alipirea Ardealului la patria mamă, dar în câmpul spiritualității unirea se face prin alipire la Ardeal, de parcă Ardealul ar fi patria-mamă!”² Cu o inteligență ce privește lucrurile mai la rece și lucrează lucid și tăios în manieră geometrică, *more geometrico*, C. Noica separă clar între două planuri de realitate: A) Un plan este acela al faptelor politice. Formarea marilor colectivități naționale unitare are la origine un „centru formator” în jurul căruia s-a coagulat, apoi, coeziunea întregii națiuni. Și C. Noica alege două exemple din istorie: Italia cu Sardinia și Germania cu Prusia, două cazuri istorice care seamănă cu cel românesc. „Ardealul nostru a putut fi considerat o Prusie a României. Știm cu toții că nu în jurul Ardealului ne-am încheiat noi ca stat național, ci că Ardealul e cel care s-a alipit țărilor românești.”³ În acel moment al istoriei noastre când s-a înfăptuit Marea Unire numai Vechiul Regat era acela care putea oferi schelele gata ridicate ale unei viitoare construcții politice pe care istoria s-o acrediteze, chiar dacă nu pentru un timp mai îndelungat. La 30 august 1940, cum se știe, am pierdut prin arbitrarul dictat de la Viena Ardealul de Nord. B) Celălalt plan este acela al realităților spirituale. „Dar – observă C. Noica – dacă așa s-a întâmplat în ordinea de fapt a istoriei, pe planul spiritualității românești centrul nostru național este în Transilvania.”⁴ Ardealul este locul de convergență al energiilor naționale unde odată cu reprezentanții Școlii Ardelene sentimentul național românesc a primit pentru prima oară un contur clar, afirmat răspicat. El s-a trezit ca rezultat al opoziției față de situația de fapt socială și politică existentă în Ardeal, total diferită de cea întâlnită în aceleași timpuri istorice, secolul al XVIII-lea, în Moldova și în Muntenia. Pentru a se putea afirma în plan intern ca o forță de opoziție față de ceilalți conlocuitori din Ardeal – maghiari, germani, evrei – românii au trebuit să adopte o atitudine de acțiune militantă pentru înfăptuirea crezului lor

¹ M. Eliade, „Miracole din România Mare”, în vol. M. Eliade, *Profetism românesc (II – România în eternitate)*, Ed. Roza Vânturilor, București, 1990, p. 164.

² C. Noica, „Ardealul în spiritualitatea românească”, în vol. *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1991, pp. 105-106.

³ *Ibidem*, p. 105.

⁴ *Ibidem*.

național. Dar, prin aceasta să culeagă și roadele influenței pozitive exercitate de conviețuirea pașnică alături de ceilalți conlocuitori.

* * *

C. Noica abordează istoria națională a românilor din perspectiva a două unghiuri opuse: „starea de somn”, „somnul”, somnolența românească în istorie și „starea de veghe”. Într-un loc își mărturisește chiar intenția, pe care până la urmă nu a realizat-o, de a scrie o lucrare pe tema somnului în istoria românilor. Tema aceasta a unei atitudini negative, specific românești, față de istorie, a fost frecventată de mai mulți dintre intelectualii epocii interbelice devenind un adevărat loc comun. O formulare pregnantă găsim la L. Blaga sub forma ideii dezvoltate pe larg pe pagini întinse ale vastei sale opere a unui „boicot al istorie” ca atitudine specific românească în fața istoriei.¹ Variațiuni pe această temă găsim la E. Cioran, care de la impetuosul tânăr din *Schimbarea la față a României* și până la ultimele sale lucrări se lamentează pe marginea ideii unei Români ciudate, în afara istoriei, încăpățânat rurale, care rățăcește prin timp ca o fantomă fără trup.

Desigur, ceea ce s-a numit „refuzul” sau „boicotul” istoriei la români își are niște cauze bine determinate chiar în istoria noastră. Participarea noastră la istorie nu ne-a oferit decât prilejul unor experiențe negative; era de preferat în această situație adoptarea unei atitudini de pasivitate, de rezervă față de și de retragere din istorie. Acea timiditate de care vorbește și C. Noica. Istoria nu a oferit cu generozitate românilor prilejuri de satisfacție, favorabile, în care să poată găsi îndemnuri către mobilizarea de a face o istorie cu adevărat de mare format. Românii au fost înclinați – observă Constantin Noica – să participe pasiv, contemplativ și admirativ la Natură, la Ființă și au adoptat același comportament și față de timp, de istorie. Participarea intensă la acestea, Cosmos, Ființă, Natură, ne-a inculcat sentimentul înșelător că am putea fi eterni ca ele. Dimensiunea românească a eternității se lămurește metafizic prin împrejurarea că marele Cosmos fiind veșnic, neschimbat și de neschimbat în orânduirea sa fundamentală, clădit pe niște legi eterne, exprimând o necesitate „de fier”, cum ar zice D.D. Roșca, cheamă la o retragere în simplă contemplație pasivă. Experiența copleșitoare a naturii făcută de un popor majoritar de oameni de la țară, țărani, ne-a rupt de istorie, ne-a opus acesteia. Nu am avut în „modestia” noastră, zice C. Noica, aroganța făuritorilor de directive ale istoriei. Faptul este de natură să explice predominanța la români a unui puternic sentiment panteistic de confuzie cu natura și, în general, să lămurească motivele ruralismului nostru persistent prin care am rămas în istorie. Ori, filosofia este un produs al orașului și nu al satului, constituie o marfă purtând însemnele urbanității, remarcă C. Noica. „Filosofia nu este posibilă decât în oraș, printre oameni, pe piețele acelea de care nu se dezlipea Socrate. Singură întâlnirea cu celălalt ți-o dă. E încă prea multă

¹ L. Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. pentru Literatură, București, 1969, p. 236 și urm.

natură în România.”¹ Uimitorul fenomen filosofic numit Socrate nu poate fi priceput fără a admite ca fundal Atena clasică a secolului V î.e.n. Condiția nașterii și la noi a filosofiei este despărțirea de ruralismul nostru secular și angajarea pe calea unei civilizații orășenești care să ne rupă de natură și să opună conștiința față de natură.

Pentru C. Noica, Ardealul reprezintă „starea de veghe” a neamului românesc. „Ardealul – scrie acesta – reprezintă starea de veghe a românismului.”² Tema anistorismului nostru este preluată în varianta somnului nostru istoric. Privăți de sentimentul unei misiuni istorice proprii nu suntem făcuți pentru a juca rol istoric. Perseverăm într-o istorie minoră în marginea marii istorii a lumii. „Timiditatea” românească de a face istorie, taxată sub diferite denumiri ca „neputință”, „boicot”, „refuz”, „retragere” din istorie, conturează o stare specifică de an-istorism, chiar anti-istorism, care, pentru C. Noica, ne-a provocat un „somn istoric”, echivalent al „boicotului istoriei”, teoretizat de L. Blaga. „Somnul în istoria românească. Noi am venit să trecem prin toate modurile somnului, de la marea letargie națională în care am trăit veacuri de-a rândul până să ne căpătăm conștiința de neam, până la adormirea celor buni din mijlocul nostru. Somnul ne-a mântuit aducându-ne în noi înșine, dar somnul ne-a și paralizat păstrându-ne prea mult în noi înșine.”³

Raportat la această stare de „somnolență” întinsă la dimensiune națională, Ardealul reprezintă, după C. Noica, starea opusă, „de veghe” a românismului.⁴ Funcția sa spirituală este aceea de a spune un *nu* situației date. El reprezintă forța capabilă de a face pozitivul spunând nu, este *da*-ul din *nu*, al *Faust*-ul lui Goethe,⁵ care îl situează în fruntea mișcării ce duce de la „o istorie umilă” către „o istorie triumfătoare” (expresiile îi aparțin lui C. Noica). În trecutul nostru „Ardealul era cel care împingea neamul românesc către istorie”, „sortit să țină treaz duhul românesc în istorie.”⁶ Când ceilalți în jur dormeau pătrunși de somnul lipsei de istorie, Ardealul a stat de veghe, a fost chinuit de rodnică insomnie în care a gândit lucid și responsabil asupra destinului românesc în lume. „Funcția spirituală a Ardealului e de a nu se împăca, de a nu consimți, de a nu se așterne somnului aceluia care acoperă atât de multe etape din istoria noastră.”⁷ Nu dorim să insistăm în continuare în această direcție cu citate din C. Noica: numărul lor poate fi sporit mai departe.

C. Noica investește Ardealul cu o misiune de înaltă importanță națională. Aceasta aduce o rază de speranță pentru afirmarea unei conștiințe

¹ C. Noica, *Jurnal filosofic*, Ed. Humanitas, București, 2002, pp. 5-6.

² C. Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1991, p. 109.

³ *Ibidem*, p. 104.

⁴ C. Noica, *op. cit.*, p. 106.

⁵ Goethe, *Faust*, trad. L. Blaga, Ed. Humanitas, București, 2015. Mefistofel spune: „O parte sunt dintru acea putere/ Ce numai răul îl voiește/ Însă mereu creează numai bine.”

⁶ C. Noica, *op. cit.*, p. 106.

⁷ C. Noica, *op. cit.*, p. 109.

noi, vii, însoțite de un mesaj activist de care istoria noastră duce lipsă. Întocmai ca profesorul său de la Universitatea din Freiburg, la începutul anilor '30 ai secolului trecut – mă gândesc la celebrul discurs Rectorial din mai 1933 – credea, legat de ridicarea mișcării național-socialiste și „noul început” adus de aceasta, în nevoia apariției unui „om nou”. Același sentiment al necesității unui „om nou” îl încerca la noi C. Noica. În retortele spiritualității ardelenesti, credea acesta în anii de început ai celui de-al doilea război mondial, în 1940 – se prepară noul tip uman de român care deocamdată aparține viitorului. „Pentru că tipul de om românesc – observă C. Noica – se face în Ardeal îndrăzneam noi să spunem că acolo e și centrul spiritualității românești”¹; și în alt loc – „acolo – este vorba de Ardeal – în laboratorul sufletului ardelean, ni se pare că se constituie tipul viu de om românesc.”² Acest nou tip uman ne va aduce „mentalitatea de stăpân” – slăbiciune observată în repetate rânduri și de către E. Cioran – în lipsa căreia ne-am împăcat prea ușor cu o situație de „supus” și „rob”, chiar și când nu era cazul. Ardealul susține un mesaj activist, crede C. Noica, singurul prin care ne putem afirma în istorie. Noul tip uman care se pregătește susține un activism ce oferă singura soluție de putere care împinge românismul în direcția întâlnirii cu marea și adevărata istorie.

II.

În percepția sa a spiritului ardelean, C. Noica s-a lăsat determinat de personalitatea și opera celor doi mari gânditori pe care Ardealul i-a dat, L. Blaga și D.D. Roșca. Față de D.D. Roșca, C. Noica a găsit totdeauna cuvinte de laudă, de sinceră prețuire, atât pentru studiosul și traducătorul lui Hegel, cât și pentru concepția proprie dezvoltată pe paginile *Existenței tragice*. Cu deosebire C. Noica a reținut în cazul lui D.D. Roșca ascutitul spirit critic ce se degajă din întreaga sa gândire, atât de necesar unei dezvoltări sănătoase a culturii românești. În ceea ce îl privește pe L. Blaga, situația sa este mai complexă. Prin dublul său debut din 1918, atât literar – *Poemele luminii* – cât și filosofic – *Pietre pentru templul meu* – tânărul L. Blaga este privit ca o ofrandă spirituală pe care Arealul o depune pe altarul luptelor pentru înfăptuirea unității naționale. Simpatia și aprecierea față de L. Blaga au fost ca atare încă de la început unanime, fără rezerve. De altfel, L. Blaga reprezintă un caz aparte în peisajul cultural românesc al epocii interbelice. Semnificația deosebită a momentului L. Blaga a fost remarcată imediat cu promptitudine de marele critic care a fost G. Călinescu. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, acesta scrie – „Lucian Blaga e cel dintâi care a încerc să ridice un sistem filosofic integral, cu ziduri, cu cupolă și să dea acestei filosofii o aplicare la realitățile naționale.” „Integral”, adică, adăugăm noi, pornind de la problema fundamentală a cunoașterii la straturile cele mai

¹ *Ibidem*, p. 107.

² *Ibidem*, p. 106.

înalte ale filosofiei spiritului, încununate de o metafizică. „Meritul – notează în continuare G. Călinescu – este în afară de orice discuție. Oricât de nedumeriți s-ar uita profesorii de filosofie universitară, adevărata gândire românească se inaugurează aici.” Într-adevăr, în cadrele culturii românești, Lucian Blaga reprezintă nașterea filosofiei în înțelesul ei adevărat, acreditat de Occident. El „aduce voința de construcție ce ne lipsea.”¹

Cum spuneam, cazul lui L. Blaga nu este defel unul simplu și pune încercările noastre de a-l înțelege în dificultăți greu de învins. Cum se poate explica apariția fulgerătoare din mediul unei culturi predominant rurale, sătești, a unei creații filosofice originale, de mare anvergură, cum este cea a lui L. Blaga, realizată pe treapta cea mai înaltă a producției filosofice, aceea a sistemului? În formularea lui C. Noica, cum în marginile unei „viziuni țărănești” poate să apară o creație filosofică atât de amplă. – „Că în viziunea aceasta țărănească nu se poate ajunge decât la înțelepciune nu și la filosofie e limpede.”² „Avem, datorită lui Lucian Blaga, o filosofie românească cultă, dar care își trage sevele sale hrănitoare din niște rădăcini mascate, abia ascunse în solul țărănescului. Cu asemenea origini țărănești, puternic marcate, continuă C. Noica, întreaga noastră filosofie cultă este în consonanță cu țărănescul.”³ Opera lui L. Blaga satisface un alt criteriu de exigență stabilit de C. Noica: întipăritură națională evidentă chiar în acele domenii mai abstracte ale filosofiei unde acesta nu pare să împlinească un rol important. În felul acesta L. Blaga a reușit să elaboreze, cum remarcă numeroșii săi exegeți din epocă, de la G. Călinescu la V. Băncilă sau O. Drâmba, o concepție purtând însemnele naționalului cu trăsăturile unei filosofii de formulă occidentală. „Cu Lucian Blaga – reține C. Noica – triumfă românescul în filosofie”⁴ În continuare observațiile lui C. Noica pe marginea cazului L. Blaga ni se par nu doar profunde, dar și pline de bun simț, realiste. Găsim la L. Blaga o pecete național-românească mai dezvoltată decât la autorul sistemului personalismului energetic, C. Rădulescu-Motru. De fapt, în esență, cum s-a spus, această concepție a lui L. Blaga este transpunerea filosofică a stării istorico-culturale românești în termeni de sugestie kantiană. Ca la C. Rădulescu-Motru, de altfel.

C. Rădulescu-Motru este gânditorul de dincolo de munți care, datorită caracterului organic, organicității operei sale, poate fi pus alături de L. Blaga. De altfel, cei doi s-au perceput dacă nu ca adversari, în orice caz ca rivali la titlul de primul metafizician al țării. Se poate identifica o notă națională prezentă nu numai în conținutul operei originale proprii a unui gânditor dar, observă C. Noica, și în felul în care acesta se raportează la ceilalți gânditori din istoria filosofiei. Și teoreticianul sentimentului românesc al

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 951.

² C. Noica, *op. cit.*, p. 82.

³ *Ibidem*, p. 82.

⁴ *Ibidem*, p. 91.

ființei se referă la felul în care L. Blaga, respectiv C. Rădulescu-Motru, se raportează la sursa kantiană a concepției lor. Cei doi sunt kantienii cei mai hotărâți din cuprinsul filosofiei românești, care în marginea kantianismului au înălțat o operă de concepție proprie. Mai evident aceasta, în orice caz, mai declarat, la C. Rădulescu-Motru – o metafizică pe baze kantiene – și mai puțin vizibil la L. Blaga. În fond, acesta din urmă adaptează pentru nevoile propriei sale concepții noua descoperire a veacului, ideea freudiană a subconștientului, și coboară problematica kantiană a apriorismului de la etajul superior al conștientului, unde a fost localizată de Kant, la nivelul inferior al subconștientului. Acesta dispune de un echipament aprioric de intuiții și categorii care se constituie în factorul numit de L. Blaga stil, cu aceeași funcțiune unificatoare și ordonatoare ca intuițiile și categoriile conștientului la Kant. Găsim la autorul spațiului mioritic un apriorism al subconștientului paralel celui kantian al conștientului. Așa că C. Noica își pune în legătură cu C. Rădulescu-Motru întrebarea, „E o întrebare dacă va putea fi vreodată o filosofie mare, lipsită de conștiința rupturii... Dar este o filosofie și are din plin pecete românească.”¹

Pentru C. Noica, L. Blaga oferă exemplul viu cum se poate evita ca filosofia să nu se dizolve în înțelepciune populară de viață (*Lebensweisheit* – Schopenhauer). Singură tensiunea om-lume, cea care poate duce la ruptură și apoi la opoziția lor, este capabilă să producă o filosofie, cum a fost cazul cu grecii în epoca antică și cu germanii în epoca modernă. Marile forme ale filosofării s-au născut, totdeauna, în virtutea rupturii dintre om și lume. Armonia acestora nu poate da naștere decât unei înțelepciuni din ale cărei ape tulburi filosofia nu se poate separa spre a ieși la suprafață. În aprecierea lui C. Noica, gândirea teologică este cea care ne poate îndruma către o filosofie autentică și adevărul acestei afirmații este ilustrat de Nae Ionescu, care reușește să învingă o dificultate cu aspect de paradox: cum inspirația ortodoxă poate îndruma către filosofia autentică în sens european. „Pe linia sensibilității noastre filosofice obișnuite – notează C. Noica – ajungem la o fundătură filosofică: înțelepciunea lui Nae Ionescu și Blaga – dacă acesta din urmă se împlinește așa cum o nădăjduim – gândirea românească găsește singura cale care să o ducă la filosofie.”² L. Blaga a ajuns la autentică și marea filosofie pentru că factorul teologic e implicat în gândirea sa. Ceea ce l-a salvat pe L. Blaga a fost întipăritura religioasă puternică a gândirii sale. Aceasta i-a permis să evite fundătura în care au nimerit și V. Conta și C. Rădulescu-Motru. „Noi – va conchide destul de aspru C. Noica – nu avem vocația filosofiei. Dar teologicul ne poate da. Nu creștinismul ortodox, dar teologicul.”³ Ceea ce l-a salvat pe L. Blaga este tocmai solida îndrumare teologică pentru filosofie pe care fiul

¹ C. Noica, „Cum gândește poporul român”, în vol. *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1991, p. 90.

² C. Noica, *op. cit.*, p. 99.

³ *Ibidem*, p. 99.

de preot ortodox dintr-un sat din Câmpia Ardealului a putut-o primi încă din casa părintească.

* * *

L. Blaga ne-a dovedit, crede C. Noica, că se poate și cum se poate face ca filosofia să nu se dizolve în înțelepciune populară. Motivul principal care i-a fost dat autorului trilogiilor l-a constituit intervenția salvatoare a factorului teologic. Filosofia constituie un caz de ruptură în continuitatea realității. Ea s-a născut ca rezultat al unei îngrijorări a omului în fața lumii de care acesta s-a desfăcut și căreia i s-a opus. Pentru a face filosofie cu adevărat, o asemenea îngrijorare trebuie întreținută, pe cât este cu putință potențată în conștiința omului. Filosofia românească, conform lui C. Noica, poate angaja două surse: a) folclorul – așa cum apare în ceea ce s-a numit înțelepciune populară și b) teologia. Întrebarea care să în fața noastră este dacă teologicul prezintă această capacitate de a promova filosoficul. Teologicul, spune C. Noica, este cel care „ne dă sentimentul rupturii, al dezastrului. Iar de aici poate începe filosofia.”¹ Filosofia debutează cu ruptura omului de natură – abia atunci omul se poate lăsa absorbit de marea problematică care îl opune naturii în care el nu poate întâlni devenire ci numai schimbare (Kant). Spiritul este acel domeniu în care omul poate găsi devenirea, care constituie adevărata vocație a filosofiei.

* * *

Aceste câteva sumare considerații nu pot fi încheiate mai potrivit decât cu această relatare pe care am scos-o din *Jurnalul* lui C. Noica. Aflat prin anii '60 într-o vizită la Cluj, filosoful își mărturisește poetului Aurel Rău cele două mari regrete care l-au urmărit în viață – „cele două tristeți, cea de a nu fi matematician și de a nu fi ardelean.”² Cum trebuie să luăm aceste enigmatice cuvinte ale marelui filosof, care este adevărul lor? Oricum le-am lua, ele dezvăluie o mare prețuire și un adânc respect pentru ceea ce la începutul acestor considerații am numit „spiritualitatea Ardealului”. Nu pot să ignor însă nici vorbele rostite de mai multe ori în diferite ocazii de către fostul meu profesor de la Universitatea clujeană, D.D. Roșca – „Pentru noi toți românii, soarele la București răsare.”

¹ C. Noica, *op. cit.*, p. 100.

² C. Noica, *Jurnal de idei*, Ed. Humanitas, București, 1990, p. 159.

AUREL CODOBAN



Discurs și/sau neant

Chestionarea gândirii lui Cioran numai în calitatea ei de discurs, numai sub unghiul practicii discursive, poate părea la prima vedere un superficial exercițiu literar-retoric. Mai mult chiar, situarea tipologizantă a discursului celui care practică o analitică a suferinței poate genera efectul comic ce rezultă din aplicarea unei analize gramaticale frazelor celui ce ne anunță iminența unei catastrofe.

Există cel puțin două îndreptățiri fundamentale pentru această chestionare tipologică. Prima dintre ele o regăsim la Cioran însuși, pentru care discursul pare să fie o alternativă la sinucidere. Practica discursivă, care articulează expresia suferinței în multiplele ei forme, o și deplasează și desituează prin această articulare. La rândul ei, analiza discursului lui Cioran îndepărtează de la noi reaua-vestire care face mesajul acestui discurs, ne-o administrează în doze minimale ale vaccinului, ne distrage atenția frontală de la ea, lăsând suferința, plictisul, melancolia, durerea, undeva pe o diagonală existențială.

Cealaltă îndreptățire este însă mai profundă, întrucât rezidă în însăși întrebarea asupra ființei și destinului filosofiei. După separarea și distanțarea științelor naturii și, apoi, a disciplinelor socio-umane, epistemologiile primelor și metafilosofia celui de al doilea grup nu mai îngăduie filosofiei decât metafilosofia întrebare: ce este filosofia? Întrebare pe care cele două succesive criticisme – cel kantian, al cunoașterii, și cel semiologic, al comunicării – o reformulează astfel: ce fel de discurs este filosofia? Chestionând deci felul discursului lui Cioran, punem singura întrebare asupra filosofiei – care, la rândul ei, este singura întrebare filosofică – pe care solul post-modernității ne mai îngăduie să o formulăm.

Prin urmare, acest fel de a pune problema, angajează însuși destinul filosofiei în acel punct în care el se întâlnește cu destinul gândirii lui Cioran. În linii mari, statistice, filosofia se înfățișează ca gen de discurs astfel: principiul lui este travaliul logicii asupra semnificării, al monosemiei operaționale asupra polisemiei semnificative. În discursul filosofic, polisemia semnelor limbii (limbă care este adevărata cultură generală, cea care rămâne după ce ai uitat totul !), nesfârșita glisare a semnificatului sub semnificat, caracteristică discursului poetic, este îngăduită prin exercițiul logicii, al algoritmilor operaționalității. De aceea, între noțiune și metaforă, figura prin excelență a discursului filosofic, după cum ne spune și Aristotel, este

analogia. Tipul discursiv prin excelență este dialogul care ocultează tipul recesiv al discursului monologic, coagulat uneori în fragmente ori aforisme. Sentimentul cultural care susține discursul filosofic este ironia – filosoful dispune mereu de o alternativă, „mai bună”, pe care o disimulează: logica, față de semnificare; semnificarea, față de logică, (a se vedea ce face Socrate, care este filosofia, în dialogurile platoniciene). În fine, rostul filosofiei, pragmatica acestui discurs: o inițiere profană a omului ca toți oamenii, a omului comun, lipsit de harul omului religios, de emfaza poetului ori de instrumentul savantului.

Dar simpla comparare a discursului lui Cioran cu liniile generale ale portretului discursiv al filosofiei mărturisește diferența. Diferență în care Cioran se instalează declarat și cu plăcerea de a fi scăpat unui discurs de ordinul al doilea sau al treilea. Căci principala vină a filosofiei este, după el, de a fi indirectă, numai aluzivă existențial. În discursul filosofic nu este nimic direct existențial: un sistem se construiește din derivări și este la rândul lui derivabil. Adică: erudiția și școala fac din discursul filosofic un metadiscurs. Gânditorul, însă, trebuie să fie ceea ce spune. Discursul său nu poate lucra asupra unor semnificații elaborate, pentru a le re-elabora. El caută să le prindă în țâșnirea lor originară și le lasă să fie tot atât de polisemice, pe cât de incoerent contradictorie este viața. Dar nu mai contradictorii, nu mai polisemice: tot așa cum nu vrea să fie filosofic, discursul lui Cioran nu vrea să fie nici poetic. Unitatea acestui discurs este dată de suferință, un spațiu sentimental-atitudinal diferit de ironia filosofiei, iar coerența semnificării o produce nu logica, ci senzațiile care rabat polisemia semnificațiilor în planul reductiv al experienței proprii existențe.

O parte a diferenței dintre această practică discursivă și cea general filosofică se rezolvă explicit în opoziția pe care Cioran o stabilește între gândirea sa și filosofarea tradițională. Dacă filosoful trăiește în preajma conceptelor, Cioran preferă să trăiască în propria sa preajmă; dacă pentru filosof numai ideile au biografie, pentru Cioran numai autobiografia are idei. Discursul adecvat exprimării acestei gândiri poate fi numai unul fragmentar. Iar fragmentele pot coagula până la limita unde semnificațiile, scăpate chingilor monosemiei logice, fac explozie poetică în forma aforismelor. (Chiar și în acest caz, cu toate că se situează la limitele absolute ale domeniului discursului filosofic, discursul lui Cioran rămâne în posesia gândirii, iar rostul lui bănuit nu poate fi decât unul sapiențial, nu spectacular.)

Dar această explicație, parțială fiind este superficială. În totalitatea sa, diferența dintre discursul lui Cioran și discursul filosofic standard are o sursă mai profundă care este solul comun al gândirii și expresiei sale. Ea rezidă în revelația fundamentală a acestei gândiri, în punctul de plecare al discursului său: descoperirea profundă și etalarea multiplă a neantului existențial. Întrucât obiectul prim și profund al discursului său este neantul, Cioran a fost denumit un Buddha al Carpaților. Poate prea în grabă și prea în general, pentru că el înțelege totuși altceva prin neant decât înțelege etnocentrismul cultural european. Mai întâi, acest neant nu este o negație sau un vid absolut, ci „ființa care și-a învins înșușirile sau mai degrabă o

non-ființă suprem pozitivă care împarte o fericire fără materie, fără substrat, fără vreun sprijin într-o lume oarecare...". În buna tradiție a raționalismului hegelian, neantul buddhist despre care vorbește Cioran este identic cu sfera plină a ființei parmenidiene. Or Cioran, care nu-și găsește locul nici în una nici în alta, nu consimte la constatarea categorică nici a neantului, nici a ființei. Neantului de tradiție orientală el îi adaugă o infinitate de puncte de suspensie. Iar ființei occidentale îi constată neîmplinirea ființială: „totul e prea puțin, în frunte cu Dumnezeu”.

Așa cum înțelege Cioran neantul, el rezidă în puținătatea ființei, în carența de ființă. De fapt, nici neantul, nici ființa nu există pe deplin. Neantul este deja instalat în ființă, iar ființa, câtă și cum este, pătează puritatea de non-ființă a neantului. Acest neant este incapacitatea ființei de a fi deplin, este nimicnicia ființei; un „nu există nimic și nu există nimeni” (deplin, s.m.). Neantul cioranian este puținătatea de ființă a ceea ce este, nimicnicia ființei căreia nu-i este dat să fie deplin și a neantului care, nici el, nu poate fi în puritatea lui non-ființială.

Putem înțelege ideea acestei nimicnicii de îndată ce o comparăm cu condiția ființei de după cădere. De după o cădere pe care nu o mai însoțește nici o speranță, de după o cădere definitivă, ireversibilă și irecuperabilă Cioran admite și înregistrează consecințele unei atari căderi, fără a mai păstra însă nici o urmă de speranță a unei mântuirii. Atâta câtă este și cum este, religiozitatea lui Cioran este creștinismul, fără eshatologie și soteriologie, *Cartea lui Iov* și mai ales *Ecleziastul*, fără *Evangeliiile Noului Testament*. Sau, în ordinea filosofiei românești, dacă asimilăm ideea cioraniană a nimicniciei ființei unei puținătăți a ființei care nu mai devine întru ființă (ca la Noica), sau unei puținătăți a ființei care, din perspectiva sensului calitativ al existenței (Vulcănescu), nu poate atinge niciodată gradele maxime de ființialitate, plenitudinea existențială și semnificativă care i-ar îngădui să fie pe deplin.

Revelația gândirii lui Cioran, cea care face substanța discursului său, este impuritatea ontologică a neantului sau puținătatea ființială a ființei. Sub această perspectivă, Schopenhauer se dovedește inconsecvent: dacă se denunță caracterul iluzoriu al acestei lumi, el ne dă de înțeles că ar putea fi ceva dincolo de iluzii. După Cioran însă suntem obligați să rămânem la iluzii: nu putem renunța la aparențe pentru că ele alcătuiesc însăși substanța vieții noastre. Alternativa la a ne atașa de aparențe așa cum sunt ele, cu carența lor ființială, este numai absolutul renunțării. Paradoxul opțiunii lui Cioran este că el vede la fel ca prințul indian, dar îndrăgește totuși aparențele. El susține imperativul ieșirii din timp, dar crede totodată că nimeni nu trebuie să-și refuze aventura ocolului istoric, plusul efectiv al devenirii. Concluzia acestei gândiri este că suntem „neant substanțial” și că nu ne rămâne decât „exilul în ființă rătăcirea în existență”. Nu există ieșire din situație, după cum nu există soluție pentru nici o problemă. Gândirea însăși nu poate lua decât forma aporiei, acest „clar-obscur al gândirii” care este chiar textura discursului lui Cioran.

Urmând procedeele de punere în paradox, atât de dragi gândirii lui Cioran, putem spune la fel de bine că revelația sa, descoperirea sa originară este că neantul și ființa există la fel de mult și în aceeași măsură. Pentru că, în echivalența lor nimicnicie, ele sunt la fel și pe deplin reale pentru suferință. Suferința este la Cioran sentimentul probator de realitate și fondator de ontologie: chinul definește atât ființa, cât și neființa și nu există nici o dimensiune – a existenței sau neantului – care să nu „fie” prin suferință. Și nu numai în ordine ontologică, ci și în aceea a rostirii, suferința este sentimentul poetic: ea dă nume – ceea ce nu-i durere nici nu are nume! Ca sentiment ontologic fondator, suferința nu este nici ea simplă, ci are structura contradictorie compusă din figura dominantă a disperării însoțită, paradoxal, de figura recesivă a iubirii. (Că Cioran este în stare și de iubire, nu numai de disperare, o dovedesc, în economia operei, exercițiile de admirație).

Cu acest neant stă în corelație discursul lui Cioran: el are de spus nimicnicia ființei. Acest neant al nimicniciei ființei este cel care, ca o „gaură neagră” a fizicii einsteiniene, relativiste, deformează spațiul discursiv până la a-l face aproape de nerecunoscut ca discurs filosofic tradițional. Subliniasem mai înainte că acest discurs nu este un discurs poetic, literar, este momentul să adaug că el nu este nici discursul unui moralist. (Chiar dacă discursul lui Cioran și-ar găsi locul convenit pe linia ce leagă moraliștii francezi de Nietzsche, el este nu mai puțin ontologic decât discursul celui alt mare disperat al culturii europene, Kierkegaard.) Nimicnicia nu este numai un concept axiologic, ci unul primordial și profund ontologic.

Ce efecte discursive are această relație dintre discurs și neant? Pentru a înțelege efectele pe care spunerea nimicniciei ființei le are asupra discursului trebuie să recurgem la un scurt ocol prin arheologia discursului filosofic. Trebuie adică să invocăm, urmând pe Eliade, sursa arhaică a filozofiei și a discursului ei. Religiile istorice privilegiază anumite genuri de experiență religioasă. În general, cele mediteraneene și în special creștinismul privilegiază hierofania, simbolul, mitul. Religiile orientale, îndeosebi buddhismul, privilegiază cratofania, gândirea magică, ritualul. Filosofile – occidentale și orientale – s-au dezvoltat pornind de la aceste tendințe ale ontologiilor arhaice: unele au cultivat plinul substanței sau formei, celelalte golul substanțial și negarea consistenței formei.

Transcrisă în acești termeni, problema discursului filosofic al lui Cioran este aceea că, învățând lecția unei ontologii a golului substanțial și formal, nu poate uita lecția ontologiei plinului ființei. Cioran este un buddhist asupra căruia însă „toxinele” creștinismului și-au făcut efectul: instanța sentimental-ontologică a percepției lumii este suferința, dar aceasta nu poate totuși elimina total și definitiv iubirea. Cu aceste opțiuni ontologice care se transcend reciproc, Cioran se află pe placa turnantă pe care Eliade o destinase locului culturii românești între Occident și Orient. Dar această placă turnantă produce în situarea discursului lui Cioran un efect turbionar, care îl scoate din istorie și îl aruncă în același timp înainte și după ea, într-un amurg auroral. Înainte, într-un moment auroral, când discursul filosofic și

cel poetic abia se despart, după ce eclozaseră din cel religios, adică într-un punct unde, lapidar și nesistematizat erudit scolastic, discursul filosofic mai este încă unul sapiențial, un discurs al sophos-lui. Într-un după, într-un après de amurg al ontologiilor trecute prin cele doua criticisme, cel kantian, al cunoașterii, și cel lingvistic, al comunicării. Față de discursul tradițional al filosofiei occidentale, discursul lui Cioran este atât pre-filosofic, adică auroral și sapiențial, cât și post-filosofic – poate chiar post-modern! – post-ontologic și post-metafizic.

Am văzut care sunt consecințele relației dintre discurs și neant, ca obiect al desfășurării sale. Dar la ce bun să spui nimicnicia ființei? Un prim motiv este cel pe care filosofia occidentală îl poate asimila imediat prin istoria ei contemporană: rostul pozitiv al acestui discurs este o inițiere negativă. Spunându-ne că ceea ce există nu are decât consistența ființială a aparenței și că altceva nu există, acest discurs contestă inițierile pe care le datorăm onto-teologiilor și metafizicilor plinătății ființei. Ca o bună parte a filosofiei contemporane – partea ei cea mai bună – acest discurs ne învață dezvățul.

Al doilea motiv rezidă în eficacitatea directă a acestui gen de demers discursiv. Este motivul pe care l-am invocat ca îndreptățire la începutul acestor analize. Articulând suferința, discursul o desituează și o deturnează. Discursul cioranian tocmai asta face: spațiază, temporizează și diferențiază – în sens derridean – disperarea. Compunerea discursului este în raport direct proporțional cu descompunerea existenței.

Al treilea motiv, cel mai profund, este cel care face din prezența discursului un răspuns la stupida întrebare: de ce nu se sinucide Cioran, ca o consecință a gândirii sale? În calitate de răspuns, discursul apare aici efectiv ca o alternativă la neant. Dar discursul este o alternativă la neant numai în calitate sa de ființă. De ființă, care, neputând exista deplin nicăieri altundeva, își găsește, heideggerian, numai un corp de limbaj. În ecuație cioraniană, relația dintre discurs și neant ne conduce, prin alternativa discurs sau neant la singura concluzie posibilă: discursul este ființă.

Filosofie, discurs literar și inițiere profană

Elogios sau critic, onest sau tendențios, s-a repetat despre Noica, în diferite moduri, ceea ce se spusese și despre Blaga, Eliade sau Cioran: că ar fi un filosof literat. Însă, chiar dacă în această spusă se aude mai degrabă decât o voce profesională, una resentimentară, afirmația nu conține nimic umilitor. Cu atât mai mult cu cât, prin inconștiența lingvistică a vorbitorilor, aici s-a strecurat un adevăr profund, care ar onora chiar și pe cel mai mare filosof al secolului trecut, pe Heidegger. Ceea ce este rău în aceste afirmații rezidă mai ales în felul superficial în care este cuprins un adevăr de profunzime și o ambiguitate pe care o atare cuprindere le produce.

De cealaltă parte, Noica însuși suspectează literatura, repudiază anumite forme și aspecte ale ei și, în general, desconsideră teoretic

anumite modalități ale artisticului. Astfel de suspiciuni, desconsiderări și repudieri par, de altfel, să însoțească adesea marile atitudini filosofice în istoria culturii occidentale. Oricum, ele sunt destul de frecvente în istoria filosofiei pe o linie de continuitate ale cărei puncte cardinale ar fi Platon și Hegel, și sunt concomitente, în registru pozitiv, cu afirmarea filosofiei ca filosofie, a purității modalității filosofice de gândire și discurs.

Aceste opoziții între elogierea și critica literarității discursului noician, între situarea, dinspre exegeți, de partea literaturii și autosituarea de partea filosofiei pure produc confuzie. În obscuritatea acestei confuzii se ascunde însă ceva mai profund decât confuzia însăși: refularea crizei actuale a filosofiei și a discursului filosofic contemporan. Pendularea paradoxală între poziția filosofului, care, în buna tradiție platoniciano-hegeliană, condamnă literatura și afirmă puritatea filosofiei și poziția comentatorilor săi, care, critic sau elogios, îi descoperă literaritatea discursului evită anxietatea recunoașterii adevăratului statut al discursului filosofic contemporan. Recunoaștere ce implică nu numai jena mezalianței și coabitării filosofiei cu literatura, cât mai ales spaima terifiantă a posibilului incest între discursul-mamă, feminin prin polisemia sa literară, și discursul născut din acesta – androgin, prin împreuna lucrare a logicii și semnificării – căruia cei mai mulți dintre filosofi preferă să-i vadă însă numai instanța logică, masculinitatea care îl califică drept discurs-fiu.

Discursul filosofiei occidentale s-a născut, după cum spune chiar Noica, prin cosmotizarea dezordinii mitologiei grecești. Adică prin ordonarea logică, dusă atât de departe cât a fost cultural posibil, a semnificațiilor unui discurs polisemic, de gen literar. Odată cu momentul auroral apare și principiul discursiv al filosofiei: travaliul logicii asupra semnificării. Sau, într-o perspectivă mai largă: travaliul logicii, născută din operaționalitatea ritualului (care a avansat mai repede spre profan decât mitul), asupra semnificațiilor mitului; a raționalității operaționale asupra raționalității semnificante. Totodată, încă din acele momente, filosofia și-a simțit amenințat discursul de o posibilă identificare ori contaminare cu discursul literar și, pentru a păstra distanța și supremația normativ-axiologică, a instalat drept gardian estetica (poetica).

În filosofia germană, cealaltă tentativă, de autodefinire exclusiv din perspectiva cunoașterii, a logicii, ajunge la culminație. Filosofia devine „știință absolută a absolutului”. De data aceasta ea folosește teoria cunoașterii în calitate de gardian discursiv, pentru a păstra intactă ascendența normativ-axiologică față de discursul științific. Această intenție manifestă în proiectul de a cosmotiza dezordinea științelor, nu s-a putut însă realiza. Pe parcursul unui secol, științele au reușit să preia teoria filosofică generală a cunoaștere și să o transforme în propriile lor epistemologii. Odată cu aceasta, științele și-au procurat gardieni discursivi și au scos filosofia în afara teritoriului cunoașterii științifice, în afara modernei raționalități operaționale.

Prin principiul său discursiv filosofia este predestinată să se afle pe linia mereu fluctuantă ce desparte raționalitatea operațională de raționalitatea

semnificantă și să cadă uneori de o parte, alteori de cealaltă. De aceea au existat în afara momentelor de echilibru a celor două raționalități și de autonomie a discursului filosofic și formule compozite de genul: filosof și literat sau filosof și om de știință. În istoria ei, filosofia a parcurs trei tematizări: a ființei, a cunoașterii și a comunicării. Ea s-a definit mereu din perspectiva propriei tematizări: a fost mai întâi înțelepciune sau iubire de înțelepciune, apoi „știință absolută” și este acum discurs. În contextul tematizării actuale a comunicării, a raționalității semnificante, ea poate foarte bine să recunoască – și adesea și recunoaște – că este discurs de gen literar, adică un discurs în care semnificarea cel puțin egalează, dacă nu chiar covârșește puterea logicii.

În acest context se poate afirma fără jenă că discursul noician este un discurs de gen literar. Ceea ce, după cum se vede, este cu totul altceva decât afirmația că Noica ar fi făcut literatură, nu filosofie. Dimpotrivă, prin faptul de a duce mai departe această afirmație, o răsturnăm: discursul filosofiei lui Noica este de gen literar, pentru că discursul filosofiei actuale, care mai este încă vie, este de gen literar. Pentru a finaliza demonstrația noastră ne este suficientă dovada existenței unor puncte de contact în conținut între gândirea lui Noica și filosofia actuală, care tematizează comunicarea și elogiază raționalitatea semnificantă a limbii.

Dar participă gândirea lui Noica la această filosofie? Căci există la el un fel de desincronizare culturală în raport cu filosofia occidentală actuală, exemplară nu numai pentru vicisitudinile istoriei, ci și pentru inserția unei poziții filosofice creatoare și personale într-un timp istoric dat. Pe de o parte Noica revine în contextul cultural postbelic ca reprezentant al generației filosofice interbelice. Pe de altă parte, punctele de plecare ale gândirii sale formează o constelație istoric datată, cu stele de magnitudini și culori diferite, pe care le putem situa între Platon și Aristotel, între Kant și Hegel și între Hegel și Heidegger. De aceea gândirea noiciană se pretează foarte bine la o analiză spectrală în spectru clasic. Dar nicidecum liniile spectrului de absorbție nu se suprapun peste liniile spectrului de emisie. Iar în ceea ce privește calitatea sa de reprezentant al generației filosofice interbelice, Noica este un filosof al culturii care privilegiază spiritul sau, cum s-ar spune astăzi, transconștientul. Într-o formulare dinadins sofisticată putem defini filosofia lui ca un raționalism culturalist al transcendentalului fără structuri apriorice.

Noica se înscrie astfel pe linia lui Blaga și Eliade, dar filosofia lui nu se fondează pe aspecte particulare ale culturii, cum ar fi stilul, nici pe forme și domenii specifice, cum ar fi simbolul, mitul și religiile. Noica este filosoful culturii luată în generalitatea ei. Al acelei culturi despre care se poate spune că este ceea ce-ți rămâne după ce ai uitat totul. Dar dacă în cultură există ceva mai profund decât ea însăși, acest ceva nu poate fi decât limba. Limba este ceea ce îți rămâne dintr-o cultură după ce ai uitat tot ce ai învățat. Limba înțeleasă desigur mai larg decât un simplu vocabular: ca o modalitate culturală de a folosi semnele, ca un mod de a viza ființa.

În ceea ce privește temele și problemele particulare ale filosofiei noiciene, ele sunt prinse toate în aceeași schemă duală: dacă punctul de

plecare este unul clasic, situarea lor este actuală, dacă expresia lor este tradițională, ea ascunde un exploziv sens contemporan. Astfel, problema lui „cum e cu puțină ceva nou” chestionează tradiționalul conflict între intelect și rațiune, dar formularea ei ne lasă să citim soluția ca și cum ar viza opoziția dintre raționalitatea operațională și raționalitatea semnificanță. La fel se întâmplă și cu principalele categorii ale filosofiei lui Noica: cu conceptele deschise, cu limitația care nu limitează și cu închiderea care deschide, cu devenirea întru ființă. Iar adevărul care nu este goala exactitate este un adevărat scandal pentru raționalitatea operațională și are sensul unei deschise opțiuni doctrinare pentru raționalitatea semnificanță.

Desigur, toate aceste simple aserțiuni ar avea nevoie de lungi analize probatoare. Paradoxul este însă că atunci aceste analize ar avea de demonstrat ceva care le-ar face inadecvate în formularea lor exclusiv logică. Și, pentru că ele nu s-ar putea niciodată ridica la nivelul superioarei elegante logico-semnificante, a discursului noician, să recurgem din nou la el preluându-i un mit cu multiple ocurențe: mitul fiului risipitor. În acest mit, locul fratelui fiului risipitor este cel al raționalității operaționale, iar figura fiului risipitor este cea a rațiunii semnificante. Or, deși Noica știe prea bine că la modul absolut nici unul nu are dreptate, că viața, la fel cum ar face principiul discursului filosofic, le echilibrează adevărul, este peste tot și deschis de partea fiului risipitor, adică a raționalității semnificante.

Chiar și filosofia noiciană în întregul ei și în ceea ce are mai specific este o filosofie a fiului risipitor. Căci numai fiul risipitor poate visa la o școală unde nu se predă nimic. Acest al doilea mit cardinal noician este emblema însăși a filosofiei actuale. El descrie situația unui discurs căruia nu-i mai aparține cunoașterea – pentru că însăși cunoașterea s-a schimbat și fiind altceva, aparține altcuiva: științelor moderne, raționalității operaționale –, ci re-cunoașterea, adică ceea ce-ți rămâne după ce ai uitat totul.

Atunci de ce apără Noica cu atâta îndârjire puritatea discursului filosofic de orice posibilă contaminare cu literaritatea? Tocmai pentru că el cunoaște prea bine puterea contaminantă a raționalității semnificante și știe în același timp că ea nu poate produce singură discursul filosofic, ci numai împreună cu logica operaționalității operaționale. Numai în discursul filosofic bun cele două raționalități stau împreună și sunt una față de cealaltă ca limitări care nu limitează. Altfel, dacă ne încredințăm omnipotentei și insidioasei raționalități semnificante nu ajungem decât la principiul literarității – semnificanții lucrează asupra semnificanților și semnificațiile glisează sub travaliul lor –, la literatură și la imaginație. Or, în această situație, cum spune Noica, semnificațiile intră în posesia sufletului, nu a spiritului. Iar imaginația face ca lucrurile să vină peste noi și transformă omul într-o imagine.

Se poate totuși observa în discursul filosofic noician prezența unei modalități epice, de care Noica este perfect conștient. Față de această modalitate discursivă, discursul filosofiei occidentale, îndeosebi a deconstructivismului, apare mai degrabă într-o modalitate „lirică” (în măsura în care lirică poate fi considerată, spre exemplu, modalitatea analitică a psihanalizei). Pentru Noica însă, epicul ca modalitate interpretativă, condiția

de a putea fi povestit, impusă conceptului, se ridică la nivelul unui principiu hermeneutic. Explicația ne trimite de data aceasta la ceea ce face ca filosofia să fie filosofie, la pragmatica discursului filosofic. De fapt această formă „epică” a discursului filosofic este cea din filosofia modernă de până la Hegel. Ea ilustrează la un mod aproape figurativ funcția pragmatică a discursului filosofic: în marea filosofie se întâmplă mereu ca în *Fenomenologia spiritului* – sau ca în *Divina Comedie* a lui Dante –, unde suntem luați de mână și plimbați prin toate sferile cunoașterii. Modalitatea este felul în care persistă astăzi în discursul filosofic inițierea profană pozitivă. Pentru că, diferit de discursul unei filosofii actuale, angajată în deconstrucție și în inițiere negativă, Noica, deși nu ignoră dezvățul, perseverează în inițierea profană pozitivă, care dintotdeauna a fost implicația discursivă existențială a filosofiei.

Discursul filosofic nu are a se adresa nici omului cunoașterii exacte, nici omului imaginației. El nu vizează nici pe acești oameni înzestrați cu însușiri, nici pe omul dăruit cu har; el se adresează omului ca toți oamenii. De aceea el nu este nici un discurs specializat, nici un discurs religios, ci este discursul unei inițieri profane, a omului ca toți oamenii. În forma lui primă discursul filosofic avea ca miză existențială nu numai o viață de înțelept, ci și constituirea unei comunități între magistru și discipoli. Avatarurile acestei comunități au dat naștere relațiilor dintre dascăli și elevi, profesori și studenți (ambele într-un învățământ filosofic), autor și public, gazetar și publicuri. În decăderea relațiilor comunitar-existențiale recunoaștem avatarurile pragmaticei discursului filosofic și chiar ale discursului filosofic însuși în istoria filosofiei occidentale. Împotriva acestor avataruri Noica încearcă să refacă sensul de discurs comunitar al discursului filosofiei. Succesul său rămâne însă numai unul parțial și, prin aceasta, modern: el obține numai o comunitate culturală, o Castalie. Distanța dintre o comunitate numai culturală și cea existențială este cea care, cu golul său, face să se audă uneori un ecou literar la splendidul său discurs filosofic.



ALEXANDER BAUMGARTEN

Despre prezență¹

Dragi studenți ai Facultății de Istorie și Filosofie, onorate domnule decan, dragi colegi și stimați părinți,

Simpla dumneavoastră prezență îmi produce o puternică dorință de a trece rapid peste toate lucrurile firești care ne-au adus aici: debutul unui an academic, înscrierea unora dintre dumneavoastră ca studenți, reluarea sarcinilor și cultivarea continuă a vocației altora dintre dumneavoastră, pentru unii dintre noi pur și simplu serviciul, pentru alții sentimentul celebrării unui nou început al vieții noastre. Dacă aș trece firesc peste eleganța dumneavoastră de azi, peste florile pe care le văd prin sală, peste zâmbetul dumneavoastră și sentimentul de solemnitate pe care îl împărtășim, ca și cum toate acestea ar fi de la sine înțelese și neproblematic, ar trebui să trec spre ceea ce face obiectul obișnuit al unui discurs academic, în care să prezint conținutul unui viitor care vă așteaptă ca să vă îndemn binevoitor spre el.

Dar eu nu voi face acest lucru. Dimpotrivă, mă voi întoarce cu privirea atentă asupra celor pe care tocmai le-am numit „lucruri firești” și voi reflecta asupra celui dintâi, care le și produce pe celelalte: simpla dumneavoastră prezență. Ce înseamnă faptul că dumneavoastră sunteți prezenți? De ce această prezență este intim legată de dorința mea de a vă face atenți? De ce prezența noastră îi garantează unui asemenea moment festiv cum este cel de azi faptul că el are loc cu adevărat, că noi într-adevăr deschidem anul academic și că fără reunirea noastră el ar putea rămâne închis, cel puțin pentru noi și într-un sens oarecum personal? Să fim atenți la toate ritualurile școlare ale debutului unui an academic, sau al fiecărei ore de curs la care, la început, este strigată „prezența”, care decide în felul ei tot ceea ce urmează. Dacă ea decide, înseamnă că asumă, într-un fel, tot ceea ce sunt cei prezenți, nu-i așa, „în carne și oase”. Dar ascultându-l atent, vedem că termenul acesta nu spune absolut nimic despre cei prezenți, ci se asociază foarte sfios mai degrabă cu simplitatea, căci folosim natural și oarecum tautologic expresia „simpla prezență”, ca și cum ea ar putea fi și altfel decât simplă. Dar nu poate. Cel puțin acest fapt, care ne arată că prezența noastră aici, în această aulă a universității, spune într-un fel totul și în alt fel nimic despre noi, ar trebui să ne arate că ne aflăm în fața

¹ Discurs la deschiderea anului universitar 2023.

unui termen al vocabularului nostru, pe cât de intens plasat în sfera ,de la sine înțeleșului', tot pe atât de problematic și de încărcat de conotație subînțeleasă. El cade astfel foarte firesc în sarcina filosofiei și este, așa cum o știu cei deja antrenați în exercițiul ei, una dintre ideile care a umplut multe dintre cărțile filosofilor. E și firesc să fie așa: prezența intră în vocabularul nostru, în gândirea noastră, în purtările noastre, întotdeauna pe ascuns, drept ceva care nu merită discutat, pare mereu subînțeles, dar care, odată chestionat, te pune brusc în fața unui urcuș abrupt și a unui grohotiș arid la capătul căruia te poate aștepta, eventual, golul alpin al reflecției filosofice.

În vocabularul școlar, avem un cuvânt de neprețuit care ne arată sub ce mod special ne aparține prezența: catalogul. În cântul al II-lea al *Iliadei*, un celebru catalog al corăbiilor gata de plecare premerge expediția. Întreaga epopee este condiționată de prezența și recitarea lor. Am moștenit în tradiția școlară acest minunat cuvânt homeric care face trecerea subtilă de la simpla prezență la acțiunea celor prezenți. Mai mult, spunem că ,strigăm' catalogul, și nu că îl ,șoptim', unde verbul a striga nu desemnează neapărat un țipăt, ci mai degrabă întărirea adevărului unei prezențe evidente și publice. Homer face catalogul corăbiilor ca să descrie frumusețea și puterea lor, strălucirea armelor și faima celor care le poartă, și toate acestea îndreptate pentru a arăta cum cucerirea Troiei va fi, într-adevăr, posibilă, deoarece toate cele enumerate sunt desfășurări ale prezenței corăbiilor în portul de plecare. La fel voi proceda și eu aici: voi căuta semnele prezenței noastre în această aulă pentru a înțelege de ce faptul că suntem aici arată că putem lupta cinstit și metodic, ritmic și plăcut pentru a cuceri scopul pentru care suntem la universitate: cunoașterea.

Catalogul de prezență pe care mi l-am imaginat este o investigație asupra sensurilor în care folosim în limba noastră termenul de prezență. Oricât de simplă pare a fi ideea, folosirea termenului ei în română este cumplit de lipsită de inocență. Primul indiciu este legătura permanentă dintre prezență și un eveniment, pe care ne-o arată prefixul latin *prae-* (iar filologia ne amintește discret că termenii *praesens* și *absens* sunt forme de participiu ale unor compuși ai verbului a fi, fără ca participiul fără prefix al acestui verb să mai funcționeze ca atare în latină): prezent ești mereu față de un eveniment. Este foarte normal, atunci, ca prezența aceasta, în raport cu evenimentul corelat, să poată fi graduală. Vorbim despre prezența cuiva în sens deplin pentru eveniment: de exemplu, când îmi citesc discursul pentru debutul anului academic, eu sunt prezent total și implicat în fața dumneavoastră. Coborând o treaptă a prezenței, cineva este prezent dacă asistă, adică este ,de față'. O expresie interesantă, pentru că angajează chipul, ca indiciu al prezenței: suntem prezenți cu fața noastră, pentru că privim la eveniment, așa cum scaunele dumneavoastră vă predispun spre mine și nu sunt așezate cu spatele la scenă. Coborând încă o treaptă, spunem că un eveniment are loc ,în prezența' noastră, unde prepoziția ,în' iese complet din sensurile ei obișnuite în română. Adică asistăm la un eveniment care oricum are loc și fără noi, dar căruia îi dăm o semnificație potrivit

cu ceea ce suntem noi independent de el: dacă sunt o piatră în prezența căreia un copac crește, prezența mea este complet indiferentă. Dacă sunt un ambasador în prezența căruia se dezvelește o statuie, prezența mea exprimă o valoare, pe care statul care m-a trimis (și îl reprezintă, adică îl fac prezent) o conferă evenimentului. Dacă mai coborâm încă o treaptă a prezenței, găsim expresia ,a fi (sau: a se deplasa, ca polițiștii) la fața locului', în care evenimentul se desfășoară complet fără cel prezent, și în care puterea de metaforizare a limbii române mută ,fața' de la cel care e ,de față' asupra locului, ca și cum locul ar putea avea o față de unde evenimentul se vede, pentru a arăta cât de indiferent se petrece el pentru cel prezent.

Dar un prim fapt comun al acestor trei trepte ale prezenței este nuditatea, adică nedeterminarea celui prezent: despre el nu ni se spune nimic, e doar un ,act de prezență'. Și totuși, alte expresii ale limbii ne arată implicația lui. Prezența implică un anumit control al lumii de către cel prezent: echilibrul, mișcarea, raportul cu celălalt sunt toate presupuse de prezență ca un control al lumii: dovada cea mai clară că așa stau lucrurile este șofatul: suprimarea prezenței controlatoare la care mă refer înseamnă ,a pierde controlul volanului'. Apoi, negarea de către societate a minimei puteri de control pe care o reclamă prezența mea de individ este ofensatoare pentru cel prezent și ține de un regim opresiv: unii ne mai amintim, și sper ca studenții și copiii noștri să nu mai aibă această ocazie, de formularul gălbejit cu care erai chemat în armată care începea cu ,Vă veți prezenta etc.' și în care era indicată și lista obiectelor intime pe care trebuia să le conțină valiza de lemn însoțitoare, arătând că nici măcar simpla prezență sub arme nu le poate elimina. Natura categorică a verbului desființează aici adresantul, îl minimizează la simpla lui prezență căreia îi neagă orice putere de control; dimpotrivă, faptul de a invita pe cineva să fie prezent la un eveniment arată libertatea pe care o oferim invitatului de a asocia prezența sa cu propria persoană și determinațiile ei.

Un mod al prezenței inepuizabile este iubirea: îți poate fi dor de omul iubit chiar în prezența lui: este o mărturisire discretă a faptului ca prezența lui este un izvor ireductibil despre care nu știi de unde vine. De această ireductibilitate iubirea depinde complet și îndrăgostii ar fi niște ipocriți dacă ar putea defini clar și distinct ce anume îi atrage la celălalt. Dar un alt mod interesant al prezenței este cazul singurătății: când ești singur în fața evenimentului, nu ai nici un temei pentru a-i fixa sensul, ci poți spune despre el, în fond, orice. Abia când îl evoci îi dai lui, sau ție ca prezent, o valoare: *et in Arcadia ego*. Abia asentimentul celuilalt, căruia îi spui la ce ai fost de față, sau prezența mai multora la un eveniment, produce comunitatea de sens a prezenței: fără dumneavoastră, nici discursul meu nu ar avea vreun sens, căci dacă aș intra în această sală goală și aș rosti discursul debutului unui an academic, nu ar fi deloc credibil că acel an academic într-adevăr începe. De fapt, noi îl începem, aici și acum. Comunitatea începe cu faptul că facem cunoștință, adică ne prezentăm unii altora. Lumea ne este comună pentru că suntem prezenți în ea, iar aceasta dă, de fapt, sensul unei memorabile expresii a lui Heraclit: ,Această lume, aceeași pentru toți ...'. Ea

este aceeași pentru toți întrucât îi certificăm prin comunitatea prezenței noastre sensul, iar despre cel absent spunem uneori că e „în lumea lui”, subînțelegând că aceea nu ar fi chiar o „lume” pe deplin. Aceasta înseamnă, mai întâi, că ni se pare firesc să așteptăm și de la alții prezența pe care noi o oferim unui eveniment. De pildă, când simțim că celălalt nu e așa de prezent cum am dori noi să fie, îi dăm un ghiont. Sau, când credem că e prea prezent prin rumoare, gălăgie, foșnet, circ, îl oprim printr-un *silențiu*, cum făcea odinioară un vechi pedagog de școală nouă. Desigur, vrem mereu să fim cât mai prezenți, și asta de când este omul om. Teologiile ne vorbesc despre omul care e prezent într-un singur loc, despre îngeri care sunt prezenți în mai multe și despre zeii care sunt omniprezenți. Dar toate gadget-urile lumii contemporane ne aruncă într-o nouă mare problemă, cât timp pretind că ne ajută să fim și noi prezenți în mai multe locuri, precum îngerii și zeii: dorind să imităm omniprezența celui care nu are nevoie pentru aceasta de nici un instrument, ne livrăm pe noi înșine, potrivit unui vechi raționament platonician, unei nesfârșite invenții a instrumentelor. Faptul că numim intens materia pentru a semnifica prezența („în carne și oase”) ne arată că *teams*, *zoom* și *skipe* ne obligă măcar să reflectăm la autenticitatea și problematica prezenței.

Și chiar acest *pathos* al unei prezențe cât mai mari își arată ambivalența. Desigur, pe de o parte, e bine să vrem să fim ca actul pur al lui Aristotel, omniprezent. Prezența în spațiul public ne poate face societatea mai bună, de la prezența la urne la angajările în dialogul public și la faptul de a nu lăsa niciodată răul nenumit. Suntem prezenți când manifestăm solicitudine, când oferim ceva (este un deliciu filologic pentru mine să observ cum în limba engleză *present* are și sensul unui cadou, probabil ca o abreviere a expresiei *to present a gift*). Dar pe de altă parte, o prezență continuă poate fi patologică: putem surprinde ușor figura celui etern preocupat să fie prezent la toate evenimentele, cu accent pe cocktail, mereu văzut, niciodată în retragere reflexivă, aflat mereu într-o isterică prezență, care uită de preceptul stoic „trăiește ascuns”. De ce să trăim ascunși, dacă idealul lumii noastre este o cât mai plenară prezență? Răspunsul meu este: fiindcă altfel nu putem fi atenți nici măcar la propria prezență. Deci, cheia profundă a răspunsului stă în conceptul atenției, care reclamă și prezență, și absență. După strigarea catalogului, începutul unei lecții stă în invocarea atenției studenților. Atenția este un apel la prezență și ele se asociază reciproc. Dar tocmai minunata categorie filosofică a atenției ne arată cum continuitatea prezenței este de nedorit și imposibilă pentru om. Atenția este urmată de abstragere, dacă vrem să înțelegem la ce am fost atenți.

Prezența continuă este de nedorit pentru că suprimarea posibilității retragerii din prezență a cuiva este semnul oricărei tiranii, care dorește să supravegheze, și o poate face doar cu ochiul ațintit asupra celor prezenți. Prezența totală a cuiva este implicit uitare de sine și entuziasm total, deci vulnerabilitate. Atenția maximă înseamnă a căsca ochii; dar numim adesea uitarea de sine necritică faptul de „a rămâne cu gura căscată”, așa cum ne spune Augustin că s-ar fi uitat îngerii spre Dumnezeu pe când acesta crea

lumea. Dar pentru om, această uitare de sine completă suspendă conștiința, reflecția, îndoiala. Este imposibilă, pentru că povestea conștiinței trece neapărat prin momentul absenței, iar prezența umană firească este pulsativă, ritmică, discontinuă, având nevoie de distracție, de răgaz, de excursie, de vacanță, care pot fi categorii noi ale filosofiei, dar care ne amintesc de altele clasice, precum *otium* și *negotium*. Eu însumi cobor și urc vocea când citesc acest text pentru ca nu cumva vreunul dintre dumneavoastră să adoarmă, confirmând astfel faptul că prezența e un ritm mai degrabă decât o stare. La rândul ei, „prezența de spirit” semnifică o vehiculare intensă între absență și prezență, căci pe ea o dețin cei care cunosc arta subtilă a alternării prezenței și absenței.

E foarte mare isпита de a urca de la aceste mărunte observații despre prezență la problematica ei filosofică, la istoria ei, la formulele ei teologice. Refuz acum această ispită din respect față de durata potrivită a prezenței dumneavoastră în această sală. Ca să vă deschid doar gustul și să mă sprijin o clipă pe autorități, vă amintesc doar faptul că un gânditor precum Plotin pune la baza ierarhiei sale prezența, unde inferiorul există doar întrucât superiorul este prezent în el. Sau Augustin, pentru care celebra *parousie* a Fiului corespunde în sufletul omenesc exclusiv cu prezența sa și *nimic mai mult* doar pentru a da libertate conștiinței și a-i asigura sănătoasă incompletitudine a prezenței în lume. Sau Martin Heidegger, pentru care prezența este atât de definitorie pentru om încât îl numește *ființa-de aici* (*Dasein*) pentru a-i putea conferi caracterul mundan. Filosofia însăși califică conceptul prezenței drept un obiect propriu: ea variază după toate facultățile sufletului (putem fi prezenți pipăind, mirosind, poate chiar imaginând, în orice caz gândind) și după toate categoriile (mai puțin cea a substanței, căci ar fi o tautologie).

Dar mă opresc aici cu această evocare, pentru a încheia cu o singură observație. Între ideea prezenței mele și timpul verbal al prezentului este o diferență radicală, exprimată poate de pretenția acelor limbi care pot exprima și un prezent continuu. Această „deschidere” a timpului, și mai cu seamă a viitorului, pe care o provoacă prezența (eventual, chiar a noastră, aici) este aceea care mă interesează în mod special. Iată că prezența dă sens, urnește realitatea spre un scop, dar mai ales reprezintă răspunsul la un apel: căci spunem „prezent” când ni se *strigă* numele. Dar cine îl strigă? În cazul nostru, firește, profesorul care citește catalogul. Dar tot în cazul nostru, ne poate chema pe nume chemarea însăși, fie că este a unui timp, fie că este a mea ca persoană: vreau să spun că putem fi apelați de sarcina timpului nostru, sau doar de propria noastră vocație, cărora le răspundem „prezent” numai într-un prezent continuu, adică unul dovedit de faptele noastre de achiziție treptată și cu răbdare a cunoașterii. De aceea suntem noi azi aici prezenți: *ca să deschidem anul academic printr-o prezență dată ca răspuns unei vocații*. Adică am venit pentru că ne simțim chemați. Vă propun să aflăm împreună cine ne cheamă. Mă văd constrâns să vă urez, în încheiere, cât mai multe prezențe la cursuri, însoțite de cuvenitele retrageri reflexive în propriile dumneavoastră absențe.



IOAN-AUREL POP

G. Călinescu „naționalist”?

Nu de mult, la o reuniune de intelectuali rasați, s-a comentat un citat din G. Călinescu prin cuvinte grele. Am căutat citatul în cauză, ca să mă dumiresc mai bine „pe viu”. Iată fragmentul: „Și specificul, ca și rasa, reprezentând un echilibru, e într-o deplasare înceată dar continuă. Determinarea lui se va face cu vremea și nu s-ar putea azi decât indica metoda și arunca sugestii. E un fel de a spune că începem a lua conștiință de noi înșine. Asta ne va ajuta să înlăturăm și multe prejudecăți-clisee care nu s-au dovedit prea folositoare. Noi am făcut caz de latinitatea noastră, indiscutabilă, dând însă impresia că suntem tineri, și neglijând substanța medulară. Noi însă suntem Romani ca și Francezii Galo-Romani, popor străvechiu adică, cu notele lui etnice neschimbătoare esențial, primind limba și cultura latină. În fond suntem Geți și e mai bine a spune că, în felul nostru, am primit și noi succesiunea spiritului roman, pe care trebuie să-l continuăm dela longitudinea reală, fără mimetisme anacronice. Spiritului gallic și brit trebuie să-i corespundă aici, prin sporire, spiritul getic. Căci să nu uităm că pe Columna lui Traian, noi, Dacii, suntem în lanțuri”.

Aceste ziceri au fost catalogate ca fiind de un „naționalism feroce”, „rasiste și dacopate”. Reieșea că ele ar trebui șterse din memoria culturală românească, fiindcă ne fac de râs, ne înscriu în rândul celor mai ferveți șovini și xenofobi dintre europeni. Judecând după exigențele și regulile „corectitudinii politice” de astăzi, aseasonate de la un timp cu elemente fundamentale de „progresism”, de neomarxism, de „anularea culturii”, de anti-istorie, de învățături ale „treziților” (mișcarea *Woke*), vorbele de mai sus, care îndrăznesc să-i compare pe români cu francezii, să exalte latinitatea și componenta dacică, care folosesc fatidicul cuvânt „rasa”, sunt condamnate și condamnabile de la început. George Călinescu este, însă, un caz fericit pe lângă alții. Face valuri mediatice hotărârea conducerii Universității Princeton de a scoate numele lui Woodrow Wilson din titlatura Școlii de afaceri publice și internaționale a venerabilei instituții. Această decizie a fost luată sub presiunea virulentelor proteste antirasiale și se înscrie în seria faptelor dezonorante care demolează statuile

și monumentele „pătate” de rasism de pe teritoriul SUA și nu numai, puse pe seama noii ideologii promovate de *Black Lives Matter* (BLM). Filosoful John Gray, dinspre stânga ideologică, evidențiază similitudini de gândire și acțiune între izbucnirile BLM și mișcările milenariste ale Evului Mediu sau elitele comuniste staliniste și maoiste.

Dar să o luăm cu binișorul. Aproape niciun text nu poate fi scos din context. Altminteri, Aristotel, Caesar, Toma de Aquino, Dante, François Villon, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Balzac, Eminescu ar putea fi înlăturați (și, din păcate, sunt prohibiți sau „corecți” în anumite cercuri) din grila de valori a umanității. Niciunul nu se poate încadra în „patul lui Procrust” al ideilor aflate în vogă printre mulți contemporani de-ai noștri. Din păcate, ideea că numai ce ne convine nouă, generației actuale, este de preluat din istorie, marchează un prezenteism periculos, tipic dictaturilor care au interzis autori și opere, care au creat liste de cărți prohibite.

Acest fragment îi aparține lui George Călinescu, cel mai mare istoric al literaturii române din toate timpurile de până acum. Firește, sunt conștient de criticile care-mi vor putea fi aduse pentru sintagma „cel mai mare”, dar îmi asum riscul. Oamenii au nevoie de ierarhii, care se constituie, în cazul de față, în repere culturale. Trebuie să fim conștienți de unde pornim și unde ne situăm. Înainte de a mai spune ceva, eventual de ne pune cenușă în cap (fiindcă lucrul acesta este la modă), se cuvine să plasăm în loc și în timp zicerea de mai sus. Fără criteriul locului și mai ales al timpului, discutăm fără rost. Fragmentul reprezintă încheierea unei opere fundamentale, cum nu s-a mai scris alta la noi, anume „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, publicată în ediție princeps în anul 1941. Fiind vorba de concluziile unei cărți (de aproape o mie de pagini) făcute în al doilea deceniu al perioadei interbelice și terminate la începutul deceniului al cincilea al secolului al XX-lea, presupun că finalul ei a fost scris chiar în 1941. Care era situația țării și a lumii atunci? Omul de geniu poate emite idei general-valabile, independente de locul și de timpul în care trăiește, dar asemenea idei sunt extrem de puține, de rare și nu pot fi înțelese nici ele pe deplin fără încadrare istorică. România fusese, după Primul Război Mondial, o țară importantă în spațiul Europei Central-Orientale, o țară medie ca mărime, devenită un actor demn de luat în seamă al politicii marilor puteri continentale. Era – așa cum este și azi, după gravele pierderi teritoriale de după Al Doilea Război Mondial – cea mai mare țară din sud-estul Europei, după cum românii au fost și sunt cel mai numeros popor din aceleași regiune. Alianțele României au tins, toate, până în 1940, spre Franța și Anglia, țările garante ale securității noastre, ale granițelor noastre. În fatidicul an 1940, aceste alianțe s-au prăbușit, s-au dovedit caduce, România pierzând Basarabia, nordul Bucovinei, ținutul Herța, jumătate din Transilvania, sudul Dobrogei (Cadrilaterul). Aceste pierderi au însemnat cam o treime din teritoriul de aproape 300 000 de km pătrați al României întregite, formate în 1918 și confirmate de marile puteri în 1919-1920. În

astfel de condiții, în orice țară din lume, limbajul patriotic, național, animat de sentimente legitime de frustrare și de orgoliu, s-ar fi accentuat. La fel s-a întâmplat și la noi, dar în limitele decenței: românii au ieșit pe străzi, au scrâșnit din dinți, au aruncat invective și și-au preamărit neamul și patria, sperând la mai bine. Dar mai este un set de împrejurări pe care „analiztii” grăbiți de azi le ignoră ori le scot din context și le veștejesc după criterii anistorice. Încă din secolul al XIX-lea, mai spre finalul său și mai ales în secolul al XX-lea, după ascensiunea fascismului, un anumit limbaj, pe care l-am putea numai rasial și rasist, s-a accentuat peste tot. Mussolini a venit la putere în 1922, iar Hitler în 1933. În acei ani, în majoritatea țărilor europene au pătruns ori s-au dezvoltat ideologii de extremă dreaptă, de tip fascist, hitlerist ori alte variante, cu accent pe „rasa ariană superioară”, pe „selecția socială”, pe „degenerarea rasială”, pe eugenie și biopolitică. Aceste fapte se pot verifica astăzi ușor, fiindcă accesul la bibliografie și la izvoare este aproape liber peste tot (mai puțin în Rusia, Belarus și în alte câteva locuri). Cu alte cuvinte, nu a existat vreo țară din regiunea euro-atlantică în care să nu se fi vehiculat asemenea concepte. În multe dintre ele, partidele și grupările de extremă dreaptă au ajuns la putere și au făcut din asemenea concepte politică de stat. Cu alte cuvinte, s-au adoptat legi ale selecției sociale și ale eugeniei. În România, lucrurile, ca de obicei, au mers mai încet, dar în acest caz încetineala a fost spre bine. România nu a avut efectiv la putere o grupare de tip fascist decât între septembrie 1940 și ianuarie 1941. Evident că, prin alianța cu Puterile Centrale și prin politica internă dintre anii 1941 și 1944, România generalului (mareșalului) Ion Antonescu a continuat să fie „de tip fascist”, o dictatură militară, să ducă o politică discriminatorie față de anumite minorități. Unele „legi rasiale” au intrat în vigoare în România în 1938, anul în care regele Carol a instaurat un regim de autoritate personală, o dictatură *sui generis*, dar tot regim de mână forte se poate chema. În istorie, a rămas ca „dictatura regală”. Ea s-a instaurat în urma alegerilor din decembrie 1937, când niciun partid politic nu a obținut numărul de voturi necesare ca să poată forma guvernul. La aceste alegeri (controversate), forțele de extremă dreaptă (Partidul „Totul pentru țară”, o formă mascată a legionarilor, interziși în 1935) au obținut cam 15% din voturi. Faptul arată o ascensiune a forțelor fasciste, dar una departe de majoritate și de guvernare. De altminteri, regele Carol nici nu a vrut să audă vreodată de colaborarea cu legionarii la guvernarea țării. În toate țările vecine României sau chiar în unele mai îndepărtate, forțele fasciste de dictatură (în URSS era o dictatura de extremă stângă, axată tot pe discriminare și rasism) erau la guvernare de mult timp. Așadar participarea de numai circa cinci luni a legionarilor la guvernare în România are antecedente și urmări, are o istorie mai lungă decât efectiv cele cinci luni. Dar nu este vorba aici despre singularitate în rău. Țara a fost obligată, ca să nu fie ștearsă de pe hartă, să se adapteze vremurilor și nu a făcut-o cu zel mai mare decât alte țări.

Dincolo de politica propriu-zisă, rămâne politica pe care am putea-o numi culturală și științifică. Lumea toată se ocupa atunci de rase, de popoare și căuta „limba perfectă”, „spațiul perfect”, „omul perfect”. Conceptul vehiculat în foarte multe locuri era acela de „specific național”, adică modul care-i făcea pe germani să fie germani, pe francezi să fie francezi, pe polonezi să fie polonezi, pe unguri – unguri și, evident, pe români să fie români. În toate aceste căutări culturale au intervenit cu timpul și biologii, medicii, psihologii, cu întrebarea dacă nu cumva există câte o genă a etnicității, a acelei etnicități care ar putea conduce la perfecțiune. De aici, nu a fost decât un pas spre eugenie și biopolitică. Eugenia este o disciplină care studiază aplicarea practică a biologiei eredității în ameliorarea genetică a individului, iar biopolitica introduce în componența puterii factorii biologici, încercând să motiveze unele acțiuni agresive de acapărare și de aservire prin argumentul superiorității biologice, al caracteristicilor de rasă. Firește, mulți politicieni din Europa și din Statele Unite și-au făcut din biopolitică un fel de guvernare și l-au aplicat în spațiile dominate de ai. Eugenia a fost apanajul oamenilor de știință, mulți dintre ei aserviți politicului. În acest context, au înflorit antisemitismul și politica de discriminare a romilor. Dar, cel puțin la fel de mulți oameni neimplicați în politică credeau sincer în cercetările lor, credeau cu-adevărat, de exemplu, că amestecul raselor este dăunător pentru evoluția popoarelor lor, că, tot de exemplu, calitatea individuală și de grup a popoarelor lor s-ar fi putut îmbunătăți prin eugenie. Din câte se știe azi, savanții americani au dat tonul în aceste cercetări, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în condițiile avântului țării lor de după Războiul de Secesiune (1861-1866). Cercetările s-au extins apoi în Marea Britanie, Franța, Germania, Italia, țările nordice și, evident, au avut prelungiri importante și spre centrul și sud-estul Europei. Ce era în URSS nu se poate ști în detaliu (secretomania funcționa și atunci în Rusia metamorfozată), dar se știe că cercetări eugenice se făceau din belșug și acolo, pe ascuns. Trebuia format *homo sovieticus*, adică omul perfect pentru societatea universală fără clase, dirijată de sus, omul supus ideologiei staliniste, cu limba rusă ca limbă a sa și a tuturor. Cum spuneam, unii din acei care făceau asemenea cercetări erau și ideologi ai regimurilor totalitare, dar alții credeau în aspectul științific a ceea ce făceau. Acesta era nivelul științei de atunci. Existau și sceptici și opozanți, dar foarte puțini, iar vocile lor erau slabe. Faptul că unii căutători cu mijloacele științei biologice (medicale) ai tainelor rasei și etnicității erau sinceri se vede din următoarea împrejurare: și în țări care nu au avut nimic cu fascismul, cu hitlerismul și cu oricare regim rasist, se făceau pe atunci multe astfel de cercetări, iar „amestecul raselor” le apărea unor savanți foarte serioși, autentici și din afara dictaturilor drept primejdios pentru mersul omenirii. Astăzi se știe, dimpotrivă, că amestecul eredităților diferite este benefic pentru evoluția biologică a indivizilor. Mulți extind acest adevăr (descoperit la ceva timp după căderea fascismului oficial) și asupra comunităților: cu cât se amestecă mai mult

popoarele, cu atât este mai bine. Dar atunci, în ajunul celui de-Al Doilea Război Mondial și în timpul lui, convingerea aproape generală era că rasele se pot îmbunătăți cu mijloacele științei prin separarea lor, prin izolare și fortificare internă care să conducă spre perfecțiune. Se știe azi că aceste concepte aplicate în politică au condus la Holocaust, la crime abominabile, la tragedii imense, ceea ce trebuie condamnat cu tărie. Mulți intelectuali care trăiau atunci nu dispuneau, însă, de o idee clară asupra dimensiunilor catastrofei care se manifesta latent și care avea să urmeze.

România nu putea să stea departe de această evoluție. Am avut și noi eugenisții noștri, am avut adepți ai biopoliticii, ca toate țările, numai că a funcționat o excepție față de multe țări europene și extraeuropene: nu am făcut din eugenie o politică de stat (nu am avut legi ale selecției prin naștere a indivizilor) și nici chiar din biopolitică, deși aici sunt excepții notabile, legate de evrei și de romi. Nu vreau să spun că România a fost un „înger” în domeniu, dar este clar că nu a excelat, că exemplele de urmat veneau din altă parte și că orientarea unor români spre direcțiile numite mai sus s-a făcut mai mult prin imitație. Nu cunosc niciun savant român care să fi făcut minuni în eugenie și să fi fost luat ca exemplu în lume. Dar faptele sunt fapte și realitățile legate de eugenie și de biopolitică au existat și în România. Holocaustul și tragedia romilor strămutați și uciși rămân pete grave ale perioadei 1940-1944. Toate acestea trebuie însă văzute nu numai în sine, ci și prin comparație cu ceea ce s-a întâmplat în Europa și în lume.

George Călinescu a trăit într-o asemenea atmosferă și și-a scris monumentală lui istorie a literaturii în ambianța politică, științifică și culturală conturată mai sus. El nu avea cum să gândească „globalist” și egalitarist, ca unii dintre criticii lui de astăzi. Nu existau încă nici Carta universală a drepturilor omului, nici legile de protecție a minorităților. În această lumină, formula sa de încheiere a cărții pomenite, publicate în 1941, nu are nimic condamnabil. Specificul național și rasa erau elemente curente, noțiuni prezente în viața cotidiană a intelectualilor. Atingerea unor elemente de specific național era, de asemenea, la ordinea zilei. Latinitatea și componenta dacică a etniei românilor sunt adevăruri recunoscute și general acceptate. Vasile Pîrvan zisese demult că „îi slăvim pe daci pentru vitejia lor și îi binecuvântăm pe romanii cuceritori, căci datorită lor ne-am născut noi, miracolul românesc”. Românii se socoteau un popor tânăr fiindcă aveau un stat unitar relativ recent, dar ei nu erau mai tineri ca alte popoare. Popoarele au vârstă doar în urma unor convenții, pentru că ele se transformă mereu, se „topesc” unele în altele. De exemplu, se spune despre greci, despre evrei și despre alții că datează de mii de ani, doar că grecii și evreii de azi sunt foarte diferiți de cei din Antichitate. Dacă dăm un text din Aristotel unui grec contemporan, acesta nu înțelege din el aproape nimic, așa cum un italian de azi, ca să știe ce se spune într-un fragment din Cicero, trebuie să fi studiat anterior limba latină. Nici evreii de azi nu au prea multe

în comun cu evreii robiei babilonice. Este derutant fiindcă unele popoare și-au păstrat denumirile de-a lungul secolelor și mileniilor, iar altele nu. Dar transformările lor sunt similare. Toate popoarele și-au căutat rădăcini cât mai adânci și, inclusiv astăzi, unele elite naționale clamează vechimile memorabile ale popoarelor lor. George Călinescu nu face altceva decât să coboare vechimea românilor, descinși din romani, până la dacii, prezenți în regiunile noastre înainte de romani. La fel făceau francezii cu strămoșii lor gali. Comparația cu poporul francez este, de altminteri, de bun simț. Toate firele istoriei ne conduceau spre Franța, mai ales în Epoca Modernă, când, de la bonjuriști și de la 1848 încoace, ne formaserăm ca stat și ca spiritualitate la lumina civilizației și culturii franceze. Ba, prin această comparație, George Călinescu comitea o „blasfemie” față de un regim politic filogerman, cum era (de nevoie) conducerea României de atunci. Criticul și istoricul literar arăta să trebuie să fim alături de marile democrații occidentale. În final, există un element de oratorie patetică, figurat de scenele dacilor înălțuți de pe Columna lui Traian. Formula „noi, dacii” din fraza încheietoare, este o imagine artistică și nu o realitate științifică, subliniată, de altfel, aceasta din urmă, cu puține rânduri mai sus, când George Călinescu numește latinitatea românilor „indiscutabilă”. În loc de „noi, dacii”, vom citi „noi, românii”, cei care, la 1941, eram cu-adevărat „în lanțuri”, umiliți, despuiați de pământurile noastre, atrași într-o alianță malefică. Dar nu eram mai prejos decât alte popoare. Literele majuscule din numele popoarelor nu-i aparțin lui Călinescu, ci regulilor gramaticii limbii române de-atunci, fixate, de altminteri, de Academia Română și similare practicilor din multe alte limbi.

Prin urmare, scandalizarea unora dintre noi, țarați de „corectitudinea politică”, este, în cazul de față, fără obiect. Este ca și cum am zice că Ptolemeu era prost și „patriot” fiindcă plasa Pământul în centrul Universului (cu alte cuvinte, credea în teoria geocentrică). Ar fi complet absurd să facem asta, fiindcă heliocentrismul a fost teoretizat abia după circa 1500 de ani, de către matematicianul Nicolaus Copernic. Nivelul cunoștințelor din secolul întâi de după Hristos nu poate fi schimbat de noi, cei ce-acum. „Corectitudinea politică” nu poate „corecta” istoria. Istoria vine din trecut și aparține trecutului. Dintre toate dimensiunile timpului – trecut, prezent, viitor – numai trecutul nu poate fi schimbat. El a fost așa cum a fost și basta. George Călinescu nu avea cum să scrie la 1941 ca un istoric literar din anii 2020. Acuzele care se aduc textului, nu au, dacă privim realitatea obiectiv, niciun temei. Autorul nu este xenofob (fiindcă nu exprimă ură față de alte popoare), nici șovin (nu exaltă poporul român în detrimentul altor popoare) și nu este nici rasist (nu susține inegalitatea biologică și intelectuală a raselor umane; nu face apologia vreunei rase). Atenția pe care o acordă românilor și specificului lor etnic nu are în sine nimic naționalist (în sensul care se dă termenului azi). În timpul lui George Călinescu, a fi naționalist însemna a-ți iubi națiunea din care faci parte, fără să existe pandantul urii

față de alte națiuni. Această iubire este exprimată de marele literat prin îndemnul de viitor de a ieși din înlănțuire și de a ne îndrepta spre Occident. Faptul că George Călinescu folosește cuvântul „rasă” nu are nicio relevanță aici. Termenul făcea parte atunci din limbajul cotidian, se referea de multe ori la etnie și nu avea trimitere spre „inegalitatea biologică a raselor”. Pe atunci, „puritatea raselor” era o temă de cercetare pentru unii, iar pentru alții era (și) o ideologie politică, care, aplicată, a condus la Holocaust și la crime contra umanității. Toate acestea trebuie cunoscute și condamnate, ca să nu se mai repete. Astăzi, „amestecul raselor” este o temă științifică pentru mulți, dar pentru unii este o lozincă politică, este o idee care se pune în practică și care, greșit aplicată, ar putea conduce la catastrofe sociale. Unele efecte nocive ale acestei politici se văd deja și stârnesc reacții adverse destul de vehemente pe alocuri. De ce avem oare sentimentul de *déjà vu*? Oare „totul curge” sau „nimic nu este nou sub soare”?

George Călinescu a fost un mare om de cultură român, autorul celei mai bune istorii a literaturii române. Firește, se poate arunca cu noroi și în el, precum în oricine. Dar cui folosește? *Cui prodest*? A trăit sub Antonescu, a trăit sub comunismul stalinist din „obsedantul deceniu” și nu s-a sinucis. Nu a putut pleca în lumea liberă și nici nu a avut stofă de erou sacrificat, cum nu au avut această caracteristică nici românii, în general, în proporție de 99%. George Călinescu, precum Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Petre P. Panaitescu și alții au trebuit să trăiască, să-și țină familiile, să mănânce. Unii au făcut sacrificii mai mari, alții mai mici. Cine suntem noi să le judecăm viața grea pe care au trăit-o? Oare au decis ei să se nască ori să viețuiască sub regimuri de dictatură? Iar cei care critică sunt ei oare viță de eroi? Au dat ei culturii românești opere precum aceea a lui Călinescu?

A pune blamul pe finalul operei fundamentale a lui George Călinescu înseamnă a arunca în derizoriu întreaga operă, ceea ce este nu numai greșit, ci și rușinos. Istoricul literaturii își încheie lucrarea așa cum ar fi făcut-o orice intelectual român de înaltă clasă de la începutul marii conflagrații a secolului, îngrijorat de soarta poporului său. Nu este vorba în operă de rasism sau de naționalism (în sensul peiorativ de azi al noțiunii), ci de o mare probitate profesională, de cunoașterea impecabilă a meseriei, de măiestrie. Iar concluzia vrea să fie cumva apoteotică, fără să jignească niciun popor, fără să-i ridice pe români contra altora și fără să facă apologia rasismului. Așadar, nu ne rămâne decât să-l citim cu folos pe George Călinescu, de la a cărui naștere au trecut mai bine de 125 de ani, să ne plasăm în epoca lui, în morala și legislația de-atunci și să ne bucurăm de marea sa creație.

ȘTEFAN BOLEA



Melancolie sau depresie?

*Într-o lume lipsită de melancolie,
privighetorile s-ar apuca să râgâie.
(Cioran)*

Către o imposibilă definiție

Melancolia e dificil de definit. După Robert Burton, autorul clasicei *Anatomia melancoliei* (1621), este aproape întotdeauna legată de tristețe („Tovarășa de nedespărțit, «maica și fiica melancoliei, chintesența ei, simptomul și cauza principală» [...] Ele se ivesc una din cealaltă și se condiționează reciproc, întregind un cerc, având în vedere că tristețea este atât cauză, cât și simptom al acestei boli”) și de frică („Frica ne îmboldește imaginația să zămislească ce vrea ea, îl cheamă pe diavol să vină la noi și ne tiranizează existența cu plăsmuirile fanteziei mai mult decât toate celelalte emoții, mai ales în întuneric”). Pentru Baudelaire, melancolia este o variantă a *spleen*-ului: „Când ploaia își întinde șiroaiele ei dese/ Ca gratiile unei imense pușcării/ Și-o hoardă ticăloasă de mari păianjeni țese/ În creierele noastre rețele fumurii;//... – Și lungi și nesfârșite convoaie mortuare/ Încet și fără muzici prin suflet trec mereu;/ Speranța-nvinsă plânge; și rea, dominatoare,/ Înfinge Spaima negrul ei steag în craniul meu.// (tr. Al. Philip-pide). De asemenea, am putea spune că plictiseala heideggeriană are conexiuni și cu melancolia, și cu anxietatea: „Pentru noi, termenul «plictisitor» are pur și simplu semnificația de *greoi* sau anost, ceea ce nu înseamnă însă «indiferent». [...] Ceea ce plictisește, plictisitorul este ceea ce *ne ține în loc*, și totuși *ne lasă pradă golului*” (*Conceptele fundamentale ale metafizicii*). Substantivul *urât*, care este o combinație de *spleen*, *malaise*, *cafard*, antipatie, dezgust și anxietate, ar putea fi aproximat melancoliei.

Cel puțin trei componente sunt „palpabile” în structura melancoliei: prima este anxietatea, afectul (me)ontologic care vizează atât ființa, cât și neființa. Sentimentul nihilist al vidului interior, pe care îl regăsim și în plictiseală, e legat de prima componentă. Mai departe, melancolia are un substrat paranoid (Secțiunile 2 și 3). Ultima și cea mai importantă componentă se referă la faptul că melancolia vizează moartea (fie ca sinucidere, fie ca „moarte a sufletului”) (Secțiunea 3). De la început, observăm o ambiguitate

inerentă în toți termenii apropiați de melancolie. Este melancolia o sub-specie a anxietății? Ne atrage golul interior spre neant și dincolo de noi înșine? Și, din nou, ce înseamnă „moartea sufletului”, chestiune care este un contrasens din punct de vedere biologic? Mai mult, care este relația dintre melancolie și depresie? Dacă din perspectivă psihiatrică, cele două sunt indistinctibile, mai are sens distincția culturală dintre cele două? (Secțiunea 4) Vom încerca să aducem la lumină câteva din aceste aspecte.

Anxietate, paranoia, trândăvie

Fericirea supraabundentă se varsă în anxietate sau în melancolie. Marile noastre bucurii sunt întinate de anticipația pierderii ulterioare. „Un vis ne otrăvește când dormim./ Un gând ne pângărește-apoi trezia” (Shelley). Cea mai infamă sperietoare, moartea, primește conotații pozitive, când avem viziunea esenței coșmarești a existenței. După Robert Burton, „chiar și în toiul bune-dispoziții, al veseliei și al stării noastre de bine există un dram de tristețe și o umbră de amărăciune”. S-ar putea să avem un defect inerent care nu ne permite să savurăm *continuu* bucuria. Poate că gustul fericirii se înrudește cu plictiseala și că, parafrazându-l pe Schopenhauer, plictiseala e mai lipsită de speranță și mai toxică decât durerea.

În viziunea lui Burton, melancolia conduce spre paranoia. Realitatea melancolicului e distorsionată de percepția sa: „când omul își imaginează ceva în mod fals, tot astfel crede că sunt și lucrurile; și așa va fi, iar el astfel dorește ca aceste lucruri să fie”. Sau, în termenii lui Samuel Butler din *Caracterele* (1659), „melancolicul ... conversează mai ales cu Imaginația sa, care, fiind capabilă se prezintă greșit pentru el lucrurile, îl face să creadă, că acestea par altceva decât sunt”. Melancolia și paranoia ar putea fi forme extreme ale solipsismului: „Sunt numai Eu! Trăirea mea transcende granițele speciei!” Factorul proiectiv din paranoia izolează subiectul melancolic, rupându-l de alteritatea sa imediată.

„Dacă doi oameni merg împreună pe jos, au o conversație, își spun ceva în șoaptă la ureche, o glumă sau o istorioară de orice fel, el [melancolicul] are impresia că cei doi vorbesc despre el. Sau dacă aceștia stau de vorbă cu el, este dispus să răstălmăcească fiecare cuvânt rostit de ei și să îl interpreteze cât mai rău cu putință. Nu suportă ca o altă persoană să se uite stăruitor la el, să i se adreseze, să glumească, să îl ia peste picior sau să fie familiar cu el, să-l strângă în brațe, să arate cu degetul spre el [...] Îl muncește gândul că este observat și multă vreme după aceea impresia această falsă despre ce i se întâmplă continuă să-l frământă” (Robert Burton). Paranoia conduce la o stare de vid interior și la un soi de izolaționism: „[Creierul unui melancolic] e bântuit ca o locuință cu spirite și fantome rele, care-l îngrozesc și-l persecută, până când rămâne gol și abandonat” (Samuel Butler).

Emil Kraepelin considera că melancolia/depresia are un fond paranoid în influentul *Manual de Psihiatrie* publicat în 1883, care a fost editat de 8 ori în timpul vieții sale. Iată câteva din „ideile imperative” ale depresivilor: „frica de a fi înțepat de o așchie și de a muri de septicemie [...], impulsul de a arunca oameni în apă, frica de a fi furat pâine sau bani [...], de a fi comis toate crimele menționate în ziare”. Un anumit pacient „era chinuit de gândul că ucidea oamenii cu gândul și se considera vinovat de moartea regelui Ludovic”. Poate că dimensiunea separatoare (solipsistă) a melancoliei este un factor agravant al maladiei: noaptea întunecată a melancoliei pregătește drumul către falsul, dar spectaculosul răsărit al psihozei.

„Lenevia minții este mult mai dăunătoare decât cea a trupului. Minte care nu este ascuțită prin folosirea ei înseamnă boală, rugina sufletului, o plagă, însuși iadul”, susține Burton, adăugând că trândăvia este „salteaua pe care se tolănește lăncezind însuși diavolul, perna lui preferată și locul lui de tihnă”. Orice activitate intelectuală are un efect antidepresiv și, în termenii lui William Blake, „harnica albină n-are timp de tristețe”. Această perspectivă protestantă („Să facem lagăre concentraționare pentru trândavi! Să vindecăm lenea!”) pare să ignore faptul că melancolia (și, mai mult, depresia) este o maladie care paralizează voința. Burton remarcă: „Când fiii lui Israel au ridicat glasul împotriva faraonului din Egipt, acesta a poruncit să se dubleze norma de lucru a supușilor săi și să li se stoarcă și ultima picătură de sudoare; și cu toate astea ei și-au dus sarcina la bun sfârșit – căci adevărata cauză pentru care se răzvrăteau și se înrăiseră era că «ei erau puturoși»”. Ne-am putea întreba: este *Arbeit macht frei* sloganul terapiei prin muncă? O variantă a principiului „veți cunoaște Munca și Munca va vă elibera” (pentru a citi greșit *Ioan* 8:32)? În definitiv, conform *Genezei* (3:17), munca este consecința căderii: „Blestemat va fi pământul pentru tine! Cu ostenală să te hrănești din el în toate zilele vieții tale!”

De ce și insomnia, și hipersomnia (somnul excesiv) sunt ambele simptome ale depresiei? În timp ce insomnia sugerează că există un conținut deranjant în „apele tulburi” ale *id*-ului, care ar putea fi un pas preliminar spre boala mentală, hipersomnia indică, în termeni post-schopenhauerieni, că voința de moarte e mai puternică decât voința de viață. „Când ai insomnie, nu ești niciodată cu adevărat adormit și niciodată cu adevărat treaz” (*Fight Club*). Am putea spune că același lucru este valabil pentru hipersomnie: somnul nu mai este o funcție vindecătoare, ci agonie pură. Și prin insomnie, și prin hipersomnie, depresivul este rupt simultan de luciditate și de tihnă, de conștiință și de uitare. Cel afectat de depresie nu și-a ales maladia, așa cum noi putem alege să fim „albine harnice” sau să ne „ascuțim mintea”. „Moartea fără moarte” a depresiei, pentru a-l parafraza pe Kierkegaard, este traversarea unui infern imanent sau experimentarea damnării într-o lume fără zei și demoni și, mai ales, fără serotonină. De fapt, vidul și tortura depresiei ne fac să concepem moartea într-o manieră pozitivă: dar poate că aceasta e o perspectivă optimistă, pentru

că în cercurile mai adânci ale infernului, moartea ca anestezie ar putea fi înlocuită de „murirea infinită” a agoniei.

Melancolia pe tărâmul nemuririi moarte

În *Werther* (1776), Goethe asociază melancolia cu soarele său negru, mai exact cu moartea. „Am petrecut o noapte înspăimântătoare și, vai, o binefăcătoare noapte. Ea mi-a întărit hotărârea și mi-a statornicit-o. Vreau să mor!” Pentru absolutul Eros-ului, singura continuare calitativă este absolutul Thanatos-ului. „Moartea este principiul romantizării vieții noastre”, în cuvintele lui Novalis. Scrisoarea de sinucigaș a lui Werther anticipează nota testamentară a lui Kurt Cobain: „Mai bine să arzi decât să te ofilești”. Putem interpreta acest principiu mortuar astfel: e preferabil să explodăm într-o amintire traumatică decât să ne ofilim ca o antichitate burgheză prăfuită (foști amanți devin soți fără viață). Werther continuă: „Mii de planuri, mii de proiecte se îngrămădeau în sufletul meu, și, în sfârșit, în mintea mea a răsărit, întreg și neclintit, cel din urmă și unicul gând: «Vreau să mor!...» M-am culcat; și acum, dimineața, în liniștea deșteptării, gândul stăruie mereu, tot așa de puternic, în inima mea: «Vreau să mor!...» Nu e deznădejde, e o certitudine. Da, Lotte ! De ce să nu spun? Unul din noi trei trebuie să plece, și acela vreau să fiu eu. O, iubita mea! În inima aceasta sfâșiată de multe ori s-a furișat cu furie gândul... să-l omor pe soțul tău!... să te omor pe tine!... și să mă omor!... Acum m-am hotărât. Când te vei urca pe munte, într-o seară frumoasă de vară, adu-ți aminte de mine cum veneam de-atâtea ori din vale, și atunci uită-te spre cimitir, la mormântul meu, cum unduie vântul iarba înaltă, în lumina soarelui care apune...”

Cum spuneam, melancolia gravitează în jurul soarelui interior al morții: când viața se golește de sens, devenind o tortură absurdă, melancolicul descoperă, aidoma lui Epictet, că „ușa casei incendiate e deschisă”. Suicidul ar putea fi *ideea fixă* a melancolicului: el așteaptă de la moarte ceea ce credinciosul așteaptă de la Dumnezeu. „Acum știu când va veni ultima dimineață... Când Lumina nu va mai răni nici Noaptea, nici iubirea... Când somnul va deveni un vis neîntrerupt”, scrie Novalis, adăugând că „inima mea secretă e fidelă Noptii și fiicei sale, iubirea creatoare”. Eros și Thanatos sunt identice pentru poetul german: la fel ca pentru Isolda, sobrietatea diurnă e nimic pe lângă dulceața *Liebestod*-ului. Melancolia lui Novalis ar putea fi un simptom al sentimentului de „sfârșit de lume”: „Totul își schimbă înfățișarea, până și soarele, totul îmbătrânește, până și nefericirea...” (Cioran, *Tratat de descompunere*)

După Schopenhauer, atunci când viața e absolut insuportabilă, moartea devine salutară. Dacă *a fi* înseamnă *a suferi*, *a muri* înseamnă *a pune capăt* suferinței. Dar dacă am experimenta, asemenea domnișoarei X, una din pacientele lui Jules Cotard, care suferea de delir de negare, *imposibilitatea*

morții? „Domnișoara X... afirmă că nu are nici creier, nici nervi, nici piept, nici stomac, nici intestine, nu-i mai rămân decât *pielea și oasele, corpul dezorganizat* [*corps désorganisé*] (după cum singură se exprimă). Delirul acesta de negare se extinde chiar și asupra unor idei metafizice, care, odinioară, erau obiectul credințelor cele mai ferme; ea nu are suflet; Dumnezeu nu există și nici Diavolul. Domnișoara X... nemaifiind decât un corp dezorganizat, n-are nevoie să mănânce ca să trăiască, ea nu va muri de moarte naturală, va exista veșnic dacă nu va fi arsă, focul fiind pentru ea singurul sfârșit posibil“ (*Du délire des négations aux idées d'énormité*, 1880). Dacă moartea ar fi, de fapt, *continuarea suferinței*, ca în poemul lui Baudelaire, *Scheletul plugar*? „Sau poate vreți să dați dovadă/ Că, stăpânit de-o cruntă soartă,/ Făgăduitul somn al păcii/ Nu-i sigur nici în groapa moartă,/ Că și neantul ne înșeală,/ Că însăși moartea, vai, ne minte,/ Și că în veci de veci, de-a pururi/ Va trebui, ca mai-nainte,/ În vre o țară neștiută/ Să sfărîmăm pămîntul crud/ Zdrobindu-ne, pe sapă, talpa/ Piciorului de sînge ud?“ (tr. D. Iacobescu). Poate că și iadul are subsolurile sale: dacă infernul imanent poate fi folosit ca simbol pentru lumea noastră seculară („infern = această lume“), nu este de neconceput că ar putea să existe infernuri inferioare fără nicio referință la ideea de paradis.

Maurice Blanchot, într-o linie de argumentație care amintește de teza sa din *Conversația infinită* referitoare la nihilismul ființei, susținea în *Partea focului* că „ambiguitatea negativului este legată de ambiguitatea morții. Dumnezeu este mort, ceea ce poate să însemne un adevăr încă mai crunt: moartea nu mai este posibilă [...] Nu mai murim, iată adevărul, dar urmează de aici că nici nu trăim, suntem morți trăind chiar, suntem, esențialmente, supraviețuitori. Astfel, moartea curmă viața noastră, dar ea nu curmă posibilitatea noastră de a muri; ea este reală ca sfârșit al vieții și aparentă ca sfârșit al morții“. Se pare că moartea și Dumnezeu aparțin aceluiași context ontologic, nu numai pentru că *Dumnezeu și moartea lui Dumnezeu* au o vibrație înrudită. Dumnezeu imită moartea (nu și invers): moartea este limita reală a existenței noastre, în timp ce Dumnezeu este personificarea setei noastre de nemurire. În timp ce creștinii ortodocși speră că Isus Hristos va călca „cu moartea pe moarte“, Dumnezeu nu e nimic altceva decât versiunea spiritualizată a brutalității biologice a morții. Mai mult, Dumnezeu și moartea sunt hegemonici: controlul și puterea lor sunt autoritare, supreme și nu poți să te cerți/ să te lupți cu ei. De asemenea, cum remarcă mai mulți autori, dacă nu ne-ar fi frică de moarte (anxietatea noastră fundamentală), n-am avea nevoie deloc de Dumnezeu („viața eternă“ nu e nimic altceva decât „moartea eternă“).

Pacienții cu *melancholia simplex* (definiția lui Kraepelin) sau *melancolie anxioasă severă* (versiunea lui Cotard) sunt ceea ce am numi azi schizofreni paranoizi. Conexiunea dintre depresivi și paranoizi este, așa cum am menționat deja, inflația enormă a Eului, care merge în paralel cu „orbierea“ față de celălalt și față de lumea exterioară. Mai mult, distincția dintre

interior și exterior se estompează, fenomen observabil în filmul *Repulsie* (1965) al lui Roman Polanski: Eul devine o casă bântuită și hărțuirile mecanismelor defensive ale Eului sunt personificate de cei care încearcă să pătrundă pentru a o viola pe eroina principală interpretată de tânăra Catherine Deneuve. Când nu există diferențiere între interior și exterior, fantezia devine realitate: „Somnul și trezia unui melancolic sunt unul și același lucru, încât el nu știe cum să le distingă și, de multe ori când visează, el crede că este complet treaz și că are viziuni” (Samuel Butler).

Cu toate acestea, melancolia și depresia trebuie diferențiate de faza nucleară a paranoiei. Psihoticul evoluează spre un soi de megalomanie magică (în termenii lui Philip K. Dick, avem un sindrom Ragle Gumm), în timp ce melancolicul devine un micromaniac dezvrăjit pentru care lipsa de valoare personală devine norma. Psihoticul e regizor și actor principal într-un film cosmic, în timp ce melancolicul e un figurant captiv într-o hipersomnie perpetuă, experimentând inaniția psihologică într-un univers golit de iluzii și de negații seducătoare.

Melancolie? Depresie?

Putem compara diferența dintre depresie și melancolie cu distincția dintre frică și anxietate. În timp ce frica are mereu un obiect concret, anxietatea e un soi de super-frică („frică de frică de...”) care se referă la nimicul ființei. Într-o manieră similară, depresia are ca origine o pierdere concretă (celebra asociație freudiană a depresiei cu doliul), în timp ce melancolia se referă la o pierdere ontologică (pierderea mea sau pierderea lumii mele). Reformulând una din observațiile Juliei Kristeva, am putea spune că „orice pierdere implică pierderea ființei mele – și chiar a Ființei. Melancolicul este un ateist radical și ursuz”. Într-un univers post-nietzschean, acest „ateism radical” al celui care a experimentat moartea lui Dumnezeu se poate referi fie la moartea Eului, fie la moartea Sinelui: când a murit Dumnezeu, Dumnezeu interior s-a vidat, de asemenea, de sens.

Pentru că melancoliei îi lipsește concretețea depresiei, este mai aeriană, mai *gaya* și mai puțin definită. Depresia este durere, dar melancolia e o tristețe acceptabilă care te lasă să respiri. E confundată cu tristețea de cele mai multe ori. Versul trupei Garbage, „mă simt atât de bine când sunt tristă” sau ideea lui Cioran, conform căreia „dacă ai fost o singură dată trist fără motiv, ai fost toată viața tristă fără să o știi”, vizează mai degrabă melancolia decât tristețea. În timp ce melancolia poate fi savurată la modul pervers, depresia are o aromă funerară, care ascunde fie doliul, fie putrefacția sufletului care tânjește după anihilare.

Am mai putea intui distincția dintre depresie și melancolie într-un alt mod: prin muzică. Să ascultăm, de pildă, *Andante grazioso* din sonata pentru pian nr. 11 în La major K. 331 de Mozart. E o melodie extrem de

melancolică: aceasta are un soi de dulceață anti-gravitațională pe care n-o întâlnim în stările depresive, când „cerul scund și negru ca un capac se lasă” (Baudelaire). Apoi să trecem la *Marche funèbre* din sonata pentru pian nr. 2 în Si bemol Minor de Chopin, care e o piesă prin excelență depresivă: un urlat disociativ de doliu, înhumare și necaz. Apoi, să ascultăm și *Adagio sostenuto*, și *Presto agitato* din Sonata Lunii în Do diez minor de Beethoven. Sonata e publicată în 1801, cu un an după *Imnurile nopții* ale lui Novalis, având ceva din atmosfera acestui poem. În *adagio* avem și melancolie grațioasă, și depresie severă: identitatea dintre Eros și Thanatos. În *presto* găsim faza maniacală a afecțiunii bipolare. Acestea sunt câteva din exemplele celebre. Alte mostre de depresie găsim în sonata cu marș funebru a lui Beethoven, în *Moartea lui Aase* de Grieg, în nocturnele lui Chopin. Mostre de melancolie pot fi identificate în *Largo* din sonata nr. 3 a lui Chopin, în *Träumerei* de Schumann, în *Impromptus* de Schubert. Iar referindu-mă la acestea, mă limitez doar la repertoriul de pian.

Cioran considera în *Mărturisiri și anateme* că „există, desigur, o melancolie clinică, asupra căreia leacurile au câteodată efect; există însă alta, subiacentă până și exploziilor noastre de bucurie, și care ne-nsoțește peste tot, nu ne lasă *singuri* niciun moment. Nimic nu ne ajută să ne eliberăm de această malefică omniprezență: ea este eul nostru, pe veci față în față cu el însuși”. Revenind la citatul pe care l-am folosit ca motto, aş putea spune că într-o lume fără melancolie și numai cu depresie, privighetorile râgâie după ce au consumat o supradoză de Prozac.

(*text publicat în *Apostrof*, Nr. 11/2020, pp. 18-19)

MIRCEA ARMAN



Capacitatea imaginativă apriorică și imaginativul poetic rațional aprioric ca noțiuni opuse imaginarului și imaginației

Pentru a reuși delimitările pe care ni le-am propus vom face un scurt periplu, în ceea ce s-a spus esențial despre imaginar și imaginație în ceea ce privește teoria cunoașterii, în filosofia mare europeană, lăsînd la o parte lucrările de mîna a doua care nu fac interesul clarificărilor și delimitărilor de față.

Ceea ce va constitui neobișnuitul excursului nostru, pe lîngă clarificarea termenilor, va fi atît problematica în sine dar și unghiul din care va fi privită problema filosofiei, poeziei, aceasta din urmă înțeleasă ca formă a cunoașterii și nu în sensul tradițional aristotelic de *imitatio*, a artei, religiei și științei. Acesta este motivul pentru care nici măcar nu vom încerca o abordare fundamentată în tradiție, adică în cadrele precis statuate de istoria filosofiei occidentale. Intenția noastră se rezumă doar la a re-pune problema, la a deschide perspective care să suscite gîndirea, pentru a merge mai departe pe drumul ce călăuzește spre scopul inițial, dar și spre cel final, al oricărei voințe de operă: adevărul. Întreprinderea se dovedește a fi cu atît mai riscantă și mai dificilă cu cît, pentru acest tip de abordare, lipsește cu desăvîrșire bibliografia.

Mulți specialiști în domeniul filosofiei ar fi, de la început, tentați să conteste o asemenea încercare măcar din perspectiva uneia dintre cele mai adînc inoculate prejudecăți culturale: filosofia, poezia și chiar știința la începuturile ei dar și în contemporaneitate, ca produse ale *imaginarului*, așadar ca *ficțiune*, mai mult sau mai puțin articulate rațional și statuate în observația și cercetarea naturii, își pot permite să ignore adevărul ca veridicitate.

Cu toate acestea, în filosofia lui Kant *imaginația* capătă un rol determinant în sinteza reprezentării și a formării obiectului supus judecății în însăși interiorul simțului intern. Astfel, la Kant, *imaginația* alături de sensibilitate livrează intelectului obiectul supus judecății. În acest caz *imaginația*, ca produs al *imaginarului* și nu a *capacității imaginative poetice raționale*, face legătura necesară între intelect și datele experienței cu care intelectul nu poate lucra nemijlocit. Problema *imaginației* și a rolului ei în

posibilitatea cunoașterii nu a făcut obiectul unui interes deosebit al criticilor și discipolilor lui Kant rolul esențial, de altfel, al acesteia fiind oarecum lăsat deoparte, neglijat.

Noțiunea de *imaginar* a căpătat în timp, odată cu implantarea fermă a mentalității științifice prost înțelese, o notă de desuetudine. Și poate că, într-un anumit fel, dacă dăm noțiunii de *imaginar* o valență halucinatorie, delirantă sau fantezistă, chiar așa și este. Arta, spre exemplu, dar și filosofia sau știința *nu sunt* un rezultat al *imaginarului* ca facultate a reveriei și halucinatoriului ci, mai degrabă, a ceea ce noi vom numi *capacitate imaginativă apriorică*.

Prin urmare, în concepția noastră, noțiunea de *capacitate imaginativă apriorică* și *imaginativ poietic rațional aprioric* nu au nimic de a face cu *imaginarul* și *imaginația* deși în limba română cele două noțiuni sunt percepute ca fiind sinonime. În mod similar *Dasei*, în accepția hegeliană, are sensul de existență cît timp la Heidegger același cuvînt capătă o altă semnificație și este înțeles mai degrabă ca fiind omul în deschisul lumii ca efect al situării sale opozitive față de aceasta. Spre deosebire de nota de *iraționalitate* pe care o conține noțiunea de *imaginar*, *imaginativul poietic rațional aprioric* primește valența de *posibilitate de a crea sau, după caz, de a re-crea realitatea la modul rațional*, de facultate specifică a intelectului de a crea *lumi posibile raționale*. În acest sens *imaginativul poietic rațional aprioric* este un *agens*. De aceea, spunem noi, doar *capacitatea imaginativă apriorică* este facultatea umană capabilă, prin intermediul acestui *agens* care este *imaginativul poietic rațional*, de a crea și re-crea lumea ca atare dintr-o perspectivă a raționalității implicite. Dar această *capacitate imaginativă apriorică* este mai mult decît atît. *Ea este facultatea specifică omului și numai lui, de a făuri lumi posibile al căror sens rațional este atît explicit cît și implicit*. Această capacitate este responsabilă de valorizarea și aducerea la înțelegere a *realității* dar și de *poieza* acesteia, ceea ce în cazul *imaginației* kantiene era *exclus*. Tot această *capacitate imaginativă apriorică* specifică omului și numai lui este responsabilă de înțelegerea și de posibilitatea unică a ființei umane de a se situa opozitiv față de lume dar și de absolut tot ceea ce a creat vreodată omul, de la opera de artă la descoperirea științifică și dezvoltarea tehnică. Omul schimbă lumea, o făurește, îi dă valoare doar datorită acestei *capacități unice imaginative apriorice* care face posibilă lumea ca lume. Cu alte cuvinte la baza posibilității cunoașterii umane stă *capacitatea imaginativă apriorică* al cărei *agens* este *imaginativul poietic rațional* care joacă rolul unui *concept ordonator* al haosului fenomenelor subzistente și de sintetizator și valorizator al acestora. Realitatea ca ființare ici-colo disponibilă pusă în afara relației stabilite de subiect ca eu cunoscător și re-creată prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric* este lipsită de existență, de relație unificatoare dătătoare de sens. Omul creează existența, lumea, arta și o valorizează. Prin aceasta, el este deținătorul a ceea ce Hegel înțelegea prin *Spirit*. Fără această valorizare dată de subiectul cunoscător, obiectualitatea este *me on ti*.

Astfel, *la baza* conceptelor pure ale intelectului determinate de Kant în „Tabelul categoriilor” și despre care afirmă că ar prelucra reprezentările fenomenelor prin intermediul celor două intuiții sensibile pure, timpul și spațiul, stă *capacitatea imaginativă apriorică* care este izvorul tuturor acestor concepte pure sau categorii și intuiții sensibile și al cărui *agens* este *imaginativul poetic rațional* cel care creează sau doar re-creează *lumi raționale* și le aduce sub judecata intelectului pentru a putea fi ordonate, ierarhizate și valorizate.

Prin urmare, în opinia noastră, schema intelectului kantian nu este nici completă și nici corectă, ea omițând în mod oarecum de așteptat capacitatea creatoare de *lumi posibile raționale* a intelectului, *capacitate care creează însuși intelectul ca funcțiune* și stă la baza și fundamentul lui. Spun că această scăpare a lui Kant a fost oarecum normală atîta vreme cît el a dedus structura intelectului din logică, prin urmare dintr-un domeniu lipsit de conținut, astfel construcția acestuia se limitează la re-sintetizarea, regîndirea și ordonarea logicii tradiționate prekantiene într-un construct nou care, pentru multă vreme, a constituit modelul de necontestat al intelectului uman. Mai mult, datorită aceluiași viciu de analiză, Kant a scăpat din mînă însăși capacitatea creativă a omului, adică tot ce este esențial în ceea ce privește lumea și existența ei.

Leibniz, la rîndul lui, a construit un sistem în care a lasat deoparte tocmai aceste structuri ale imaginativului, respectiv *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poetic rațional aprioric* creionînd un *sistem intelectualizat al lumii* în care pînă și timpul și spațiul ca elemente intuitive pure și constitutive ale lumii și capacității cognitive umane lipsesc cu desăvîrșire. El a comparat fenomenele, deci obiectualitatea lumii, doar cu intelectul și cu conceptele abstracte ale lui deduse din logica aristotelică. El vedea lumea numai prin intermediul conceptelor pure și credea să fi găsit o sinteză a acestora prin intermediul lor ignorînd nepermis sensibilitatea, respectiv latura aesthetică a intelectului. El nu considera ca fiind fundamentale intuițiile sensibile pure decît sub aspectul lor „intelectualizat”, respectiv timpul și spațiul, pentru el sensibilitatea nu era decît un mod de a lega înțelegerea, respectiv un mod de a induce teoretic o lume guvernată de capacitatea abstractă de cunoaștere a intelectului. Prin urmare, Leibniz a căzut în capcana de a fi intelectualizat fenomenele, așa cum Locke le-a „sensibilizat”, respectiv ambii au prezentat fenomenul doar ca și concept al reflexiei, chiar dacă absolutizat abstract și intelectualizat, pe de o parte, sau absolutizat empiric, pe de altă parte.

Altfel, Leibniz s-a aflat într-o profundă eroare, paradoxal, avînd totodată dreptate sub aspectul logic și formal atunci cînd afirma că realitățile nu se contrazic niciodată unele pe altele, dar aceste raporturi logice nu mai înseamnă nimic atunci cînd avem în vedere natura, respectiv fenomenul, care se sustrage de la legitățile stricte ale logicii ajungînd uneori la forme dinamice contradictorii.

Totuși, în ciuda erorilor inerente, nu putem să nu fim de acord cu Leibniz atunci cînd reduce realitatea la ceea ce este sintetizat transcendent, în ciuda scăpării elementului creativ de realitate dat de

capacitatea imaginativă apriorică și pus în operă de *imaginativul poietic rațional aprioric* văzut ca *agens*.. Era cu siguranță chiar peste capacitatea de înțelegere a lui Kant faptul că realitatea este un proces care se creează continuu prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric* iar îndrăzneala de a spune că timpul, spațiul, realitatea și toate cele ce urmează din perceperea acestora sunt doar „ale mele” nu puteau să aibă nici un fel de întemeiere pînă în gîndirea lui Heidegger.

Pe de altă parte, atunci cînd von Leibniz a creat sistemul monadelor el a văzut distincția dintre transcendentă și transcendent, respectiv intern și extern, doar din perspectiva intelectului, fără să pună cu adevărat problema *capacității imaginative apriorice raționale* care stă la fundamentul conceptelor și, bineînțeles, a capacității creative a acestuia(intelectului). El scapă din vedere un concept care să poată face legătura între aceste determinări pur intelective care sunt monadele iar elementul *agens* al raporturilor dintre monade ar fi trebuit să fie un concept asemănător a ceea ce noi numim *imaginativ poietic rațional aprioric*. Or, tocmai lipsa acestuia face ca monadele să nu fie decît „lumi model” fără o legătură inteligibilă între ele, în ciuda a ceea ce dorea Leibniz. Si deși legătura dintre lucruri este făcută prin abstractizarea elementelor sensibile pure și reducția lor la o ordine în comunitatea substanțelor(spațiul) și la o dinamică a lor în ceea ce el credea că este timpul și care ar fi premergătoare lucrurilor și reprezentărilor lor, totuși această legătură care putea fi acceptată la nivelul conceptelor nu poate fi acceptată la nivelul fenomenelor, în ciuda tuturor eforturilor sale.

Kant a clarificat aceste lucruri în *Critica rațiunii pure* și a făcut necesarele delimitări între intuițiile sensibile pure și categoriile pure precum și legătura dintre reprezentare și intelect prin intermediul imaginației privity ca un *instrumentum* al sensibilității.

Iar dacă la Kant imaginația nu este decît un instrument care leagă realitatea de reprezentare ceea ce face diferită construcția noastră sunt cele două elemente fundamentale ale intelectului, *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poietic rațional aprioric*, determinări de domeniul esenței întrucît noi nu doar comparăm conceptele noastre în intelect pentru a vedea dacă ele sunt identice, prin urmare corespund atît interior cît și exterior sau dacă intră în contradicție sau nu, ci arătăm modul în care aceste concepte creează realitatea și structura internă a fenomenului atît cît stă în putință *capacității imaginative apriorice* umane și astfel, prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric*, le aducem la înțelegere. Pentru că dacă noi privim lumea doar ca o înlănțuire de concepte și fenomene cu un raport de cauzalitate logic, vom scăpa din vedere tocmai esența existenței umane care se manifestă plenar în *cunoașterea creativă*, deoarece tot ce este existență și valoare umană se raportează la *gîndirea creativă* și la creația realității însăși.



LÁSZLÓ SZILÁRD SZILVESZTER

Ironia în lucrările antice grecești, dintr-o perspectivă hermeneutică

În lucrările de retorică din Antichitate, ironia este asociată în primul rând noțiunii de umor, ridicol și comic. În acest context, se poate apropia mai degrabă de haz și de subtilitate decât de glumă simplă. Originea conceptului are legătură pe de o parte cu esența metodei socratice, iar pe de altă parte cu personajele comediei aristofanice, în special cu normele de comportament reprezentate de anumite tipuri de personaje și strategiile de comunicare asociate acestora. Termenul „ironie” provine din cuvântul grecesc „eironeia” (prefăcătorie) și se referă în primul rând la modul de vorbire al celor doi protagoniști ai comediei antice grecești, precum și la relația lor cu publicul piesei. În comediiile lui Aristofan, „eiron” este reprezentantul aparentului prost, neștiutor, naiv în timp ce „alazon” reprezintă tipul de om îngâmfat și arogant. În contrastul clasic dintre aceste personaje, eironul, considerat neștiutor, întotdeauna îl depășește în înțelepciune pe alazonul, care se consideră pe sine un om înțelept. În această formă, ironia se aseamănă cu ipocrizia sau batjocora, iar în lucrările lui Aristofan, personalitatea ironică este asociată cu tipul de persoană suspicioasă, mincinoasă și înșelătoare, reprezentând un comportament de evitat.

În dialogurile lui Platon, ironia poate fi găsită în descrierea metodei socratice. Aici, atitudinea ironică provine din faptul că în timpul discuțiilor, Socrate pretinde că nu are cunoștințe, pare să fie de acord cu opinia interlocutorului, însă adevăratul scop al întrebărilor aparent interesate este să scoată în evidență caracterul contradictoriu și neîntemeiat al punctului de vedere prezentat de partenerul de dialog. Arhitectura argumentelor și contraargumentelor, abilitatea de a ghida dialogul spre cunoaștere și convingere, sunt satirizate în piesa lui Aristofan, *Norii*, în care „discipolii” urmăresc un singur scop: să poată manipula atât adevărul, cât și minciuna în favoarea lor. Unul dintre personajele piesei, Strepsiade, exprimă această idee astfel: „Nu-i vorba ca să trec vreo lege, / Nu asta-i ceea ce-mi doresc, / Vreau numai să găsesc chichița / Cu care să câștig pricine / Să scap de atâția creditori” (Aristofan, 1956: 356-357). În acest context, ironia devine

un instrument al șireteniei și ipocriziei, o artă retorică care poate inversa adevărul și minciuna în favoarea sa. Strepsiade își întâmpină fiul care se întoarce de la școala lui Socrate în felul următor:

"A-ha-ha-ha copilul meu,
Ce bine-mi pare mai întâi, când văd ce rumen ești la față!
Acuma, când mă uit la tine, văd dintr-odată cum arăți:
Un negator fără pereche, contradictor înverșunat.
Pe chipul tău chiar de departe citești: »Și-acuma ce mai ai de zis? «
Și felu-acesta de-a o face, tu pe jignitul când jignești"
(Aristofan, 1956: 356-357).

Deși metoda lui Socrate pentru Platon pare a fi cea mai bună strategie pentru cunoaștere și convingere, în al doilea capitol al *Republicii*, concep-tul de ironie apare și în acest sens peiorativ. Thrasyarchus, de exemplu, în definirea adevărului, este surprins de metoda lui Socrate, care se declara ignorant, inversează constant argumentele interlocutorului întorcând împotriva acestuia: „O Heracle – zise – iată și obișnuita ironie a lui Socrate! Știam asta și le-am spus băieților că n-ai să vrei să răspunzi, că vei tot simula neștiința și vei face orice mai degrabă decât să dai un răspuns chiar dacă cineva te întreabă ceva" (Platon, 1974: 95). Și de fapt Thrasyarchus, ar putea avea dreptate aici. În dialogurile platoniene-socratice, unul dintre adversari ajunge involuntar în rolul de alazon, în timp ce eironul, care își dovedește superioritatea prin propriile presupuneri și argumente câștigă dialogul prin demonstrarea inconsistenței punctului de vedere al partenerului. Această abordare peiorativă a ironiei ne este prezentată și în *Etica nicomahică* a lui Aristotel. Autorul consideră că aroganța alazonului și ignoranța eironului sunt două tipuri de abateri de la adevăr (Aristotel 1998, 92; 142).

1. Conform lui Mihail Bahtin, dialogul socratic se poate poziționa mult mai aproape de atmosfera folclorului popular al carnavalului decât de categoriile retoricii, mai ales în faza sa orală. Cel mai important aspect al acestui gen – din perspectiva lui –, se remarcă prin ascensiunea tipurilor de structuri dialogic-polifonice în fața formelor tradiționale de discurs. Totodată acest aspect se leagă și de principiul hermeneutic conform căreia „adevărul nu ia naștere și nu ființează în capul unui om izolat, el ia naștere printre oamenii uniți într-un efort comun în căutarea lui, în procesul comunicării lor dialogale. Socrate își spunea »mijlocitor«, căci el mijlocea întâlnirea oamenilor, ciocnirea lor în dispute, din care lua naștere adevărul" (Bahtin 1970, 152). Rolul abordării provocatoare a lui Socrate a fost de a-i face pe cei care susțineau monologul puterii sau care „în încrederea lor naivă" credeau că numai ei dețin adevărul să pară ridicoli, dezvăluind lipsa de bază a convingerilor și prejudecăților lor prin metodele sale de analiză

dialectică și întrebări ironice. Prin urmare, ironia socratică, în una dintre trăsăturile sale esențiale, pare să difere de comportamentul personajelor din comedii aristofaniene, întrucât vorbitorul din dialogul ironic efectuează de fapt, fundamentarea filozofică al adevărului și al cunoașterii, subordonându-se unui scop comun. Astfel, ironia se reprezintă ca o categorie de valoare pozitivă.

Cu toate acestea, conceptul antic de ironie în afară de a fi un mod caracteristic de vorbire, se poate lega și de întregul comportament al unei persoane, o atitudine ironică al individului (vezi: Szilveszter, 2022). În lucrarea lui Platon intitulată *Banchetul*, Alcibiade, compară atât comportamentul, cât și înfățișarea lui Socrate cu satirii, și în special cu personajul mitologic al înțelepciunii cinico-ironice, Silenus. „Aflați că nici frumusețea corpului nu-l interesează deloc – afirmă Alcibiade –; nimeni n-ar putea credea cât de mult o disprețuiește. Nu-l interesează nici dacă unul este bogat, nici dacă are parte de vreo cinstire din acelea pentru care lumea de rând îl fericește. Toate astea el le consideră bunuri fără preț, iar despre noi, ca oameni, spune că nu suntem nimic. Vă asigur! Ironizând și jucându-se cu toți oamenii așa își trăiește el viața întreagă. Când urmărește un gând serios, dacă cineva deschide înăuntru e de neînchipuit să vezi ce statui sunt acolo! Și eu le-am văzut odată... și mi-au apărut divină de aur frumoase și atât de minunate că n-aș mai fi putut face nimic altceva decât să ascult îndată ce mi-ar fi poruncit Socrate!” (Platon 1992 77-78). Acest punct de vedere este important nu doar pentru că evidențiază virtuțile și autenticitatea comportamentului socratic, dar și pentru că ne amintește de unul dintre cele mai vechi toposuri literare, potrivit căreia vorbirea ironică este de fapt o mască ce permite vorbitorului să își ascundă adevărata față și valorile individuale (Behler 1990, 80-85).

Cât despre cum era în realitate ironia socratică, poate că cea mai bună sursă, în afara dialogurilor platoniene, ar fi amintirile lui Xenofon. Căci atunci când pentru unul dintre discipolii săi potrivnici: Critias, Socrate fusese chemat în fața lui Charicle, iar acesta a încercat să îi interzică să discute cu tinerii, el cere explicații de la magistrați cu o simplitate prefăcută, dând impresia că nu înțelege, apoi își bate joc de ei cu întrebări ironice. Xenofon relatează astfel dialogul dintre Charicle și Socrate:

„– Ei bine [a spus Socrate], sunt gata să mă supun legilor, dar vreau să aflu limpede de la voi cum să fac să nu le calc din neștiință. Vă întreb: – Oare ne interziceți să-i învățăm arta de a vorbi pe cei care cred că vorbesc bine sau pe cei care cred că nu vorbesc bine? În primul caz, este limpede că trebuie să ne abținem de a vorbi bine, în cel de-al doilea caz este clar că trebuie să ne silim de a vorbi bine.

Dar Charicle, înfuriindu-se, îi zise:

– Fiindcă nu înțelegi, Socrate, și ca să-ți fie mai limpede ce ți-am poruncit mai înainte, repet: îți interzicem cu desăvârșire să te mai întreții cu tinerii.

Dar Socrate răspunde:

– Ca să nu fie, iar, nimic neînțeles și să nu nesocotesc cumva cele ce mi-ați poruncit, lămurii-mă: Până la ce vârstă trebuie să-i socotim pe oameni că sunt tineri?

Iar Charicle:

– Până la vârsta când li-e permis să intre în consiliu, socotindu-se că până atunci ei n-au judecata deplină, așadar, nici tu să nu mai ai de-a face, auzi cu cei mai tineri de treizeci de ani.

– Și dacă cumpăr ceva, întrebă Socrate, și cel care-mi vinde n-are treizeci de ani, să nu-l întreb oare cu cât vinde marfa?

– Nici vorbă că da, spuse Charicle; dar tu, Socrate, ai o manie: pui întrebări mereu despre lucruri pe care le știi prea bine de mai înainte; Abține-te să mai faci asta.

– Atunci, chiar dacă știu, să nu-i răspund unui tânăr care mă întreabă, de pildă, unde locuiește Charicle?" (Xenofon 1990, 14).

2. Cartea *Retorica* de Aristotel respinge definiția potrivit căreia ironia ar fi doar o formă de „negare afirmativă”, subliniind că aceasta din urmă poate să apară ca o problemă de corectitudine lingvistică, un semn de barbarism. Ne atrage atenția ca să nu folosim expresii cu înțeles dublu, în special dacă nu vrem să spunem opusul, așa cum fac cei care nu au nimic de spus, dar totuși se prefac că au: „a nu uza de cuvinte ambigue – afirmă Aristotel –; iar asta dacă nu sunt preferate contrariile, ceea ce fac poeții când nu au a spune nimic, dar prefac a spune ceva”. (Aristotel 2004, 313). Deși Aristotel nu intră în detaliu asupra analizei ironiei între clasificarea figurilor de stil, este foarte probabil că ironia a fost deja prezentat în cadrul definiției râsului, a glumei și a comicului, într-o o parte dispărută a *Poeticii* care se ocupa cu definirea caracteristicii comediei: „Cât privește glumele, deoarece ele par să fie de vreun folos în procese și cum Gorgias zicea, spunând de bună dreptate, că trebuie distrusă seriozitatea adversarului prin râs, și râsul – prin seriozitate, s-a spus în tratatul asupra *Poeticii*, câte feluri de glume există, dintre care o parte corespund omului liber, altă parte, însă, nu; așa încât oratorul va alege ceea ce îi este potrivit. Ironia este mai demnă de omul liber decât bufoneria, căci; pe de o parte cel ce recurge la ironie face o glumă în vederea lui însuși, pe de altă parte, bufonul – în vederea altuia” (Aristotel 2004, 365). Această definiție tratează ironia ca un mod de vorbire care se abate de la schemele convenționale de comunicare, ca un instrument al jocului lingvistic creat pentru bucuria originalității.

Retorica analizează mai multe figuri ale căror efecte asupra auditoriului derivă din surpriza bazată pe schimbarea neașteptată a vorbirii sau al structurii textului. Astfel sunt „cuvintele contrafăcute în cazul glumelor” sau, „ironiile în jurul unei litere”, care înșală pe ascultătorii, deoarece „poetul nu le face să-și exprime ceea ce vor ele să spună, ci un cuvânt care schimbă

sensul" (Aristotel 2004, 305). Ca un exemplu: jocul de cuvinte în discursul lui Theodorus către Nikon: „Thrattei sze” [„te deranjează”], este înțeles numai pentru cine știe că Nikon este trac, cine nu știe acest amănunt nu vede esența acestei formulări. Asemenea poate fi considerat și apoftegma, o figură retorică care se bazează pe cunoștințele anterioare: „greierii își vor cânta lor înșile de pe pământ” [Notă: pentru că inamicul va arde și copacii] (Aristotel 2004, 335). În acest caz, conform lui Aristotel, expresia provoacă surprindere pentru că nu corespunde așteptărilor anterioare, iar ascultătorul sau cititorul este obligat să reconstruiască referințele intertextuale ca să înțeleagă sensul adevărat al acestor cuvinte.

Discutând despre diferitele tipuri de argumente oferite în discurs, Aristotel în *Retorica* enumeră acelea, care pot contribui la succesul intenției retorice din perspectiva auditorului (cititorului). În viziunea lui, dialogul dintre vorbitor și ascultător sau operă și cititor, iar astfel recunoașterea textului ironic se realizează mai ușor atunci când distanța dintre premisele ascultătorului (cititorului) și principalele direcții de mișcare ale orizontului retoric al vorbirii (textului) este mai mică. Ce putem considera, așadar, conform lui Aristotel, ca fiind cert în cadrul unei anumite interpretări? În primul rând lucrurile despre care suntem convinși, adică lucrurile evidente (tekmeria), în al doilea rând: obișnuitul, cel acceptat de oameni, cel ce este probabil (eikos), iar la urmă: referințele la alte semne (semeia) (Aristotel, 2004: 12-13). Iar pentru că în ceea ce privește textele scrise nicio interpretare nu poate fi considerată etern valabilă, fiecare dintre aceste categorii poate fi percepută doar în propria sa temporalitate.

3. Din perspectiva interpretării hermeneutice consensul dintre un anumit text și cititor este condiția pentru ca intenția ironică să poată fi apreciată ca atare. Ironia în acest sens nu este altceva decât expresia unei intenții disperate a receptorului de a depăși străinătatea textului. După cuvintele lui Hans Georg Gadamer: „utilizarea ironiei impune adesea o sarcină hermeneutică extrem de dificilă, iar presupuziția că este vorba despre ironie este greu de justificat. Nu fără îndreptățire s-a spus că faptul de a concepe ceva ironic nu este adesea nimic altceva, decât un act de disperare al interpretului. În relațiile directe se întâmplă, dimpotrivă o întrerupere eclatantă a acordului atunci când utilizarea ironiei nu este înțeleasă” (Gadamer, 2001: 608).

Totuși, atunci când subliniem faptul că este întotdeauna la latitudinea cititorului să decidă dacă identifică un text ca fiind ironic sau nu, nu trebuie uitat că aici nu este vorba doar despre o decizie arbitrară. Ironicul, în esența sa, creează o tensiune în interpretarea operei literare, funcționând ca un fel de supliment intern, se manifestă de obicei ca o structură, care – la fel ca și alte componente tropologice –, este diferențiat într-o oarecare măsură de restul orizontului retoric. Reconstrucția hermeneutică a orizontului retoric al operei literare este mereu supusă unei relații duale, în care „atenția cititorului

se mișcă constant între convențiile lingvistice cunoscute și necunoscute pentru el. Trebuie să învețe multe lucruri noi, dar nu trebuie să înceapă totul de la început” (Szegedy-Maszák, 1992, 152). Prin urmare, convențiile interpretării au un rol determinant în formarea orizontului de înțelegere al cititorului, care recunoaște sau nu recunoaște un anumit fragment ca fiind ironică. Din acest punct de vedere, dialogul dintre cititor și textul ironic este bidirecțional: în timpul interpretării sale e influențat atât de gradul de formare, adică transparența relațiilor dintre text și context și relevanța referințelor la nivelul textului, cât și de calitatea relațiilor dintre orizontul de care e legată afirmația ironică și sfera de valori structurat în conștiința receptorului.

Într-o remarcă interesantă a lui Kenneth Burke „ironia nu este fari-seu, dar are o anumită tentație de a deveni fariseică” (Burke 1941, 433). La nivelul textului, se poate manifesta ca o exprimare al acceptării, armoniei sau bunăvoinței, dar în esență are un caracter demascator, deoarece poziția sa se transformă întotdeauna în opoziție în fața oricărui tip de intenție censorială care dorește să domine discursul. Poate evidenția automatismul sau falsitatea unei ideologii, poate contesta umanitatea puterii ascunse sub masca idealismului. Scopul său în fața acestor discursuri este întreruperea dialogului, deoarece, prin atracția semantică contrapunctată, face imposibilă menținerea continuității logice a argumentării. După cum spune Antal Bókay: „este sub puterea constantă a întreruperii, în actul articulării se destramă imediat și se rescrie pe sine” (Bókay 2002, 264). În opoziție cu manifestările dictatorial-agresive care tind spre finalizarea discursului, textul (ironic) se retrage în spatele zidului de protecție al simulării acordului, în sensul său socratic, sau al ignoranței aparente. Această intenție, care adesea întrerupe construcția lineară a textului, creează o tensiune în organizarea contextuală sau intertextuală atunci când ieșind din discursul aflat în desfășurare, printr-un monolog al întrebărilor continue interdicționează interlocutorului dreptul de a răspunde. Ironia creează astfel distanța care, conștientizând imposibilitatea de a continua dialogul, prezintă cuvintele, ca pe ceva înstrăinate de sine.

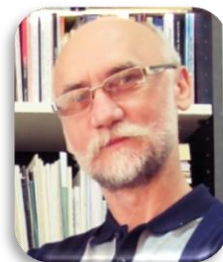
Așa cum rezultă din dialogul socratic prezentat de Xenofon, discursul ironic poate fi oprit de orice sistem totalitar numai prin prezentarea demonstrativă a propriilor mijloace de putere, sau prin amenințarea cu anihilarea fizică a persoanei ironice, anularea existenței sale. Și pentru a sublinia că ironia, ca și adevărul, este lipsită de arme în fața forței autoritare, moartea lui Socrate servește ca și un exemplu. Dialogul dintre Charicle și Socrate continuă astfel: „E timpul, Socrate, să nu mai ai de-a face cu dulgherii, cizmarii, fierarii: cred că ei de mult s-au săturat să-i tot amesteci în discuțiile tale. – Deci, zise Socrate, urmează ca să încetez de a mai discuta despre dreptate, despre ce-i pios și alte asemenea? – Da, pe Zeus, răspunse Charicle, și nici despre văcari să nu mai discuți; iar de nu, ferește-te și tu să nu dai iama în boii din cireada” (Xenofon 1990, 14).

Cu toate acestea, exemplul de mai sus – pe lângă faptul că pune momentan capăt discuției dintre participanți – ne demonstrează un aspect esențial. Arată că însuși discursul ironic, transformându-se într-un text scris, își poate afirma propria sa putere până la infinit, chiar și atunci când personajele umane din povestire apar pentru cititor doar ca niște figuri necunoscute, personaje irelevante cu nume înlocuibile. Prin urmare – într-un mod paradoxal, ironia își afirmă dreptul de a domina concludent discursul, deschizând dialogul cu tradiția, constituind astfel nesfârșita interconectivitate între texte. Acest dialog complex creează o structură semantică în care autoritatea textului ironic se conturează doar în confruntarea cu tradiția contextuală, iar caracterul temporal decurge din disjunctia afirmației ironice, intenția cititorului, și nu în ultimul rând de potențialul retoric infinit al limbii.

Bibliografie:

- Aristofan 1956 *Norii*. Trad.: Demostene Botez – Ștefan Bezdechi. Teatru, ESPLA.
- Aristotel 1998 *Etica Nicomahică*. Trad.: Stella Petecel. Editura IRI, București.
- Aristotel 2004 *Retorica*. Trad.: Maria-Cristina Andrieș. Editura IRI, București.
- Bahtin, Mihail 1970 *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Trad.: Suzi Recevschi. Editura Univers, București.
- Behler, Ernst 1990 *Irony and the Discourse of Modernity*. Editura University of Washington Press, Seattle-Londra.
- Bókay, Antal 2002 *Dekonstrukció és filológia – egy ironikus visszafordulás elméleti hátteréről*. *Literatura* 3: 263-286.
- Burke, Kenneth 1941 *Four Master Tropes*. *The Kenyon Review*, vol. 3, no. 4, pp. 421–438. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4332286>. Accessed 2 Sept. 2023.
- Gadamer, Hans-Georg 2001 *Adevăr și metodă*. Trad.: Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana. Editura Teora, București.
- Platon 1974 *Opere*, vol. V. Trad.: Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Platon 1992 *Banchetul*. Trad.: Cezar Papapacostea. Editura de Vest, Oradea.
- Szegedy-Maszák, Mihály 1992 *Az irodalmi mű alaktani hatásmélete*. În: Szili József (ed.): *A strukturalizmus után*. Editura Akadémiai Kiadó Budapesta.
- Szilveszter, László Szilárd 2022 *De la Socrate la filosofia kierkegaardiană. Caracteristicile și interpretările conceptului de ironie în secolul al XIX-lea*. În: Bob-Fülöp Erzsébet – Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Mihai Peniuc (ed.): *Vocația excelenței*. UartPress, Târgu-Mureș.
- Xenofon 1990 *Amintiri despre Socrate*. Trad.: Grigore Tănăsescu. Hyperion, Chișinău.

VIANU MUREȘAN



Războiul pâinilor

Îmi place să-mi reamintesc din când în când această apoftegmă hristică, între cele mai subtile adevăruri rostite vreodată în fața oamenilor: „*Nu numai cu pâine va trăi omul, ci cu tot cuvântul care iese din gura lui Dumnezeu*” (Matei 4, 4). Un adevăr, dar în același timp o profeție, care are nevoie de timp, de o istorie întreagă pentru a se adeveri. Găsesc aici nu un secret, ci o idee ce ar putea să dea seamă de comportamentul omului în *starea lui culturală*, care e o etapă deasupra sau alături de *cea naturală*. Acestea două – *pâinea și cuvântul* – indică diferențele esențiale dintre omul natural și omul cultural.

Precizez de la bun început că nu m-am inspirat din Jean-Jacques Rousseau și nici nu împărtășesc viziunea lui idilică asupra *bunului sălbatic*, omul natural. Între altele suspectez că Rousseau extrage atributele specifice omului în miturile Vârstei de Aur, pe care le combină cu geneza biblică și compune un nou profil idealizat al creației, în care omul beneficiază de calități auguste, fiind un *summum* al virtuților morale. Teză care este neverificabilă în plan filosofic sau antropologic, și de aceea are nevoie să fie luată ca atare, asumată axiomatic. Altfel întreaga argumentație care o presupune se năruie, iar pretinsa explicație a coruptibilității istorice a omului „*bun de la natură*” capătă relevanță pur poetică. Acest tip de retroiecții idilice ține de un anumit apriorism axiologic, de plăcerea morală a filosofului iluminist de a se răfui cu civilizația, cu lumea modernă pe care o vede în regres, contrapunându-i tabloul mitizat al unui eon perfect din punct de vedere etic.

În cele ce urmează nu voi lua în discuție ideea filosofului elvețian, pentru că direcția argumentației mele este cu totul diferită. Urmăresc dezvoltarea istoriei culturale a civilizației pornind de la *nevoia imediată* pentru a face loc, în lungul șir al produselor menite satisfacerii, acestui *element* care, deși alimentează o nevoie, nu este totuși nici hrană, nici casă, nici îmbrăcăminte, și anume *revelația*. Înțeleg prin revelație *grosso modo* „*cuvântul care iese din gura lui Dumnezeu*”, pe care voi căuta să-l adaptez puterii noastre de înțelegere și nevoilor noastre istorice. Nu invit la pioase reiterări ale unor clișee teologale, ci încerc să văd cum poate fi întrebuințat, într-o abordare filosofică, acest enunț atât de misterios și profund totodată. Convingerea

mea este că, indiferent de schimbările înregistrate în istoria culturii noastre, anumite enunțuri – filosofice, teologice, științifice, etice –, rămân definitiv relevante, nu pot fi anulate fără a împinge prin asta lucrurile brusc într-o fază preculturală. Avem de-a face în citatul de mai sus cu așa ceva, și din fericire veritatea unor astfel de propoziții nu are nevoie de credință pentru a rămâne valabilă și relevantă. Oricine are mintea mobilată cu instrumentele cunoașterii, va găsi ceva de făcut cu acest citat. Mai puțin iconoclaștii recenți cocoțați pe pluta în derivă a *postadevărului/ postcunoașterii* care nu au ce face nici măcar cu propriile convingeri, atinse de nulitate prin structura sofistică a principiilor lor întemeietoare.

Ceea ce vreau, este să readuc în discuție una dintre asocierile cele mai simple cu puțință a două activități omenești vitale – *hrănitul și vorbitul* – și să dezvălui în această asociere *metafora generativă a culturii creștine*. Altfel spus, să alătur într-o compoziție care va căpăta tensiunea și bogăția metaforei *pâinea și cuvântul* (mai specific, cuvântul care vine de la Dumnezeu). Formulată ca enunț, ideea ar suna așa: *cuvântul* (care vine de la Dumnezeu) *este pâinea cu care va trăi omul*. În acest punct probabil mă va întreba agnosticul: *dar omul care nu-l ascultă și nu crede în acel cuvânt nu va trăi?* Răspund, coerent cu ideea, dar esopîc: *va trăi, dar nu va avea Viață!* Din acest loc mă voi referi la *pâine* atât *ca produs real* – *produsul* prin excelență, *produsul vital* care conține semnificația hranei în întreaga istorie a civilizației noastre – de care avem nevoie pentru a ne întreține trupul, cât și *ca metaforă* prin care indicăm *trăitul, trăirea*, faptul de-a avea o formă de viață ireductibilă la biologie, un, să-i zicem, *suflet*. S-ar putea ca pe cei răpiți de sirenele ateist-agnostice să nu-i intereseze acest lucru – că am avea un suflet despre care încă mai vorbim și scriem – ba chiar să-l considere o penibilă superstiție medievală. Fie cum vor ei! Eu însă prefer să urmăresc firul unei argumentații și să-i relev coerența, dacă este posibilă, cu riscul de-a fi văzut ca un premodern.

Pâinea este *legată de trup* prin calitatea ei de aliment sățios, e făcută să țină de foame, acoperă o lipsă, o nevoie naturală. Totodată, pâinea este și un *element de legătură* cu mediul, cu pământul, cu viața în general, poate chiar cu principiul vieții. Însă pâinea nu se produce de la sine, ci este frământată, coaptă, făcută de cineva – ne amintește de mâini, de cuptor, de muncă. Când frângem pâinea și o ducem la gură, în același timp luăm munca, bunătatea celui/ celei care a făcut-o. *Facerea pâinii este ritualul domestic cel mai apropiat simbolic și spiritual de Facerea lumii*. Precum nu-l vedem pe Făcător, dar beneficiem dintotdeauna de rodul facerii Lui, lumea în care ne naștem și trăim, tot așa nu vedem persoana care face pâinea cea de toate zilele. Cineva neștiut care nu e Dumnezeu, se află la originea pâinii de care depindem. Ne menținem în viață asimilând viața pe care pâinea o conține și ne-o transferă, însă în momentul asimilării pâinii, în mintea/ sufletul celui care-i înțelege esența și originea se declanșează

procesul de metaforizare, anume producerea unei tensiuni transferențiale semantic prin *asocierea pâinii cu Cel care ne-o oferă* și de la care vine tot cuvântul hrănitor. Pâinea hrănește trupul prin activarea aurei spirituale a cuvântului însoțitor ce parvine sufletului. „*Eu sunt pâinea vieții*” (Ioan, 6/35), afirmație cu care Isus completează și de fapt specifică profeția legată de cuvânt. *Pâinea vieții este cuvântul care vine de la Dumnezeu*. În același timp, aici avem o probă uluitoare de coerență teologică – Cel care este Cuvântul Întrupat, adică revelația, ne spune că vom trăi hrănindu-ne cu El precum cu pâinea și ne vom sătura. Cuvântul este trup (în Hristos), trupul este pâine, pâinea este cuvânt – prin această circularitate omul se vede cuprins în marele mister care domină lumea, prin care se poate desăvârși sau măcar ilumina.

Nevoia de pâine este productivă, este poate chiar *originea producției* și a procesului productiv ca atare. Asigurarea pâinii devine condiție pentru menținerea în viață, iar acest echilibru odată realizat permite mai apoi proliferarea dorințelor și nevoilor suplimentare, multe din ele artificiale. *Provocarea și întreținerea artificialului și inutilului este chiar definiția modernității economice*. Producția artificialului, suplimentarului, prisosului domină economia globală. Rațiunile economiei – anume ca activitate socială în vederea asigurării necesarului – au fost înlocuite de mult cu *iraționalitatea producției devenite profeție: vom produce ca să producem și mai mult, și acesta va fi adevărul nostru, mântuirea noastră*. Credința în producție servește omului secularizat întreprinzător de *materie escatologică*, este un proces menit realizării unor speranțe și așteptări ultime, unei izbăviri cu chip hedonist. Putem să ne imaginăm piața globală actuală – unicul limbaj cu adevărat comun, în care tranzacția este în același timp traducere și retroversiune – ca un text nesfârșit, în continuă facere, pe care nimeni nu-l citește până la capăt, nu-l interpretează și nu-l înțelege, în al cărui cuprins formulările redundante și inutile sunt mai multe decât cele valoroase și cu sens. Revoluțiile industriale – fără de care nu pot fi imaginate societățile prospere, bunăstarea ca ideal comun – nu sunt consecință a nevoii de pâine, dar transformă producerea pâinii într-o nevoie continuă de natură conceptuală, metafizică. Producția devine scop în sine, altfel spus producția de pâine reproduce la infinit procesul producției care îi deturneză sensul, transformând-o din hrană în apetit, foame. Producția de dragul producției este pandantul economic al artei de dragul artei, fără alt criteriu și rațiune decât propria reproducere. De aceea nu este o surpriză proliferarea spectaculoasă a formelor de creativitate în orice domeniu, inclusiv literar, care nu au altă rațiune decât exhibarea secretului care le-a dat naștere: *creăm pentru că putem, ne exprimăm pentru că putem să o facem și asta ne e de ajuns*. Creativitatea își pierde sensul specific – estetic, cultural – în identificarea cu procesul producției sale, ajunsă simplă derivată a procesului industrial.

Nu mai este important acum ce valoare are creația noastră, ci faptul că suntem autorii mecanismelor productive, prin care dovedim prezența noastră pe piața culturală. De la productivitatea de bază legată de nevoia de pâine, mintea noastră trece la productivitatea culturală, legată de nevoia „cuvântului”. Omul se hrănește literalmente cu *Logos*, cu sensul și adevărul cuprinse în acesta. Numai o cultură degenerată, care se mulțumește să bâlbâie infantil într-o sonoritate goală de valori și criterii, precum cea postmodernă, riscă să funcționeze golită de sens și adevăr, adică de *Logos*. Nu trebuie să facem apel la clasicitatea greacă și cea iudeo-creștină, care și-au structurat marile teze, idei și crezuri în jurul instanței infailibile reprezentate de *Logosul divin*, dacă acest lucru ar părea în ochii orbilor profeți postmoderni o metodă scolastică, demodată, și anume argumentarea prin recurs la autoritate. Este suficient să suspendăm prezența *Logosului*, care dirijează în esență chiar operațiunile mentale de bază, precum cunoașterea, înțelegerea, comunicarea, pentru a vedea prăbușindu-se orice edificiu cultural și moral. Întunericul, confuzia, ignoranța cea mai sumbră și nemiloasă pun stăpânire pe mințile noastre, atât ca indivizi, cât și ca model cultural odată cu dispariția *Logosului*, iar societățile în care discursul public și comunicarea nu mai implică în niciun fel ipoteza prezenței necesare a unui *Logos ordonator*, criteriu al cunoașterii și adevărului, se risipesc în pulberea stârnită de vacarmul locvacității nesfârșite la capătul căreia nu mai este nimic și nimeni. Este o autodestrucție socială prin explozia vacarmului, alimentat de isteria dreptului la opinie și la „adevărul” propriu, care are nenumărate măști, dar niciun Chip. Diversitatea opiniilor publice, care se pretind în egală măsură legitime și credibile – în fond un fapt de mândrie democratică pentru noi – a anulat orice principiu de epistemologie socială, iar asta e suficient pentru a conduce la disoluție.

După alungarea lui Dumnezeu din cer de către Nietzsche, *Logosul* încă strălucește în urma Lui ca o coadă de cometă, căci Zarathustra are nevoie de acesta pentru a-și legitima predicile; Freud l-a ascuns în inconștient, Marx l-a pus la lucru în dialectica luptei de clasă, Derrida l-a diseminat în *pharmakon*, activitatea ca atare și sistemul scrierii, care e ultima rază, cea mai palidă, dar totuși una a revelației. Derrida, deconstructivistul ateu, funcționează prin sistemul lui mai curând ca un profet și taumaturg, decât ca un profan și ilicit defăimător postmodern. Niciunul din acești maeștri ai denigrării nu l-au putut anula, doar au reciclat *Logosul* și i-au folosit prestigiul în avantajul propriilor teorii. Rolul cultural al spiritului întreprinzător – care asigură „pâinea” în toate versiunile ei, în calitate de produs pus pe piață – este *imaginația productivă*, care face trecerea de la marfă la gând, idee, reprezentare, acestea fiind în cadrul nostru de referință tot un tip de marfă. Piața culturală – care conține obiectele cu valoare artistică, simbolică, de patrimoniu, literară, religioasă etc. – are în principiu aceleași reguli de funcționare ca orice piață: producția continuă de mărfuri destinate consumului. Problema este, însă, că tocmai *consumul devine marfa dorită*,

substanța ubicuă, metafizică, cu care se hrănesc toate dorințele noastre și, în ultimă instanță, profeția după care ne ghidăm așteptările. Pentru omul consumerist, există o *Marfă Promisă* echivalentă Celei de-a Doua Veniri, împlinirii Adevărului și unei așteptări mesianice.

Schimbarea deloc formală adusă de revoluțiile industriale și spiritul mercantil-consumerist modern, este *subordonarea imaginației creative intereselor pieței* la nivel global. Anume, câtă vreme reproducere lucrativă a proceselor de producție – alimentată de psihoza profitului, prosperității, câștigului cu orice preț – funcționează ca un *perpetuum mobile* alimentat de forța magică a nevoilor induse prin reclamă, activitățile artistice și literare se aliniază aceluiași mecanism. Că acest fapt înseamnă o pervertire a idealurilor estetice și morale care le justifica prezența, e dincolo de orice dubiu, însă recunoașterea acestei evidențe nu schimbă lucrurile. Dacă pâinea este metafora produsului generic, iar cuvântul este pâine a vieții, înseamnă că această bacanală sălbatică a productivității industriale este rezultatul irațional al așteptării unei revelații care întârzie. Altfel spus, *industria și productivitatea funcționează cu sens religios, pe fondul neliniștii traumatice provocate de absența pâinii promise și a cuvântului care „iese din gura lui Dumnezeu”*.

Trăim era productivității industriale, când pâinea nu mai este făcută de mână, iar cuvântul nu mai iese din gura lui Dumnezeu, însă indiferent de metoda prin care apar, acestea își păstrează – poate camuflat, cum ne spune Mircea Eliade – funcția originară religioasă. Rolul mâinii îl preia mașina, iar rolul lui Dumnezeu îl preia cultura (Biserica fiind inclusă). Cultura a devenit un mecanism/ o mașină/ o rețea de tehnologii de produs și înmulțit cuvântul/ Logosul după principiul divizării și iterației infinite a Revelației/ Profeției. Într-un fel sau altul cultura trebuie să se achite de sarcina care-i revine după marginalizarea sau uitarea lui Dumnezeu – anume să asigure sufletelor/ minților acel cuvânt hrănitor pe care înainte îl garanta revelația. Poate sau nu, trebuie să încerce, iar acest lucru implică renașterea marilor sensuri, marilor narațiuni, a marilor valori, toate acestea fiind hrana pentru conștiințele subnutrite, sclerozate, anorexice ale omului actual măcinat lăuntric de morbul relativismului cronic, al nonsensualismului metastazat.

Să ne întrebăm din nou. În fond, ce are în vedere Isus – care nu e un filosof, care nu speculează existențialist – când vorbește despre *trăire*, a *trăi*? Este clar că, atâta vreme cât utilizează în același enunț atât *pâine*, cât și *cuvânt* cu trimitere directă la trăire, este vorba de altceva decât subzistența fizică, biologică. S-au emis multe judecăți facile despre diferența dintre cei doi termeni, unele dintre ele ascunzând inabil o dualitate asimetrică *a priori*, în care este privilegiată dimensiunea „înaltă”, „superioară” a existenței în numele căreia a fost devalorizată și bagatelizată existența biologică. Nu doresc nici să le reiau, nici să le urmez ideea. Isus însuși,

prin faptul că este Dumnezeu întrupat, deci *biologie și fiziologie umană*, ar dezminți o atare poziție. Într-adevăr, omul poate subzista hrănindu-se cu pâine, însă *ca să aibă viață are nevoie de cuvântul care vine de la Dumnezeu*. Aici însă ne oprim. Cum înțelegem, ce este acest cuvânt ciudat pe care doar în cazuri și situații excepționale îl aud profeții, cu care în fond noi toți nu avem legătură directă? Dificil de răspuns imediat, și totuși un răspuns trebuie să găsim pentru că ne privește direct. Nouă ni se adresează fraza profetică citată din Matei. Nu numai profeții, ci și noi, tot omul va trăi prin *acel cuvânt*: printr-un cuvânt care nu vine de la noi, nu iese din mintea, nici de pe limba noastră, ci de la Cel Necunoscut. Astfel suntem puși în banca noastră, nu se așteaptă ca noi să-l formulăm, să-l rostim, să-l enunțăm, ci doar să-l ascultăm, să-l urmăm. În raport cu *acel cuvânt* starea de *pasivitate expectativă, disponibilitatea obedientă* și decizia *asumării predicatoriale* sunt formula potrivită de raportare, iar nu exaltarea imaginației inteligente și producătoare de idei.

Să înțelegem această specificare: cuvântul care vine de la Dumnezeu nu este idee, nici doctrină, nici explicație, ci *profeție, revelație continuă*. Felul de a ne raporta la profeție/ revelație diferă esențial de cel în care ne raportăm la idei. În raport cu ideile tot ce avem de făcut este să le înțelegem și să le aplicăm corect, în cadrul explicațiilor noastre sau în deciziile care presupun înțelegerea acestora. Profeția, în schimb, nu explică și nu lămurește nimic, ci indică înspre ceva îndepărtat, nonprezent, dar inevitabil fără a fi totuși iminent. Viitorul către care indică profeția nu este, în sensul cel mai pur, unul cronologic, ci unul escatologic. Altfel spus, profeția trimite la o *postistorie* sau la o *supratemporalitate*, care sunt teritoriul eonic al consacrării mesajului pe care-l conține. Este atât o probă de naivitate, cât și o formă de supralicitare hermeneutică faptul de-a trata revelația/ profeția ca pe un nucleu ideatic obscur despre care trebuie să vorbim, pe care trebuie să-l „interpretăm corect” pentru a ajunge la miezul lui. Cuvântul „*care vine de la Domnul*” nu se aude, și chiar dacă se aude, nu se înțelege, și chiar dacă se înțelege, nu se transformă în teorie, ci în hrană, în pâine pentru suflet, căci *definiția sufletului este foamea*, iar aceasta este, știm de la Platon, un atribut al iubirii. Când iubește, sufletul este înfometat de ceea ce iubește, care într-o anumită măsură îi lipsește permanent prin simplul raport de exterioritate. Atributul sufletului iubitor de Dumnezeu – și poate iubitor în sensul cel mai înalt și pur – este, în această perspectivă, foamea de cuvântul care vine de la El. Formula „*Feriți-voi, care acum sunteți flămânzi, căci vă veți sătura*” (Luca, 6/21), nu este doar promisiunea făcută celor cu burțile goale, ci mai cu seamă celor cu sufletele în așteptarea revelației. Ei „*se vor sătura*”, adică vor primi cuvântul care îi va lumina și va stăruî în ei pentru totdeauna.

Dar ce se poate întâmpla oare, atunci când *cuvântul* – așteptat sau nu, poate chiar uitat – *nu mai vine*? Când *pâinea promisă nu se mai rupe*

și nu se împarte flămânzilor? Nu pun aceste întrebări la modul retoric, ci pentru că îmi pare că civilizația târziu modernă și cea actuală, marcată de *ateism, nihilism, scientism, postadevăr și transumanism* s-ar găsi în această situație. Cred că după un moment de derută și cutremurare, oamenii vor începe să-și confecționeze singuri revelația, vor vorbi și vor scrie tot mai mult cu propriile cuvinte ca să uite de acea pierdere și frustrare cutremurătoare a tăcerii divine. Cuvinte care însă vor avea efectul de întunecare, vor spori deruta, o vor prefăce de la un timp în teamă, iar mai apoi în ură. Ură de sine și ură față de Dumnezeu tăcut, care prin declinarea mutuală a oricărei revelații îl lasă pe om să se descurce cu propriul vacam, să-și facă îndreptar din propriile rătăcirii și să se adape de la izvorul propriilor neliniști. Apoi oamenii vor învăța să-și facă singuri pâinea, pe care o vor înmulți prin mijloace industriale cât de mult va fi nevoie și chiar dincolo de nevoie, pentru că în secret vor înțelege – acea pâine nu îi hrănește, ci îi înfometează și mai mult. Vor produce pâine ca să-și acopere foamea, dar sporindu-și producția vor produce în esență mai multă foamă, pe care niciodată nu vor avea cu ce să o aline. Producția de pâine se transformă peste puterea lor de control, împotriva dorinței lor, în producție de voracitate și într-o înfometare de proporții cataclismice.

Umilind pervers entuziasmul producătorilor, *producția se detașează de nevoile lor reale, devine scop în sine – producție a producției înseși* – pe care din acel moment oamenii, înrobiți inconștient, o vor întreține cu toate mijloacele și cu toată energia lor fără să mai aibă vreun câștig de pe urma acesteia. Producția se impune ca *rău demiurg* peste lumea dominată de fatalitatea consumeristă, dispunând de viețile oamenilor în modul samavolnic și grotesc în care o fac cele mai cinice zeități gnostice, făcându-i să-și dorească cel mai mult ceea ce-i umilește și să se ia la întrecere cu frenezie pentru obținerea a ceea ce-i distruge. Iar acest rău demiurg intră în conflict mutual cu pâinea vieții, cea care hrănește trupurile celor ce așteaptă „*cuvântul ce iese din gura lui Dumnezeu*”. Dacă aş vorbi în taine, aş spune că marea agonie a civilizației occidentale actuale este dată de acest „*război al pâinilor*” – *pâinea vieții și pâinea producției*.

Momentul în care *producția produce producție, iar nu produse*, este începutul catastrofei, pentru că, oricât de greu și de târziu vor înțelege oameni asta, în realitate *mecanismul reproducerii producției generează foamă, dorință, insatisfacție*, nicidecum sațietate. Producția ca scop în sine relativizează produsul și, într-o oarecare măsură, îi anulează valoarea, îl privează de atributele care ar trebui să-l facă satisfăcător/ sățios în gustul consumatorului. Fără să știe, fără să vrea și cu costuri pe care le va plăti toată viața, *consumatorul consumă nu doar produsele, ci chiar procesul de producție*, consumă reproducția la infinit a activității producătoare. Producătoare în egală măsură de produse și de foamea de ele, care e forma pervers-consumeristă a nevoii primare de pâine.

Este un paradox penibil că tocmai epoca dezvoltării celei mai mari a producției de orice fel din istorie – ca urmare a revoluțiilor industriale din ultimele două secole – produce prin asta și înfometare în cel mai insidios și pervers mod – o foame de ceva de neatins, în raport cu care orice marfă, orice produs joacă doar rolul de mediator nefericit. Tocmai această înfometare va fi noua revelație, va acționa cu forța cutremurelor. Ceva care lipsește, ceva fără formă și chip, dar de-o forță pustiitoare – acea foame metafizică – devine marea amenințare, marele pericol care stă să distrugă echilibrul unei civilizații prospere care, în reproducerea accelerată a propriei bunăstări își ascunde dezolarea lipsei de sens și de speranță. Lipsa cuvântului „care iese din gura lui Dumnezeu”.

Nu poți cere scepticului și ateului să ia *ad litteram* propoziția aceasta, pentru că el nu include în judecățile lui ipoteza divinului. Și totuși, dacă schimbăm pur și simplu limbajul, și vorbim de *sens* și *speranță* ca valori în sine, de care are nevoie orice om pentru a-și realiza proiectele firești de viață, indiferent ce instanță ar fi la originea acestora, ea se încarcă de aura transcendenței. Filtrat prin creația artistică și literară, uneori chiar prin diversele forme de divertisment, ceea ce ne hrănește în cele din urmă sufletele este tot acel *rost* divin. Poate fi ocultat, poate fi mistificat, răstălmăcit, luat în răspăr, dar prezența și forța lui nutritivă nu pot fi anulate. Ne putem astupa urechile ca să ne izolăm de stridența liniștii care l-a învăluit de-a lungul multor generații insensibile la profeții, dar nu putem face să dispară ecoul îndelung rafinat prin așteptări fără răspuns al acelui Cuvânt. Cine caută rost și sens în ceea ce vorbește sau aude de la alții, în ceea ce citește sau scrie, le caută tocmai pe seama exigenței inconștiente rămase în sensibilitatea lui de la Cuvântul pe care nu mai știe sau nu mai poate să-l asculte, dar care continuă să-i întrețină neștiut bucuria comunicării, farmecul înțelegerii.

Apărut în *Viața Românească* 3/2025

MIRCEA MUTHU



Făt-Frumos și „vremea uitată”

O poveste singulară

Povestea singulară despre vlăstarul împărătesc drumețind spre „vremea uitată” și apoi alunecând în definitivă uitare n-a încetat să provoace exegeza care i-a croit, cum se știe, o cale regală în imaginarul românesc. Întrebările ridicate până în prezent n-au reușit să istovească textul imprimat de „culegătorul-tipograf” Petre Ispirescu (1830-1887) în a doua jumătate a veacului al XIX-lea. De atunci, a fost retipărit în peste treizeci de ediții, cu adnotările, comentariile, supozițiile (dacă nemurirea e problema centrală, dacă e un produs într-adevăr folcloric, dacă intră în perimetrul tragicului ș.a.) și, concomitent, contextualizările apărute din nevoia irepresibilă de a încercui specificitatea narațiunii la meridianul nostru și, pe de altă parte, de a o proiecta pe ecranul valorilor universale. Demersul din urmă e ratificabil prin frecvența motivelor ce coagulează în sintagma construită – oare paradoxal? – pe o dublă negație: „tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. Secolul nostru nu i-a găsit variante integrale. De la Șăineanu încoace, s-au inventariat, totuși – diseminate într-un larg evantai geografic –, segmente precum zânele promise, accesul la ținutul interzis pentru muritorul de rând, îmbătrânirea rapidă a eroului, probe inițiatice, interdicția călcată ș.a. Or istorisirea auzită, probabil, de Ispirescu de la tatăl său, un „șezător în București, între 1838-1844”, le conține aproximativ pe toate. Articulate însă într-o structură epică perfect echilibrată, ele primesc un relief aparte, invitând însă și la interpretări în chei diferite. Destinul ființei omenеști, determinările sale spațio-temporale, dar și biologice (tinerețea și bătrânețea) impun un orizont de lectură ce absoarbe și proiectează cu totul altfel comentariul aplicat la text. Basm simbolic, textul publicat de Petre Ispirescu „reprezintă arhetipurile în forma lor cea mai simplă, nudă și concisă. În această formă clară, imaginile arhetipale ne oferă cele mai bune chei de înțelegere a proceselor care se petrec în inconștientul colectiv”, concluziona Marie-Louise von Franz, în *Interpretarea basmelor* pe linia deschisă de Jung.

Ca majoritatea poveștilor românești, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* se înscrie într-un simbolism viu, acela al tradiției prin caracterul său amfibiu și structura generală de Janus sui generis: trimițând la istoria, de obicei, medievală, cu societatea specific ierarhizată (împărat,

boieri, oșteni ș.a.) și comportamentul redevabil, în esență, familiei țărănești, el are, în același timp, nostalgia mitului, a timpului arhaic și pe care intenționează să-l recupereze. De aici, pe de o parte, perpetuarea unui set de opoziții organizate oarecum sistemic precum timp arhaic/ timp istoric (vremea uitată), condiție astrală, condiție terestră ș.a.; de asemenea, existența, pe de altă parte, a unor ambiguități prezente, de pildă, în mixtura tonului solemn cu cel ironic din formulele inițiale și cele finale, apoi în resuscitarea funcției psihopompe a calului năzdrăvan sau în importanța drumului, respectiv a călătoriei (se duseră, se duseră și iară se mai duseră) ce leagă și, în același timp, desparte țărmurile. Dacă formulele uzuale intră în rama narativă, dacă antropomorfizările, numărul de probe și de unități temporale (vreme de trei zile etc.) ori semnificația primă a cutărui moment reafirmă apartenența la arealul folcloric, justificarea – epic, dar și psihologic ori chiar psihiatric vorbind – a finalului poate aduce în discuție intervenția probabilă, niciodată mărturisită, a „culegătorului- tipograf”. Senzația de normalitate a sfârșitului omenesc (și căzu mort), îngemănată cu gustul de cenușă al ireversibilului (îndată se și făcu țărână) elimină obișnuitul zâmbet hâtru din formula de încheiere (... și vă spusei dumneavoastră așa) și scoate basmul din regimul elaborat de folcloristica obișnuită.

Să observăm, mai întâi, că povestea e secționabilă în două unități narrative dispuse simetric: prima cuprinde istoria nașterii lui Făt-Frumos și călătoria acestuia spre răsărit, la locul unde s-ar afla nemurirea; a doua este întoarcerea tânărului pe același traseu, orientat acum spre apus, îmbătrânirea rapidă și moartea. Între ele se intercalează vremea uitată, în care prințul, acum fără nume și în absența calului, petrece seniorial, precum ar fi petrecut în împărăția pe care a părăsit-o, deoarece se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace cu soția și cumnatele sale ș.a. Astfel, lectura chiar și de suprafață, surprinde trei timpi ce vertebrează narațiunea: istoria părăsită treptat – adaptarea la vremea uitată – re-găsirea și părăsirea definitivă a unei alte istorii. Dacă genul proxim în cele două călătorii are un caracter inițiat, diferența specifică este, pentru moment, de sens (răsărit – apus). Basmul despre o dublă inițiere soldată, după opinia noastră, poate fi citit în cheia modelului platonician inversat. Să reamintim că pentru Gânditorul Antichității eline, Lumea Ideilor – perfectă, veșnică și imuabilă – constituie obiectul cunoașterii adevărate, științifice. Omul, în concepția lui Platon, nu e decât o copie a Ideii, deși el are față de animal un dublu avantaj: știe că este muritor și are conștiința stării sale de copie. Aceasta din urmă îl determină să încerce să ajungă la hypostasis-ul de puritate inițială. În consecință, omul va trebui să se izoleze de tot ceea ce e corporal, senzorial și să-și reînvie, prin anamnesis, trecutul altfel imemorial. Numai în acest mod, prin „ascensiune inversă” (Ion Barbu), deci prin întoarcere (id est = rememorare), ființa umană poate spera să depășească stadiul multiplului malformant și să ajungă, mental măcar, la râvnitul Unu, acolo unde Adevărul, Binele și Frumosul coincid – idee preluată, corijată și

dezvoltată, după cinci secole, în cosmologia plotiniană. În realitate, omul trăiește doar nostalgia întoarcerii până la capăt, or neliniștitul Făt-Frumos ajunge efectiv în universul paradisiac, dacă ar fi să îl credem pe povestitor. Ca în orice poveste, tânărul e acompaniat de calul fermecat. Ajunge, e adevărat, însă numai după un epohé fenomenologic avant la date: iată, sosit în pustietate, prințul își împărți toată avuția pe la ostași; purificarea continuă odată cu traversarea moșiei Gheonoaiei, unde era o mulțime de oase de oameni și apoi, a câmpiei pârjolite de răsuflarea Scorpiei, pentru ca, în sfârșit, să ocolească doar (să sărim pe deasupra, consiliază calul) pădurea deasă, virgină și cu toate fiarele cele mai sălbatice din lume. Apar acum și primele întrebări legate de comportamentul lui Făt-Frumos, aflat în raport de obediență totală față de cal și a cărui voinicie nu pare prea convingătoare. Atitudinea sa e, mai degrabă, expectativă și mai puțin luptătoare, agentul activ prin excelență fiind patrupelele cu aripi și grai omenesc. Mai mult, călătoria prințului trist și dus pe gânduri e performată parcă de o instanță pământească supremă – unchiașul dibaci – și, oricât de ciudat ar părea, de împăratul care îi promite pruncului nemurirea și, iarăși, care, la sorocul celor cincisprezece ani, nu s-a arătat mirat și nici surprins, ci, semnificativ, s-a întristat foarte. Părintele știa de bună seamă că tânărul trebuia să meargă până la capăt, până voi găsi făgăduința, cum subliniază acesta. Atmosferizat astfel și datorită calului resuscitat în grajdurile împărătești și după experiența probabil asemănătoare, dar sigur eșuată a părintelui său, Făt-Frumos ieși pe poartă ca vântul. El se angajează într-o aventură existențială ce anticipă, prin dilatarea temporală, explicația fenomenului fizic de către relativismul contemporan. Răsăritul e, de fapt, singurul indiciu – să-i spunem – spațial. Marea dimensiune – s-a observat – e nu atât spațiul, cât timpul din care/spre care Făt-Frumos alunecă în viteză cosmică, fie ca vântul, fie ca săgeata de iute. Cuplul om – cal trece mai mult pe deasupra cu interludii de odihnă măsurând, de obicei, trei zile și trei nopți. Palatul nemuririi din inima pădurii nepătrunse de om e plasat, la prima vedere, într-o lume de o normalitate absolută. Lighioanele se îmblânezesc dintr-odată, iar o zână naltă, subțirică și drăgălașă și frumoasă, nevoie mare îi întâmpină bucuroasă, dar uitându-se – de ce oare? – cu milă la Făt-Frumos care nici măcar nu descălecăse încă. Aici, în ținutul tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte, tânărul își pierde numele generic, în vreme ce calul, cu datoria împlinită, este lăsat să pască pe unde va voi dânsul. În acest paradis atemporal, plăcerile – s-o recunoaștem! – sunt tot lumești: zânele îi oferă celui abia sosit o cină plăcută, servită cu poleiala bogăției materiale și perisabile (numai în vase de aur). Mai mult, tânărul se delectează cu frumusețea florilor și cu dulceața aerului; nerăbdător, prințul se și însoți cu fata cea mai mică și – argument capital pentru artificialitatea paradisiului – se îndeletnicește cu plăcerea vorbei, specific omenească, ce face să treacă (totuși) timpul și prin care se deprinseră unii cu alții. În consecință, ne putem întreba dacă tânărul urcă,

Într-adevăr, la hypostasis-ul dorit din faza pre-natală sau, dimpotrivă, acesta coboară în palaturile cele aurite și în ființa zânelor când bucuroase, când speriate? Că ținutul acesta e totuși fals e dovedit și de faptul că timpul biologic/istoric nu dispare. El este rememorat și sublimat de către prinț care își spuse istoria și ce păți până să ajungă la dânsule, nu oriunde, ci în tărâmul fericirii absolute. Numai că tot aici se află și un eșantion din spațiul uman – Valea Plângerii – conotat biblic și existent la citatul din *Republica* lui Platon, sub apelativul „Râul Nepăsării, a cărui apă nu poate fi ținută în niciun vas” (Cartea a X-a). Mai mult, prezența iepurelui – agent funerar în gramatica mitului – face de-a dreptul impensabilă „tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte”. Or moartea există și sub formă premonitivă: „... ne zice gândul că vei muri, se lamentează, ca niște femei de treabă, zânele cu totul speriate. Mai concludent decât atât, apare dorința și ea specific omenească în chiar fieful oazei monadice și saturate de plictiseală. E limpede prin urmare că în ținutul păzit de lighioane și stăpânit de zâne, starea prințului este numai amnezică. Sintagma superbă vreme uitată aglutinează dezideratul enunțat de titlu cu reminiscența sau, mai exact, cu existența subiacentă a timpului uman ce va exploda odată cu uciderea urecheatului în Valea Plângerii. Totul se desfășoară de-acum într-un crescendo turnat parcă pe tiparul tragediei antice: prevestirea (ne temem că nu te vei mai întoarce) și predestinarea (... să știi că numai tu ești de vină, conchide calul) se succed într-un raport direct proporțional cu rugămințile tot mai imperative ale zânelor, dar și cu criza ca atare, adâncită și reiterată până la mărturisirea: mă topesc d-a-n picioarele de dorul părinților mei.

Odată cu asumarea eșecului din prima călătorie, prințul își recapătă numele generic: Făt-Frumos. El se întoarce, tot cu ajutorul calului, în lumea din care a plecat, acum profund schimbată, având altă vârstă și în care, îmbătrânind și el pe măsură ce se apropie de locurile părintești, dispare pentru totdeauna, nu înainte însă de a fi admonestat cu o palmă de către Moarte. Altfel spus, Făt-Frumos urmează traseul, acum invers, al anamnesis-ului platonician. Deducem că se îndreaptă, în sfârșit, spre apus, deoarece, ca să ajungă la viața fără de moarte, o luase, inițial, spre răsărit. Afirmăm în sfârșit, fiindcă, în mod normal, ar fi trebuit să se îndrepte de la început spre apus, ca să-și isprăvească – nu-i așa? – ciclul firesc, adică moartea urmată de hierofania ce, numai ea, îndreptățește răsăritul în sens de început absolut și pe care îl reclamase, probabil, plânsetul copilului înainte de a se naște. Astfel, Înaripatul vehicul cosmic îl poartă spre ținuturile unde erau alți oameni, alte orașe, și cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoștea. În tot acest răstimp, el îmbătrânește văzând cu ochii, până la neputință (ridicându-și pleoapele ochilor cu mâinile), contrazicând, de astă dată, știința, în spiritul căreia Făt-Frumos ar fi trebuit să rămână, și la întoarcere, la fel de tânăr. Părăsit și de patrupelele fermecat, Făt-Frumos rămâne absolut singur, pentru prima și ultima oară. Abia acum plonjează cu adevărat – și prea târziu! – în anamnesis: recunoaște palaturile cele

dărâmate și cu buruieni crescute pe dânsese, cercetează întristat fiecare cămară și – în mod semnificativ – coboară în pivniță, ca să mai prindă un crâmpel din viața trecută și, în realitate, netrăită. Dacă în primul voiaj, Făt-Frumos caută făgăduința pentru care m-am născut, sfidând ceasornicul fizic și biologic, acum, lângă un tron odorogit, nu mai poate nici măcar încetini curgerea vremii. Repudiată ab ovo, aceasta se răzbună, nelăsându-i protagonistului răgazul să-i simtă și să-i înțeleagă necesitatea. E ironia sau, mai degrabă, împlinirea fie și tardivă a destinului? Făt-Frumos îndată se și făcu țărână și astfel se termină poate cel mai straniu basm din literatura noastră. Finalul de aici e performat simetric în raport cu acela din primul segment narativ: funcția de Casandră a dubletului Unchiaș dibaci/împărat e preluată de zâne, dar și de cal sau un fel de inorog autohton cu patru aripi care știe totul, păstrându-și rolul de psihopomp, indiferent că se deplasează spre răsărit ori spre apus. Unde este, totuși, culpa lui Făt-Frumos care, în afara iepurelui, nu ucide pe nimeni? Problema nu e că dorește ceva dincolo de fire, adică tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte, ci faptul că dorește acest ceva exclusiv pentru el și oarecum în abstracto. Cu alte cuvinte, nu-și pune problema lui anima, precum obișnuiul nostru Făt-Frumos care, prin trecerea probelor și dobândirea frumoasei Ileana Cosânzeana, se cucerea pe sine cu ajutorul, e adevărat, al paloșului, suliței și săgeții. Dorim să spunem că suferința – câtă este! – nu se ridică aici la rang de principiu purificator (ca în *Harap Alb* sau în *Greuceanu*, bunăoară), capabil să cristalizeze în mentalul colectiv figura eroului. Iată de ce zâna îl primește cu bucurie, dar și cu milă, iar Moartea îi aplică o binemeritată palmă. Împlinirea, dacă citim corect finalul, nu poate fi numai ascensională (către răsărit) sau numai coborâtoare (spre apus), ea trebuie să țină cont de partea superioară și, deopotrivă, de partea inferioară a ființei sale, oricum perisabilă. Lecția oferită prințului e că nu poate exista una fără alta, adică nici tinerețe fără bătrânețe și nici viață fără moarte. Dubla negație din titlu trebuia să conducă la răsturnările de situație existențială, dincolo de accentul ironic, plasat și el simetric în formula Bine ai venit, Făt-Frumos (rostită de zână, privindu-l cu milă) și în aceea, echivalentă, cu care îl întâmpină Moartea: Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam. Extincția sparge, totuși, traseul dus-întors care, altfel, s-ar putea repeta la infinit. Să înțelegem de aici că adevărata poartă spre nemurire e tocmai moartea? Că ea este condiția sine qua non pentru existența enunțată de titlu și sustrasă determinărilor de tot felul? Putem, desigur, avansa o asemenea interpretare în cheie, să zicem, creștină; ar fi chiar un basm de Paști, dată fiind apariția și uciderea premonitivă a iepurelui. Dincolo însă de elementele textuale, altfel puține, ce ar trimite la o atare lectură, cititorul reține, în primul rând, imaginea eternului prinț rătăcitor în căutarea vieții fără de moarte.

Călătoria cu final suspendat este determinată de statutul ontologic al lui Făt-Frumos, în această poveste cel puțin. Ne amintim, iată, că

mai-nainte de a veni ceasul nașterii, copilul se pune pe un plâns, de n-a putut niciun vraci să-l împace. Probabil că nu forțăm nota dacă vedem în pruncul deocamdată nenăscut prima ilustrare antologică a increatului în cultura românească. Fătul certifică existența virtuală, dar și presentimentul – prin plâns – al maculării, odată cu nașterea efectivă. Mai departe însă, ființă mitică expulzată din spațiul uman și, corelativ, purtătoare de memorie istorică reeditată în ținutul zânelor, Făt-Frumos permanentizează starea lui între. Ea precipită în structura sintagmei vremea uitată, stază interstițială, după ce fusese pregătită de cele două rele intersectate în prima călătorie: Gheonoaia și Scorpia. Cele două surori vrăjmașe sunt alcătuite similar: aspectul de lighioană compozită (natura naturans) și omenescul înscris al sângelui * într-o contribuție citabilă la exegeza basmului, Emil Lungeanu, după ce interpretează ținutul vremii uitate din perspectivă thanatologică „prin analogie cu trăirile N(ear) D(eath) E(xperience)”, conchide că „singura șansă de recuperare a nemuririi rămâne, paradoxal, moartea însăși, înțeleasă ca tranzit către o existență sustrasă determinismului spațio-temporal, într-o lume guvernată probabil de alte legi decât gravitația și principiile termodinamicii” (*Ceasul lui Făt-Frumos*, Institutul European, Iași, 1997, p. 95). (natura naturata) trimit la paradigma mitului semiantropomorf, răspândit în culturile din sud-estul european. Or aceste mixturi de natură și cultură păzesc zone, la rândul lor, interstițiale. Până și în interludiul vremii uitate există o astfel de falie, Valea Plângerii, ce declanșează întoarcerea. Să mai mire atunci că tot ceea ce este esențial în basm se petrece pe drum, adică în cele două călătorii deosebite ca sens și finalitate? Căutarea nemuririi din cea dintâi va fi echilibrată, la capătul puterilor fizice, de împlinirea normală a destinului, prin moarte. Călătoria însăși ține de interstițiu, de neconținută trecere dintr-un spațiu în altul și dintr-un timp în alt timp. Ea eliberează un straniu sentiment de tragic lipsit tocmai de tragic. Altfel spus, revenirea la normalitatea din final exclude nota de sublim. De altfel, narațiunea luată în totalitate își păstrează tonul aproape alb și caracterul – cum să-l calificăm? – neutral. Povestitorul fără nume sau „culegătorul-tipograf” Petre Ispirescu mai mult enunță decât explică. Supunându-se instanței narative, cititorul de azi (ca și cel de ieri) parcurge textul și, mai-nainte de aci, ajunge la sfârșitul din care lipsesc nunta, ospățul și bucuria. Rămâne, în schimb, splendidă, nostalgia după mitul nemuririi și chietudinea din formula de încheiere: Iar eu încălecai pe-o șea și vă spusei dumneavoastră așa. Expresia stereotipă încălecai pe-o șea își păstrează și aici sensul de „am spus o minciună” sau, mai simplu, „am inventat” tulburătoare și eterna poveste despre tânărul împărat ce pendulează între lumi diferite și apoi se preface, ca orice muritor, în obișnuitul pumn de țărână.



ION TALOS

În secolul XII, în Dacia Pontică se povestea un miracol săvârșit de Sfântul Apostol Iacob

Liber Sancti Iacobi, care datează din perioada papalității lui Calixtus al doilea (1119-1124), conține 22 de miracole atribuite Sfântului Apostol Iacob. 18 dintre ele sunt descrise de însuși Calixtus al doilea, câte unul, de San Beda și de maestro Huberto, canonic din Besançon, iar două de San Anselmo, arhiepiscop de Canterbury. Pentru cultura noastră prezintă un interes deosebit prefața cărții, în care Papa Calixtus scrie că e de cea mai mare importanță ca miracolele să fie scrise, pentru ca inimile ascultătorilor să fie îndreptate cu evlavie spre iubirea patriei cerești: „Advirtiendo yo esto, al recorrer terras extranjeras, conocí algunos de estos milagros en Galicia, otros en Francia, otros en Alemania, otros en Italia, otros en Hungría, otros en Dacia, algunos también más allá de los tres mares, diversamente escritos, como es natural, en los diversos lugares; otros los aprendí en tierras bárbaras, donde el santo Apóstol tuvo a bien obrarlos, al contármelos quienes los vieron u oyeron; algunos los he visto con mis ojos, y todos ellos diligentemente, para gloria del Señor y del Apóstol, los encomendé a las escritura.”¹ Dându-mi seama de acest lucru, călătorind prin țări străine am aflat despre unele dintre aceste miracole în Galicia, altele în Franța, altele în Germania, altele în Italia, altele în Ungaria, altele în Dacia, altele, de asemenea, dincolo de cele trei mări, scrise diferit, cum este normal, în locuri diferite; altele le-am aflat în ținuturi barbare, unde le-a săvârșit Sfântul Apostol, fiindu-mi povestite de cei care le-au văzut și auzit; pe unele le-am văzut cu propriii mei ochi și toate acestea le-am încredințat cu sânguință scriiturii, spre slava Domnului și a Apostolului.

Autorii notelor de subsol, Moralejo și García Blanco adaugă la nota 431: „La Dacia viene a ser la Rumanía actual”.

¹ *Liber Sancti Iacobi*, Codex Calixtinus. Traducción de Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo. Dirigida, Prologada y Anotada por: Abelardo Moralejo (1951), Con notas aumentadas por Juan José Moralejo y María José García Blanco (2004). Nueva edición actualizada por María José García Blanco. MMXIV. Xunta de Galicia, Turismo de Galicia, p. 326.

Caracterul senzațional al acestui text constă în informația că miracole ale Sfântului Iacob erau povestite, nu numai în Franța, Germania, Italia, Ungaria, ci și în Dacia (o întrebare retorică obligatorie: ce alte informații avem despre oralitatea românească din secolul al XII-lea?); senzațional este și faptul că, după cum scrie Dan Ioan Mureșan, în valorosul lui studiu, *Rex Dacie/Regina Dacie. Contribuții la studiul ideologiei monarhice daneze la finele Evului Mediu* (în volumul comemorativ N. Edroiu, p. 65-185), documentele medievale occidentale transferă denumirea Dacia, începând de prin secolul XI, până pe la mijlocul secolului al XVI-lea, asupra Danemarcei. Textul lui Calixtus, ca și al autorilor care adnotează cartea, e însă foarte clar: când zice Dacia, el se referă indubitabil la Dacia Pontică, nu la Dacia Cimbrică, adică la Danemarca, fapt care contrazice oarecum pe Mureșan, care scrie că „amintirea Daciei Pontice a fost [...] conservată în sursele bizantine.” Prin urmare, denumirea Dacia (Pontică!) apare în continuare în cronici occidentale, cu toate că, paralel, începuse să fie utilizată și denumirea Vlachia sau Blachia (cf. Giuseppe Satbile: *Valachi e Valachie nella letteratura francese medievale*. Roma 2010).

Mergând pe urmele lui Mureșan am constatat că până și cei mai de seamă istorici danezi din secolul al XII-lea oscilează cu privire la utilizarea denumirii Dacia pentru țara nordică sau nu o utilizează; mai precis, Sven Aggesen publică *Brevis historia regum Dacie*, dar cu subtitlul *Compendiosa regum Daniae historia*, iar mai celebrul Saxo Grammaticus dă la iveală *Historia regum Danicae compendiosa*; din cele două titluri se poate deduce că denumirea Dacia pentru Danemarca nu era exclusivă, ci era întrebuintată alături de cea inițială.

Am arătat altădată că Einhard, cel dintâi biograf al lui Carol cel Mare, menționează, pe la 830 sau 833, „Dacia de pe celălalt țărm al Dunării” și, iată, în primul sfert al secolului al XII-lea, însuși Papa Calixtus, șeful bisericii catolice, vorbește despre un miracol săvârșit de Sf. Apostol Iacob, despre care a aflat în Dacia – în Dacia Pontică! –, ceea ce denotă că biserica romană continua să utilizeze vechea denumire.

Pentru români, importanța descoperirii din *Liber Sancti Iacobi* sporește prin aceea că, doar trei-patru decenii mai târziu, în cronica lui Turpin, al cărei titlu a fost modificat, în 1865, de către Gaston Paris, în *cronica lui Pseudo-Turpin*, se arată că la războiul dus de Carol cel Mare în Spania a participat și *Otgerus rex Dacie*. Cronica e cunoscută în zeci de exemplare, dar într-un singur loc pare să fi fost consemnat *danus* în loc de *dacus*, ceea ce H.M. Smyser consideră că ar fi o eroare a copistului. Important este însă și că regele Daciei a participat la lupte cu zece mii de luptători al căror eroism e slăvit „până în ziua de azi” în „cântece de vitejie”.

Sintagma *cântece de vitejie* în epoca lui Carol cel Mare, despre care vorbește cronica lui Turpin, e deosebit de importantă pentru istoria culturii orale europene; menționarea în secolul al XII-lea a unui miracol săvârșit de Sf. Apostol Iacob în Dacia Pontică, aruncă o lumină și asupra sintagmei

Otgerus rex Dacie, favorizând interpretarea că cele două sintagme ar fi întâia referire - legendară, desigur - la poezia populară a urmașilor lui Traian și Decebal, deci ar fi prima ei mențiune în istoria culturii noastre.

Contrariază însă faptul că în textul latin al lui Turpin sintagma *rex Dacie* apare, cu o excepție, în toate versiunile manuscrise păstrate, pe când, în traduceriile cronicii, apare doar extrem de rar, ea fiind mai totdeauna înlocuită cu *roy de Danemarque*; așadar, începând din secolul al XIII-lea, traduceriile cronicii lui Turpin investesc pe regele danez cu toate însușirile regelui dac. Dacă însă denumirea Danemarcei cu termenul Dacia a început prin secolul al XI-lea, poate fi pusă întrebarea: de ce Turpin utilizează consecvent termenul Dacia și o singură dată Dania? Rămâne de cercetat ce a determinat pe traducători să înlocuiască termenul Dacia cu Danemarca: încetățenirea rapidă, în lumea literară, a numelui de împrumut? Exemplul primului traducător? O nepricepere, cum s-a exprimat odată Joseph Barrois?

În fine, sintagma *rex Dacie* a dat naștere la numeroase discuții, pe care savantul danez Knud Togeby (*Ogier le Danois dans les littératures européennes*, 1969) le sistematizează, arătând că unii autori consideră că *Otgerus* și-ar avea originea în Franța, Italia, Belgia sau că el n-ar fi existat fizic și s-ar afla doar în legendele daneze, scandinave, engleze, germane, slave, extraeuropene sau în mitologia nordică. Cei care cred că *Otgerus* a existat cu adevărat, îl consideră franc, danez sau bavarez, identificându-l cu Audacar, un șef al armatei lui Carol cel Mare, care a luptat împotriva avarilor în anul 788 în Ungaria, „denumită de români” Dacia. Așa s-ar explica sintagma *rex Dacie*, adică cel care a luptat în Dacia. Nimeni nu s-a gândit însă că *Otgerus* ar putea fi regele Daciei Pontice. Niciuna dintre opiniile semnalate nu poate fi considerată definitivă, dar nici semnul egalității între Dacia și Danemarca nu se justifică deplin.

Prefața papei Calixtus la *Liber Sancti Iacobi* poate constitui un impuls pentru cercetări aprofundate privitoare la Dacia în Evul Mediu, la nuanțarea denumirii temporare Dacia a Danemarcei, la sintagma *Otgerus rex Dacie* și, în consecință, la cântecele de viteje din vremea lui Carol cel Mare.

MIHAI MĂNIUȚIU



Însemnări despre dictator și teroare

Atâta vreme cât ne aflăm în postura de subiecți ai experiențelor sale, dictatorul rămâne, în pofida oricărui refuz consternat și în ciuda stuporilor noastre, umbra pe care fiecare dintre noi o poartă cu sine, umbra unui dublu ce tinde să ni se substituie. Tiranul știe că statuile nu se pot opune timpului și, de aceea, preferă să ne locuiască pe noi. Nicio manevră a propagandei nu reușește, totuși, să proiecteze asupra noastră Chipul tutelar ca pe o efigie totalizatoare, în care să ne recunoaștem hipnotic și fără ezitare. În schimb (și aici se vădește victoria sa), personalitatea ascunsă, îndeobște camuflată a dictatorului, ideile-i fixe, umorile și maniile lui intră, parcă de la sine, în componența noastră și ni se alipesc, temporar, ca o *subidentitate alienantă*. Aceasta aderă mai cu seamă la naturile nereflexive și se manifestă înăuntrul multora, în chip imprevizibil, aidoma unei energii intime, aidoma unei superstiții tenace, dar totodată strict măsurată de un anumit interval istoric. Odată persoana fizică a dictatorului dispărută, odată vremea credibilității sale epuizată, imaginea lui prinde să se estompeze și cade în uitare, cerându-se grabnic înlocuită cu o alta. Schimbul ca atare nu îi lezează aproape deloc pe cei parazitați de asemenea dubli; dureros e numai intervalul adaptării lor la noul eres de personalitate care li se impune.

Dictatorul domină, inițial, cu ceea ce se lasă dominat în ceilalți, cu ceea ce oricare dintre cei dominați ar putea, la rândul lui, să domine. Din magma incertă a indiferenței, a somnambulismului colectiv, ia naștere, treptat, demența megalomană.

Dictatorii nu sunt, cum ar putea unii presupune, niște imbecili comuni. Prostia e agresivă, nesistematică și lipsită, în cele din urmă, de perspectivă, în timp ce mediocritatea, doctrinar statuată, e fanatică și capabilă de o anume excelență în opresiune. Și e inventivă, ca orice exces, deși fanteziile ei sunt limitate în sensul exclusiv al abrevierii, scăderii și diminuării a tot ce ține de viața și persoana umană.

Toți dictatorii sunt stăpâniți, fără deosebire, de o demiurgie reductivă. Spre a-i mulțumi, existența ta trebuie să fie neapărat „intermitentă“. Se pare că nu e nevoie – și nu e bine! – să existi cu adevărat, pe de-a-ntregul, zi de zi, dacă vrei să fii un supus loial și să le aduci reale foloase lor și Statului. Un bun cetățean nu va parazita, prin urmare, cu prezența lui continuă spațiul vital, atât de delicat și de prețios, al Celui unic.

Desăvârșit miniaturist social, dictatorul nu va suporta în afara sa decât Debilul.

Geografia spaimelor, într-un regim de teroare, depinde în mare măsură de umorile dictatorului – unda de șoc a acceselor lui de incontinență configurând întruna noi spații ale mortificării, ce urmează a fi populate.

Halucinantă această dependență a mari mase de oameni de stările, în esență, fiziologice, ale unuia singur! Cum să nu-ți pară că delirezi și că lumea întreagă delirează odată cu tine, când vezi mii, sute de mii, uneori milioane de indivizi somnolând, placizi, pe durata crizelor de prostrație ale dictatorului, și trezindu-se, buimaci, în clipele lui de trezie, spre a-și accelera înaintarea... în gol.

Tiranul respectă doar eticheta cinismului. În raport cu toate celelalte norme care-l solicită, el manifestă disprețul revanșard al handicapatului.

După un anumit stagiul la putere, dictatorul nu se mai mulțumește cu ceea ce i-a dat Sistemul și încearcă nevoia de a-1 personaliza, de a interveni, creator, în ambianța monocoloră care l-a produs. Se cuvine să spunem că își asumă un oarecare risc, încălcând un domeniu, pentru el, virgin. Dar n-are încotro: trebuie că e o mare povară să simți că nu mai ai loc de tine însuși în lume.

Tiranul are oroare de amânări și crede mai cu seamă în visele care își îmbrățișează neîntârziat icoana materială. Sărbătorile lui au îndeobște un aer vetust, pe care doar violența, agresivitatea și resentimentul cuprinse în ele îl mai înviorază din când în când. Liderul permanentizat la putere caută să-și alimenteze orgoliul – mereu amenințat să amortească, în absența unor obstacole redutabile – prin reprezentări concrete ale gloriei sale, și de aceea asistăm, nu rareori, la spectacolul unor fastidioase teatralizări, al unor procesiuni histronice de „eroi“ care îl desemnează, simbolic, drept urmaș al lor. Urmăș? Numai atât? Obsesia titanismului, în acest caz, este altceva și mai mult decât simpla dorință de a fi integrat seriei celor însemnați cu vâna prometeică. Dacă, printr-o fatalitate pe care nu obosește să o acuze, dictatorul nu are cum să fie primul dintre aceștia, inițiatorul și părintele lor, el are pretenția, cel puțin, de a fi cel din urmă, de a le fi tuturor, la modul absolut, posterior. Nu le putem nega tiranilor această înclinație (de prost gust, însă terifiantă) de a-și închide biografia într-o paranteză apocaliptică.

Toți dictatorii sunt niște virtuali sinucigași. Cum să scapi, totuși, de gândul că există sinucideri care nu se deosebesc prin nimic de un masacru?

În aspectele grotești și burlesc-absurde ale Puterii pare a i se întrezări acesteia, câteodată, tendința de fond: pastșaarea divinului sub zodie subumană.

Cu un instinct sigur, tiranul descoperă ce e mai muritor în noi și tot el face ca acești germeni letali să prolifereze. Selectând din mii de interdicții posibile pe singurele ce pot strecura, la un moment dat, în suflul vieții, șuierul agonizant, el aparține acelor torționari de clasă, care se pricep să ucidă savant, în etape.

Dictatorii moderni nu inventează, de obicei, nimic nou, ci se folosesc doar cu mai multă dezinvoltură ca alții de experiențele represive ale secolilor anterioare, îngăduindu-și eclecticismul neînhibat al celor ce nutresc iluzia de a fi moștenitorii viitorului.

În „magica” inversiune a responsabilităților (Casta celor foarte puțini făptuiește, în schimb toți sunt făcuți vinovați pentru ceea ce au fost siliți să suporte, să tolereze) stă mare parte din forța ascunsă a dictaturii. Din perspectiva aceasta răsturnată – reziduu religios, convertit în metodologie represivă –, a îndura e sinonim cu a consimți, și a consimți, firește, aproape inevitabil, cu a fi compromis definitiv... La urma urmelor, condotierii Puterii au dreptate: o dictatură care a compromis mai mult de trei sferturi din populația unei țări e deja o republică a consensului totalitar.

În domeniul strict al ideologiei, dictatorul face figura unui caricaturist lipsit de simțul ironiei. Ca ultim vlăstar al familiei utopiștilor, el e un maestru al reducției hiperbolice.

Specialitatea tiranului sunt flagelurile artificiale. Schema pe care le-o aplică e una singură: teroarea irațională în cercul terorii raționale; dezlănțuirea nestăpânită a iraționalității în interiorul bolgiei care o circumscrie și o protejează, sever controlată, aceasta, de un întreg aparat represiv, spre a-i putea da primei puțința să dureze, să-și atingă periodic punctul maxim de convulsie și s-o întrețină astfel, la rândul ei, pe cea exterioară, mai vulnerabilă prin însăși natura ei oarecum distinctă și inteligibilă. Abarația se înconjoară cu ziduri axiomatice. La fel teroarea, în formele ei administrative, de suprafață, se lasă pătrunsă de rigiditățile logicii.

Atras, în exercițiul puterii, de revenirea ciclică a spaimelor care au bântuit (nedirijate însă de un principe absolut) și alte epoci, dictatorul modern restaurează dezastre vetuste și apocalipse ratate, mânat de ambiția de a le face să nu eșueze încă o dată.

Legislator dubios, dictatorul nu emite legi, ci se mărginește să le secrete, ca pe tot atâtea replici-fantomă ale coșmarurilor lui inevitabil maniește.

Adoptând cu o anume rigoare aberația, dictatorii ajung să descopere cât de minuțios-eficientă e aceasta, în câmpul practicii represive, și cât de puțin expusă eșecului, datorită capacității ei de a se recompune, întreagă, la nesfârșit, din amănuntele aparent intime și derizorii care o alcătuiesc. Buzuindu-se pe imanenta sa energie dizolvantă și mizând totodată pe efectul de stupeoare indus în toți aceia care se văd obligați s-o îndure, ei caută să dea oricărui din acțiunile lor de forță prestația oarbă a fatalității. Încercare, s-ar zice, legitimă, din moment ce demiurgia lor artificială nu poate accede la altă grandoare decât la aceea a ireparabilului.

Deși lasă uneori impresia că se ivește accidental, ca o maladie neașteptată a destinului nostru colectiv, dictatorul reprezintă mai degrabă destinul însuși al maladiilor sociale și spirituale de care suferim. Avem, datorită lui – și încă într-o manieră mai mult decât elocventă –, ilustrarea vie și viziunea Ultimei Consecințe a degenerărilor și slăbiciunilor noastre.

Tiranul sau Cel-care-jubilează: nimic nu-i exaltă acestuia instinctul posesiv în aceeași măsură ca latența, complicitățile larvare și abdicările celorlalți. El cunoaște exclusiv frenezia narcisică a delirurilor care îl desemnează drept unic protagonist al vieții, într-o lume de amatori și de figuranți.

Pentru a semăna irealizantei puteri cu care tinde să se identifice dictatorul, s-ar cere ca toți cei aflați în sfera sa de influență să devină un fel de umbre fără amprentă, un fel de non-corpuri materiale, și să nu mai conțină decât la un grad de sinucigașă abstracție ideea umanității lor.

Tiranul se sprijină pe mistica mizer-materialistă a forței, din care își extrage energiile maladive. Travestirea acestora în tot atâtea atribute carismatice ale unei naturi presupus superioare va fi una dintre sarcinile de fond ale propagandei cezarice.

Agent al uniformității și nediferențierii, dictatorul e un adept al peisajului de pustă în societate; lipsa oricărui relief uman îl exaltă, și numai spațiile pe care le guvernează golul i se par respirabile...

În ciuda înclinațiilor și apetențelor sale faraonice, dictatorul modern rămâne vizibil însemnat de reflexele unui obișnuit al subteranelor. Chiar dacă se va afla ani de-a rândul pe scena principală a puterii, în aplauzele mulțimii și copleșit de nenumărate onoruri oficiale, proiectele lui nu vor părăsi nicicând zona intrigii, a complotului, iar delictul va fi înscris, în mod intim, în substanța și finalitatea țelurilor sale.

Tributar unui mecanism psihologic morbid, dictatorul răspunde aproape invariabil spaimei care-l cuprinde în fața morții cu o adevărată pasiune a neantizării celorlalți.

Oroarea e o instituție ca oricare alta în statul de tip terorist, iar dictatorul e primul ei beneficiar.

Oricât de anemice, șoaptele și rumorile pe care le iscăm ajung la urechile dictatorului. Strigătul nostru mocnit, confiscat înainte de a izbucni, îl face să jubileze.

Dictatorul își întreține frustrările în chip de stimuli ai elanului său vindicativ.

Există numeroase formule ori sloganuri ale ideologiilor autoritare, ce conțin – dacă nu eziți să le captezi rezonanța – momente de nemijlocită experiență concentraționară.

În politica de forță a dictaturilor, fanatismul e echivalat profesionismului, iar atitudinile de echilibru și care privilegiază nuanța sunt taxate drept diletante.

Nu cunosc discurs al Puterii în care interjecția să nu înlocuiască în cele din urmă verbul, iar scandarea plebee, decerebrată să nu se substituie articulărilor calme ale gândului.

Pe cei aflați sub puterea lui, dictatorul ține să-i vadă practicând sistematic prostituția umilinței. Voyeurist de marcă, satisfacția sa nu se mărginește doar la atât! Dincolo de spectacolul care îl încântă, el caută de fapt sugestii și stimulente, spre a-și îndeplini până la capăt menirea: aceea de a-i adapta pe toți la inadaptabil.

Oscilând între tendința exhibiționistă a firii lui și cea retractilă, dictatorul va urmări să pună distanța neînțeleșului între actele-i publice și motivațiile intime ale acestora. Plăcerea de a se contrazice nepedepsit, fără frica vreunei sancțiuni, chiar dacă multe dintre contradicțiile pe care le iscă sunt ucigașe pentru ceilalți – și mai ales atunci! –, va fi una din distracțiile lui favorite.

În tentativa lui de a-și „îndoctrina” supușii, câteva viguroase superstiții tribale, reînsuflețite la timp și enunțate cu pompă, cu arțag, îi vor fi dictatorului de mai mare folos decât o armată de propagandiști.

Nu oricine e capabil să intre în simbioză cu propriile-i cusururi. Și nici să vibreze, „inspirat”, în prezența unor fantasme sau pulsuni pe care majoritatea oamenilor preferă să și le reprime ori să le ignore. Dictatorul întreține, în mod deliberat, un raport euforic cu tarele și deficiențele lui.

Ridicat de subalternii și admiratorii săi la rangul de obsesie și mare model, dictatorul e demonul posesiv, paternal, ce sălășluiește în fiecare dintre ei, în fiecare din executorii Sistemului. Te poți întreba de aceea (și fără exagerare) care e adevăratul „tiran”: cel care există într-însii, combinat indiscernabil cu propria lor substanță, sau cel real, în carne și oase? Nu e acesta din urmă doar un termen exterior de comparație și un reper specular, datorită căruia ei reușesc să îl recunoască și să-l cultive în continuare pe cel dinăuntru lor – pe intim-incestuosul-călduț și teribilul-glacial?

Cu veleități de primadonă și ticuri de inchișitor, pueril și abrutizat în egală măsură, tiranul e un candidat sigur la nevroza resentimentară.

Dictatorul se integrează de la sine în categoria posedaților care, spre a se resimți satisfăcător pe ei înșiși ori pentru a izbui să-și dea sentimentul că sunt îndeajuns de vii, trebuie să se știe periculoși, până la un prag catastrofic, în raport cu ceilalți. *Furor teutonicus* – furia de dragul furiei –, pe lângă funcția ei utilitară, în domeniul represiunii politice, se arată deci a fi, în ce-l privește, și o eficientă terapie.

Dictatorul e victima unei confuzii pline de consecințe atunci când se complace în a identifica euforia – senzație în care excelează și care e apanaj al celor iresponsabili – cu exaltarea sentimentului creator, absent cu desăvârșire dintr-însul. Asta să fie oare rațiunea pentru care, într-o dictatură, vitalitatea dezastrelor nu are egal?

Unica „ingenuitate” a tiranului: gustul său pentru lirismul de duzină și gesturile de melodramă.

Cruzimile fără rost, cu nimbul lor de feroce gratuitate, vor constitui o subtilă ispită pentru liderul eternizat la putere. Săvârșindu-le, spiritul său opac, pătruns de rigiditatea ficțiunilor doctrinare, va primi, înviorător, reflexele unei străluciri maligne, care-i lipsește, de obicei, în viața de toate zilele.

Agresivitatea este la atât de mare preț printre tirani, deoarece izbutește într-adevăr să le alimenteze senzația că ar fi invulnerabili, că ar fi protejați, în chip eficient, de aura ei negativă.

Amatorismul timid nu e pe potriva Sistemului. Chiar și în cel mai nesemnificativ gest al tiranului, mulțimile trebuie determinate să întrevadă, să bănuiască pecetea unei Înalte Intenții – terifiante...

Când, într-un stat totalitar, cel care ajunge să ia puterea este, să zicem, cu precădere sadic, sadismul va fi acolo la ordinea zilei; când e mai degrabă stângaci în abuzuri, o monstruoasă hilaritate va cuprinde totul; când e suspicios, suspiciunea va trona în inimi. Sclavajul, în lumea modernă a terorii, e o problemă de mimetism.

Sunt prea puțini dictatorii care n-au cultivat enormitatea ca pe o formă a grandiosului.

Membrii de castă ai Puterii par a se recunoaște între ei după unicul criteriu al absenței oricărui har înnăscut sau oricărui talent natural. Subiecți ai unei categorice inversiuni în ordinea spiritului, ei își îmbrățișează puținătatea ca pe un preaplin și ca pe o virtute în sine. Dictatorul, exemplar maxim al speciei lor, e o ipostază glorificată a Carenței.

O vocație de hienă nu e de natură să te îmboldească să visezi asupra măreției tale. Dictatorul nu se arată totuși stânjenit de un atare impediment.

Să nu ne lăsăm înșelați de aerul decrepit al tiranilor. În ei nu îmbătrânesc nicidecum dorințele sau pulsunile anarhice, sângeroase, ci numai măștile sub care apar acestea.

Dictatorul – un șarlatan fanatic, un maniac al imposturii.

Muritor, obsedat de mortalitatea lui ca de o vinovăție a celorlalți, dictatorul va încerca să conceapă cât mai multe și mai diverse scenarii ale destinului său postum, care să pedepsească (dacă s-ar putea, la nesfârșit) această culpabilitate generală.

Schema puterii tiranice pare a rămâne mereu și pretutindeni aceeași: o adunare de orbi, având vedere pentru unul singur – iar acela orb.

Din volumul *Exorcisme*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1996.



KÁLI ISTVÁN

Despre renunțare

Două aspecte ale unei evaziuni morale

I. Un mobil de provocare a contradicțiilor antagoniste

În vâltoarea produsă deseori de aglomerația tot mai inevitabilă a zilelor tumultuoase ale vieții, care ne transformă în niște întemnițați, ticsiți între pereții conglomeratului de evenimente incontrolabile, suntem predispuși să renunțăm foarte ușor, definitiv, irevocabil la esența ființei noastre – trăirea integrală, fără rezerve și cu o sinceritate desăvârșită, cel puțin față de noi înșine, al celui mai prețios dar (cu tot cusurul lui împovărător, acesta însemnând trecerea la un moment dat în necunoscutul desăvârșit), primit nesperat de fiecare dintre noi în starea de neființă de dinaintea nașterii. Așa cum n-au fost elucidate încă fazele procesuale ale Creației, nu s-au descoperit (poate nici nu s-au cercetat!) nici cauzele certe, nici explicațiile plauzibile atotcuprinzătoare ale acestui comportament. Pur și simplu există, deci trebuie să-l considerăm drept un postulat sau o axiomă pentru majoritatea absolută a contemporaneității. Mai ales în condițiile în care nici noi nu facem excepție, ne conformăm ușor, fără a opune rezistență cursului actual, fără remușcări și fără analiza aprofundată a tuturor urmărilor inerente acestei renunțări, nerealizând că fenomenul produce, drept urmare firească, și decodificarea și trădarea inevitabilă și iremediabilă a trăsăturilor de caracter negative ale fiecăruia dintre noi, latente poate până în acel moment, latență căreia îi putem datora, într-un fel, stropul de respect al celor din jur, încă existent față de noi.

Și aici nu este vorba de o decizie a individului din punct de vedere filosofic, ideologic sau spiritual de a nega ordinea fantastică, dominantă și inegalabilă care ne determină, prin funcționarea și interacțiunea sa, într-un anume fel, a condițiile de subzistență, de complacerea în criteriile prescrise prin fel și fel de concepții dogmatice privind antecedentele, cursul și urmările unei evoluții, numită de noi viață, și de supunerea umilă la acestea, ori de propovăduirea conștientă a acelei forțe dominante, determinante din aria

nemărginită, de necuprins, și astfel neinteligibilă, a transcendentului. Renunțarea despre care vorbim este o atitudine legată de moralitate: ne realizăm integral, ori nu, ținând cont de capacitățile și aptitudinile primite împreună cu darul amintit mai înainte.

Esența se auto-transpune astfel din macrocosmos într-un alt strat, cel al micului univers, cu nenumărate substraturi, propriu fiecărui renunțător, directiva având însă origine identică: instinctul înăscut de adaptare aparent invincibil.

Deși ar fi la îndemâna fiecărui muritor căutarea permanentă a modului de afirmare desăvârșită a integrității personale, lucrul acesta nu se întâmplă, deoarece nici tentativa în sine nu este o întreprindere facilă, iar procesul de realizare este și mai dificil, fiind unul foarte complex, îndelungat, având și un neajuns supărător: faptul că nu-l încântă pe temerar cu promisiunile unor rezultate imediate, fie ele cât de mici. Fac excepție câteva manifestări mesianice ieșite din comun, dar ele sunt sporadice și deseori cu credibilitate dubioasă, astfel că se afirmă numai cele care pot fi considerate drept bază pe care să se construiască anumite dogme accesibile înțelegerii și adaptată intelectului uman. Ajungem, în consecință, la o constatare tristă, sumbră din punctul de vedere al viitorului: nu a existat și nu există ființă cu discernământ care să fi parcurs ori să parcurgă drumul până la capăt.

Este oare genul acesta de renunțare cauza tuturor contradicțiilor antagoniste de la apariția primului om până în prezent și va continua să fie până va exista omenirea? Răspunsul afirmativ ori negativ este aproape imposibil de dat, în consecință formularea în sine a întrebării bazată pe acest motiv devine de prisos. Dar abordând problema din alt sens, mai puțin analitic, lăsându-ne în voia unui empirism îmbibat de bună-credință în privința căutării nu atât a cauzei, ci mai ales a efectului, ne confruntăm cu o certitudine: însăși istoria omenirii demonstrează că ea este un șirag fără sfârșit al acestei atitudini general valabile de-a lungul Timpului mai mult sau mai puțin cunoscut de noi ca element de referință, deși nimeni și nimic nu ne-ar fi împiedicat să evaluăm evoluția evenimentelor raportându-le la purul adevăr, din care s-ar putea deduce că orice clipă a renunțării la esența existenței naște instantaneu o anume pripă, deci nechibzuință, în graba necontrolată pentru afirmarea voinței de a domina cât se poate de autoritar – din toate punctele de vedere și sub toate aspectele – anturajul din imediata apropiere, sau, dacă se ivește ocazia, chiar și unul mult extins, tinzând spre infinit. Fiind o anexă firească, deci inalienabilă a renunțării la tentativa de trai desăvârșit, o povară neîndepărtabilă de pe trunchiul vieții, pentru că fac corp comun – chiar și în cazurile în care aceasta, conform imaginației, ar avea doar rolul de scut impenetrabil pentru a evita cel puțin tocarea definitivă de către adversari a voinței de dominare a fiecăruia –, are urmări specifice, de fapt cu caracter vădit *adicțional* asupra comportamentului fiecărui individ, cu consecințe asupra comunității din care face

parte la un moment dat. O posibilă explicație: fără să ne dăm seama, renunțarea ne face rapsodici, imprevizibili și incognoscibili totodată, contribuind astfel la accentuarea individualismului din noi, conducând la atomizarea din ce în ce mai accentuată a acelei celule minuscule a societății de care aparținem, dar implicit și a întregii comunități umane, cu repercusiuni inevitabile și asupra macro-anturajului incontrolabil în care ființăm.

Astfel, insul, educat ori evoluat pentru a fi social, încetul cu încetul devine singuratic, starea lui de „unicitate”, comportamentul său solitar, în care se complăce foarte repede și fără complicații, nu-l deranjează și nu-l încurcă – nici ale celorlalți semenii aflați în situații similare –, deoarece pe parcurs s-au descoperit și i s-au pus la îndemână fel de fel de căi și modalități de relaționare cu alți indivizi, confrunțați cu aceleași condiții și dispunând de aceleași posibilități, un perete virtual ridicat împotriva tentativelor de dominație a celorlalți, dar care se poate penetra destul de ușor și fără urmări notabile.

Deznădejdea de a nu găsi o posibilitate de afirmare a instinctului ereditar, în speță de a descoperi căi de dominare a celuilalt sau a celorlalți, tendința fiind astfel eliminată, individul se poate recurge la cele mai variate metode pentru a-și atinge scopul, utilizând mijloacele de care dispune în prezent – sunetul, imaginea și scrisul (tot o imagine convențională, de fapt), fără să realizeze că acest comportament, banal și care îl lipsește de orice șansă de a deveni interesant, derivă din aceea renunțare definitivă la esența vieții care se transformă astfel într-un instrument mai mult sau mai puțin năucitor pentru acțiunile pline de cruzime ale mondenului.

II. Un mijloc de mascare a unei fățărnicii etice

A doua variantă a comportamentului de renunțare este condiționată de prima, derivând din aceasta. Judecata superficială: „încercarea moarte n-are” nu-ți ridică nici un moment probleme, indiferent de modul de organizare a societății care îți condiționează anumite aspecte ale vieții. Iar dacă ai acceptat-o o dată, trebuie să continui vrei, nu vrei, să te folosești de ea, pentru a nu te lăsa dominat întrutotul, astfel că trebuie să te confrunți inevitabil cu consecințe care decurg de aici. Comportamentul în sine poate fi considerat unul firesc, fiind o condiție inalienabilă a supraviețuirii sub toate aspectele.

La fel de firesc este și imperativul continuării; după ce primul pas a fost făcut, trebuie să te conformezi pe zi ce trece unor noi condiții, în contextul dezvoltării explozive a tipurilor și varietății mijloacelor de contacte între indivizi, pentru a putea obține accesul cât mai facil la întregul proces. În ultimele două decenii s-au topit, pur și simplu, relațiile directe dintre indivizi, mijloacele puse la îndemâna fiecăruia făcând inutile contactele personale. Nici momentele, evenimentele care adună laolaltă mai multe

entități umane nu au menirea de a le apropia, ci doar de a le crea posibilitatea de a se bucura în același anturaj de o anume plăcere trupească ori sufletească sau de a-și manifesta o nemulțumire alături de alții, cu aceleași nemulțumiri, realizând instinctual că forța proprie de manifestare și afirmare a unei păreri ori a unor stări contribuie la potențarea rezultantei forțelor orientate într-un anumit sens la momentul respectiv.

Dorința de afirmare îți impune astfel să consideri că e obligatoriu față de tine însuși să te complaci în aceste condiții date, fără să cercetezi – deci fără șansa de a descoperi – dacă este într-adevăr intenția evidentă a unei forțe – nu se știe care și în ce mod structurate – de a te face să gândești și să te porți altfel decât ți-ar impune conștiința și inconștiința tău personal, specific. Și – deși ai anumite rețineri – nu ai altă soluție, trebuie să acumulezi, pe zi ce trece, din ce în ce mai multe cunoștințe despre mijloace, tehnici și condiții și, utilizându-le, să te arunci în vârtoarea cursului torrențial, turbure, netransparent și în permanentă accelerare a fluidului din fluviul de conexiuni, deoarece, vrei, nu vrei, îți dai seama (sau poate nu!) că dacă nu te conformezi, fie și o clipă, cerințelor vremii, această scăpare poate însemna pierderea Momentului Universalității, te poți trezi cu un handicap irecuperabil în cursa continuă pentru stabilirea stării de fapt: cine domină pe cine, provocându-ți sentimentul fatalului și senzația că ești aruncat fără rost în Nimicul Universal. Dacă nu faci dovada personalității tale, dacă nu-ți scapi cât se poate de des calitățile, nu-l întorci pe dos pe insul din tine, ca să se vadă că ești în stare să fii penetrant în orice situație, nu-ți poți justifica prezența în cursa pentru afirmare. Și nu e suficient să îți pasul cu cei care la un moment dat domină Momentul, trebuie să le dai de știre că ești în stare de orice pentru atingerea acestui țel, că lumea trebuie să țină cont de prezența ta în orice situație, în orice context. Și trebuie să te ferești în tot acest răstimp nu numai să pari cumpătat, modest și ponderat, dimpotrivă, ești obligat să alungi până și cea mai palidă umbră a unei asemenea atitudini.

Facebook, instagram, twitter (actualul „X”), tik-tok mișună de miliarde de păreri care îți spun valabilul absolut, față de care singurul gest plauzibil din partea ta ar trebui să fie să-ți ridici pălăria ca semn al recunoașterii. Dar până acolo ar trebui să le parcurgi, să le cuprinzi pe toate și – uită-te la păcătosul de el! – să le și filtrezi prin intelectul tău de calitate incertă: care dintre ele este urmarea unei analize bazate pe o gândire metodică, competentă, și care o părere laică izvorăște dintr-o pornire nechibzuită a momentului. Nu, acum, când majoritatea instrumentelor sunt utilizate pentru a pune semnul egalității între judecățile de valoare ale tuturor, rostul tău în viața de astăzi nu-i acesta! E la îndemâna ta să fii dător de ton! Să fii stăpân pe tine în momentul în care dorești să te afirmi. Iar dacă nu poți fi determinant prin păreri stridente, cu care să produci senzație și să devii un „brand” acceptat de milioane, măcar afiliază-te zgomotos la o altă atitudine, o altă părere, respectând și în acest caz bunul și vechiul proverb: „calul

de dar nu se caută la dinți!", hrănește-l, încalecă-l, fă-te că ești un autentic cruciat al ideii. Vei fi apreciat!

Și totuși, contrar așteptărilor, în cursa nebună, dominată de instinctul primar, este inevitabilă apariția unor „dezgustați” care recurg la metoda renunțării, la acest mod de afirmare, fără să-și dea seama că acesta devine, în cazul lor, ceva complex: o noțiune și o atitudine în același timp, conștientizând însă că pasul lor îi va scoate, probabil, definitiv din competiție, deoarece orice șovăială de a se adapta vremii – sau refuz – înseamnă a nu ține pasul cu ritmul cunoașterii instrumentelor și mijloacelor, înseamnă aritmii în tentativa de adaptare la pulsul vremii. Acest tip de renunțare este o problemă mult prea complexă ca să-l putem echivala cu un simplu gest de modestie, ca manifestare a împotrivirii față de acceptarea necondiționată a părerilor altora: este un loc de refugiu și nicidecum o exprimare a unei fățărnicii duioase, la care dai din mână și treci mai departe, pentru că ți se pare simpatică, iertabilă deci. Este un gest aparent conservator în sensul recunoașterii unor anumite valori consacrate, dar în primul rând un gest cumplit de auto-limitare, frustrant într-un fel copleșitor, o recunoaștere a incapacității de a-ți exprima în mod hotărât părerea asupra unor fenomene, evenimente, manifestări, întrucât nu le cunoști. Este, în același timp, și un gest antidemocratic, însemnând o manifestare tacită a renunțării, din propria inițiativă, la egalitatea în drepturi.

Se pune instantaneu întrebarea: au vreo legătură toate acestea cu moralitatea? Oare metoda la care au recurs nu este tocmai o evaziune de la moralitatea consacrată a vremii, prin sfidarea comportamentului majorității absolute? Iar dacă nu, merită oare ca acești „renunțători” – în schimbul descoperirii, printr-o muncă asiduă, a unor eventuale valori certe – să abandoneze egocentrismul, comoditatea la adaptare, să se abțină de la hedonismul cotidian și să se complacă în niște condiții impuse de alții? Vor regăsi oare în cumpătarea, modestia, solidaritatea lor acele manifestări personale care să-i convingă: a meritat? Oare își dau seama că gestul lor poate produce rezultate contradictorii, că nu produce, cu certitudine, rezultate imediate și fertile în realizarea lucrurilor imaginate, în condițiile unei lumi dominate de efectele momentului, ale selectabilității fără limite a metodelor, ale obligativității de semnalare permanentă a prezenței și realizării cât se poate de zgomotoase a acesteia prin sunete, imagini și efecte speciale? Își dau seama că au șanse minime de a ajunge cândva să fie nelegați de timp?

Nu cunosc răspunsurile. Așadar, chiar dacă aș vrea, nu-i pot ajuta. Tot ce pot face e să le țin pumnii.

OVIDIU PECICAN



La originile unei prejudecăți: Hegel și prestatalitatea

În *Prelegeri de filosofie a istoriei* (traducere de Petru Drăghici și Radu Stoichiță, București, Editura Academiei R.S.R., 1963), p. 41, Hegel aprecia că «Unele popoare au putut viețui timp îndelungat fără existența unui stat, deci înainte de a ajunge la realizarea acestei meniri a lor și înainte ca, înăuntrul ei, să atingă o dezvoltare importantă în anumite direcții». Un asemenea răstimp rămânea înafara interesului său de analist retrospectiv, din perspectivă filosofică, a evoluțiilor popoarelor, fiind socotită de el drept... preistorie.

Poziționarea respectivă a marelui gânditor german nu a rămas neluată în considerare de gânditorii români. În articolul său din 1912 „Crucea și sabia”, Ioan Slavici se întreba: „Ce adică ar fi putut să facă străbunii noștri când cetele de năvălitori sălbatici și nesățioși se iveau în zarea depărtării?!// Ca să nu fie nevoiți a scoate sabia, se dedeau la o parte și se retrăgeau prin văi adăpostitoare, unde-și petreceau viața răzbind prin multe și mari nevoi”. Pentru marele clasic această împrejurare nu a însemnat un prilej de resemnare și de demobilizare, ci dimpotrivă: îndemnul de a se ridica la luptă și de a-și organiza propriul stat (Vezi: *Opere, XI: Publicistică social-politică. De la Războiul de Independență la Primul Război Mondial*, ed. de Dimitrie Vatamaniuc, București, Academia Română & Fundația Națională pentru Știință și Artă & Muzeul Național al Literaturii Române, p. 190-191. Text apărut în *Minerva*, decembrie 1912). Dar alți autori, peste circa două decenii, influențați de teorii ale depresiei occidentale apărute în filosofie – *Declinul Occidentului* de Oswald Spengler, bunăoară – nu au mai părut să sesizeze rolul constructiv al acestor situații și imboldurile către un răspuns istoric adecvat, evidențiind mai degrabă o pretinsă retractilitate istorică.

Perioada interbelică abundă de fructificări românești ale gândului hegelian, cele mai răsunătoare dintre acestea rămânând ale lui Lucian Blaga și Emil Cioran.

Tonul l-au dat însă alte nume cunoscute în epocă. Într-un interviu din 1935 – publicat, așadar, cu un an înaintea de a apărea *Spațiul mioritic* al lui Lucian Blaga și *Schimbarea la față a României* de Emil Cioran–, Liviu

Rebreanu spunea: „Poporul nostru e în momentul de față în ipostaza lui Parsifal care se deșteaptă la lumină. Acum, după ce timp de o mie de ani o mare mulțime de români au trăit sub pământ, abia acum a ieșit la lumină” („Liviu Rebreanu, cincizeci de ani de viață [II]”, în L. Rebreanu, *Opere*, vol. 21, București, Ed. Minerva, 2000, ed. de Niculae Gheran, p. 272; interviu apărut inițial în *Credința*, III, nr. 603, 30 nov. 1935, p. 5). Chiar dacă trimiterea la mitologia arthuriană și la personajul acesteia adus în conștiințe de opera lirică omonimă a lui Richard Wagner, de fapt gândul rebreanian trimitea la eseul ce purta ca titlu însuși numele protagonistului legendar pe care îl publicase Nichifor Crainic în 1923. În eseul său, Crainic desfășura o întreagă teorie de factură nedisimulat spengleriană: „O cultură se naște în momentul când un mare suflet se deșteaptă din străvechile zăcămintе de viață ale umanității veșnic copilărești, se desface o formă din inform, definită și vremelnică, din nedefinit și statornic. Ea înflorește pe pământul unei regiuni ce se poate hotărî cu exactitate și de care e legată ca o plantă. O cultură moare când acest suflet a înfăptuit întreaga sumă a posibilităților sale în formă de popoare, graiuri, dogme de credință, arte, state, științe și cu aceasta se reîntoarce în starea primară. Existența ei vie însă, acea serie de mari epoci care caracterizează în contur precis desăvârșirea progresivă, este o luptă adânc lăuntrică, pasionată, pentru afirmarea ideii împotriva puterilor haosului în afară, împotriva inconștientului înlăuntru. Nu numai artistul luptă împotriva rezistenței materiei, împotriva nimicirii ideii în sine. Orice cultură stă într-un raport adânc simbolic și aproape mistic cu întinderea, cu spațiul în care, prin care ea vrea să se realizeze. Odată atins țelul și ideea, întreaga sumă a posibilităților lăuntrice, îndeplinită, și realizată în afară, cultura încremenește deodată, moare, sângele ei se încheagă, puterile i se sfărâmă. — ea devine «civilizație»”. Până ca „marele suflet” al românilor să se deștepte și să se plămădească din inform, din nedefinit și să atingă o formă definită și statornică, el a rămas deci, în viziunea eseistului, prin în „străvechile zăcămintе de viață ale umanității veșnic copilărești”. Acest stadiu infantil de pregătire a ecloziunii sufletești a unei macrocomunități este echivalentul „preistoriei” despre care vorbea Hegel.

Confruntat, la rândul lui, cu gândul hegelian, Blaga a încercat să ofere o explicație pentru îndelungata oază „preistorică” configurată ca o germinare îndelungată și o configurare târzie în plină dezvoltare a istoriei în țările dimprejurul teritoriilor locuite de români. În opinia lui, aceasta a fost o dinamică – conștientă sau instinctivă, rămâne de clarificat – a românilor confrunțați cu vicisitudinile unei istorii ostile, agresive și anihilante, datorate cuceririlor străine imposibil de oprit prin forțe proprii. În fața acestor dezastre sociale și politice, românii s-ar fi „retras din istorie”. Teoria lui a fost formulată și expusă coerent în *Spațiul mioritic* (1936), lucrarea mediană din cele care alcătuiesc *Trilogia culturii*. Filosoful folosește termenul de românism pentru a desemna identitatea românească, nu formula naționalistă lansată în a doua

jumătate a secolului al XIX-lea. După el, „Începuturile românismului coincid ... cu o «retragere» din «istorie» și din toate posibilitățile ei ritmice și dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despuată de forme, dar anistorică” (*ibidem*, p. 288). Pentru Blaga, deci, „preistoria” hegeliană devine, într-un anume sens, o „posthistorie” vremelnică, anterioară reintrării în istorie odată cu modernitatea. „Pentru câteva veacuri viața preromânească și apoi românească a fost nevoită, su presiunea evenimentelor ce se desfășurau fulgerător pe drumurile și în văzduhul Daciei, să renunțe la «istorie», să se retragă adică într-o existență organică-sufletească, oarecum atemporală. [...] Preromânismul s-a retras gasteropodic în scoica sa, unde în veacurile de somn aveau să se înfiripe întâile determinante ale matricei stilistice românești” (*ibidem*). Blaga îi dă dreptate tacit lui Hegel că „Istoria de înaltă anvergură presupune totdeauna, ca organ al ei, o populație de energii organizate” (*ibidem*, p. 289). Retragerea romană din Dacia a însemnat, de aceea, retragerea din istorie într-o viață anistorică. Ceea ce se constată, după filosof, este că „nu avem de fapt o singură istorie, ci mai multe feluri de «istorii»; o istorie de tip deplin câteva veacuri, pe urmă o istorie de tip ezitant, și uneori de tip diminuat” („Spațiul mioritic”, în *Trilogia culturii*, București, Ed. Humanitas, 2018, p. 285). El are, fără îndoială, dreptate, căci fapt istoric nu este doar evenimentialul, evenimentul politic, nici dacă i se adaugă acestuia și înfăptuirea diplomatică ori chiar creația culturală. Fapt istoric este și procesualitatea economică, și schimbarea de mentalitate, și impactul climatic asupra vieții umane și multe alte lucruri mai puțin punctual determinabile; procese istorice mai îndelungi și mai „de fundal”, asupra unora dintre ele atrăgând atenția mai cu seamă gruparea istorică franceză denumită Școala Analelor – după revista pe care o edita, *Annales* – și mai cu seamă reprezentatul de vârf al celei de a doua generații a ei, Fernand Braudel. Tema milenistă – a nu se confunda cu milenarismul, care trimite la credința mistică într-o împărăție de o mie de ani a lui Dumnezeu pe pământ, asociată uneori cu idei egalitarist utopice – survine și la Blaga: „În adevăr, timp de o mie de ani aproape, preromânii și românii manifestă un fel de atitudine instinctivă de autoapărare care se poate numi boicot al istoriei” (*ibidem*, p. 293). Observând că filosoful conceptualizează o presupusă guerilla pasivă a românilor aflați sub stăpâniri străine, rămâne de punctat și că întreaga proiecție a unui mileniu tăcut se cuvine amendată: între momentul părăsirii Daciei de către administrația și armata romană (271 – 275) și atestarea primelor formațiuni social-politice de factură presatală în *Gesta Hungarorum* de Anonymus (sec. al IX-lea – al X-lea) rămân șase-șapte secole; întrerupte, și ele, de episoadele revenirii puterii romane la nordul Dunării, în mai multe rânduri...

Și pentru tânărul Cioran, care scrie în paralel cu Blaga, nu neapărat derivându-și gândul din susținerile aproximativ simultane ale acestuia, suntem „un popor care n-are istorie”, perspectivă hegeliană asupra propriului trecut. „Doamne! ce vom fi făcut o mie de ani?! [...] O mie de ani s-a

făcut istoria peste noi; o mie de ani de sub-istorie”, se jalește autorul *Schimbării la față a României*, reluând referința milenistă a lui Rebreanu, probabil mult mai răspândită în epocă, în unele medii intelectuale. „România este geografie, nu istorie”, adaugă apoi, pentru a continua în altă parte gândul că, acolo unde lipsesc atestările istorice, tot restul ține de virginalul natural (nici măcar de preistorie). Litania cioraniană continuă în aceeași notă, adăugându-i-se, totuși, și o deschidere psihanalitică: „O tristețe infinită mă cuprinde de câte ori mă gândesc cum o mie și atâta de ani ne ascundeam prin păduri și munți de frica dușmanului, adică de propria noastră frică”. Lipsa de istorie memorabilă românească ar ține, așadar, de un neajuns al firii românilor: spaima de dușman, ipostază a angoasei de sine și, până la urmă, a terorii existenței. Cioran proiectează aici asupra națiunii sale propriile neajunsuri individuale.

În 17 mai 1940, scriindu-și articolul *Înapoi la națiune!* (apărut în *Neamul românesc*, XXXV, nr. 108, p. 1), Nicolae Iorga atingea și el, *en passant*, chestiunea. „Mai este națiunea.// Ea nu se poate umili pentru totdeauna și nu se poate nimici de nimeni, nici de-a lungul sutelor de ani. E lucrul primordial și plastic. De la dânsa vine totul. Ea întinde statul în ceasurile bune, ea, în ceasurile rele, îl resoarbe, îl ascunde în misterul ei sacru, până la o altă răsărire în afară, ca arborele care-și închide vloga în toamnă pentru o nouă primăvară”. Și Iorga aderă, deci, la teza fluxurilor și a refluxurilor ce pot surveni în viața popoarelor, pe care el le socotește dintru început națiuni, chiar dacă națiunea în sens modern a fost o apariție relativ târzie.

Constantin Noica brodează, și el, pe aceeași idee într-o conferință radio din 1940, „Ardealul în spiritualitatea românească” (reprodusă în *Pagini despre sufletul românesc*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 102-109): „S-ar putea scrie o pagină neasemuit de adâncă asupra neamului nostru, pagină al cărei titlu să fie: Somnul în istoria românească. Nu sunt multe neamurile care să fi fost atât de aproape – în rău sau în bine – de odihna cea mare și de neființă. Fără să vrem, de cele mai multe ori fără să vrem, noi am trecut prin toate modurile somnului, de la marea letargie națională în care am trăit veacuri de-a rândul până să căpătăm conștiința de neam și până la adormirea celor buni din mijlocul nostru. Somnul ne-a mântuit, adâncindu-ne în noi înșine; dar somnul ne-a și paralizat, păstrându-ne prea mult în noi înșine” (*ed. cit.*, p. 102). La viitorul gânditor de la Păltiniș, preistoria hegeliană a devenit existență în hibernare și promisiune onirică, letargie și paralizie; mai mult o metaforă pentru aparența imobilismului istoric decât altceva. Tiparul pare împrumutat prin Blaga, la care „veacurile de somn” erau nimic altceva decât o germinare a modului de-a fi românesc.

I. Negoîtescu îi scria, la rândul lui, lui Radu Stanca, despre faptul că „... există în noi, cum persistă încă, o *letargie istorică* ce ne supune mereu împrejurărilor; pure împrejurări favorabile ne-au redeșteptat ca stat (dar nu și ca o conștiință istorică ce numai *din noi* poate veni), odată cu reînvierea

atâtor popoare stinse ca ungurii, cehii, bulgarii, polonezii; principiul naționalităților, pe care l-am primit cadou de la Europa. Și aici, rolul nostru este de a analiza crud și rece și de a încerca să trăim zguduitor conștiința a-istoricității noastre (fără moral și fără istorie e explicabil de ce nu avem nici tragic). Să se termine odată cu «conservarea»! Ori trăim, ori murim, dar de conservat, ca un compot, să nu ne mai conservăm!” (I. Negoîtescu către Radu Stanca, Cluj, 6 august 1947, în I. Negoîtescu, Radu Stanca, *Un roman epistolar*, ed. de Ioan Cristescu și Ion Vartic, București, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2021, p. 163-164, scrisoarea 37). Negoîtescu se plasează la doi pași de interpretarea lui Noica. Nu mai este vorba despre somn, ci de letargie...

O poziționare fermă și bine decantată încerca Mircea Eliade în 1953, în exilul său parizian, într-o scrisoare memorabilă către Vintilă Horia. „În ce privește neamul românesc, nu prea cred – ca Lucian Blaga – că a sabotat Istoria; pentru că, de la formarea lui până sub fanarioți, a fost nu numai prezent, ci *activ* în «Cruciade» împotriva Islamului și a lui «Grand Turc» pe care Occidentul a purtat-o (mai mult sau mai puțin) vreo șapte-opt sute de ani, adică a fost activ în singura mare înclăștare *istorică* pe care a cunoscut-o Europa de la Carol cel Mare la Ludovic al XIV-lea”. Ca autor ce alcătuiuse o sinteză succintă de istorie românească pentru portughezi, în anii prezenței sale diplomatice la Lisabona, Eliade vorbea în bună cunoștință de cauză. El explica, de altfel, și de unde părea să provină impresia eronată ventilată de atâtea condeie. „România a fost ... sabotată de istoriografia europeană și deci e absentă din conștiința istorică a Occidentului – și acest «ghinion» ne-a fost fatal: el «ne-a scos din Istorie»”. Autorul mergea chiar mai departe de atât, încercând o predicție a cărei clar-viziune apare astăzi cu limpezime. „România ar mai avea o șansă, în viitorul apropiat, dar, mai ales, în cel depărtat, de a «intra în Istorie»”. Este probabil că, dacă americanii și Occidentul ies victorioși în războiul (sau războaiele) cu Rusia, toate țările limitrofe sovietelor să devină baze și posturi de avangardă, mai ales după încheierea armistițiilor. Extremul Occident (Iberic) și-a pierdut actualitatea (europeană!) în secolul al XVIII-lea, Franța a pierdut-o în 1918, Anglia în 1940. Ai văzut cum centrul de greutate și postul de «atenție mărită» s-a deplasat treptat din Extremul Occident către Europa occidentală și centrală. Deocamdată, centrul se află acum în Germania – dar el se va deplasa spre Răsărit, pe istmul balto-pontic, unde va rămâne multe sute de ani (evident, dacă acest continent nu va cunoaște, între timp, o *elpyrosis* radicală...) Dacă americanii ies învingători, nu vor mai avea nevoie de Franța, Italia și Anglia ca să supravegheze Rusia – ci de Europa Centrală și Orientală. Deci, miliardele și industria, creșterea populației și ridicarea nivelului de viață vor avea loc la noi. Occidentul va cunoaște soarta Iberiei.// Pentru acest viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat trebuie să ne pregătim de pe acum”. Eliade preciza cu fermitate că „Trebuie să rupem definitiv cu ceea ce n-am fost niciodată: cu lumea slavo-eurasiatică.

«Ortodoxia» rusească n-a fost niciodată a noastră. Nu Kievul ne-a orientat, ci Bizanțul și Muntele Athos. Iar Bizanțul era *Roma* (cea adevărată!), iar Muntele Athos își trăgea rădăcinile din spiritualitatea ierusalimită. Deci ambele tradiții erau bune: Roma și Ierusalimul; nu a treia Romă, Moscova. ... dogmatic, diferențele dintre Roma și Răsărit sunt minime și, la scara de azi a valorilor, ridicole. Iar ritual, ortodoxia românească e o creație a romanității orientale, la care s-a adăugat, din nefericire, limba liturgică vechi-bulgară; dar asta destul de târziu, și vocabularul, dacă ne-a rămas, nu a putut desfigura creștinismul nostru plămădit cu secole în urmă. Lupta de neatarnare a început demult, de când am scăpat de slujba slavonă. Trebuie continuată până ne vom găsi aproape de Roma, rămânând totuși ceea ce suntem: urmașii romanității orientale. Roma însăși are mare nevoie de această romanitate orientală. Tot ce vine din Orientul «paradisac» al începuturilor – spațiul acesta prodigios între Nil, Eufrat, Podișul Iranului, Mediterana și Marea Neagră – aparține lumii, Istoriei și, în primul rând, Europei. Nu trebuie să ne rupem de el, nu trebuie să-l abandonăm imperiilor de stepă, nici Asiei. Altminteri, redusă exclusiv la tradițiile ei occidentale (în mare parte provinciale), Europa se ofilește și moare. Singura ei șansă de supraviețuire suntem noi, Centrul și Răsăritul; îndeosebi Răsăritul, care încă nu și-a cântat cântecul și ale cărui rezerve spirituale sunt incalculabile. (Ortega mă întreba odată: Ce faceți cu Orpheu? Când ni-l dați?) Deci ... văd și eu *obligatorie* apropierea de Roma; dar nu văd încă formula. Am vorbit cu mulți iezuiți (nu mai spun de benedictini, atât de aproape de noi), îmi spuneau: când veți veni, cu toate ale voastre, va fi ca o nouă naștere a catolicismului roman. Trebuie să *le dăm* și lor, să-i ajutăm – întocmai cum vom primi și noi de la ei. De aceea, astăzi, formula uniată mi se pare simplistă și provincială. Foarte bine că fenomenul a existat. Dar, în mare, va trebui să aibă altă deschidere. Întoarcerea la Roma nu va trebui să aibă aspectul unei Canosse. Nu știu cum va trebui făcut. Tensiunea spirituală post-apocaliptică (adică, dacă vom supraviețui, ca neam și geografic, războiului) va fi astfel, încât nu putem prevedea nimic. Știm doar că unirea se va face..." (Idem, *Europa, Asia, America... Corespondență*, I: A – H, ed. de Mircea Handoca, Horia, Ed. Humanitas, 1999, p. 457-458. Scrisoare către Vintilă Horia, Paris, 3 ianuarie 1953.) Viziunea optimistă și deplin încrezătoare în viitorul românesc, atât de caracteristică lui Mircea Eliade, are o vigoare reconfortantă și beneficiază de argumente rezonabile și puternice. Ea restabilește un echilibru stenic în raport cu defetismele de extracție hegeliană, perpetuate cu un bulgăre de zăpadă, de la un condeier la altul... Peste alți ani, Eliade mai aducea în discuție o idee, fie și exprimând-o frugal, dar nu fără precedentul istoric al eseului lui O.C. Tăslăuanu din 1923, *Insomnia Europei. Proiect de confederații ale statelor occidentale și ale statelor orientale* (Lupta, 30 martie 1925): „Rarele texte «politice» îmi exprimă convingerile și speranțele actuale, în primul rând necesitatea unei federații a statelor Europei Orientale” (*Europa, Asia, America... Corespondență*, III: R – Z, ed.

de Mircea Handoca, București, Ed. Humanitas, 2004, p. 132. Scrisoare către Gershom Scholem, Paris, 2 iulie 1972). Chiar dacă federația actuală, Uniunea Europeană, nu se rezumă la a aduce împreună statele est-răsăritene, și deși nu a fost inițiată în sânul acestora, existența ei îl confirmă (și) pe Eliade, creând, pe de altă parte, și cadrul neînhibatului schimb de valori dintre Est și Vest.

Felul cum a înțeles G.W.F. Hegel istoria – ca fiind indisolubil legată de existența statalității – și modul cum a interpretat el istoria central-europeană ca „preistorie” a inspirat o precizare multiplă de poziții în România Mare a anilor 1912 – 1947. Neluând seama la părerile fundamentate istoric ale lui Nicolae Iorga, expuse amplu în cursurile sale din anii 1930 și regășibile în publicistica lui și în studiile științifice pe care le-a scris, o serie de scriitori și filosofi mai tineri s-au grăbit să întrezărească în trecutul românesc un vid istoric, un „neant valah”, după expresia lui E.M. Cioran. Cercetări viitoare vor izbuti, probabil, o reconstituire și mai exactă a hărții acestor poziționări. Deocamdată se poate constata că ele au survenit mai cu seamă dinspre autori mai degrabă tineri – Cioran avea în 1936 doar 25 de ani, Blaga, în același an, avea 41, iar Noica, în 1940, avea 31 de ani, Negoțescu fiind, în 1947, în vârstă de 26 de ani – dar nu numai (Slavici avea, în 1912, 64 ani; Iorga era la senectute, în ultimul său an de viață), gânditori de orientare idealistă, unii dintre ei cu angajamente politice de extremă dreaptă. De observat însă că dialogul pe această temă a continuat și în etapa următoare, cea de după Al Doilea Război Mondial, viziunea lui Eliade – din nefericire exprimată doar în corespondența privată, după toate semnele – impunându-se prin vizionarismul său optimist care cunoaște deja confirmări parțiale.

Tentativa de a interpreta filosofic trecutul românesc, în absența unor suficiente elucidări istorice sau prin neglijarea lor, a adus beneficii și prestigiu nemeritate unei convingeri hegeliene asumate cu note subiective și metaforice de fiecare dintre cei care și-au încercat capacitățile intelectuale în direcția respectivă, aplicând-o trecutului românesc. Datorită prestigiului lor eroarea a devenit greu de demantelat și înlocuit cu o reflecție mai acurată și mai puțin catastrofică. Deocamdată.



KOC SIS FRANCISKO

Cunoaștere de sine. Dorință, voință și o digresiune

Celebrul îndemn cioplit în piatră la intrarea Templului din Delphi al lui Apollo, *gnothi seauton*, cunoaște-te pe tine însuși, deschide un drum de nisipuri mișcătoare, pe care mersul nu numai că-i anevoios, dar nici nu știi unde duce. Cuvintele sunt atribuite, se pare, celor șapte înțelepți, dar cel care le-a dat celebritate a fost Socrate. Sau cel puțin așa știm de la Platon. Și-i dau crezare, pur și simplu, n-am de ce să despic firul în patru, întrucât în acest demers socratic nu am nevoie de informații suplimentare, care să-i dea dreptate o dată în plus. Cel mult mă îndeamnă la o recitare a dialogului *Charmides*. Și cred că lucrul acesta ar fi cu siguranță un câștig, mi-ar reîmprospăta impresiile vechi, le-ar pune într-o altă lumină, cum se întâmplă, de regulă, după fiecare recitare (destul de multe în ultima vreme).

A te cunoaște pe tine însuși e posibil numai în două feluri: mai întâi, dacă ai voință; și apoi: dacă ești sincer cu tine până la sânge, până la ju-puire de sine. Condițiile nu sunt deloc simple, deși par floare la ureche. Să le luăm pe rând. Toți credem că stăm bine cu voința, dar proba contrarie vine de multe ori neașteptat de repede. Mai ales din cauza confundării cu dorința, care nu-i decât o verișoară capricioasă a ei. Dorințele facile: vreau să mă duc la teatru, la cinema, la o cafea, vreau să plec în concediu, vreau să mă întâlnesc cu cineva, vreau să fac o plimbare – lista o poate continua oricine –, nu sunt acte volitive majore, ele se referă la dorințe imediate a căror împlinire oferă satisfacții, e adevărat, dar decepțiile cauzate de ratarea lor nu sapă în profunzime, nu produc suferințe durabile, uneori sunt rezolvate cu un gest de lehamite, o vorbă de năduf ori un simplu suspin de resemnare, de împăcare cu situația. Dacă dorința e ceva mai arzătoare, și năduful e mai evident, exprimat de cei mai pătimași și cu vorbe aspre, sudălmii și pumnul strâns de supărare. Dar a doua, a treia zi, după o săptămână, tragicul decepției prinde iz de Caragiale. Semn clar că am avut de-a face numai cu verișoara voinței.

Voința are țeluri. Vrea să obțină ceva, un lucru ori un statut stabilit după meditații îndelungi și profunde, urmărește scopuri temeinice și extrem de bine motivate. Voința nu cunoaște renunțarea facilă, ea luptă pentru

îndepărtarea oricăror obstacole sau piedici care s-ar putea ivi în calea realizării scopurilor urmărite, care nu sunt simple dorințe fugitive, de moment, ci rost în lume și viață. Am putea să le spunem și idealuri, dacă noțiunea n-ar fi fost prada predilectă a spiritelor caustice în căutare de victime, pragmatismul lor exacerbă cunoscând doar prezentul continuu. Voința este o rază de lumină proiectată în viitor, ea urmărește să întemeieze realități viitoare. Voința lucrează, face, luptă; dorința sare de la un lucru la altul, așteaptă, pânzește plăcerea. Nu-mi stă în intenție – departe de mine acest gând – să condamn ori să persiflez dorințele, ele sunt apajul oamenilor de pretutindeni, înseamnă viață: alergătură, așteptări, trăiri, senzații, speranțe, zbateri, iubiri, sentimente, împliniri, decepții, iluzii, resemnări, sfârșit și început, momente etern reluate cu fiecare viață, cu fiecare generație, deci o normalitate a majorității. Spun doar că dorințele nu au răbdare pentru realizări mari ori măcar notabile. *Gnothi seauton* e de neatins doar prin dorință. Ea impune voința, care este precum Olimpul față de grec.

Și mai e sinceritatea, onestitatea. Ea poate fi și mărturisită – se întâmplă foarte rar, e adevărat, și mai ales în scris –, însă ea rămâne mai cu seamă taina personală a fiecăruia. Există în sufletul, în mintea noastră lucruri pe care nu le putem împărtăși oricui, nici măcar confesionalului pământesc, doar celui ideal, dacă există așa ceva, cu un ascultător mai presus de înțelegerea noastră. Sinceritatea este acel *sine qua non* fără de care cunoașterea de sine rămâne doar o dorință. Avem nevoie de toată viața pentru a ajunge la noi înșine, la ființa fără urmă de ipocrizie, acea esență străluminată pe care ne-o putem imagina numai după ce am analizat cu maximă rigoare tot ce suntem în stare să gândim și să simțim. Poate nici nu ne ajunge durata ei normală, chiar dacă am lucra necurmat la atingerea unui asemenea deziderat de-a dreptul zeiesc. Dar cum nu avem decât una, asta e singura dată când putem îndepărta de pe și din lăuntru ființei esențializate orice urmă de deprinderi, prejudecăți, tertipuri lumești, pentru a ne vedea în lumina care nu are umbre, pentru că vine din toate părțile. Și pentru că am invocat sinceritatea, să recunosc că grecii ne cer aproape imposibilul. Nu spun nimic nou, desigur. Știau și ei. Dar știau și că asta ne umanizează. Că fiecare om are datoria de a încerca acest exercițiu de iluminare lăuntrică.

*

Omul s-a întrebat mereu cine e și cu ce rost. Și-a dat răspunsuri etern nemulțumitoare, le-a reformulat la numeroase răscruci ale istoriei proprii ori universale, a adăugat și a scăzut nuanțe, tușe, contururi, umbre și lumini, dar n-a ajuns niciodată la portretul final. Poate nici nu există un portret final, dacă luăm în ecuație zisele lui Simplicius din Cilicia: *panta rhei*, nimic nu rămâne la fel, totul se schimbă, procesele nu se opresc niciodată, ceea ce înseamnă că astăzi nu mai sunt pe de-a-ntregul cel de ieri, și mai puțin decât cel de alaltăieri, iar mâine voi avea ceva în plus sau în minus

față de astăzi. Putem aminti și de Ovidiu: *omnia mutantur*, dar și de ultimul pe linia istețimii observației, Antoine Lavoisier: *în natură, nimic nu se câștigă, nimic nu se pierde, totul se transformă*. Primii aveau la îndemână doar ascuțimea minții, capacitatea de observație și analiză, ultimul dispunea deja de instrumente. M-am întrebat dacă instrumentele contribuie într-un fel sau altul la autocunoaștere, dacă îi sunt de ajutor omului în efortul de a afla cine e și ce caută în lume. De la oglinda de cositor șlefuit, care îi reflecta chipul în tonuri gri, până la microscopul electronic care îi permite să arunce o privire în interiorul celulei din corpul său, până la aparatele de fotografiat și filmat cele mai performante, până la calculatorul capabil să prelucraze în fracțiuni de secundă mii și mii de informații, omul a tot creat pârgii de cercetare a lumii, instrumente de cunoaștere a mediului, mai precis: de măsurare a manifestărilor materiei. Ele îi sunt de un indiscutabil folos în cunoașterea și înțelegerea întregului înconjurător și a propriei biologii și și-au dovedit utilitatea de-a lungul vremii. Cu atât mai mult astăzi, când omul le-a transformat într-un appendice al existenței cotidiene, substitute de instinct, cunoaștere, memorie. Pentru că oferă comoditate, pentru că-i scutesc de efortul de a a-și bate capul, numeroși semeni de-ai noștri se lasă extrem ușor în seama instrumentelor, devin dependenți de tehnologie. Asta nu mai e o noutate, problema e că încă nu pune pe nimeni pe gânduri. Pentru că ele, în fapt, reduc drastic nevoia de cunoaștere și produc un fel de delegare de deprinderi, opțiuni, adaptare, inventivitate, spontaneitate, judecată către creatorii de tehnologie, care speculează cu extremă abilitate slăbiciunile omenești. Suma acestora, și toate celelalte neînșirate aici, producătoare și de sentimente, întrunesc individualități puternic remodelate de aceste dependențe. Încerc să-l văd pe omul căzut pe gânduri, care meditează la sine și la preajmă, la lume și la ce-i mai trece prin cap, dar nu-l văd decât pe mânuitorul telefonului mobil. Nici măcar îndrăgostiții nu mai sunt melancolici. Sau nu în felul generațiilor trecute, căutători de singurătate, de izolare, de plimbări în locuri ferite de trecători. Telefonul a devenit parcul singurătății, le oferă destulă izolare în mijlocul mulțimii. Nu contest, e un instrument extrem de util, dar tinde să devină altceva. Cu cât se cunoaște mai bine, mai profund un om care mânuiește cu dexteritate un telefon mobil de ultimă generație? În ce măsură îl ajută acest instrument inteligent să pătrundă în străfundurile sufletului și să-și pună întrebările capitale? Mai cu seamă cele despre sine și despre preajma în care trăiește, în care își caută împlinirea; sau măcar o viață ferită de mari frământări, decepții, lipsuri, suferințe, care să-i amărase și să-i înveineze zilele.

(Aici se cere povestită o întâmplare la care am fost martor; ar putea să smulgă un zâmbet, dar pe mine m-a întristat, m-a pus pe gânduri chiar din clipa aceea. După aceea am încercat, devenind mai atent, să surprind măsura în care faptul tinde să cucerească spațiu, să aspire la generalitate. Sper să nu se întâmple niciodată așa ceva, dar nu am niciun fel de garanții

și nici nu le poate oferi nimeni. Înainte de pandemie, într-o zi mai mohorâtă, deși se anunțase însorită, m-am întâlnit cu un prieten la o cafea într-o cafenea proaspăt deschisă, cu zeci de sortimente de cafea și un interior fabulos, cu mașini de cusut de epocă, multe mașini de scris din epoci diferite, de toate mărcile, ediții de cărți vechi și rare, unele netăiate, alături de ediții abia ieșite de la tipar – din care se putea citi, firește –, veioze vechi cu picior de porțelan pictat și abajururi de culori spălăcite, care vor fi fost neasemuit de vii la vremea lor, inclusiv becurile erau din acele vremuri apuse, nu știu dacă mai funcționau sau nu, nici nu are importanță, ele oricum își împlineau cu asupra de măsură rostul de decor, inclusiv costumele chelnerițelor – nu-mi vine să le spun uniforme – aminteau de moda veche, deși liniile lor au fost îndrăzneț recroite pentru vremurile moderne – așadar m-am întâlnit cu prietenul meu și povesteam de-ale noastre, viață și literatură. Numai că e greu să povestești când la masa de alături erupe din când în când un mic vulcan de chiote și râsete, pentru că acolo stătea un grup de patru tineri, cel mai probabil elevi de liceu, fiecare cu telefonul inteligent în mână, butonând și glisând de zor, cufundat fiecare în propria lume, în propriul fel de a înțelege relația cu ceilalți. Primele dăți când au râs mult prea zgomotos m-au deranjat, recunosc că eram chiar tentat să le spun să se abțină, eram totuși într-un local public, nu în cămăruța vreunuia dintre ei, dar prietenul mi-a spus să fim mai îngăduitori, chiar dacă au cam uitat ce-i cuviința. S-a făcut din nou tăcere la masa lor, îi vedeam cum și-au reluat ocupația, cu ochii pe ecrane, concentrați la lucruri numai de ei știute, când unul dintre ei, fără să ridice capul, l-a întrebat pe cel din colțul opus – am dedus, din moment ce el a răspuns –: „Ai văzut?”, „Nu, ce...?” „Ce ți-am trimis acum”, „Stai să mă uit”, după care vulcanul și-a reluat activitatea. În loc să-i fi spus prin viu grai, i-a scris o poantă și i-a trimis-o prin mesagerie, știu pentru că destinatarul le-a arătat-o și celorlalți doi, ca să participe și ei la veselie. În loc să lase telefoanele în buzunare, să discute, să glumească, să bârfească, să zâmbească, ei își scriau mesaje de parcă s-ar fi aflat la distanțe kilometrice. De fapt, se aflau la distanțe imense unii de ceilalți, numai că ei nu știau că fiecare e singur, deși stăteau la aceeași masă. S-au închis în bule. Nu se puteau atinge. Faptul că se aflau la o masă mică nu spune nimic, ne putem imagina că masa începe brusc să se lățească și să se lungească până la dimensiuni continentale, iar ei să rămână la cele patru colțuri, precum elefanții imaginației primitive care purtau pământul pe spinări. Și cum asta nu s-a schimbat, ne-am scurtat noi șederea la cafea. De atunci am devenit foarte atent la asemenea comportamente. Sunt tot mai pesimist. E treaba mea, s-ar putea spune. Deși nu, fenomenul trebuie trecut la plural: e treaba noastră.)

Școala ne învață o sumedenie de lucruri, unele extrem de sofisticate, încât o majoritate covârșitoare nici nu reușește să le pătrundă sensurile și nu le găsește locul în viața proprie, altele extrem de banale, dar mai utile, mai ales dacă vorbim despre școala care îți dăruiește „brățara de aur”, te

pregătește într-o meserie pe care s-o practici o viață, căreia să-i pătrunzi tainele. Dar școala a uitat de mult să ne învețe ceva despre noi înșine, despre ce și cum suntem în lăuntrul nostru, ființe enigmatice, suspicioase, fragile, brutale, melancolice, colerice, a uitat să ne îndemne să ne cunoaștem pe noi înșine și între noi.

Am tot respectul pentru inventatori și făuritorii de instrumente, pe care le prețuiesc cum se cuvine, pentru că sunt necesare în cel mai înalt grad în toate domeniile existenței, numai nebunii ar putea contesta utilitatea lor, dar încep să fiu extrem de îngrijorat când constat că am ajuns în faza în care instrumentele *știu* în locul nostru, *vor* în locul nostru, *aleg* în locul nostru, *judecă* în locul nostru. Este extrem de periculos să auzi aserțiuni care privilegiază instrumentul, persiflează cenzura rațiunii, îl trimit pe om în banca lui. Creatorii devin încet-încet slujitorii supuși ai creatului. Este periculos pentru că-i un îndemn mascat la delăsare, pentru că postulează inutilitatea învățării, deprinderii, cunoașterii, relaționării, elimină din noi și dintre noi sensibilitatea, respectul, toleranța, bunăvoința, altruismul, întregul complex de simțiri și judecată prin care îl desemnăm pe om, ființa care pretindem că suntem.

Răspunsul la întrebarea de la început pare să devină de-a dreptul inechivoc: instrumentele nu ne ajută la cunoașterea de sine, nu ne creează niciun avantaj în raport cu vechii greci: efortul, calea, posibilitatea de a ne cunoaște nu s-au schimbat, omul a rămas același subiect sfâșiat între dorință și voință.



SANDA BERCE

Călător în/prin timp...

În memoria celor care au făcut țara mea ceea ce este azi și acum.

Chiar nu știu dacă a fost azi – acum, ieri sau într-un mîine pe care l-am visat așa, cum suntem și sperăm cu toții.

Sau, dacă totul s-a înregistrat pe o imaginabilă, dar nu imaginară, săgeată a timpului. Dar, într-o după amiază de august neobișnuit de caldă a anului 2009, cu un cer înalt de albastru, de unde aterizasem după cincisprezece ore de călătorie pînă în locul despre care scriu acum (asta cu escală europeană cu tot), mi-am văzut – în timp real – casa mea și strada mea, aflată în Europa neamurilor, după zicerea lui Joyce.

Acasă, fiind ora șapte într-o dimineața de august tot caldă și cu cer înalt de albastru ce era... Mi-am văzut-o, privind-o mută de uimire pe o tabletă mare cît o masă uriașă, ca așezată de sărbătoare, în holul mare și luminos al unui muzeu. Am atins cu degetele mîinii drepte ecranul în dreapta și mi-au apărut în față casa, trotuarele, strada, trandafirul cățărilor pe care mi-l aminteam a fi cu miros de mosc, aflat lîngă gardul de piatră, un om pe bicicletă trecind agale și o mașină depășindu-l în grabă, alți doi oameni, vișinul din grădina de pomi fructiferi, poarta și alte detalii pe care le descopeream mărind – cînd unul, cînd altul dintre colțurile imaginii. Doar printr-o atingere a uriașei tablete. Google Street view nu ajunsese pe la noi și nici Google maps, tabletele erau mici și foarte greu de procurat, atunci la început de 2009.

Mă aflu în muzeul Microsoft din Seattle, dar – prin imaginile care se derulau prin fața ochilor, eram acasă, în România, în grădina mea de trandafiri, pe strada mea, însoțindu-i de la distanță, cu privirea și fără ca ei să știe, pe cei care, în acea dimineața de august, se întîmplaseră să treacă pe acolo. Iar eu, intrasem, fără să nici măcar a bănuiesc, în *minunata lume nouă* – cea a timpului și a spațiului fără frontiere convenționale. Tehnologia permitea comunicarea – în – flux continuu, eu eram acolo și aici, acum și atunci. Firește, fizic acolo, dar ochii și mintea mă aduceau acasă – cu zece ore în avans față de ora la care, fizic, stăteam descumpănită în fața ecranului – tabletă, așezată ca o – masă – de – sărbătoare a inovației, a sutelor de mii de minți scrutaătoare și talentate care lucrează în companiile de soft americane.

Un timp și un spațiu lichefiate, al opreliștilor fizice și mentale dărîmate, experiențe șocante, uzurpatoare de certitudini pre-existente. Îmi trebuiseră, doar, ore bune să ajung acolo fizic, ca ființă în trupul meu, o „embodied creature” și străbătusem 10.000 de kilometri, traversasem două continente cu orașele, munții, pădurile, râurile și oamenii care viețuiesc, un ocean, mai multe insule ca să ajung *acum și aici* – în muzeul din

Seattle, eu fiind totodată, *acolo și atunci* – acasă, cu zece ore într-un viitor care nu ajunsese, încă, acolo unde eram. Îmi priveam din toate colțurile posibile ale uriașei tablete casa – strada – gradina de trandafiri și oamenii puțini care treceau la ora aceea, de acolo și dintr-un timp – o dimineață de vara americană, dintr-un *viitor imediat*, certificabil în doar zece ore de zbor cu avionul, ca într-un joc al minții cu timpul (dar și cu spațiul). Un joc pre-figurat de experimentele moderniștilor târzii în romanele pe care le citisem, acum mai dornică să înțeleg „pe viu”, la fața locului... și cum, între timp, un timp prea scurt pentru a-l procesa rapid, jocul cu timpul și cu spațiul este, deja, la purtător – în telefoane smart, tot „mai smart” care au devenit parte din noi, în FaceTime, Instagram și alte aplicații.

Acum aproape 100 de ani, în 1927, astrofizicianul și filozoful Sir Arthur Eddington, considera că timpul curge într-un singur sens: lui îi datorăm expresia „săgeata timpului” pentru a denumi trecerea lui, a vremii, pe care omul o percepe drept liniară – dinspre trecut spre viitor. În fapt, o asimetrie, o curgere unidirecțională a timpului în percepția noastră – ce este evidentă în viața de zi cu zi. Dar, după cum tot știința fizicii o demonstrează, *neadevărată* la nivelul particulelor subatomice. Acolo, curgerea este reversibilă indiferent de sensul în care s-ar desfășura evenimentele, căci legile fundamentale ale fizicii nu se schimbă în raport cu sensul în care s-ar desfășura evenimentele. Într-un număr, relativ recent (2012), al revistei „Quanta Magazine” se anunță că fizicienii, specialiști în teoria cuantică a informației, văd diferit săgeata timpului. Pornind de la una dintre manifestările cele mai fabuloase ale sale, grupul de cercetare condus de fizicianul Seth Lloyd de la xQUIT al MIT (sau Center for Extreme Quantum Information Theory) – punând în discuție *capacitatea omului* de a ști trecutul, dar nu și viitorul, ajunge la concluzia că ea poate fi înțeleasă ca o *acumulare de corelații* între particule care *interacționează*.

Spiritul acestor noi cercetări, stimulate de fizica cuantică, și-a pus amprenta asupra definirii „prezentului”. Și el pare a fi văzut ca *proces*, ca „intrare a noastră și a obiectelor materiale, într-o *stare-formă* de corelare cu ceea ce este în jur, prin ceea ce se numește *entanglare* (entanglement), din care rezultă înțelegerea modului în care se schimba, evoluează sau trece timpul” (Graeme Forbes, *The Time Philosophy, Basics*, 2024).

O situație complexă și *încâlcită* (cea definită ca enlanglare), ar spune omul de rînd, căci „entanglement” chiar asta semnifică, – o situație complexă – complicată – *încâlcită*: un comportament al materiei, o corelare, o cuplare, o *inseparabilitate*, intuită de chiar Einstein la începutul secolului trecut, el numind-o, „acțiune fantomatică la distanță a materiei”. În realitate, o legătură ce se stabilește între obiectele fizice, făcîndu-le să nu se mai comporte ca obiecte individuale – independente – ci numai ca *părți interdependente* ale unui ansamblu (Forbes, op.cit., 2024, passim.). Și dacă, pînă în primul sfert al mileniului trei, fizica clasică explica unele fenomene prin tendința firească a oricărui sistem de a atinge starea de echilibru termodinamic, în noua fizică (cea cuantică) – obiectele ating „starea de echilibru”, adică starea în care energia este uniform distribuită, prin *corelare* – *interacțiune*, prin „împletire” – „încîlcire”, altfel spus entanglare cuantică cu mediul din jurul acestor obiecte.

De aceea, situația se complică în definirea unei „săgeți psihologice a timpului”, cea referitoare la expresia subiectivă a timpului, prin modul în care omul percepe trecutul, prezentul și viitorul. Ne amintim trecutul, dar nu și viitorul, și percepem trecerea timpului ca pe un flux continuu – un aspect intrat de mult în experimentele narative ale sfârșitului de veac XIX, și, mai ales, în prima jumătate a secolului XX. Totul, firește, anticipat de cercetările teoretice ale lui Einstein, dar incomplet definite de către acesta. Cum ar fi enunțul conceptului de *continuum spațiu-timp*, cel care este diferit în percepția noastră de ceea ce numim cele trei dimensiuni ale spațiului. La mijlocul secolului trecut, discuția despre continuumul spațiu-timp a fost intuitiv re-prezentată prin complexe și felurite tehnici și „tehnologii” și mai puțin teoretizată în media scrisă și vizuală - literatura și pictura.

Și, totuși... încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea, găsim câteva exemple de conștientizare a jocului cu timpul și a valorii prezentului în aceasta aventură a cunoașterii și a experienței umane. Scrisa Shakespeare, în 1599: „Căci vremile ieșitu-și-au din matcă/O soartă blestemată, nenoroc/Să fiu născut ca să le-adun la loc.” (*Hamlet*, Actul I, sc.V, trad. de Petru Dimitriu, ESPLA, 1955).

În cunoscutul dialog cu stafia regelui asasinat prin care aceasta își îndeamnă fiul să se răzbune pe Claudius – regele uzurpator și corupt, fiul este somat de tată să pedepsească făptuitorul și nu complicele (mama): „Leave her to heaven”/ „Las-o în plata cerului”. Conștient de gravitatea responsabilității sale, dictată de propria-i conștiință, Hamlet citește în prezentul realității pe care o trăiește un aspect al lumii aflată în haos și dezordine și proiectată într-un „timp ieșit din matca-i firească”, aceea a curgerii sale line: „The time is out of joint”/„Căci vremile ieșitu-și-au din matcă”. În această stare a firii, „vremile” – intră în coliziune cu materia, cu lumea și cu obiectele din jur, cu subiecții umani, într-o relație de interdependentă, înțeleasă ca „stare – a - prezentului” - ce trebuie înlăturat prin acțiune, situație în care „conștiința” și „acțiunea” devin una singură, în stare să rezolve nedreptatea (să pedepsească crima), „A foul and most unnatural murder” - o crimă murdară (contra naturii), pornită cu un scop, cu o intenție imorală și, de aceea, o povară pentru conștiința oricărei persoane puse în situația de a o elimina. Ca urmare, Hamlet alege ca strategie „jocul aparențelor”, o soluție extremă, aplicabilă problemei lui de conștiință și, prefăcându-se nebun, el cere prietenilor să nu îl trădeze. O formă de meta-joc pe care „îl joacă” în timpul și spațiul altor jocuri, în care el își asumă rolul secret prin care va putea să își aproprieze rolul altcuiva, destinat unui obiectiv secret (înlăturarea celui care a ocupat regatul și și-a însușit coroana).

De aici, modalitatea prin care ni se dezvăluie valoarea *prezentului* unei experiențe umane, focalizată punctual pe *imaginea acut dureroasă* – brutală fizic și vizual – o ilustrare a durerii fizice pe care numai clipa cea trecătoare o poate surprinde: „Căci vremile ieșitu-și-au din matcă” – pe înțelesul faptului în sine, în varianta engleză – cel al timpului ieșit din țîțînă/ din încheietură („out of joint). Căci, „The time is out of joint” semnifică conștientizarea valorii timpului prezent al experienței lui Hamlet, trăită dureros și alert, conform căreia ordinea naturală a Lumii celei mari și a lumii (sale) personale a fost

nu numai perturbată, ci definitiv distrusă de moartea tatălui, re-căsătoria rapidă a mamei și de participarea celor doi la crima abominabilă. Însoțită, în context, de sentimentul blestemului de a se fi fost născut într-un timp dominat de haos și dezordine și nu într-un „timp al acțiunii” pentru restaurarea imediată a ordinii naturale, firești și, oricum, al luptei cu sine, al sentimentului copleșitor de responsabilitate față de ordinea lumii, acum ieșită din țîțînă, și al responsabilității față de faptele sale, măsurabile prin nesiguranța personală care îl încearcă și de incertitudinea în care trăiește cu privire la consecințele acțiunilor viitoare.

Cu alte cuvinte, ‘viitorul se arată’ sau începe să *ia contur* – în noi/în sinele nostru – înainte, chiar, de a sosi în fapt, de a se configura palpabil (prin oameni, fapte, evenimente) în existența noastră. Un soi de pregătire prin vizualizarea imaginativă, proces la capătul căruia acel ceva nesigur se transformă în viziune, prin configurarea, mai întâi, în imaginație, cea care schimbă omul și îl pregătește, pentru ceea ce va urma. Un proces îndelungat care – pe de-a-ntregul – ne aduce (prin ochii minții), în fața situației de a pune sămînța în pămînt și de aștepta, în clipele care urmează, ore – zile – săptămîni, efectul, rezultatul.

Un alt fel de joc cu timpul și cu locul: „Viitorul intră în noi, pentru a se transforma în noi/ cu mult înainte de a se petrece”, scria Rainer Maria Rilke, în *Scrisoarea a opta* din colecția celor zece scrisori, scrise între 1903 și 1908 prietenului mai tînăr Franz Xaver Kappus, cadet al Academiei Militare Tereziene în Wiener Neustadt. Rilke însuși, ca fiu al unui ofițer în armata austriacă, studiasse cîțiva ani într-una din extensiile academiei militare ce funcționa la Sankt Polten. Deci, se prea poate ca, prin aceste scrisori – elaborate la început de veac XX – unul al răsturnărilor și schimbărilor radicale de sistem ce anunțau dispariția imperiilor din realitatea cea reală, Rilke să prefigureze sub forma *meditației* asupra vieții, schimbările de paradigmă în artă și cultură, pe care el le resimțea ca uriașe. Se știe că, ceea ce imaginăm și (chiar) facem azi, se poate transforma în ceva real, în realitate, mîine. Așa încît, spune Rilke, la trecerea dintre secole, pregătindu-ne, hrînindu-ne visele, noi punem în scenă felul în care va arăta viitorul mîine.

Viitorul se întrupează în ceva palpabil numai pregătindu-l. Astfel, de la motorul cu aburi și cu „mai mulți cai” și pînă la inventarea telefonului și al comunicării între spații distanțate, lumea începe să trăiască sub imperiul vitezei – al unui alt fel de joc cu timpul și cu spațiul. Apoi, odată cu alte marile descoperiri – prin tehnologiile inteligente timpul și spațiul se lichefiază, iar omul, ca ființă întrupată trăiește „între lumi”- dispersate, fragmentate, felii de realitate. Prezentul vine spre noi cu presiunea multor semne și semnale, pare a spune *avant la lettre* poetul austriac; prezentul se asigură că viitorul devine parte din noi (“intră în noi”) – „cu mult timp înainte de a se petrece” (“our future enters into us... it actually happens to us as if from without”, R. M. Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*/ „Letters to a Young Poet”, 1903-1908). Particula „as if”/ „ca și cînd” intermediază jocul sugerat cu timpul în relația dintre viitor și prezent, dar și cu spațiul în relația dintre imaginație – întrupare.

La toate aceste meditații asupra timpului din *Scrisori*, experiența pariziană a poetului Rilke, începută în vara anului 1902, se încheie cu publicarea – în ianuarie 1910 – a romanului autobiografic *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Început la doi ani după stabilirea în capitala franceză, romanul sintetizează – printre altele – experiența scriitorului austriac, născut în Boemia, cu „minunata lume nouă”. Înglobând tehnici impresioniste (influențate de Cezanne și Rodin) printr-o subtilă ‘artă combinatorie’, Rilke se adresează imaginii unei lumi neliniștite și înstrăinate în confruntarea cu „o lume dominată de știință, industrie și concret”: o lume care își pusese amprenta, vizibil deja, asupra ‘comuniunii omului cu inefabilul’ într-un veac al însingurării, lipsei de credință și a unei anxietăți profunde. În fapt, prin temele existențialiste, Rilke reprezintă simbolic, tranziția dintre tradiție și modernitate, exprimată succint în cuvintele pe care le-am ales ca motto: „Viitorul intră în ființa noastră pentru a se transforma în noi, cu mult înainte de a avea loc”.

Întîmplarea face ca ultimele tușe la ceea ce urmează să fie date după o lectură tihnită și – de ce nu? – de vacanță, la un pahar de „iced coffee”, pe malul Puget Sound, în parcul care înconjoară Space Needle, nu întîmplător pe o bancă de lîngă Pacific Science Centre, ori pe alta de pe aleile umbroase din campusul Microsoft. Aici, vorba plină de înțelesuri a autoarei cărții la care ne vom referi în trecere pentru că are legatură cu prezentul, de altfel ultima dintr-o serie care se anunță a fi lungă, după propriile-i mărturisiri (*How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, 2012) ne este dezvăluită de prezentarea multimedia din muzeul științelor, Pacific Science Centre, la secțiunea ultimelor descoperiri în științele prezentului. Autoarea este Katherine Hayles, universitarul american căreia îi datorăm – printre multe alte teoretizări – conceptul de post-human și direcția inter- și transdisciplinară a cercetării teoretico-literare din ultimii treizeci și ceva de ani. Convinșă de faptul că trăim în ceea ce numește „întrupați din informație în contexte intense” (“embedded in information – intensive contexts”), Katherine Hayles își propune cercetarea relației dintre acestea și capacitatea mentalului uman de a le descifra:

”Poziția pe care mi-o asum în aceasta carte este aceea conform căreia orice fel de proces mental cognitiv este întrupat (i.e embedded) ceea ce înseamnă faptul că, în cazul ființelor umane, acestea există ‘în trup’ nu numai în neocortex. Ba mai mult, procesele mentale cognitive se extind dincolo de frontierele trupului, în *forme* care depășesc capacitatea noastră de a spune pînă unde se extind acestea sau *dacă* rețelele cognitive se termină undeva.” (*How We Think...*, 2012, traducerea mea)

Într-un alt plan, al viitorului-trecut (ca să îl parafrăzăm pe Joyce), acum treizeci și patru de ani, în toamna anului 1990, o relativ tînră chimistă americană, pe numele său N. Katherine Hayles, devenită printr-un program masteral și unul doctoral Profesor de Literatură la UCLA, publica în „American Literary History” un text mai puțin obișnuit, al cărui conținut l-a reluat ulterior, în cărți care dezvoltă ideea din titlu, pe mai multe și diverse paliere. Textul se intitula „*Postmodern Parataxis: Embodied Texts, Weightless Information*”. De altfel, și în cartea publicată în anul 2012 la care am făcut referire mai sus, Hayles reia problema „experienței contemporane parataxice”. În

primul aliniat, Katherine Hayles scria atunci: „[...] trăim experiența noastră proprie, ca ființe întrupate (i.e embodied) care existăm într-un timp și loc specifice, limitate la moștenirile biologice, culturale și istorice care ne definesc. Pe de altă parte, tehnologia contemporană, în special informatica, ne-au indus sentimentul că putem transcende aceste limite și că putem trăi o existență *necorporalizată* (i.e disembodied), *fluidă* care este, în parte, posibilă datorită transferului – aproape instantaneu – de informație dintr-un punct al globului terestru, într-altul. Amîndouă aceste experiențe sunt mai mult decît evidente în cultura și teoriile postmoderne. Existînd manifest într-o relație de juxtapunere stînjenitoare, conflictele și contradicțiile dintre ele sunt ireconciliabile. Figura retorică care se asociază în limbă acestui tip de juxtapunere este *parataxa*, iar tipul de experiență este cel parataxic. Nefiind capabili să simplificăm sau să coordonăm aceste juxtapuneri, le experimentăm, pe toate, parataxic.”(K. Hayles, 1990, traducerea mea).

În alt mod spus, și un alt unghi de vedere, cartea din două părți, publicată în anul 2021 de profesorul de filozofie al College University din Londra, dr. Simon Glendinning, *Europe: A Philosophical History* (1. The Promise of Modernity; 2. Beyond Modernity), vorbește despre experiența parataxică, dar nu se folosește de concept, propunînd o viziune a *rebours* asupra timpului, văzut ca tensiune dintre etosul narațiunilor fondatoare ale modernității, al relației dintre Om și istorie, dar fără a fi, neapărat interesat de „soarta popoarelor și a patriilor lor”, ci în configurarea „unei *hărți a înțelegerii – de – sine* europene, reflectată „în narațiunile filozofice fondatoare despre Om și istorie” (Glendinning, op.cit., 2021).

Un proces complicat – tematizat, analizat și dezvăluit – prin coliziunea între istoria empirică, a faptelor, evenimentelor și a oamenilor participanți (evenimentele celor doua războaie mondiale care au re-construit lumea, crizele economice, colonialismul European, epoca de aur a antichității Greco-romane, apariția creștinismului și tradiția iudeo-creștină a continentului European, pînă la epoca modernă) – și reflectarea acestora în filozofie. O evoluție derulată în sens invers, de la un viitor – trecut spre un prezent – trecut, o analiză marcată de tensiuni și soluții identificabile și în filozofia care a marcat acest parcurs, de la Immanuel Kant la Francis Fukuyama.

Încrezător în „moștenirea cosmopolită a Europei”, Glendinning recunoaște în promisiunea viitorului – *anticipat și conținut* de prezent – în multiplele sale fațete, ideea *exemplarității singulare* „cea care își face drum prin Europa: nu neapărat ca cel mai bun exemplu de universalitate atribuit Omului, și nici ca singura avangardă a unei culturi specifice a umanității – ci ca avangardă a unei *universalizabile culturi* a singularităților”/“*a universalizable culture of singularities*”(sublinierea mea). Ceea ce, afirmă filozoful englez, folosindu-se de analiză ca experiență parataxică cu informația, ar putea defini o nouă relație între Om și istorie precum și o nouă perspectivă asupra a ceea ce înseamnă să fii om, într-o lume a „pluralității universalizabile”.

Am spune noi, completînd cu modestie analiza lui Glendinning, să te păstrezi pe tine om, cu *înțelegerea exactă* a ceea ce înseamnă libertate – pentru fiecare dintre noi și pentru toți la un loc: libertatea de a ființa, de a te

cunoaște pe tine însuși într-o asemenea măsură încît să ai puterea să renunți la tine și la egoul tău de cîte ori este nevoie, de cîte ori el se ițește din te miri ce cotloane, libertatea de „a face” mai mult decît „a zice”. Și, în final, de a avea puterea să renunți la tine pentru binele celuiilalt de lîngă tine.

Asta, și toate de mai sus, cu condiția să îți păstrezi *verticalitatea* în timpuri grele, o conștiință tot mai trează, în putere să rezeze (cu buna știință), de cîte ori este nevoie, pornirea „sufletului slab” de a ceda sub imperiul compromisului.

Și, mai ales, să alegem să nu rămînem captivi în nimic – noi înșine (în Egoul nostru), în trecut, în relații nepotrivite cu ființa noastră, să ne străduim să fim noi înșine- să ne amintim de noi așa cum suntem noi cu adevărat - dincolo de masca socială pe care, uneori, suntem obligați să o purtam. Să admitem că putem greși în a judeca oamenii, să nu îi mai judecăm, de fapt.

Am găsit cele de mai sus, inspirate de cartea din 2012, despre Europa – cea-de-toate-zilele, într-un roman din 2016, semnat de Julian Barnes, *The Noise of Time*. Poveste frumoasă și construită meșteșugit (cum numai Barnes știe) din trei alte povești – experiențe personale (dar atestate documentar) în (auto)biografiile compozitorului rus Dimitri Șostakovici. O călătorie a povestașului – om și personaj, deopotrivă, prin vremuri tulburi și prin propria conștiință, asemenea vremurilor. O împletire de fire nebănuite ce leagă trei istorisiri de fapte și întâmplări legate de „reflexul de apărare” al conștiinței umane, despre alegerea dificilă între pragmatism și buna-cuviință și despre capacitatea de a merge mai departe a acelor care își descoperă, cu uimire și neputință, cît de abject și de decăzut caracter au. Un roman despre lupta dintre Artă și Putere și despre bietul om, viețuitor neputincios pe un munte de compromisuri făcute, roman al resurselor integrității umane. Șostakovici este Omul, nu numai personajul *Zgomotului vremurilor*, Șostakovici cel trăitor al experienței totalitare în Rusia lui Stalin și cel forțat de împrejurări să denunțe, să accepte, apoi, să-și reprezinte țara la primul Congres de Pace de la New York, trăind umilința de a fi considerat o marionetă a puterii și care, în final, este forțat să devină membru al partidului comunist al Uniunii Sovietice. O poveste întreagă, construită din bucățele, din întâmplări, fapte și semnificația lor, lăsate cititorului spre a le dezlega. Nu se putea altfel, căci Omul și eroul acestei cărți, erou al propriei lupte cu el însuși – ca să-l cităm pe Bradbury – „aparținea unui veac al uitării și al subterfugiiilor, al eliminărilor și al golurilor, al arderilor într-un veac al terorii, al ideilor încarcerate, al cărților interzise, al gândurilor reduse la tăcere, al oamenilor închiși, al claselor eliminate. Și, într-un fel pe care nu l-am înțeles, a supraviețuit și a devenit un erou al ideii” (M. Bradbury, 1992).

Importantă pentru această generație, ilustrată de Malcolm Bradbury – la începutul unei (alte) lumi noi, născută după căderea Zidului Berlinului, lume în care Europa de Est își re-găsea drumul spre ceea ce fusese înainte de 1940, o lume cu oameni născuți în timpul celui de al doilea război mondial și trăitoare în condițiile istorico-politice care au condus la cele două răsturnări radicale de sistem, a fost *supraviețuirea* și procesele care au condus la aceasta. Un alt exemplu de „universalizare a singularității”.

Ei, acești supraviețuitori ai unui timp încercat – în care importantă este capacitatea de a lăsa deoparte perspectivele mărginite ale climatului „strâmt” în care viața și istoria i-au făcut să trăiască și care ar fi dorit să *de-valorizeze* secole de gândire umană, ei – reprezentanții acestei generații – au devenit „eroi ai ideii,” făptuitori încăpățânați ai proiectelor ce se puteau strecura prin cenzura „zgomotului vremurilor.” De aceea, lecția răbdării și cea a conștiinței lucrului bine făcut, oricât de mic și de neînsemnat ar fi fost el, sunt – dincolo de cultul muncii ca singura sursă și resursă a existenței – lecțiile pe care eu și alții ca mine, generația „fără griji” a deceniului de după război, le-am învățat. Noi suntem generația „obsedantului deceniu,” ocrotiți de părinții care nu ne-au dezvăluit decât târziu, la maturitate, experiențele prin care ei și familiile lor au trecut. Ei, cei reprezentați de cel puțin două generații diferite de statutul social împărțit în – origine urbană și una rurală – au trăit aceste experiențe ca adolescenți și, apoi, ca oameni maturi. Acestea sunt motivele pentru care generațiile primelor două decenii de după a doua conflagrația mondială desfășurată pe pământul Europei, propun un alt model existențial, unul fundamentat pe un *sistem de valori* coerent care respinge nevoia relativizării și înlocuirii valorilor cu superficialitatea și inabilitatea de a proiecta interesele pe termen lung, dincolo de nevoile imediate și egoiste, deghizate cinic sub forma de „grijă față de ceilalți”. Această din urmă proiecție este sursa oportunismului și a relativizării a orice, lucru care permite impunerea unor valori suspecte, pulverizarea și separarea oamenilor.

Fără nicio urmă de îndoială, lecția răbdării, cultul muncii și al recompensei ca urmare a muncii depuse (căci trebuie să meriți pentru a primi ceva, nu?), al conștiinței treze, al solidarității și al comuniunii (nu neapărat al comunității) sunt tot atâtea valori acumulate de câteva dintre generațiile care au urmat războiului.

Și, mai presus de toate, respingerea standardelor duble și a factorilor care concură la dizolvarea conștiinței umane naturale. Prin tot ceea ce face și desface într-o viață de om, intrat într-un soi de universalitate *sui generis*, omul ultimei jumătăți de veac XX a intrat tulburător de senin, dar tenace, cu *înțelegere-de-sine* (ca să îl parafrazăm pe Gledinning) pentru a ne învăța că, mai devreme sau mai târziu, bunul – simț va apărea din nou, pentru că este o caracteristică naturală a omului educat în spiritul valorilor.

Natura umană nu poate fi schimbată, susțin cercetătorii, ea poate fi alterată vremelnic, doar. Pentru că, atunci când natura este împiedicată să existe natural, prin mecanismele sale obișnuite, găsește mijloace de autoreglare, asemenea cursului unei ape de munte îngrădite să curgă prin albia firască. Mai devreme sau mai târziu, își regăsește calea...

Notă: Textul preia idei din multe alte texte semnate de autoare, dar – în întregul său – se bazează pe un proiect la care autoarea lucrează în prezent și care reia tema re-scrierii literaturii din perspectiva intertextualității ca realitate virtuală.

Subtitlul se referă la conținutul eseului *De ce Transilvania?*, publicat de autoare în volumul *Transilvania din cuvinte*, editor Irina Petraș, Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România, 2018



VLAD MOLDOVAN

Căi de flux

Cartea *Timp și frumusețe: de ce timpul zboară și frumusețea rămâne*, semnată de Adrian Bejan, propune o explorare a frumuseții și timpului în cheie *constructală* a naturii.

În scanările după contribuții cu tente holistice ne putem întâlni, la raftul de filozofie a științei, și cu cărțile traduse în română ale reputatului fizician gălățean Bejan Adrian. *Fizica vieții: evoluția pretutindeni* (Humanitas, 2022, trad. Olivia Preoteasa) și cartea de care ne vom ocupa – *Timp și frumusețe: de ce timpul zboară și frumusețea rămâne*. (Curtea Veche Publishing, 2023, trad. Cristina Stan) – sunt două din duzina de cărți (30), sinteze ale sutelor de articole, publicate de-a lungul unei cariere academice solide a profesorului de la Duke University.

Latura mai ezoteric-științifică a cercetării de specialitate contornează atenția spre dezvoltări precise ce țin de convecție, transfer termodinamic, inginerie sau design în natură. Pentru trasarea mediului epistemic în acest caz e suficient să cităm în original câteva titluri de studii cumpănitore citate mai la tot pasul: *Entropy Generation through Heat and Fluid Flow*; sau – *Advanced Engineering Thermodynamics*; sau – *Constructal law: optimization as design evolution etc.*. Survolul peste articole sugerează o abordare nonreducționistă a fizicii ce își are izvorul, de ce nu, dintr-o disciplină secundară cum a fost considerată termodinamica. Dar acum nu mai e cazul marșării pe secundaritate – pare să inducă activitatea ideatică perseverență a cercetătorului român. Totul curge, se transformă și uimește în naturalitatea sa. Dinamicile globului luat ca sistem vascular structurat în curgeri și canale devin indici și exemple pentru surplusul de sens și perfecționare pe care scriitura îndesată a fizicianului îl aduce.

Se pot găsi nenumărate resurse, implică autorul, din studiul puterii și dispersiei căldurii – pentru o posibilă, cvasi-unitară, viziune transdisciplinară. De la *Circuitul realizat de apă în natură* la *Simulări pe computer ale formării bazinului unui râu* – cartea recent apărută la Curtea Veche (*Timp și Frumusețe*) discută, descrie și antamează zeci de grafice, ilustrații, reproduceri și diagrame din varii domenii ale cogniției extinse și intensive de pe glob. Teoria, dar chiar și legea (autorul o numerează ca a treia din termodinamică) ce conectează prin patternuri ale curgerii universale întregul spectru fizic poartă numele de *Lege Constructală* (Constructal Law). Desigur, o formulă netă a ei ne este oferită încă din prefață, dar ea

va mai fi declinată în felurite nuanțe de-a lungul cărții: „ Pentru ca un sistem de dimensiuni finite să persiste în timp (să trăiască), acesta trebuie să evolueze liber, astfel încât să ofere acces din ce în ce mai ușor la curenții care trec prin el.” (p.10)

Însemnele subsistemelor denotă viață, animare și evoluție configurantă. Un fragment din *Fizica vieții* va ilustra aici, în joc de esențialități termo-vitale, schița negentropică a acestor sisteme: „Opusul stării de moarte, pe care îl definesc acum, e starea de viață. Sistemul în stare de viață nu se află în echilibru cu mediul. Diferențele de temperatură și presiune (și alte proprietăți) sunt pretutindeni, în interiorul sistemului și în afara lui, între sistem și mediu. Prin urmare, sistemul e împins și tras, încălzit și răcit, e populat de curgeri (curenți) și, mai ales, de organizare. Se mișcă unitar și se transformă liber pe măsură ce se mișcă și curge. Sistemul viu e caracterizat prin curgere, organizare, libertate de modificare și evoluție. Odată prezente, aceste trăsături deosebesc ce e viu de ce e mort.” (*Fizica vieții: evoluția pretutindeni*, p.22)

Despre timpul mintal, cel perceput de entitățile animate, și despre atractivitatea universalistă a frumosului vor vorbi cele zece capitole ale cărții aflate în discuție. Cei interesați exclusiv de firul gândirii fizicianului de la Duke pot parcurge o sinteză necompromițătoare de câteva pagini încă din prefață. Incipitul concepției comprimate sună, în cuvintele fizicianului, după cum urmează: „Timpul și frumusețea țin de domeniul fizicii. În cartea de față am organizat multe dintre aspectele legăturii dintre cele două sub forma a trei idei principale: Prima idee se referă la percepția noastră asupra timpului și la motivul pentru care ni se pare că timpul trece mai repede pe măsură ce îmbătrânim. Timpul pe care îl percepem noi se numește «timpul mintal» și diferă de cel măsurat de un ceas. Timpul mintal este specific individului care observă și se compune dintr-o succesiune de imagini – reflexii ale naturii – produse de anumiți stimuli, transmiși prin organele de simț. [...] În al doilea rând, suntem atrași de frumusețe pentru că ochii examinează mai rapid imaginile cu formă frumoasă. E benefic vieții să observăm mediul înconjurător și să-l înțelegem mai rapid. Cartea de față arată principalele caracteristici ale creării și transmiterii unei imagini, precum forma, contrastul, mesajul și perspectiva.” (p.10). Ultimele sunt chiar conceptele centrale ale discursului infra-științific propus de Bejan. Alte titluri de capitole punctează cu celeritate circumvoluțiunile: *Timpul accelerează*, *Frumusețe*, *Contrast*, *Formă*, *Idee*, *Perspectivă*, *Artă și Știință*, *Timpul încetinește*, *Știința designului*.

Trecând peste bizareria unui stil intuitiv și asociativ, uneori frust autoreferențial – cartea se dovedește utilă în elaborarea unei conectivități cognitive sistemice între opere de artă, fenomene naturale, entități animate și inanimate ale transfigurării fizice. Cu bisturiul analizei atente și o lejeritate afină ignoranței (cel puțin față de bibliografiile criticiste privind teoria estetică) – Adrian Bejan reușește să transmită efectul subtil și benefic al metodei ce reconstituie natura într-un „regat al configurațiilor”. Ce nu e natural la Bejan? Foarte puțin, căci fizica ajunge a fi *fac-totum*-ul

viziunii. Ce e bun și funcțional rămâne și e păstrat în discursul despre frumos și timp. Stăpânirea ansamblului decurge și din comonalitatea configurațiilor de curgere a arhitecturilor evolutive. Plasarea importanței evoluției sistemelor vii în centrul explicației și deducției acestei „noi” fizici termo-holiste devine evidentă prin exemplele din istoria tehnologiei și a biologiei date de cercetătorul româno-american.

Obiectele, Mediul, Sistemul, ba chiar și Observatorul nu sunt Fractalice (frânte și împărțibile), ci Constructale, adică evoluția lor traduce o curgere pragmatic-aditivă: „Evoluția tehnologiei este evidentă în practica, dispozitivele, tehnicile și conceptele care ne conferă zilnic încredere și autonomie. Este evidentă în evoluția științei, a cercetării și a educației. Conceptele, principiile și metodele vechi sunt înlocuite de unele noi, mai generale, cu mai mult impact și mai concise. Evoluția se vede în felul în care este schimbat și implementat designul. Acest lucru e sprijinit de îmbunătățiri constante în tehnici numerice și de simulare, metode de optimizare, algoritmi genetici, tipărire și fabricare.”(p.139)

Aceeași amprentă juxtapozitiv-evolutivă este desprinsă de cercetător și înainte vreme, în istoria științei moderne în juxtapunerea sa cu religia: „În Renaștere, forma imaginilor atrăgătoare văzute peste tot era numită «proportia divină». Aceasta era atribuită lui Dumnezeu. Animalele erau numite «creaturi» pentru că se credea că fuseseră create de Dumnezeu. Așa a fost înainte de știință. Odată cu răspândirea științei, numărul de date observate a rămas, în principiu, la fel, dar cunoașterea a devenit mai simplă și mai ușor de ținut minte, de predat. Ne putem baza pe ea pentru a face predicții care pot fi puse în slujba omului. Știința a sosit ca ceva suplimentar, pe lângă religie. Știința și religia sunt două artefacte și au fost adoptate pentru a face viața (mișcarea) mai ușoară, mai sigură și mai îndelungată. Asemenea religiilor, știința evoluează și tinde spre propriul «monoteism»: teoria tuturor lucrurilor, legea legilor, cele mai puține legi pentru fiecare disciplină și figura-icoană a inteligenței, ca a lui Einstein, care nu va fi înlocuită de o altă figură. //Deși religia e mai veche, ea continuă să fie de folos în știință. Limbajul științific împrumută din limbajul de dinaintea apariției științei – de exemplu, în organizare (ierarhia, ceremonialul) și în nomenclatura din mediul academic (decan, rector) și codul vestimentar (tocă și robă). Savantul care face preziceri e un fel de «profet». Predicția corectă e urmată apoi de «credință» și aplicată, adoptată. Știința care e acceptată devine știință de stat, plătită și impusă de stat, la fel ca religia majoritară.//Etica cercetării academice (nu minți, nu fura) își are originea în învățăturile iudeo-creștine. Biologii fac referire la animal și animat, care însemnau inițial «suflet» (*anima* în limba latină). Cea mai respectată voce din știință în documentarele despre natură, David Attenborough, vorbește despre «creaturi». Nimeni nu-l acuză de creaționism pe acesta și pe invitații săi” (p.54)

Fără îndoială că e reperabilă o abilitate de metamorfoză a progresiei în discursului bejanian, iar asta înfățișează o altă dimensiune a fugii ideatice aduse de carte – ce se poate înfățișa și ca manual de

aprofundare a atenției și a percepțiilor asemănător celor stoice sau neoplatoniste din trecutul antic. Rar întâlnim o viziune fizicistă care să vorbească atât de dezinvolt despre preeminența și plăcerea Ideii, despre Forme predilecte în Natură; despre Configurații ale Schimbării. Doar că aristotelismul de interfață ce echivalează fizicul cu tărâmul mișcării este emanat aici de cercetarea evoluțiilor predictibile ale curenților materiali. Dacă un pitagoreic, un physikos parmenidian și un stoic ar putea să parcurgă paginile autorului român cu siguranță ar găsi expresii plăcute ochilor. Și, totuși, temele cărții ajung a fi de-a dreptul heracliteice – căci se vorbește mai mult despre schimbare; despre scurgere și irepetabilitate; despre metamorfoză și libertate. Calea spre o minte receptivă provine din cultivarea unei libertăți creative pe care creierul nostru o pot dezvolta, sugerează Bejan, iar finalul cărții dă câteva sugestii concrete de ameliorare: „În ultimul capitol, te invit să aplici lecțiile învățate în pandemie, pentru a controla viteza timpului pe care îl percepi. De pildă, pentru a încetini timpul, eu fac diferite lucruri. Sunt foarte atent. Port cu mine un calendar tipărit, unde văd zilele lunii și tai câte o zi. Văd ce e în față și ce e în urma mea. Scriu de mână și desenez de mână.” (p.100). Puțin mai înainte, la capitolul median intitulat *Frumusețe*, putem găsi o apologie edictică a artei caligrafiei: „Modul în care frumusețea îmbunătățește creierul este demonstrat științific în efectul pe care îl are scrisul de mână asupra dezvoltării copilului. Scrisul de mână se numește «caligrafie» deoarece în limba greacă *kallos* înseamnă «frumos», iar *graphein*, «a scrie». Frumusețea a fost de la început specifică scrisului de mână. Profesorii știu (și elevii descoperă pe parcursul anilor școlari) că scrisul de mână este important pentru o înțelegere mai bună, o concentrare mai profundă și o memorie mai îndelungată. Scrisul de mână îmbunătățește înțelegerea limbajului și înzestrează creierul cu abilitatea de a accesa cele mai importante informații.” (p.50)

Samplând fragmentele, nu putem să nu observăm un aliaj în designul configurațiilor explorate, iar acest lucru transpare și în discurs: „Asocierea strânsă a canalelor de invadare (degete, copaci) implantate în arii (sau grupuri) este fizica ce unește toate formele de creștere în formă de S în istorie, neanimate (delte ale fluviilor, lapte vărsat pe podea), animate (plăgi, pe toată suprafața corpului unui animal) și sociale (idei, știri), care se răspândesc dintr-un punct pe o suprafață (sau volum) și sunt culese dintr-o suprafață (volum) într-un punct.” (p.100)

Ideile și imaginile bune sunt rare, dar circulă, iar cartea lui Adrian Bejan se dovedește a fi un mediu propice pentru amândouă. Înarmată cu legea constructală – fizica se poate lansa să integreze manifestările principiului evoluției designului în spațiu și timp. O carte pe cât de sacadată – pe atât de inspirantă.

Text apărut și în *Steaua* nr 2/2024



NICOLAE IUGA

Istoria universală văzută prin metafore

1. Fenomenul curgerii timpului este ceva de domeniul evidenței primare.

Cea dintâi metaforă grandioasă referitoare la fenomenul curgerii universale este binecunoscutul Râu al lui Heraclit. Înainte de a prezenta imaginea Râului, Heraclit a enunțat un principiu abstract: „Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat” (*Panta rhei kai ouden menei*). Imaginea metaforică a curgerii este Râul¹. Dacă ne imaginăm că noi am putea fi un observator imobil pe marginea râului, în punctul fix al prezentului și abstras de la curgere, atunci putem conchide, tot cu Heraclit, că: „nu ne putem scălda de două ori în apa aceluiași râu”. Pentru că, dacă am intrat o dată în Râu, adică ne-am scăldat și apoi am ieșit, când vrem să intrăm a doua oară în același loc, după un interval de timp oricât de mic ar fi acesta, apa râului este alta. Apa în care ne-am scăldat prima oară s-a dus la vale, a curs deja, acum apa este formată din unde cu totul noi, Râul însuși este altul, adică ne scăldăm pentru a doua oară într-un cu totul alt Râu. Contextul Istoriei Universale este diferit.

Râul metaforic care curge uniform, liniștit dar implacabil, nestăvilit și neîndurător, este de fapt Timpul. Avem aici în primul rând timpul fizic, dat de mișcarea astrelor, mai aproape de noi de mișcarea de rotație a pământului în jurul axei sale și de mișcarea de revoluție a pământului în jurul soarelui. Este Timpul care, la fel ca și Râul lui Heraclit, curge uniform, venind de undeva de la infinit din trecut și curgând la infinit către viitor. Sigur, timpul ia naștere din succesiune, din mișcare și când mișcarea va înceta complet (la ipoteticul zero absolut, la temperatura de -273,15 grade C), va dispărea și Timpul însuși. Se va împlini ce a spus profetic Poetul: „Timpul mort ș’întinde trupul și devine vecinicie / Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie”. Sau, transpus în proza relației cauză – efect, când nimic nu se mai mișcă, atunci moare și timpul însuși. Râul lui Heraclit îngheață cu totul și devine un sloi imobil.

1 Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, trad. rom. C. Balmuş, Ed. Academiei, București 1963, p. 425.

2. Curgerea heraclitică se situează între imobilismul ființei absolute eleate și curgerea absolută cratyliană.

Pentru eleați nu exista mișcarea ca atare, ci numai Ființa imobilă și imuabilă. Pentru Cratylos nu există nici imobilismul eleat, dar nici curgerea omenește perceptilă a lui Heraclit. Dacă Heraclit spune că nu ne putem scălda de două ori în apa aceluiași râu, Cratylos plusează și zice că nu ne putem scălda nici măcar o dată¹. Fiind vorba de un râu și nu de un lac, deci de o apă curgătoare nu de una stătătoare, în momentul în care am intrat într-un râu care curge, noi în orice moment ne vom confrunța cu un alt râu, în orice moment, oricât de scurt temporal ar fi acesta, undele râului vor fi altele în raport cu corpul nostru. Cât de mic trebuie să fie intervalul de timp de la intrarea și până la ieșirea noastră din râu, intervalul până la care râul se poate schimba? Oricât de mic, de infinitezimal ar fi acest interval, noi ne vom confrunța de fiecare dată cu două râuri diferite. Astfel s-a ajuns la definirea caracterului continuu al timpului în matematică. Dacă luăm două puncte distincte pe linia timpului, oricât de mic ar fi intervalul dintre cele două puncte, o sutime de secundă să zicem, acest interval poate fi divizat la infinit. Și astfel, nu vom ajunge niciodată la un discontinuu, la un timp zero.

În ceea ce privește curgerea, putem observa că la eleați repausul este absolutizat și curgerea nu există deloc, ființa fiind cognoscibilă doar tautologic, inconsistent logic. La Heraclit, curgerea este absolută, dar repausul există și el, ca un ceva relativ, iar cunoașterea poate fi consistentă logic. La Cratylos curgerea este absolută, iar repausul nu există deloc, făcând astfel imposibilă cunoașterea omenească². Și astfel curgerea absolută cratyliană devine totuna cu nemișcarea absolută eleată. Numai curgerea heraclitică are diferențiere în sine și poate face obiectul cunoașterii. Aceste extreme, de fapt două abstracții, imobilismul ființei la eleați și pulverizarea instantanee a ființei prin curgere absolută la Cratylos, nu sunt experiențe reale, cu baze senzoriale, ci sunt mai degrabă experimente mintale cu baza în imaginar.

În folclorul românesc avem proverbul „apa curge, pietrele rămân”, proverb care sintetizează o experiență de sute de ani. Acest proverb ilustrează precaritatea experienței senzoriale care nu este dublată de un experiment mintal, de gândire abstractă. Sigur, raportată la scurtimea vieții omenești piatra pare că stă, că nu curge, că rămâne la nesfârșit identică cu sine ca și ființa eleată. Dar în realitate curge și piatra, numai că o face într-un fel mai lent, neobservat de către noi, din durată scurtă a vieții noastre. Într-un interval de timp de ordinul a sute de mii de ani, sub acțiunea variațiilor de temperatură, piatra se contractă și se dilată, până când se macină și devine nisip. Apoi nisipul, sub apăsarea gravitației, se poate compacta redevenind piatră ș.a.m.d. Deci și piatra curge, dar nu numai piatra ci și cosmosul curge, în fiecare moment infinitezimal poziția astrelor în univers este alta, tot așa fără să o observăm noi. Râul care curge al lui Heraclit este o metaforă cu valabilitate universală.

1 Diogenes Laertios, idem, p. 569.

2 Ibidem.

3. Adevărata curgere, perceptibilă potrivit cu durata vieții ome-nești, o constituie nașterea și moartea vegetației.

Este experiența umană fundamentală și originară, după Mircea Eliade¹, care a dat și un sens curgerii, anume moartea și învierea din moarte. Observarea morții și învierii vegetației l-a condus pe om la ipostaza unui zeu care moare și învie, Tammuz la babilonieni sau Osiris la Egipteni. Ambii au ca soții divinități feminine, Iștar în cazul lui Tammuz sau Isis în cazul lui Osiris, și acestea fac posibil miracolul reînvierii. În mitologia greco-romană o avem pe Demetra, care toamna intră în împărăția subpământeană a morților – și atunci toată vegetația se usucă, își încetează ciclul – iar primăvara zeita revine pe pământ, spre a dezlega puterile generative și dătătoare de viață ale vegetației. Toate acestea sunt mituri, care au meritul de a explica perfect, adică fără rest, curgerea ciclică (anuală) a vegetației.

4. Spre deosebire de mit, metafora vine istoric după acesta și este un mit comprimat.

Când ajungea la limitele raționalității privind explicația, Platon povestea mituri. În schimb Hegel, posesorul unei raționalități nelimitate, atunci când voia să se facă mai ușor înțeles, recurgea la expresii metaforice. În manuale sau în dicționare, metafora este definită fie ca o comparație căreia îi lipsește temenul de comparat, fie ca o comparație în care termenul de comparat este substituit cu o imagine, iar comparația este subînțeleasă. Cea mai bună definiție a metaforei o dă, totuși, Aristotel, ca fiind „o comparație între lucruri neasemenea” (*Poetica*, cap. XXI)². Prin subînțelegerea unui termen, metafora ia forma unei elipse sau a unei exprimări eliptice. Această elipsă implică totuși o structură originară, și anume: (a) existența a doi termeni inseparabili, unul subînțeles sau nu, care sunt supuși comparației; (b) o dozare optimă a asemănărilor și a neasemănărilor între cei doi termeni, care nu pot fi nici total asemenea și nici total neasemenea. Dacă termenii sunt prea mult asemenea, atunci avem o banalitate și, la limită, o tautologie. Iar dacă sunt prea mult neasemenea, atunci avem o ruptură a elipsei metaforice, o bizarerie și, la limită, un caz de schizofrenie; (c) o tensiune interioară optimă între ce este asemenea și neasemenea, indusă în elipsă de talentul poetului creator de metafore, ceea ce dă forța centripetă de menținere laolaltă a termenilor metaforei.

Spre deosebire de explicația de ordin științific, ce ne trimite la cauze anterioare regresând la infinit în timp, mitul explică totul, fără rest, prin apel la un principiu spiritual și prin miracol. Cu timpul, mitul devine nesatisfăcător și banal chiar, deoarece ajunge să explice prea multe într-un mod prea simplu. Atunci intervine metafora. Suprimând sau subînțelegând pe unul dintre termeni și lăsând la latitudinea noastră să ne imaginăm principiul spiritual din mit, imaginea din metaforă poartă dincolo de sine, la fel ca

1 Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, trad. rom. Cezar Baltag, ESE, București, 1981, p. 38.

2 Aristotel, *Poetica*, trad. rom. D. M. Pippidi, Ed. Academiei, București, 1965, p. 82-83.

și principiul metafizic. Dar, prin imagine, metafora realizează o deschidere luminatoare asupra ființei cu totul nouă și, câtă vreme reușește acest lucru metafora, spre deosebire de mit, este vie.

5. Râul lui Heraclit nu curge uniform, ci aglutinant și, în consecință, diform.

Cel puțin pentru o anumită parte a noastră de cosmos, astrele nu se mișcă uniform, ci uniform încetinit, insesizabil pentru noi. De exemplu mișcarea de rotație a pământului în jurul axei sale este încetinită din cauza marilor fluvii orientate pe direcția nord – sud. La fel, parcursul nostru temporal biologic și cu atât mai mult destinul nostru individual nu au un curs uniform, ci viața noastră, chiar dacă ne străduim să o trăim monoton, are diformitățile și imprevizibilul ei. Dacă la un anumit moment al vieții noastre am considera prezentul ca pe un punct temporal T zero și ne-am imagina că am putea să îndoim înapoi complet, la 180 de grade, linia timpului prin punctul prezentului, vom putea constata simplu că viitorul nu se va suprapune peste trecut. Același lucru poate să fie valabil și pentru cosmos în ansamblu. Timpul vieții noastre ca experiență individuală, ca o undă repe-de trecătoare din marele Râu, nu este linear, ci mai curând evoluează pe principiul aglutinant al bulgărelui de zăpadă, timpul vieții noastre devine durată bergsoniană. Pentru individ, timpul subiectiv curge accelerat progresiv cu vârsta. Același interval de timp fizic, obiectiv, se raportează la întregul experienței individuale. Pentru un individ în vârstă de douăzeci de ani un interval de zece ani va reprezenta jumătate din experiența lui de viață, pentru unul în vârstă de patruzeci de ani, un sfert din experiența lui de viață ș.a.m.d. În concluzie, impresia noastră subiectivă va fi că timpul curge tot mai repede.

6. Curgerea este zadarnică sau are un rezultat?

Lucian Blaga numea valorizarea curgerii – investirea timpului cu accente axiologice¹. Ideea ar putea fi dezvoltată. Mental, noi putem diviza timpul în trei mari segmente: trecut, prezent și viitor – și tot astfel putem pune accentul nostru axiologic pe trecut, pe prezent sau pe viitor.

Dacă punem accentul axiologic pe trecut, asta înseamnă că undeva în trecut a fost pentru omenire un timp mai bun decât cel prezent, o vârstă de aur sau o condiție paradisiacă. În mitologia iudeo-creștină avem raiul, grădina Edenului, în care omul era nemuritor, nu cunoștea nici finitudinea vieții și nici suferința. Dar iată că survine un accident, din vina întâilor oameni: au încălcat interdicția divină și au mâncat din pomul oprit. De aici înainte condiția ontologică a omului se modifică radical, intră pe scena lumii suferința și moartea. Căderea în păcat a omului atrage după sine și decăderea cosmosului în ansamblu. Până la păcatul originar, fluviul timpului curgea liniștit și uniform, venea de la infinit din trecut și, trecând prin prezentul ființei noastre, mergea la infinit în viitor. Căderea în păcat echi-valează cu o ruptură tectonică de-a curmezișul râului, dând naștere la

1 Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. Humanitas, București, 2011, p. 97 și urm.

ceva asemănător cu o cascadă. Rezultatul curgerii în cascadă este acela al instituirii pentru om a unei condiții ontologice cu totul noi. De la o condiție edenică fericită și nemuritoare, omenirea a căzut în suferință și moarte. Și accentul axiologic pus pe trecut este propriu nu numai mentalității iudeo-creștine, ci și altor civilizații. Mitologia greco-romană ne vorbește de niște vârste fericite ale omenirii, de o vârstă de aur, de la care omenirea a decăzut la condiția de azi. Sau în hinduism avem patru epoci îndelungate, de zeci de mii de ani (Yuga), noi aflându-ne acum în cea de a patra (Kali Yuga), trecerea de la prima spre ultima fiind o degradare continuă¹, marcată de întuneric și păcat. Curgerea are în acest caz un sens descendent și timpul poate fi numit aici timpul-cascadă. Dacă punem accentul axiologic pe prezent, avem o altă paradigmă mentală. Râul lui Heraclit curge exasperant de monoton, ne aflăm sub zodia Ecclesiastului, a lui nimic nu este nou sub soare și toate sunt deșertăciune. Sau a *Glossei* lui Eminescu. Ceea ce ne îndeamnă la evadarea din tristețe prin *Carpe diem*.

În fine, cu accentul axiologic pus pe viitor ne situăm într-o perspectivă asupra istoriei mai proprie prezentului și apropiată de cea științifică. Este validată aici ideea de progres. Istoria pare a avea un sens crescător și optimist. Două versuri eminesciene sunt edificatoare în acest sens: „Ale noastre vieți toate sunt ca undele ce curg / Vecinic este numai râul, râul este Demiurg”. Râul este Demiurg, în sensul că poate crea ceva determinat din ideea de curgere. Ne aflăm aici, ca în dialogul *Timaios* al lui Platon, în fața unui Demiurg care crează din diverse particule rătăcitoare (*aitia planomene*) ființe determinate².

La fel, în dialectica hegeliană orice ființă determinată, ca o undă trecătoare a Râului cel veșnic, este supusă pieirii, dar pieirea acesteia nu înseamnă numai suprimare, ci și păstrare totdată. Este ca și cum curgerea râului heraclitic ar lăsa ceva depuneri în urma ei (idei, descoperiri științifice, creații artistice) și, cu timpul, albia râului se înalță. Apoi ființa determinată este sortită pieirii, intră în ciclicitatea vieții și a morții, se mișcă aparent în cerc, iar infinitul este un cerc de cercuri. Dar, datorită sedimentelor anterioare, mișcarea nu revine exact în punctul ei de plecare, ci revine pe un plan superior. Viața noastră de exemplu, când revine la sfârșitul ei circular la punctul de plecare, lasă în urma sa ceva în spiritul obiectiv, în spiritul obiectivat ca valori ale culturii prin care am trecut și atunci nu revine exact la punctul de plecare, ci revine pe un plan superior, semn că nu am trăit degeaba. De aceea dialectica hegeliană are binecunoscuta formă a unei spirale ascendente. Sau, în terminologia blagiană adoptată deja, dacă punem accent axiologic pe viitor, vom avea timpul havuz ca opus al timpului cascadă, o reprezentare a timpului ca fântână arteziană. Undeva în viitor noi vom avea un timp mai bun decât cel prezent. Sigur, tot timpul vor apărea probleme, dar noi avem prejudecata mitologică potrivit căreia tehnica le va rezolva pe toate. Iată binefacerile progresului, după cum a exclamat un personaj al lui Caragiale. În reprezentarea timpului havuz,

1 René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, ED. Humanitas, București, 1995.

2 Platon, *Opere*, vol. VII, Ed. Științifică, București, 1993.

aruncarea apei în sus împotriva gravitației contrazice experiența noastră cotidiană, dar ca parte a metaforei această imagine este cum nu se poate mai potrivită.

7. De la metafora Râului la Heraclit la metafora Mării la Hegel.

Curgerea râului are rost prin ea însăși, fiindcă curgerea este mișcare și mișcarea înseamnă viață, după cum încetarea completă a oricărei mișcări înseamnă moarte. Pentru a ilustra viața popoarelor, Hegel recurge la metafora Mării¹. Dacă apa mării ar fi complet nemișcată, ca a unei bălți mici de exemplu, atunci din lipsă de oxigen toate vietățile din mare ar pieri, iar marea ar deveni un mediu al putreziciunii impropriu vieții. Ar pieri nu numai vietățile marine ci și cele de pe uscat, din cauza emanațiilor toxice ale mării. Că nu se întâmplă așa, faptul se datorează vântului care provoacă valurile, adică mișcării Mării de la suprafață, care oxigenează apa și face posibilă viața. Marea este Istoria universală, iar valurile care o țin în viață sunt episoadele de violență intra- și inter- statale, războaiele și revoluțiile în interiorul statelor, precum și războaiele dintre state. Hegel zice despre război că este semn de sănătate etică a popoarelor, o afirmație care poate șoca la prima vedere, dar argumentarea filosofului limpezește lucrurile. Există instituții în stat care sunt supreme, în sensul că deasupra lor nu se mai află altceva în raport cu care să fie subordonate, de exemplu Justiția sau conducerea politică. Și dacă aceste instituții se anihilează sau se corup cu timpul, acestea nu pot să fie reformate din interior, o Justiție coruptă de exemplu nu se va putea reforma pe sine, ci însănoșirea ei poate să vină numai dintr-o mișcare din afara ei, adică dintr-o revoluție. La fel și războaiele dintre state, acestea fac popoarele ca să lase fricțiunile interne și să fie unite în fața primejdiei din afară, războaiele dintre state unesc popoarele în interiorul statelor.

E adevărat, în situație de război individul se confruntă concret cu posibilitatea de a-și pierde averea sau chiar viața, a lui sau a rudelor sale apropiate. Dar trebuie să ne gândim la mulțimea de predici edificatoare sau la lecțiile de istorie în care este preamărit eroismul ostașilor căzuți în războaie. Stând reculeși în fața amvonului și ascultându-l pe preot, oamenii sunt impresionați de conținutul cărților sacre, care ne sfătuiesc să ne adunăm comori în ceruri, deoarece acestea sunt cele care contează din perspectiva vieții veșnice, iar nu comorile materiale perisabile de pe pământ, aflate în nesiguranță. Și cărțile sacre ne mai învață ca să îi cinștim pe martirii creștini care și-au dat viața pentru credință și să nu ne fie teamă de cei careucid trupul, dar sufletului nu au ce să-i facă, ci de cei careucid sufletul să ne fie teamă. Atunci oamenii pot intra în transa unei evlavii sentimentale și nu le mai pasă de nimic. Dar atunci când se întâmplă ca, într-o situație dată de război, să-și piardă averea sau pe unele rude apropiate, aceiași oameni uită

1 G. W. F. Hegel, *Principiile filosofiei dreptului*, trad. V. Bogdan și C. Floru, Editura IRI, București, 1996, 316-317.

repede ce au aprobat atunci când au ascultat predica preotului și încep să profereze sudalme și blesteme împotriva divinității și a nenorocirilor cu care se confruntă.

Și de asemenea mai este adevărat că Hegel pare a face apologia războiului și a violenței în istorie. Dar trebuie să avem în vedere că el a fost contemporan cu războaiele napoleoniene, când în luptă încă mai conta forța fizică a omului și încă mai exista onoare militară și cavalerism. Hegel nu a putut anticipa anticipa războaiele secolului XX și apariția armelor de nimicire în masă a populației civile neimplicată în război. Pentru vremea lui însă a avut dreptate să susțină că în lungi perioade de pace oamenii devin cu timpul comozi și se înămolesc într-o viață lipită de probleme grave și de ideal. Altfel Hegel are dreptate, când susține că în Istoria Universală episoadele de violență sunt necesare și că popoarele au progresat în câțiva ani de violență, în Revoluția Franceză de exemplu, mai mult decât în decenii sau secole întregi de dezvoltare pașnică, pentru că în puțini ani au fost abolite privilegiile feudale și a fost atins idealul monarhiei constituționale.

8. Metafore contemporane: iluzia staticului la Henri Bergson și zborul rachetei la Teilhard de Chardin

Viața este în sine curgere absolută, împinsă din interior de un misterios elan vital, scrie Bergson¹, fără o finalitate pe care să o cunoaștem noi, și de aceea de neînțeles. Din cauza faptului că este curgere cratyliană, lumea nu poate fi cunoscută decât numai printr-un artificiu. Anume, omul decupează cadre statice din această curgere neîntreruptă și pe baza lor construiește concepte abstracte, determinații păstrate ca fiind fixe și care fac posibilă cunoașterea. Din mișcare noi obținem iluzia staticului. Bergson o explică prin comparație cu o iluzie de sens invers, cu iluzia cinematografică. În cinematografie avem o succesiune rapidă de imagini statice, suficient de rapidă, de aproximativ douăzeci de cadre pe secundă, încât ochiul nostru să le perceapă ca pe o mișcare continuă. Din static obținem iluzia mișcării. La Pierre Teilhard de Chardin mișcarea este cauzată de un elan originar, ca și la Bergson și este legată cu energia, ca și la Einstein. Mișcarea învinge gravitația, dar în acest efort își epuizează treptat energia, din cauza entropiei. Imaginea metaforică a lui Teilhard de Chardin este aceea a unei rachete, care urcă pe verticală urmând săgeata timpului, până când își pierde complet forța ascensională². Aceasta urcă și își etalează pentru o clipă lumina doar spre a se stinge, într-un curent general coborător, ca într-un joc de artificii. Ființele determinate, care se nasc, trăiesc și mor, au durate determinate de viață și aceste durate sunt de fapt acele momente minuscule, în care fragmentele rachetei se opresc din urcare pentru o fracțiune scurtă de timp, înainte de a-și începe coborârea și moartea.

1 Henri Bergson, *Cele două surse ale moralei și religiei*, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p. 230.

2 Pierre Teilhard de Chardin, *Fenomenul uman*, Ed. AION, Oradea, 1997, p. 35.

TUDOR VLAD



Gheorghe Pomuț sau Ciudatele întâmplări ale vieții

La fel ca în domeniul teoriei literare, există cercetători ai mass mediei care susțin ca presa trebuie văzută ca o mare narațiune, ca un mod de organizare și explicare a lumii. Ea – presa – ar exprima sau confirma valori, credințe, atitudini și ideologii, construind și reinterpretând mituri culturale. În 1975, Roland Barthes descria știrile ca pe un mod de raționalizare a adevărului în societate, menit să integreze indivizi și evenimente într-un sistem coerent de relații sociale. Reprezentanți ai școlii britanice de studii culturale susțin că discursul mass mediei, ca moștenire culturală, revelează raportul dintre adevăr și putere în contexte istorice și culturale specifice.

Dacă acceptăm definiția mării narațiuni, a unui continuum alcătuit dintr-o suită imensă de istorii produse de ziariști, ar trebui să punem la îndoială componenta de adevăr, de relatare obiectivă, prin care mass media se legitimează, fiindcă orice narațiune și orice segment al său sunt deschise unui număr nelimitat de lecturi și interpretări.

Niciuna dintre aceste teorii nu este nouă, și abordările epistemologice pe această temă – din perspectivă semiotică, sociologică sau de istorie culturală – au fost multiple și fructuoase. Aceste reflecții mi-au revenit însă în minte în aceste zile când, în Statele Unite și în alte țări occidentale, se reevaluează etape ale istoriei și rolul unor personalități în deciziile și evenimentele care au marcat acele perioade. sunt utilizate în dezbateri (atunci când mai există dezbateri) documente, date produse de istorici, dar și extrase din presa vremii. Mai ales acestea din urmă sunt adesea scoase din contextul imediat sau din contextul mai larg al timpului respectiv.

Mai multe decenii, le-am vorbit studenților dornici să devină jurnaliști despre coduri de etică, despre metodele de colectare a informației, despre profesionalism în producerea și difuzarea știrilor... Încep acum să cred că am greșit, că poate *mass media* e doar o colecție de întâmplări povestite cu mai mult sau mai puțin har de feluriți cronicari de ocazie, care se leagă între ele sau se contrazic așa cum doresc cititorii la un

moment dat, și care se pot reasambla și reexplica după voia fiecăruia. Iar aceste considerații m-au făcut să rememorez câteva astfel de întâmplări cu caracter mai personal...

În îndepărtata vară a anului 1987, pe o terasă din Neptun, prozatorul și scenaristul Titus Popovici (*Străinul, Moartea lui Ipu, Mihai Viteazul, Columna*) îmi spunea: „Tinere, mă documentez pentru un roman care va bate *Sogunul*, ceva despre Gheorghe Pomuț.” Nu am dat nicio atenție frazei respective, în primul rînd fiindcă nici măcar nu știam cine era personajul menționat, dar și fiindcă e aproape o tradiție la scriitorii români să descrie construcții epice de amploare care rămîn apoi la stadiul de proiecte. Plecat dintre noi în 1994, Titus Popovici nu a scris – sau, cel puțin, nu a publicat, din cîte știu – niciun fragment din acea carte.

Peste mai bine de 20 de ani, ajuns în Sudul Statelor Unite, o împrejurare fericită mi l-a scos în cale pe John Lazău, consulul onorific al României în Atlanta, un om deosebit și un patriot autentic. Am petrecut apoi multe ore împreună, mai ales cînd m-a rugat să fiu președintele secției de vot a românilor din regiune la două alegeri. Îmi amintesc că, o dată, am stat lîngă urne de dimineața devreme pînă după miezul nopții, pentru vreo 30 de alegători. Și în acea zi interminabilă, cînd trebuie să-ți umpli timpul cu ceva, mi-a istorisit cum a pregătit vizita la Atlanta a unui înalt diplomat român din unul dintre guvernele de după 1989. Un moment important al programului a fost întîlnirea cu oameni de afaceri la Camera de comerț, iar John și-a pus în mișcare toate resursele și relațiile pentru a face ca sala să fie aproape plină. După prezentările de rigoare, oaspețele român a dat citire – într-o engleză decentă – discursului pe care îl avea pregătit. A mulțumit pentru prezență și și-a exprimat speranța că întîlnirea va fi un prilej de intensificare a relațiilor economice dintre România și statul Georgia. Apoi a spus că are și un motiv mai personal de satisfacție că se află la fața locului, și anume că un conațional al său a luptat în urmă cu aproape 150 de ani pe aceste ținuturi – și l-a numit pe generalul Gheorghe Pomuț. În acel moment – îmi povestea John Lazău zîmbind trist – mulți dintre cei prezenți în sală s-au ridicat și au plecat, fără a saluta sau a da explicații.

Iar acum, faptele: Gheorghe Pomuț s-a născut în 1818 la Gyula, din părinți români originari din Săcele. A urmat studii militare la Viena și în Franța. După ce revoluția de la 1848 din Ungaria (de partea căreia a luptat) a fost înăbușită, a emigrat în Statele Unite. S-a înrolat în armata unionistă la începutul Războiului Civil și a ajuns pe parcurs comandantul Regimentului 15 Yowa de infanterie sub comanda generalului Sherman. În acest rol a participat la asediul Atlantei, iar apoi la „Marșul spre mare” al lui Sherman, care a distrus toată infrastructura Georgiei. A început războiul ca locotenent, iar în 1866 Senatul american l-a confirmat ca general de brigadă. În 1866 a fost numit consul la Statele Unite în Rusia la St. Petersburg și a avut un rol semnificativ în negocierile de cumpărare a Alaskăi.

Evident, o biografie extraordinară, ce face pe deplin justificat interesul lui Titus Popovici. Pe de altă parte, însă, rolul său în îngenuncherea armatei confederate în Georgia (conjugat cu amintirea suferințelor populației civile de-a lungul marșului devastator al lui Sherman) pare să fi fost încă rană deschisă pentru unii dintre participanții la întâlnirea de la Atlanta cu demnitarul român, care ar fi fost mai inspirat dacă își păstra comentariul respectiv pentru un discurs la New York sau la Washington.

Ca să revin însă la tema abordată la început, cea a prismelor diferite prin care – de-a lungul vremii – citim și interpretăm întâmplările cuprinse în marile narațiuni ale omenirii, aceste rînduri mi-au fost inspirate nu numai de recenta dezbatere privind adevărurile trecutului, ci și de un coleg de la Universitatea Georgia, căruia îi relataseam istoria românului care a participat la bătălia Atlantei și mai târziu a cumpărat Alaska pentru Statele Unite și intenția mea de a face la un moment dat, poate, ceea ce Titus Popovici nu izbutise. Zilele trecute, acest coleg și amic – cu o genealogie ce amintește de marile familii faulkneriene ale Sudului – mi-a spus, în contextul protestelor care cer înlăturarea unor statui și simboluri confederate: „Poate că acum, dacă atîtea pedestale devin disponibile, o să vezi aici statuia prietenului tău Pomuț...” Surîsul lui amar mi l-a readus în memorie pe consulul Lazău istorisind eșecul întâlnirii de la Camera de comerț.

PS- Nu i-am mai spus prietenului meu de la universitate că Gheorghe Pomuț are o statuie în Cleveland, Ohio...

(Text apărut în revista *Cultura*)

ILIE RAD



Despre autocenzură

„Autocenzura e mai periculoasă chiar
decât cenzura propriu-zisă.”
Ion Negoitescu, 1992

1. Preliminarii. *Autocenzura* este definită, în dicționarele noastre postdecembriste (fiindcă din cele anterioare anului 1989 cuvântul lipsește, ca și când, vezi Doamne, el nu ar fi existat!), drept cenzurarea propriilor gânduri, idei sau acțiuni.

S-a scris foarte mult despre cenzură (cea comunistă mai ales): Marian Petcu, *Puterea și cultura. O istorie a cenzurii* (1999); Bogdan Ficeac, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”* (1999); Adrian Marino, *O istorie a cenzurii* (1999); Paul Caravia (coordonator), *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate, România, 1945-1989* (2000); Marin Radu Mocanu, *Cenzura comunistă. Documente* (2001); Marian Petcu (coordonator), *Cenzura în spațiul cultural românesc* (2005); Pavel Țugui, *Scriitori și compozitori în luptă cu cenzura comunistă* (2006). Eu însumi am scris un mic studiu asupra cenzurii literare, publicat în cartea mea, *Stilistică și mass-media* (1999). La toate acestea trebuie neapărat adăugată monumentală enciclopedie a cenzurii, în patru volume (Derek Jones, *Censorship. A World Encyclopedia*, 2001), capitolul despre cenzura din România fiind redactat de Adrian Marino.

Cenzura nu a dispărut nici în perioada de după Revoluție. Am fost uluit să aflu că până și faimosul *Jurnal* al lui Mihail Sebastian, apărut la Editura Humanitas, în 1997, a fost cenzurat, dacă e să dăm crezare unei afirmații a lui Mircea Zăciu, care scria că textul „ar fi fost cam hărtănit în prealabil de nu știu ce «înțelepți» de la un Muzeu israelian, care urmau să «avizeze» apariția. Păcat! Asta îmi amintește și de faptul că nu doar factorii politici ori religioși (fanatici) decid desfigurarea unui text, dar și aparentul «liberalism» occidental, și mă gândesc la versiunea franceză a *Jurnalului* lui Thomas Mann, cu numeroase pasaje suprimate, fără justificare de fapt, alta decât, eventual, capriciul, abuzul editorului” (Mircea Zăciu, *Departee/ aproape*, București, 1998, p. 254).

Așadar, dacă despre cenzură s-a scris foarte mult, despre *autocenzură* nu avem decât mici intervenții publicistice. Este și greu, dacă nu imposibil,

să se scrie o istorie a autocenzurii, în lipsa faptelor care să o probeze. Unul din puținele intervenții despre autocenzură, pe care le cunosc, aparține lui Ion Negoitescu, în cadrul unui interviu realizat de Lidia Vianu („*Autocenzura e mai periculoasă chiar decât cenzura propriu-zisă*”, în *Agora*, V, nr. 2, apr.-iun. 1992, p. 87-92).

2. Corespondența Anton Dumitru-Lucian Boz. Într-o scrisoare a lui Anton Dumitriu către Lucian Boz (Lucian Boz, *Scrisori din exil. Lucian Boz în corespondență cu Ștefan Baciuc, Emil Cioran, Anton Dumitriu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Constantin Noica și Nicolae Steinhardt*. Ediție îngrijită și note de Mircea Popa. Traduceri de Doru Burlacu, Călin Teuțișan și Rozalia Groza, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001), marele logician îi scria colegului său din tinerețe: „Aș fi bucuros să știu unele lucruri despre cursul vieții d-tale, ceea ce mi-ar completa tabloul despre viața tumultuoasă a generației mele și destinul nostru tulbure și divers.” Adică 16 ani din viața sa, petrecuți prin închisori, sunt catalogați, eufemistic, drept „destinul nostru tulbure și divers”. O singură dată, mizând pe relația viață-cafea, Anton Dumitriu scrie: „Azi am primit amabilul d-tale dar: cafeaua. Mulțumesc cordial pentru dorința pe care o ai de a-mi «îndulci» viața, deși eu o beau amară!” (3 febr. 1987). Interesant este că nici Lucian Boz nu voia să îi facă vreun rău prietenului său din România, fiindcă îi scrie: „Am primit cartea ce-mi trimiseseseși, *Philosophia Mirabilis*, am citit-o cu mare interes și ți-am mulțumit printr-o scrisoare trimisă prin avion. Văd, cu mult regret, că rândurile mele nu ți-au parvenit.”

3. Ioana Em. Petrescu. O asemenea drastică autocenzură am întâlnit și în cartea Ioanei Em. Petrescu, *Molestarea fluturilor interzisă* (1998), volum apărut așadar după Revoluție, un volum epistolar, conținând scrisori trimise din SUA, unde ea se afla cu o bursă Fulbright, între anii 1981-1983. Știind că și scrisorile ei ar putea fi interceptate, Ioana Em. Petrescu se sfia să facă cea mai mică aluzie la realitățile politice sau sociale din România socialistă!

4. N. Steinhardt – Lucian Boz. Ca și cenzura, sinuozitățile autocenzurii depind foarte mult de contextul politic în care apărea textul. La 1 octombrie 1976, răspunzând la o scrisoare primită de la Lucian Boz, din Australia, N. Steinhardt vorbește de „vremea anilor de detenție”, de „celulele prin care am trecut”, dar fără a face nicio referire la regimul politic din România. Referirea la anii de detenție trimitea cu gândul la epoca lui Dej, pe care Nicola Ceaușescu o critica cândva, cu duritate. Abia când se află în străinătate, pentru cinci luni (ca urmare a invitării sale la mănăstirea Chevetogne, din Belgia), în 1978, unde știe că nu va fi cenzurat, își permite unele comentarii. Expediindu-i, la 20 mai 1978, o scrisoare din Paris, unde se afla într-o vizită, N. Steinhardt face aceaștă remarcă privind diferența dintre Occident și lagărul socialist: „Belgia – ori cel puțin provincia ardeneză – a constituit o foarte neașteptat de plăcută și atrăgătoare surpriză pentru mine, iar *contrastul dintre dincolo și dincoace de Cortina de Fier e izbitor și de neînchipuit*.” – subl. I.R.).

În 1979, când regimul se apropia de ceea ce profesorul Mircea Zăciu a numit „deceniul satanic”, asemenea referințe nu ar mai fi fost posibile.

Alte două exemple de autocenzură, în două articole de istorie literară. Ambele îl au în vedere pe scriitorul Lucian Boz. În 1944, după eliberarea din lagărul de la Drancy, acesta revine în țară, unde stă până în 1946, când se reîntoarce în Franța. Revine în România, în 1947, ca trimis al ziarului *Le Monde*. Văzând situația din România, ocupată deja de tancurile sovietice (la sfârșitul anului și Regele Mihai va fi alungat), Lucian Boz decide să nu se mai întoarcă în țară. Iată cum surprind momentul doi autori, pentru a dovedi că Lucian Boz a plecat *din Franța* în Australia: Constantin Crișan: „După ieșirea din lagăr, în 1944, continuă să fie corespondent parizian al unor ziare și reviste românești, până în 1951, când se stabilește la Sydney, în Australia, unde trăiește și astăzi” (*România literară*, an XV, nr. 4, 21 ian. 1982, p. 20). Și mai evidentă este autocenzura lui N. Steinhardt, care afirmă: „Lucian Boz a plecat din România în ultimele zile (sic!) ale anului 1937 (ceea ce este adevărat, I.R.), întâi la Paris, apoi în Australia” (*Orizont*, nr. 44 (714), 6 nov. 1981, p. 3). Rezultă din textul lui Steinhardt că Boz emigrase din „iadul capitalist” al României anului 1937!!

5. Corespondența Iorgu Iordan – Ilie Rad. După conferința și întâlnirea de la Cluj-Napoca, din toamna anului 1978, am rămas cu Iorgu Iordan într-o foarte strânsă legătură, concretizată în 24 de scrisori (trimise în intervalul oct. 1978 – oct. 1983; Iorgu Iordan a decedat la 20 septembrie 1986) și trei interviuri, pe toate publicându-le în volumul *Întâlnirile mele cu Iorgu Iordan*¹.

Cele mai multe scrisori mi-au fost trimise la Timișoara, unde eu fusem repartizat profesor, după terminarea facultății, în 1979. După revenirea mea la Cluj, în 1982, corespondența noastră s-a rărit, fără să pot spune de ce, deși dovezile de prețuire din partea mea față de marele savant au continuat să se manifeste. În 1983 l-am felicitat cu ocazia împlinirii frumoasei vârste de 95 de ani. Am organizat la școala unde funcționam un medalion omagial Iorgu Iordan (când medalioane omagiale nu se puteau dedica decât lui Nicolae Ceaușescu!), i-am organizat o vitrină fotodocumentară etc. Probabil că dorința de a finaliza cele trei „proiecte” despre care vorbește în interviul din 1980 (rescrierea volumului III din *Memorii*, finalizarea *Dicționarului numelor de familie românești* și a *Istoriei limbii române*) l-au făcut să se retragă tot mai mult din viața publică – ultimele două proiecte fiind finalizate și publicate în 1983. Nu este exclus ca problemele vârstei înaintate să le fi inclus și pe cele legate de sănătate. Trebuie admisă și varianta interceptării, de către Securitate, a corespondenței sale primite și trimise, cum s-a întâmplat și în cazul altor intelectuali².

1 Ilie Rad, *Întâlnirile mele cu Iorgu Iordan. Scrisori și interviuri*. Ediție îngrijită, prefată, notă asupra ediției, note și comentarii, indice de nume de Ilie Rad. Cu un Argument de acad. Marius Sala, vicepreședinte al Academiei Române, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2011.

2 Geo Bogza, de pildă, care se și plânge, într-o scrisoare către Teofil Răchiteanu, de această problemă – cf. Geo Bogza, *Rânduri către tineri scriitori ardeleni*. (Scrisori și telegrame trimise de Geo Bogza lui Teofil Răchiteanu, Ilie Rad și Viorel Mureșan, în anii 1973-1991). O carte gândită și realizată de Ilie Rad, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 8.

Scrisorile sunt interesante pentru că pun în valoare câteva laturi ale personalității lui Iorgu Iordan, valori în care acestea credea (omene, bunătate, generozitate, spirit de dreptate, sinceritate, sensibilitate, dragostea de adevăr).

Iorgu Iordan și-a publicat memoriile în trei volume, apărute în anii 1977-1979, corespondența noastră având loc în intervalul oct. 1978 - oct. 1983, deci după publicarea memoriilor. Precizarea este importantă, pentru că se poate vedea cât de mult s-a autocenzurat autorul în cele trei volume de memorii, spre deosebire de scrisori, care nu erau destinate publicării și în care autocenzura nu a mai funcționat la aceiași parametri.

Încă de la început, Iorgu Iordan se arată un om extrem de prudent în afirmații, dată fiind atmosfera politică de la noi (pe care o numește, eufemistic, „atmosferă spirituală”). „Țărănismul” său este afișat și acum, subliniind că tot „ceea ce are poporul român mai valoros în ceea ce privește cultura (cu toate ramurile) este aproape în întregime creația țărănimii noastre.” (*Scrisoarea nr. 18*). Pe măsură ce relațiile dintre noi au devenit tot mai calde (a se vedea trecerea de la „Tov. Radu-Nandra” la „Stimate tov. Radu-Nandra”, apoi la formula definitivă de adresare: „Iubite tov. Radu-Nandra”), tonul rezervat al primelor scrisori este abandonat.

Comentând, de pildă, întrebările pe care i le-am trimis pentru interviul din *Echinox*, Iordan spune: „Unele întrebări sânt destul de delicate, dacă ținem seamă de atmosfera spirituală în care trăim. De aceea răspunsurile respective trebuie bine cântărite, ceea ce eu, acasă la mine, am putut face” (*Scrisoarea nr. 3*).

Primele scrisori abordează probleme generale, de cultură, mentalitate etc. Autorul sesizează, în mai multe rânduri, diferențieri subtile între cele trei provincii românești, ca urmare a condițiilor social-istorice și politice diferite în care au evoluat acestea: „Ardelenii n-au fost influențați de levantinism, ca românii de dincoace de munți” (*Scrisoarea nr. 9*).

Lingvistul își arată gusturile în materie de poezie. Îi place poezia Anei Blandiana și a Ninei Cassian, nu și a lui Nichita Stănescu, pe care l-a avut student, la care nu agreează „„filozofia» căutată, «tăierea firului în patru» ș.a.”, care „n-au ce căuta în poezie, fiindcă nu sânt «poetice»”. Dintre critici, îi apreciază pe Nicolae Manolescu, pe care îl consideră „cel mai curajos dintre toți criticii noștri”, în altă scrisoare spunând că „acest critic contează mai mult decât alții, fiindcă, zic eu, are calități reale, în primul rând, marea claritate a expunerii și argumentarea, în general, perfect logică”. Îl apreciază și pe Adrian Marino, care i se pare „superior tuturor criticilor și istoricilor literari ai noștri. Datorită lui (cu cele două publicații în limbi străine, *Cahiers roumains d'études littéraires* și *Synthèse*), literatura și mai ales critica literară românească au ajuns să fie cunoscute peste graniță” (*Scrisoarea nr. 11*), dar și pe Al. Paleologu („filozof, ca formație, dar inteligent și fin, foarte obiectiv – poate și pentru că nu e critic să zicem pur profesionist”) (*Scrisoarea nr. 17*). În schimb, îl consideră „ciocoli” pe Eugen Lovinescu, căruia îi recunoaște, totuși, marea lui cultură occidentală.

Dar cel mai întristat este savantul văzând evoluția greșită pe care o apucase societatea românească în acei ani. Socialismul distrusese cultul pentru muncă, pentru ordine și disciplină: „Mă bucură de asemenea satisfacția d-tale în legătură cu munca didactică. Ea dovedește că ești pasionat, în sensul frumos al termenului, că, adică, vezi în activitatea de dascăl nu o meserie, ci o menire, izvorâtă dintr-o necesitate. Se întâmplă asta foarte rar astăzi, și nu, în primul rând, din vina tinerilor profesori, ci din cauza atmosferei spirituale în care trăim azi, când exemple de muncă dezinteresată și conștiincioasă nu prea au de unde să vină, spre a-i încuraja” (*Scrisoarea nr. 12*).

Regimul comunist este atacat progresiv, din mai multe direcții. Sub aspect cultural, constată confiscarea de către regim a ideii de *protocronism*, care a degenerat în exacerbară naționalismului: „Discuția dusă în jurul acestei idei este, după mine, produsul unei megalomanii naționale (mai exact spus, naționaliste), de suprafață, izvorâtă mai totdeauna din calcul și în orice caz întreținută de o propagandă politică pornită de sus, menită să susțină regimul nostru socialist, care, în ce privește faptele, este departe de idealul socialist, cel autentic.”

La fel de tranșant este și în legătură cu patriotismul vânturat de propaganda oficială: „Patriotismul de astăzi, ca și cel din trecut, de altfel, constă, la marea majoritate a concetățenilor noștri, în «declarații», în vorbe. Apar cu sutele poezii închinare «Patriei», privită ca o femeie de care se îndrăgostesc bărbaii, și «Limbi» (pe care, în treacăt spus, cei mai mulți o stâlcesc). Adevăratul patriotism este cel concretizat prin muncă temeinică, prin corectitudine și demnitate. Popular se spune, plastic și just: «Faptele, nu oala cu laptele!»” (*Scrisoarea nr. 13*). Tocmai de aceea mă sfătuiește și pe mine: „Să nu te lași influențat de atmosfera actuală din țara noastră (poate și de aiurea), care explică, după mine – sper să nu greșesc prea mult – un fel de megalomanie națională, dacă nu ch»), Edgar Papu („protocronismul românesc”), Dan Horia Mazilu («barocul românesc din sec. [al] XVII-lea»), ca să nu mai amintesc de ridicarea în slavă, ca «filozof», a lui Neagoe Basarab (Dan Zamfirescu) etc. Și Blaga mi se pare puținel vinovat în crearea acestei atmosfere («vinovat ... fără vină»). Cât despre Mircea Eliade, fără care atâția oameni de la noi nu mai pot trăi astăzi, este de prisos a mai insista” (*Scrisoarea nr. 14*) sau „Starea de spirit dominantă astăzi la noi este foarte favorabilă pentru răspândirea unui misticism, de natură, mai întâi, «națională» (v. «protocronismul» ș.a.) și apoi așa zicând științific (la București s-a creat, nu oficial, dar agreat sus, un curs de limba ... dacă!). Noi trăim acum, din nou, după peste un secol, în epoca pașoptistă, care, atunci, însemna un progres mare, dovadă Revoluția și Unirea, urmate de atâtea realizări concrete. Avem nevoie noi, astăzi, de această stare de spirit?!” (*Scrisoarea nr. 15*).

În toiul acestei polemici, mi se pare ușor nedreaptă atitudinea față de Mircea Eliade, care aproape că ar fi acceptat vizita în România, dacă nu se temea de reacțiile conaționalilor din exil (pentru această situație delicată a se poate vedea excelentul eseu al Martei Petreu, *Cioran și Eliade în*

vizorul legionarilor din exil, în Ilie Rad (coordonator), *Jurnalism românesc în exil și diasporă*, Editura Tritonic, București, 2010, p. 92-105) și dacă oficialii de la București nu i-ar fi impus anumite condiții, pe care marele filosof al religiilor nu le-ar fi acceptat (masă cu Nicolae Ceaușescu, susținerea liderului român pentru obținerea Premiului Nobel pentru Pace etc.). Oricum, nu este adevărat că „se pare că pe el (pe Mircea Eliade, n. I.R.) îl jenează puținel ideea că este totuși un produs, cel puțin inițial, al țării noastre”, mai ales că Mircea Eliade a continuat să își scrie toată literatura beletristică în limba română, „limba în care visa”, după propria sa mărturie.

Nu lipsesc din scrisori accentele critice la adresa unor lucrări ale confrăților (Al. Rosetti), dar mai ales Paul Anghel, despre care are cuvinte extrem de dure („nu mă surprinde absolut deloc ce am aflat în legătură cu atitudinea lui în epoca proletcultistă. Este tipul cameleonului” (*Scrisoarea nr. 15*).

Îi repugnă servilismul unor scriitori și ziariști, care, de pildă, deși abia se lansase conceptul „noii revoluții agricole”, „au și început s-o proslăvească trepădușii revistelor noastre de cultură generală”. În privința efectelor pe care le-ar fi avut „noua revoluție agrară”, Iordan este câte se poate de tranșant: „În măsura în care mă pricep, cred că revoluție propriu-zisă în acest domeniu am avut, mai întâi, când s-a făcut naționalizarea, și apoi când li s-a confiscat, într-un fel oarecare, țăranilor și locul din jurul casei. Ceea ce s-a anunțat acum pare a fi mai degrabă o contrarevoluție, căci pare a repune, sub altă formă, pe țărani în «drepăturile lor»” (*Scrisoarea nr. 18*).

Ceea ce spunea doar voalat în primele scrisori, savantul afirmă acum direct și dur: „După părerea mea, țara noastră nu s-a găsit niciodată, de-a lungul istoriei ei, într-o situație atât de dezastruoasă. Dezastrul este, în primul rând (și, din cauza caracterului concret al faptelor, ușor perceptibil), de ordin economic. Știu de la oameni serioși că la Timișoara sau la Iași, orașe mari, se găsește greu chiar pâinea, că despre carne și-au luat oamenii nădejdea, întrucât n-o mănâncă decât întâmplător, cu lunile. La Craiova s-ar fi introdus sistemul cartelelor la... lapte. În plimbările mele prin cartierul unde locuiesc văd cozi de 4-50 și mai multe persoane pretutindeni. Până și verdețurile, care mi se par multe în Piața Dorobanți, se cumpără cu efort. Mai grave, fiindcă e vorba de o «boală» fără leac (sau – să fim mai indulgenți – cu leac foarte greu de găsit), mi se par dezastrul intelectual și, îndeosebi, cel moral. Anumite adevăruri științifice, cunoscute și recunoscute de «când lumea», nu se pot spune din nou. De ce? Imposibil de dat un răspuns logic. În literatură ne-au năpădit – și acțiunea continuă – poeziile «de dragoste» adresate Patriei și limbii noastre. La acestea se adaugă, mai puține, e adevărat, «odele» ditirambice cu eroi actuali, cărora cei mai sinceri le dau și numele. Opinia publică este indusă în eroare de tot felul de șmecheri, de impostori, de farsori etc., a căror singură calitate este lipsa totală de scrupule, la care se adaugă, foarte des, ignoranța crasă sau semidoctismul.” (*Scrisoarea nr. 19*).

Atitudinea față de propaganda oficială este una identică: „Aprecierile critice și destul de pesimiste despre modul cum se scrie istoria se potrivesc mult mai puțin pentru trecut și în foarte mare măsură pentru prezent. Astăzi istoria (cea adevărată!) se face într-un fel și se scrie în alt fel. (Eu nu cred absolut nimic din tot ce se spune și se scrie astăzi și de vreo 15-16 ani încoace). De altfel, d-ta însuși spui undeva, în scrisoare, că după ce oamenii politici ajung «la putere» se schimbă, bineînțeles în rău. Ai perfectă dreptate. Eu spun de foarte multă vreme că în opoziție toate partidele politice sânt «simpatice». Devin «antipatice» după ce pun mâna pe putere. Chiar un partid serios, când ajunge să guverneze, produce nemulțumiri, în mod inevitabil, conform zicalei populare: «Socoteala de-acasă nu se potrivește cu cea din târg.» Noi avem acum o conducere comunistă. Seamănă ce face ea realmente cu ceea ce se aștepta de la dânsa?” (*Scrisoarea nr. 21*).

Desigur, cu asemenea aprecieri, exprimate probabil și în fața unor „binevoitori” care informau unde trebuie, Iorgu Iordan nu putea fi agreat de regim, cum recunoaște el însuși („Nu sânt „agreat” sus, din cauza nonconformismului meu” (*Scrisoarea nr. 13*)).

6. Concluzii. Autocenzura funcționează și în perioada postdecembris-tă. Am să dau un singur exemplu. Un bun prieten de-al meu, al cărui nume nu-l dau (poftim autocenzură!), a fost editorialist la un important cotidian național. Când și-a strâns în volum o parte din editorialele publicate, el a adus un omagiu public redactorului-șef al cotidianului respectiv, pentru faptul că nu i-a cenzurat articolele nici măcar cu o... virgulă! Întâmplarea face ca prietenul meu să își mute apoi editorialele la alt cotidian important. Acum unul din caii de bătaie devine tocmai liderul de partid menajat în prima serie de editoriale. Cum se numește asta? Autocenzură!

(Apărut în Cătălin Negoită (coord.), *Presa românească în comunism*, Galați University Press, Galați, 2022, p. 428-435)



HORIA BĂDESCU

Idiocrația

Mai multe rapoarte despre starea umanității, venite din varii orizonturi și de la personalități de formațiuni și orientări științifice și politice diferite, ne avertizează că suntem pe cale să intrăm în epoca idiotizării speciei și a idiocrației, cu alte cuvinte a prostiei și a prostelii generalizate! Spun prostelii și prostiei fiindcă cele două concepte se reclamă și de la una și de la alta. Fenomenul - extrem de bine descris de dna. Teresita Dussart într-un studiu publicat nu demult în revista France Soir și intitulat polemic „Imbecilizarea, cea mai gravă problemă a lumii. Trecerea speciei la idiotizare” – a fost remarcat de către toate studiile psihometrice din lume care au constatat o scădere a coeficientului intelectual global, după anul 2000. Și ceea ce este și mai ciudat și mai grav este faptul că: „ Cu cât este mai mare nivelul IQ-ului național, cu atât este mai mare căderea. „ Sau, parafrazând o formulare cotidiană, „unde e multă inteligență e și multă prostire .” Practic aceasta se traduce în scăderea capacității de înțelegere, aceasta situându-se, în medie, spre exemplu, în cazul unui adolescent actual de 14 ani la nivelul unui copil de 10 ani de dinainte de 1975. „Unul dintre simptomele acestei regresii este pierderea vocabularului, semnalată de numeroase studii începând cu 2017. Adevărata dramă relevată de această sărăcire este cea a dificultății de memorare pentru generațiile în devenire”, precizează autoarea studiului. Dar cum să fie altfel când exersarea memoriei a fost eludată și încredințată ordinatorului și internetului, când am trecut la abrevieri și emoticoane, întorcându-ne în „slăvita” epocă a pictogramelor și ideogramelor. De la ideograme la idiotizare nu-i decât o diferență de un fonem.

Vizibila creștere a IQ-ului datorată dezvoltării inteligenței fenotipice sau dobândite care a început de la revoluția industrială, „Efectul Flynn”, alfel spus creșterea continuă a coeficientului intelectual a fost rezultatul „conjuncției securității alimentare, accesului la educație și, în general, a unui climat propice dezvoltării cognitive. (...) Dar începând cu debutul noului mileniu „societățile prospere au cedat într-un timp foarte scurt unei dinamici involutive”. Cauzele acestei neașteptate imbecilizări, ale acestei

prostirii sunt multiple, zice doamna Dussart: „Rolul perturbatorilor endocrinologici produce efecte neurologice. Este dovedit. Masivitatea metalelor grele din alimente, inclusiv alimentele bio, aerul respirat ar provoca boli ale creierului. Ar exista de asemenea în societățile bogate, matrice de conduită instalate, precum întârzierea intrării în viața adultă prin dispariția ritului de trecere și o serie întreagă de prescripții psihologizante constând în prelungirea timpului „copilăriei”. Pe scurt, o întreagă formă de educație s-a îndreptat către regresie producând o formă structurală de întârziere la maturizare, și deci intelectuală.” Dar, mai ales pentru tinerele generații, putem vorbi și despre rolul nefast al acelor matrice deformante, mankurtizante, noile doctrine progresiste în frunte cu „religia” woke, care dincolo de alte „nebunii” practică din plin infantilizarea socială, iar problema devine și mai gravă atunci când ea se realizează la nivelul maturilor. Unde sărăcia limbajului traduce o evidentă sărăcie de gândire, unde analfabetismul funcțional manifestat în latura lui comprehensivă rimează și ritmează cu realitatea „religiilor” de noaptea minții: „În Spania – exemplifică dna. Teresita Dussart - în 2019, premiul național de la Ministerul Culturii și Sportului a fost acordat unei autoare, Cristina Morales, pentru cartea ei „Easy Reading”. (*Easy Reading, Ușor de citit, este o sărbătoare feministă a corpului în toate formele sale, a dorinței feminine și a sexualității queer și a puterii transgresive și revoluționare a limbajului.*) În Occident, principalele ziare au optat, încă din anii 90, pentru scrierea în „easy”. Fără cuvinte „complicate”, nuanța este considerată bombastică. Realitatea nu vine cu gri. Complexitatea lumii cedează unei narațiuni instalate. Propozițiile scurte sunt obligatorii. Este domnia demagogiei intelectuale. „

Iar în cazul imbecilizării adulte, al prostirii oamenilor maturi, funcționează și mai acut cel de al doilea sens al cuvântului prostire. Care nu definește doar o accentuare, o diminuare progresivă a puterii de judecată, ci și rezultatul seducției răului, indiferent de natura acestuia, a manipulării, care are la bază declinarea puterii de judecată, cum scriam într-un alt context, lenea de a gândi și a reflecta, spiritul de turmă care induce credința că asta e calea de urmat pentru a fi „în rând cu lumea”. Te lași, cu bună știință, „tras în piept” cum se spune, ori, mai pe înțelesul zilelor noastre „făcut din vorbe”! Fiindcă însăși esență prostiei, nu doar a prostirii nu se află numai în incapacitate de a judeca, ci în inadecvare, în diferență de coduri comportamentale, suficiență narcisiacă și, mai ales, comoditatea reflexivă, pe scurt lenea de a gândi. Ea ține de o anume specificitate a viului care impune naturii umane legea minimului efort chiar și într-ale spiritului. Pe această realitate se clădește reacția gregară și orice exces de putere. Căci delegarea puterii de judecată, a actului de reflecție, este căderea din raiul rațiunii pe pământul prostiei. Este refuzul de a te apropia de noima lucrurilor, de înțelesul acestora. Fiindcă proștii sunt puturoșii gândirii. O puturoșenie nu doar dobândită *per se*, ci mai ales indusă.

Dar, revenind la acele matrice de conduită despre care vorbea doamna Dussart, care privesc evident și sistemele de învățământ, putem să-i dăm deplină dreptate lui Bertrand Russell: „Oamenii se nasc neînvățați, nu proști; proști devin prin învățătură”. Ceea ce tradus în realitatea zilelor noastre înseamnă o curriculum defectuoasă care se dispensează tot mai mult de stimularea memoriei și imaginației, de cunoștințele de bază ale umanităților, esențiale în formarea culturală și spirituală a elevilor, a acestor structuri interioare care determină umanitatea omului, o curriculum care exclude în bună măsură formarea și stimularea reflecției, a judecății proprii bazată pe analiză și mai ales pe sinteză, actul cognitiv fiind abandonat spațiului on-lin, informației neprocesate sau rău ori sumar procesate. Totul menit a forma un creier leneș, din ce în ce mai puțin dispus să fie pus la muncă. Totul lăsat pe seama unei profuziuni de gadgeturi care să-i facă pe tineri să dea curs celei de a doua părți a cunoscutei zicale „e drept că munca l-a creat pe om, dar nici lenea n-a omorât pe nimeni”, fără însă ca aceștia să înțeleagă nimic din prima partea acesteia. Precum precizează și autoarea studiului din France Soir: „La aceasta trebuie adăugat efectul hipnotic al instrumentelor care creează dependență precum canalele de streaming, confuzia dintre ficțiune și realitate, scăderea capacității de concentrare în lectură etc. Ar fi foarte ingenios să ne gândim că toate acestea nu provoacă cicatrici evolutive.”, subliniază ironic autoarea. Dar asediul asupra tinerelor creiere nu se oprește aici: „Hormonii sunt administrați în mod legal copiilor la pubertate sau prepuberilor pentru a normaliza posibila disforie de gen într-un context în care efectele cauzate de perturbatorii endocrinologici fac obiectul unei abundente literaturi științifice. În același spirit, cufundați în ideea că identitatea este legată de percepția de sine, este imposibil să nu ne punem întrebarea despre rolul acestor perturbatori endocrinologici în care suntem cufundați de zeci de ani, confrunțați cu creșterea sindromului de nediferențiere sexuală.” Și repercusiunile se văd în nebunia transgenderismului și a tuturor trăznăilor care se reclamă de la noțiunea atotcuprizătoare a LGBTQ....„La toți acești factori - continuă dna. Dussart - se adaugă normalizarea consumului de cannabis. Ori toate studiile asupra Tetrahidrocannabinolului (THC) arată leziunile ireversibile ale creierului, pe lângă promovarea anumitor boli psihiatrice, inclusiv schizofrenia. Legalizarea sa și campania de legitimare socială care o însoțește sunt cu atât mai îngrijorătoare.” Și, cum în epoca globalizării suntem părtași cu toții la bine și la rău, problemele de mai sus privesc pe deplin și societatea românească, unde se află în expansiune. Fiindcă răul contaminează mult mai repede decât binele! Și creierul a devenit terenul războiului omului împotriva lui însuși.

Precum scria Dr. James Giordano, neurolog la D.A.R.P.A (Defense Advanced Research Projects Agency) și șef al Programului de Studii de Neuroetică de la Universitatea Georgetown, Washington DC: „*Creierul*

este și va fi al 21-lea câmp de luptă al secolului. *Sfârșitul poveștii*”.(apud Peter Koenig) Iar minunata lume nouă care se prefigurează depășește până și distopiile lui Huxley și Orwell. Instrumentele psihotrope ale drogului-drog, ale drogului distracție în formă continuată și ale galimatiasului internautic, i-a fost adugat atacul direct, insidios, asupra creierului omnesc al tehnologiilor 5G , ale căror efecte distructive pentru biologia creierului sunt inimaginabile, și ale nanotehnologiilor utilizate în obținerea controlului asupra acestuia și implicit al celor care, lipsiți de voință proprie, pot fi manipulați după placul ucenicilor-vrăjitori ai contemporaneității. „Despre turnurile de antene 5G și, în curând, 6G care cresc ca ciupercile, ei vă spun că sunt făcute pentru a vă face internetul și computerele și telefoanele inteligente din ce în ce mai sofisticate mai rapide, cu o capacitate mai mare de comunicare – și pentru a ajuta la avansarea digitalizării. Toate acestea pot fi adevărate într-o oarecare măsură, dar adevăratul motiv din spatele acestor turnuri cu microunde ești TU, individul”, afirmă Giordano.

Cum prostia și prostirea se vădesc a fi legate în exclusivitate de rațiune, nu e de mirare că „sfântul părinte” al Forumului Economic Mondial, recte Forumul de la Davos, Vaticanul globalismului, Klaus Schwab ne anunța încă din 2018 în lucrarea sa „Shaping the Fourth Industrial Revolution” în capitolul *Alterarea ființei umane* temele bătăliei pentru creierul uman devenit câmpul de luptă al viitorului: biotehnologii, și neurotehnologii, transumanism. Adică toate noile arme prin care se poate câștiga „A patra revoluție industrială” a lui Klaus Schwab, cea menită a finaliza mult visata globalizarea, adică punerea lumii la dispoziția elitelor davosiene. Revoluție care, între altele, implică excluderea cărții din arsenalul de mijloace pentru menținerea în stare de sănătate și de dezvoltare a sapiensului. Nimic de mirare din moment ce se poate constata cu evidență că toate revoluțiile implică distrugerea cărților, fie ele scrise pe tăblițe de lut, pe stele de piatră, pe papirus, pe pergament, pe piele de vițel ori pe binecuvântata hârtie. De la sfârșirea tăblițelor de ceramică ale civilizației mesopotamiene, de la arderea sutelor de mii de pergamente ale Bibliotecii din Alexandria, tezaur de cunoștințe și înțelepciune inestimabil pierdut pe veci, în contextul unor schimbări majore de putere și mentalitate în aria civilizației grco-romane, la excese de inchiziției medievale și, mai apoi, ale Revoluției franceze, la autodafeurile bolșevice și naziste ori ale avatarurilor contemporane ale acestora și până la societatea viitorului imaginată de Ray Bradbury în distopia *Fahrenheit 451*, arderea cărților, însoțește „evoluția” umanității. Fiindcă nimic nu este mai periculos, mai subversiv pentru potențaii tuturor timpurilor, cei bântuiți de patima supunerii semenilor, decât cartea. Nu există un instrument mai eficace, mai apt de a-l face pe om să gândească, să simtă, să-și retrăiască umanitate pe care i-o obținează viața și limbajul balizate și banalizate. Cartea te vindecă de orbenie, te ajută să vezi adevărata față a lucrurilor. Lumina cărții face parte din

lumina lumii. Ea este lumina lumii, căreia-i scoate din umbră sensurile profunde.

Dar lumea nouă, lumea imaginii, lumea care „ocrotește” mintea de trudă și o oferă minimului efort, ca să nu zic lenei, înmuind deja în apa-i colorată posmagii, lumea aceasta pare tot mai hotărâtă a se lepăda de milenara carte. Fără a pleca urechea la avertismente, ignorând sensurile majore care vin din fascinanta lume a acestui îndreptar de existență și mărturisitor de ființă. Dar cine are nevoie de cărți și de cititori într-o societate al cărei consemn este transformarea statului de drept în statul drepti? Cartea și cititorii sunt periculoși, căci vorba minunatei ziceri a unui înțelept anonim: „Excesul de lectură poate duce la apariția propriilor opinii!” Ori ordinul pe unitate, cum se spune, este: „Nu gândiți, executați!” Ceea ce se întâmplă tot mai des și tot mai mult. Rezultatul este o societate din ce în ce mai plecată razna, mai imbecilizată, lipsită de cultură, gregară și violentă, în care gânditorii divergenți sunt marginalizați, umiliți, supuși omertei. „Fiindcă asocierea prostiei și nebuniei este semnul idiocrației.” Iar „imbecilizarea constituie o amenințare la adresa democrației. Instalarea sofismului este deja observabilă în gestiunea crizelor, crize în sine create de un personal politic de o calitate dezastruoasă. Până în 2050, coeficientul intelectual mediu global va fi în jur de 80”, concluzionează doamna Dussart. Ceea ce înseamnă un evident retard mental!

Însă, pentru a ne păstra în orizontul mult clamatei libertăți a omului și cetățeanului contemporan, e bine să ne reamintim spusele unui alt matematician de top, Grigore Moisil: „Nicio lege nu-ți interzice să fii idiot.” E adevărat, dar având în vedere evoluția sapiensului, poate că ar fi imperios necesară o asemenea lege!

(Revista *Curtea de la Argeș*, an XV, nr.12, 2024)

FLORINA ILIS



Scriitorul și lumea care se schimbă

Lumea nu poate trăi, încă, fără literatură. De acest adevăr nu mă îndoiesc. Se vor inventa multe jucării de care omul să fie mai atras ca de literatură, dar, mereu, ca un copil care strânge mai cu drag la pieptul său ursulețul de pluș decât cea mai nouă versiune a jocului video preferat, și cititorul va reveni mereu la literatura adevărată. Dacă nu aş crede în acest lucru, nu aş mai scrie. Trebuie, însă, să acceptăm că lumea se schimbă. Tradiția clasică considera că literatura este o *instituție socială* deoarece folosește ca mijloc de exprimare limba, ea însăși, o *creație socială*. Niciun scriitor nu a negat faptul că literatura este determinată sau dependentă și de cadrul social, dar felul în care fiecare autor s-a raportat la acest cadru a fost diferit, luând, astfel, naștere, curențele literare și poeticile stilurilor. Literatura poate reprezenta acest cadru social, alegând, fie să-l afirme și, atunci, avem literatura care reflectă realitatea, adaptându-se la regulile *mimesis*-ului, fie să-l nege prin propunerea altui cadru și există literatura fantastică, fie să-l anticipeze și avem literatura science-fiction. Astăzi, însă, acest cadru social a devenit atât de diversificat, iar oamenii se mișcă mai ușor dintr-o zonă socială în alta, încât este foarte dificil ca literatura să surprindă un anumit specific cultural/național și să-l reprezinte ca realitate imaginată/imaginată, unică. Literatura nu mai poate fi folosită ca document social reprezentativ deoarece lumea în care trăim e atât de diversă și amestecată, *se globalizează*, cum se spune.

Pe de altă parte, o dată cu structuralismul francez, literatura a fost demascată în intenția de a ne face să credem că ea copiază realul, amăgindu-și cititorii cu iluzia referențialității. Poate că cititorii de azi nu mai sunt atât de naivi și pot sesiza convenția din spatele iluziei, iar orizontul lor de așteptare este altul, mai sofisticat. Ar trebui să fim îngrijorați de scăderea röstului literaturii atunci când vom realiza că tinerii nu mai citesc și să facem tot posibilul să-i readucem spre lectură deoarece ei, împreună cu cititorii mai naivi, sunt dispuși să prelungească iluzia referențialității și să admită convenția literaturii fără să o conteste.

Voi spune acum un lucru scandalos: avem nevoie de cititorii naivi! Fiecare cititor care plânge la o scenă dramatică prelungește viața literaturii.

Când ultimul cititor care va plânge pe paginile unei cărți, va dispărea, va dispărea și literatura.

Dacă scriitorul poate fi influențat de societate, și literatura, la rândul ei, poate influența societatea. Unii cititori își modelează viața după eroii preferați, vorbind la fel, îmbrăcându-se la fel cu aceștia, adoptând ideile personajelor din cărți. Ecoul stârmit de romanul *Suferințele tânărului Werther* este binecunoscut. În special, tinerii sau cititorii mai naivi pot fi ușor influențați de literatură, confundând reprezentarea și interpretarea artistică a vieții cu *transcrierea* ei. De altfel, nu e de mirare că două dintre cele mai cunoscute personaje literare din toate timpurile sunt Don Quijote și Emma Bovary, exemple imaginare, dar posibile și verosimile, despre ce putere poate să aibă literatura asupra oamenilor. Pe de altă parte, în ciuda faptului că literatura a demască nu de puține ori nedreptățile sociale, acestea au continuat să existe, iar abuzurile și războaiele nu au dispărut chiar dacă marii scriitori le-au combătut cu toată forța cuvântului lor.

Generația unor scriitori ca Sartre, Camus sau Malraux credea că scriitorul poate influența lumea, că literatura face oamenii mai buni, că opera literară, dacă înnoadă un mesaj subtil în urzeala cuvintelor, are un impact major asupra omenirii. Credința acestei generații de scriitori s-a sprijinit și pe nevoia oamenilor de a spera, când, după cel de-al Doilea Război Mondial, lumea avea nevoie să fie călăuzită de idei puternice care să redea mândria de a fi om, mândrie care, din cauza atrocităților războiului, fusese serios compromisă. De ideea că literatura schimbă lumea a fost nevoie și în România comunistă fiindcă și la noi, în acea epocă, oamenii aveau nevoie să creadă în frumosul și binele promis de literatură și artă, idei aflate mai presus de politică, după cum ne învățaseră, de la Platon până la Kant, marii filosofi. Acum suntem într-o altă epocă istorică. Nu spun că această idee sau credință a dispărut, ci doar s-a estompat, s-a atenuat. Sunt perioade de timp, când e nevoie de credință că literatura influențează și salvează lumea. Dar eu cred că lumea nu are nevoie să fie salvată, ci, mai degrabă, învățată cum să se salveze și să se mântuiască singură de rău și de multe rele. Și, din acest punct de vedere, poate că și literatura servește ca un mijloc al mântuirii de prostie, de lipsa de educație, de lipsa de simț critic, de deșertul de imaginație...

„Indiferența la eveniment” a artistului vine o dată cu schimbarea vremurilor. În literatura japoneză scriitorul Kenzaburō Ōe, scriitor de stânga, se plângea de mai tinerii săi colegi din generația postmodernă, cum ar Haruki Murakami sau Ryū Murakami, că nu au angajamente politice, că nu sunt preocupați de social și nu iau atitudine în fața consumerismului. Însă, Japonia din vremea lui Kenzaburō Ōe, – țara care își vindeca cu greu rănille suferite după înfrângerea în război, nu mai era aceeași cu Japonia din timpul lui Haruki Murakami sau Ryū Murakami, – o mare putere mondială. Vremurile se schimbă mereu și, în funcție de schimbarea lor, scriitorii trebuie să fie sau să nu fie indiferenți la eveniment.... Mai important mi se pare ca literatura să nu fie indiferentă la oameni, la suferințele și la speranțele lor.

Ideea de succes a apărut o dată cu dispariția societăților aristocratice și cu trecerea spre societatea modernă. După cum arăta și Tudor Vianu, în societatea aristocratică se vorbea de *popularitate* sau *reputație* fiindcă cercul de cunoscători ai domeniului literar era mult mai restrâns. O dată cu apariția primelor societăți democratice și a generalizării alfabetizării începe să se vorbească de *succes* deoarece cercul celor care încep să aibă acces la citit și, implicit, la literatură se lărgeste înspre masele tot mai numeroase de cititori. Și, fiindcă era nevoie de cineva care să facă puțină ordine în marea producție literară și să judece din punct de vedere estetic textele literare tot mai numeroase, s-a impus, cu precădere, în secolul al XIX-lea, profesia de critic literar. Secolul al XIX-lea, cu prelungire până în primele decenii din secolul al XX-lea, a fost, de altfel, cel mai furtunos în privința bătăliilor estetice și a schimbărilor de paradigmă. Tot atunci se schimbă și raportul dintre *reputație* și *succes*.

Așadar, poți să ai succes la mase, dar puțină reputație tot astfel cum poți avea o mare reputație, dar puțin succes. Cazurile de reputație mare și succes mare sunt mai rare. Dacă reputația a fost pentru mult timp manifestarea autorității criticii asupra domeniului literar, succesul este manifestarea unei reacții în lanț a opțiunilor cititorilor. Și, în acest din urmă caz, un rol esențial îl joacă și marketingul literar...

Cred că scriitorul modern nu se mai gândește la un destinatar, mai ales, când masa de cititori este astăzi atât de omogenă. Atunci când societatea umană era strict stratificată social, un scriitor putea să-și imagineze mai ușor cititorii pentru care scria fiindcă aceștia făceau parte din societatea pe care el însuși o frecventa. În Japonia tradițională, de pildă, acest lucru era posibil și datorită faptului că societatea cu știință de carte era ierarhizată și se reducea la aristocrați și la cercul de literați, iar gusturile literare ale acestora coincideau. Este cazul lui Murasaki Shikibu, autoarea celebrului roman *Poveștea lui Genji* care a scris, la începutul secolului al XI-lea, adresându-se societății de la curtea Heian din care făcea și ea parte. Sau Zeami (1363? – 1443?), autor de texte dramatice și actor, care a scris măgulind gustul aristocraților militari care îl susțineau financiar și frecventau spectacolele jucate de trupa sa de actori de nō. Astăzi, lui Haruki Murakami, scriitor japonez ale cărui cărți se vând în milioane de exemplare peste tot în lume, îi este foarte greu să-și imagineze publicul fie japonez, fie de aiurea sau să-i cunoască și să-i anticipeze gusturile.

Pe de altă parte, se crede că există un *lector ideal*, după cum l-a identificat teoria receptării, în mintea fiecărui scriitor. Nu e real, ci imaginar, de aceea sociologia literaturii nu-l poate cuprinde în statistici și prognoze. Când scriu, nu mă gândesc nici eu la acel lector ideal, când mă recitesc, însă, și-mi corectez textele, îl văd cum își bagă nasul peste tot și intervine peste mine... N-aș vrea ca cineva asemănător acestui lector ideal al meu să găsească mesajul din sticla lansată pe apă. În loc să vină să mă salveze, s-ar putea să-mi interpreteze și analizeze cuvintele, să elimine câte o virgulă, sau, în cel mai rău caz, să arunce din nou sticla în apă, socotind mesajul

meu prost scris. Nu m-aș baza prea mult pe el, după cum nu ne putem baza prea mult pe ideea că am putea cunoaște gusturile cititorilor pentru care scriem... Putem, cel mult, spera că cineva ne va citi și se va bucura, cândva sau azi, de ceea ce am scris...

Lucrul cel mai important din cariera mea de scriitor? Această întrebare îmi amintește de o parabolă Zen care spunea așa:

În ultima perioadă a epocii Edo trăia un maestru de Zen care afirma că există trei soiuri de discipoli: cei care împărtășesc Zen-ul altora, cei care se îngrijesc de temple și altare și mai sunt sacii de orez și umerășele de haine. În acea vreme exista un învățător sever, Tekisui, ai cărui discipoli plecau pe rând din cauza asprimii sale. Gasan a rămas fiindcă și el credea că există trei feluri de discipoli: un discipol prost care folosește influența dascălului, un discipol drept care admiră bunătatea dascălului și un discipol bun care se întărește sub asprimea dascălului.

Cum ar arăta astăzi lumea oamenilor dacă n-ar fi existat literatura/arta?

Văd două posibile scenarii. În primul, omenirea ar fi devenit ultra religioasă, dominată de narațiunile marilor religii care s-ar fi dezvoltat în mod uluitor și ar fi existat, consider eu, mai degrabă religii și confesiuni decât națiuni. În absența literaturii care, mai ales, în secolul al XIX-lea, a avut rolul de a consolida ideea de națiune, nu ar fi existat în epoca modernă națiunile și nici literatura națională cu Pantheon-ul aferent de scriitori.

Sau, al doilea scenariu, omenirea ar fi ajuns mult mai avansată tehnologic, în special, în bio-tehnologie. E posibil ca ingineria genetică să se fi făcut la un nivel la care acum abia dacă ne putem imagina. Toată imaginația care ar fi fost pusă în direcția literaturii, în absența acesteia, ar fi fost dirijată în știință și, în special, în știința viului, în biologie. Cred că literatura e necesară și pentru faptul că reprezintă un punct de echilibru în privința exercitării funcției imaginative a omului care, și datorită literaturii, se distribuie în mod proporțional în mai multe direcții, nelăsând ca nici una dintre ele să se dezvolte în exces.

Internetul e doar un mijloc mai ușor de propagare a informațiilor și nu poate înlocui cultura. În epoca în care populația lumii era foarte redusă scrisul de mână era suficient pentru transmiterea cunoștințelor. Luând ca reper primul deceniu al erei noastre, secolul I, când populația lumii era estimată la aproximativ 170 de milioane de oameni, scrisul de mână răspundea necesității de transmitere a cunoașterii. Când populația a mai crescut s-a inventat tiparul, ca mijloc de multiplicare a cărților, deoarece scrisul de mână, principalul mijloc utilizat în copierea manuscriselor, nu mai făcea față dorințelor cunoașterii și nevoii de comunicare a descoperirilor. Primul miliard a fost atins în 1804, dată la care tiparul a cunoscut o dezvoltare tehnică extraordinară. Două secole mai târziu, când populația globului a trecut de șase miliarde s-a dezvoltat Internetul. În 2042 se estimează că populația globului va ajunge la 18 miliarde. Mă întreb ce se va descoperi până atunci, fiindcă e posibil ca ceea ce există acum să nu mai fie de ajuns...

(Text apărut și în antologia *Scriitorul și lumea*, 2020)



VASILE SEBASTIAN DÂNCU

Republica ideilor singure

La începutul studiilor mele de filosofie, m-a fascinat lumea ideilor din teoria platoniciană. Acolo ideile sunt un principiu de existență, dar și unul de cunoaștere: deasupra noastră există o lume perfectă, eternă, organizată piramidal, iar deasupra tuturor se află Binele, Adevărul și Frumosul, iar cel mai jos se află ideile vulgare.

Cum să nu te fascineze Platon la 20 de ani când, chiar și fără multe noțiuni de metafizică, poți observa experiențial că existența noastră este doar un reflex palid al lumii adevărate, o copie, întruparea imperfectă a unei idei, o lume a cărei imagine tremură neclară pe perețele peșterii în care suntem prizonieri?

Cum să nu adormi liniștit când Platon tocmai ți-a spus că sufletul nostru aparține lumii ideilor și că el tinde mereu a se întoarce acolo, fiind condamnat să ne însoțească doar pentru o existență trecătoare? M-am despărțit de naivitatea lui Platon când l-am descoperit pe Karl Popper¹ și Lumea a treia, propovăduită de el ca lume a ideilor. Marele epistemolog² gândea trei straturi ale existenței, organizate sub forma a trei lumi: W1 – lumea obiectelor, W2 – lumea stărilor psihice și W3 – lumea ideilor, a conținuturilor obiective de gândire. În lumea a treia, drept de cetățenie au ideile, teoriile, conceptele, creațiile artistice, valorile, lumea aceasta este eternă, autonomă și independentă față de celelalte lumi, iar realitatea ei este argumentată prin faptul că poate acționa asupra celorlalte lumi, ceea ce invers nu este posibil. Mi-a plăcut mult această teorie, chiar dacă era abundant criticată în filosofia acelor vremi, mai ales pentru că vorbea despre forța lumii ideilor de a se regenera, de a se reproduce și a duce mai departe existența. În căminul UBB³ de la „Avram Iancu”, apropiat de Cimitirul Central, am pierdut multe nopți discutând despre autogenerarea obiectelor din lumea ideilor sau despre rolul mai mic sau mai mare al sistemului și despre controlul asupra gânditorului: este controlat sau nu de sistem?

¹ Karl R. Popper, *Logica cercetării*, trad. rom. M. Flonta, Al. Surdu, E. Tivig, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

² Pentru cititorii tineri, epistemolog = cercetător al mecanismelor de cunoaștere.

³ UBB – Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

Au trecut anii tumultuoși peste mine și mi-am reamintit de Karl Popper când am citit un eseu seducător al lui Horia-Roman Patapievic¹, republicat apoi într-o lucrare independentă, în care, întrebându-se asupra lipsei de ecou a filosofiei lui Mihai Șora, conchide că noi, românii, suntem apăsați de un fel de hegemonie a culturii generale, care exclude o piață a ideilor mai specializate, toate acestea conducând la o ecranare a comunicării dintre noi, blocaj care împiedică formularea unui bine comun, determinând deci inexistența unei realități comune construite. Am fost mâhnit și eu de mai multe ori de inexistența unei dezbateri de idei, a polemicii la obiect, constatasem lipsa unei instituții a dialogului specializat și a admirației, dar nu avusesem niciodată curajul de a ajunge la argumentul ontologic al tânărului Patapievic – realitatea culturală nu există – sau la cel mai radical al lui Ioan Petru Culianu, reluat de Patapievic – cultura română contemporană nu există!

Am ținut și eu, în tinerețe, la o universitate, o conferință despre cultura noastră ca o cultură de ecou, cultură a influenței mediate, cultură narcisist-egoistă, cultură a solipsismelor și solilocului. Drept să spun, nu îmi mai aduc aminte argumentele de atunci, știu doar că unul mi-a rămas ca obsesie: societatea și cultura noastră sunt înfricoșate să construiască o oglindă în care să se uite din când în când. Construcția oglinzii și formarea unei memorii colective coerente prin dialog, dezbateri și sortarea argumentelor mă urmărește încă, ori de câte ori mă uit transversal peste studiile sociologice de măsurare a opiniei publice pe care le-am făcut de-a lungul timpului.

În volumul *O idee care ne sucește mințile*², argumentul unei divizări a culturii europene, cu referire la memoria comunismului, este folosit pentru a explica existența unei cortine psihologice de fier, prin refuzul Vestului de a integra și a înțelege memoria Estului.

Obiecțiile pot fi multe aici, dacă abordăm ideile prin metafora „pieței”. Este vorba doar de o desincronizare între cerere și ofertă, cele două nu se întâlnesc sau nu există una dintre ele? Să nu fie oferta bună, seducătoare?

Nu cred asta, apar în fiecare an lucrări foarte bune în diferite domenii de activitate, în cel literar sau artistic. Atunci avem o problemă cu cererea, ea să fie de vină? Dar fiecare dintre noi facem parte din piață, chiar și creatorii pot participa, nu doar cei care sunt doar consumatori. În piața ideilor, foarte puțini sunt doar consumatori pasivi, cei mai mulți dintre consumatori au, de regulă, condiții pentru a produce și ei, pentru a da mai departe idei, a polemiza, critica sau a adula. De ce nu se întâmplă asta, de ce nu se naște o efervescență care să valideze/invalideze idei, să creeze tendințe, curente sau chiar școli de gândire?

Un prim răspuns am avut senzația că-l intuiesc când am participat la deschiderea casei lui Nicolae Ceaușescu din cartierul bucureștean Primăverii.

¹ Horia-Roman Patapievic, *De ce nu avem o piață a ideilor* (ed. a II-a), Humanitas, București, 2014.

² Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, Horia-Roman Patapievic, *O idee care ne sucește mințile*, Humanitas, București, 2014.

Am fost curios să văd fețele primilor 1.000 de vizitatori care s-au înscris, în doar câteva ore, pe Internet. Au venit și oameni foarte tineri și oameni foarte în vârstă, ca două emisfere ale memoriei obiectivate a comunismului. Puțină pasiune se mai vedea în ochii șterși ai celor vârstnici, dar nu era nici respingere sau ură în privirea celorlalți. Plana o liniște peste cei care stăteau la coadă, încât se auzeau mai tare ciorile care veneau să pună stăpânire pe cartier, dar mai ales o lipsă de dialog, un fel de evitare reciprocă. I-am întrebat pe tinerii care supravegheau exponatele din clădire dacă oamenii polemizau, dacă au auzit ceva semnificativ. Nimic. Totul se consuma în liniște, într-o izolare totală. Chiar soții și soțiile comunicau mai mult prin gesturi, probabil cu semnificații îndelung exersate între ei. Cei care se apropiau de mine puneau întrebări cu voce joasă, pentru a nu fi auziți de ceilalți. Am plecat spre casă cu o mare tristețe și supărat pe mine pentru că, de peste 20 de ani, încercam să justific în toate formele că orice comunicare este și o formă de catharsis. Privit în acea seară, eșantionul de vizitatori părea o bucată de Românie însingurată, unde cărările dintre oameni au fost năpădite de buruieni, cum spunea Părintele Bartolomeu Anania într-una dintre cuvântările lui.

Oamenii au pierdut abilitatea de a comunica, de a se expune. Nu simt nevoia să se valideze, să caute a se confrunta cu ceilalți. Funcționează, probabil ca efect al comunismului, mai multe circuite de dialog cu caracter consensual, rețele de prietenii, cutii de rezonanță. Sunt lumi paralele și cercuri de adulatori restrânse, locuri în care se practică un narcisism și un fel de clandestinitate autoasumată sau reflexă. Dacă am lua terminologia lui Pierre Bourdieu, nu avem un circuit veritabil, egalitar de consum al ideilor, ci un *habitus* care distanțează oamenii, reproducând un model de dominare specific comunismului sau societăților de clasă. Fugar aș nota că nici perioada interbelică nu a avut timp să aducă pe scena socială o clasă de mijloc, o mică burghezie capabilă să producă efervescența legăturii dintre o elită producătoare de idei și una consumatoare, capabilă să reacționeze pentru a crea o instituționalizare a pieței.

Habitusul ca sistem de dispoziții durabile, cum susține Bourdieu, sumarizează experiențele trecute și funcționează ca matrice și filtru de percepții, evaluări, dispoziții acționale, ducând la reproducerea vechiului sistem. Inexistența unei clase de mijloc și existența unei elite culturale care nu este obișnuită să comunice pe o piață extinsă, lucruri moștenite din comunism, toate acestea pot oferi o explicație, cel puțin pentru perioada tranziției noastre.

Lipsa dialogului cultural și a pieței ideilor se poate însă explica și prin slaba instituționalizare. În România, parcă teoria formelor fără fond, a împrumuturilor, se verifică cel mai bine atunci când studiem instituțiile. Instituțiile create la noi sunt de cele mai multe ori forme mimetice, rareori umplute cu sens. Ne place să copiem tot ce prindem, dar facem foarte puține eforturi de continuitate. Entuziasmul începutului este urmat întotdeauna de uitare și letargie. Pe de altă parte, o cultură a supunerii și

violenței comuniste a creat reflexe de supunere, un habitus al izolării și protestului mut, care ne fac poate să nu fim capabili să girăm „conflictele” de idei. Orice dezbatere se personalizează excesiv, răspunsurile devin emoționale, problemele unei posibile polemici se tratează ca „fapte de viață și de moarte”. Ne este frică de micile crize pe care le presupune dialogul, de micile rupturi care sunt generate de trecerea de la unanimitate la segregare ideatică.

Să aibă oare vreun potențial ideile toxice? Dar carieră ideile seducătoare? E greu de spus, aş crede mai degrabă că este aproape imposibil să plantezi o idee care să prindă rădăcini pe solul culturii noastre sau al spațiului nostru civic sau să faci să crească și să înflorească o idee nouă.

Întorcându-mă la liniștea vizitatorilor din reședința familiei Ceaușescu și la tăcerea lor mormântală, la muțenia și izolarea lor, mă îndoiesc chiar de nostalgia după comunism pe care am măsurat-o, timp de peste 20 de ani, în sondajele pe care le-am proiectat. Acolo poate doar anonimatul sau tendința de a polemiza cu realitatea și politica de azi creează o agregare de răspunsuri care pare a fi un punct de vedere sau o atitudine față de trecutul comunist. Ca să revin la distincția pe care Andrei Pleșu o constata în lipsa de memorie culturală europeană cu referire la comunism, am senzația că românii sunt tentați să nu-și integreze solid nici propria lor memorie, atâta timp cât o ascund de ei înșiși, de semenii sau chiar de copiii lor. O zicere de pe vremea comunismului povestea despre un activist care își neagă propria atitudine cu o formulă inspirată: „*Am avut și eu o idee, dar nu sunt de acord cu ea*”.

Lăsate singure, ideile mor sau se îndepărtează de cel pe care l-au locuit, pierzându-se fără a mai putea să schimbe nimic din lumea noastră. România este locul unde ideile mor sau poate că România nu este o idee. Este, cred, mai degrabă o emoție.

IRINA PETRAȘ

A lumii amăgire

sau despre credințe și încredere



„Amăgire“, zice Ioan-Aurel Pop în *Veghea asupra limbii române*, „provine, se pare, dintr-o sintagmă veche, având în centru substantivul latinesc *magus* (preot păgân), provenit din grecescul *magos*. Până la un moment dat, spre finalul antichității și începuturile lumii medievale (prin anii 400-600, d. Hr.), termenul respectiv trebuie să fi fost *admagire*, formă din care se poate deduce mai ușor originea, aflată în expresia *ad magos ire*, adică «a merge la magi». Credem că prin secolele IV-VI, când mai erau destui traco (daco)-romani care nu primeau învățătura creștină de la preoții rânduiți și continuau să meargă la vechii «magi», acești «rătăciți» erau ostracizați, priviți uneori cu înțelegere și compasiune. Ei erau niște «amăgiți», atrași pe căi greșite de către servitorii cultelor vechi”. Mi s-a părut interesantă etimologia, dar am simțit că termenul acceptă sensuri multiplu ramificate. Amăgirea nu e o cale *greșită*, ci *altă* cale, o ficțiune nouă. Sau, altfel spus, ce se propunea în loc era o amăgire și mai mare. Recurg din nou la Saramago (*Jurnalul din anul Nobelului*): „În toate timpurile a existat mereu ceva sau cineva care să ne împingă și să ne dirijeze: cu promisiunile sale de eternitate, ne-a legănat și ne-a condus religia, cu îndoielnice guvernări ale prezentului și câteva idei imprecise despre viitor ne-au legănat ideile politice și au crezut că ne conduc, dar și unele, și celelalte, cel puțin, au procedat ca și cum ar fi crezut nu doar într-o nevoie intimă și predestinată a obiectivelor pe care și le propuneau, ci și într-o adecvare intrinsecă și bizară a mijloacelor la realitate, chiar și când aceste mijloace au însemnat sacrificiu, violență și opresiune. Marile minciuni sunt primele care cred profund în înșelăciunile pe care le proclamă drept adevăruri”. Atât de profund încât fanatismul se ivește pe nesimțite. Nu e destul că tu crezi în minciuna/ficțiunea de tine inventată spre mulcomirea propriei neliniști, vrei cu orice preț să-l atragi și pe celălalt în mreje. Misionarismul e o formă a acestei dorințe de racolare: *naivă* în prima fază, un fel de oroare de vidul din jurul tău, de nesiguranța credinței tale fragil fondată; *interesată* în fazele următoare, căci se întrevede curând promisiunea unui câștig. „Fanaticul vrea să-ți salveze sufletul, vrea să te mântuiască, vrea să te scoată din robia păcatelor, greșelilor, fumatului, credinței sau lipsei de credință [...] Fanaticului îi pasă foarte mult de tine; fie că stă atârnat de gâtul tău, pentru că te iubește la nebunie, fie îți sare la beregată, în cazul în care se dovedește că nu poți fi mântuit” (Amos Oz, *Cum să lecuiești un*

fanatic). E acea „înstăpânire pe Dumnezeu” despre care vorbea Gabriel Liiceanu. Subscriu la cuvintele sale: „Pe mine tocmai siguranța celor care s-au înstăpânit pe Dumnezeu mă face să ridic glasul, lipsa lor de precauție, complicitatea lor în ignoranță, ușurința cu care își apropiază nevăzutul, felul în care vorbesc despre el plescăind de plăcere...” (*Impudoare. Despre „eu” va fi vorba*).

Einstein (*Cum văd eu lumea. Teoria relativității pe înțelesul tuturor*, ediția a II-a, Humanitas, 2000) simțise presiunea autoprocamațiilor purtători de cuvânt ai divinității pe pielea proprie: „slăbit de vârstă, am devenit o pradă a popilor”, îi scrie el lui M. Solovine în 1952. „Comportarea morală a omului poate fi întemeiată eficient pe milă, educație și solidaritate socială și nu are nevoie de un fundament religios. Ar fi trist pentru oameni dacă ei ar trebui să fie ținuți în frâu prin frica de pedeapsă și speranța în răsplata după moarte”, mai spune el, exasperat de *religia fricii* instaurată prin „formarea unei caste aparte a preoților care se dă drept mijlocitoare între ființele temute și popor și își întemeiază în acest fel o poziție predominantă”. Într-o scrisoare către M. Besso, tot în 1952, o spune și mai sever: „Cei care au inventat credința unei vieți individuale după moarte trebuie să fi fost niște oameni de nimic”. Asistăm și azi la strădania bisericii de a împăca „metaforic” religia cu știința, de a se legitima descriind mari personalități ale culturii drept prea-credincioși. Eminescu („Religia? O frază de dânsii inventată... Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea/ Și v-a făcut să credeți că veți fi răsplătiți...”), de pildă, sau Blaga (cel stăpânit de demonul cunoașterii, acel *libido sciendi* prin care spaima de moarte este refuțată, dacă nu chiar suprimată, supunerea la zei devenind de la sine improprie: „Cel ce creează nu simte nevoia mântuirii”, a unei *alte mântuiri*, spune un aforism blagian; „nu cerul este promisiunea ce mi s-a făcut, ci creația”) sunt descriși de soboare la felurite evenimente culturale drept mari credincioși probând egalitatea religiei cu știința, dacă nu de-a dreptul supremația celei dintâi.

Amăgitoare e și aruncarea vinii în seama născocitului Satana, ispititorul, uneori secondat de Femeie, cea în mod tradițional satanizată. Are loc astfel o păgubitoare descărcare de responsabilitate. Saramago are dreptate: „E periculos să vorbești despre Rău ca despre ceva exterior, care ar fi fost pus pe lume cu unica misiune de a ne chinui, pentru a vedea de ce suntem în stare, dacă îi putem ține piept sau dacă ne lăsăm duși de el. Așa cum văd eu lucrurile, Răul, Binele, Dumnezeu, Diavolul, toate aceste puteri benigne și maligne care au populat imaginația popoarelor ca prezențe efective nu locuiesc decât în capul nostru, nu sunt reale dincolo de el sau sunt doar ca o consecință a faptelor noastre, adică faptele noastre sunt cele care pun răutatea în lume și, câteodată (spre norocul nostru), bunătatea”. Un personaj din splendidul roman *Confiteor* al catalanului Jaume Cabré (o tulburătoare radiografie romanească a Răului din vremea Inchiziției și până la lagărele naziste, dar și o subtilă pledoarie pentru Arta care îl poate contracara; o vioară, o carte veche, un tablou sunt personaje-accent ale cărții) își recuperează răspunderea de sine: „Am înțeles,

brusc, că am fost totdeauna singur [...] deși, pe măsură ce creșteam, mă deprinsesem să deleg unor imprecise credințe și unor lecturi disparate povara gândurilor și responsabilitatea pentru faptele mele... am înțeles că această povară doar mie îmi revine. Că pentru reușitele și greșelile mele eu, doar eu, port răspunderea”.

În ce mă privește, spuneam altădată că sunt multe, nenumărate lucrurile pe care nu le știu și nu le înțeleg, dar aleg să mă străduiesc să le înțeleg puțin câte puțin urmărind performanțele științei. Nu-mi numesc ignoranța Dumnezeu. Hawking zice: Dacă vrei, poți spune/crede că Dumnezeu e autorul legilor fizicii, dar atunci nu ai decât „o definiție a sa, nu o dovadă a existenței sale”. Religia e o „încercare timpurie de a răspunde” la marile întrebări despre originea și rostul vieților omenești. Răspunsurile ei, amăgitoare, dar confortabile, nu cedează locul ușor. Marile mulțimi le îmbrățișează în continuare cu entuziasm, crezând nesimțit (adică, etimologic, fără apel la minte) și ocolind efortul cercetării. Vorba lui Mark Twain: ca dovadă a existenței lui Dumnezeu se aduce faptul că mulțimile cred în el; dar aceleași mulțimi au crezut și că Pământul e plat.

Despre toate astea se vorbește/se scrie cel mai adesea precaut. Probele pentru o poziție sau alta sunt rareori pipăibile, iar aceasta e și explicația reticentei prevenitoare, a enunțurilor strecurate într-o doară. De pildă, în *Sigma*, cartea lui Alexandru Ecovoiu, dublul și subversivul înțeles al secvențelor românești/eseistice e redus periodic la monotonia unului, prin apăsarea repetată pe condiția de *ficțiune* a cărții. În urzeala de mituri inter-puse, subiectul tabu se amușină și se „rezolvă” prin parabole și șopârle, prin mințiri și dezmințiri. Scriitorul și vocile sale mimează în straturi adevăruri parțiale, dau înapoi, fandările pregătind locul pentru o nouă, subtilă, reticentă încă erezie. În jocul prefăcătoriei intră și cititorii. Critica observă șocul, dar are grijă să-i și atenueze îndată sensul adânc. Revolta. Căci o anume rânduială își apără prin toate mijloacele așezarea și e gata să arunce în derizoriu și să pedepsească pe cei care se îndoiesc. „Despre Dumnezeu nu se poate vorbi rațional!” e tot o formulă paravan. Despre orice dumnezeu se poate vorbi rațional, ca despre o ipoteză cu rest. Chiar dacă mintea umană își are limitele sale, iar taina, misterul rămân intacte. Orice subiect poate fi (re)pus în chestiune, adevărurile ultime nu ne sunt la îndemână. Faptul că „există lucruri deasupra cunoașterii omenești” nu obligă la înlocuirea înțelegerii cu dogma. E aproape stranie grija cu care sunt ocolite cărțile care interoghează, cercetează, încearcă lămuriri dez-amăgite. *Evanghelia după Isus Cristos* a lui José Saramago, care reconstituie minuțios o poveste și strecoară pe nesimțite sensuri noi și eretice în canavaua ei, e citită exclusiv ca ficțiune, nu ca punct de plecare pentru reconsiderări ale unei credințe amăgitoare. Cartea lui Gabriel Liiceanu *Isus al meu* e însoțită de editură cu un avertisment grăitor: „Pentru cititorul evlavios, această carte e scandaloasă. Hăbotnicul trebuie s-o evite cu orice preț. Ateul nu va fi satisfăcut. Cititorul instalat în certitudini va fi tulburat. În alt secol, ar fi fost socotită eretică și pusă pe foc”.

Bun ca reclamă, el descrie, de fapt, starea lumii de azi, ațipită în amăgiri confortabile, deloc ispitită de „nebulia de a gândi cu mintea ta”. Nu mai vorbesc de cărți precum *The God Delusion*, a lui Richard Dawkins.

Dicționarele dau sensuri multiple **amăgirii**: *înșelăciune, greșală, ispitire, vrăjire, viclenie, minciună, părere înșelătoare, iluzie, ademenire, seducere*. A amăgi înseamnă a lua un neadevăr drept adevăr; a se înșela; a se păcăli; a atrage prin promisiuni false (profitând de încredere); a înșela cu dibăcie, cu măiestrie; a momi, a păcăli, a prosti, a purta, a trișa, a măguli, a mistifica, a surprinde, a fraieri, a șmecheri, a aromi, a năpăstui. Cum se vede, **amăgirea** (amăgeală, amăgeu, amăgitură) are străvechiul obicei de a fi prezentă în toată urzeala vieții omenești, iubirea, politica, credința, arta sunt toate forme ale amăgirii. Variante ale lui *als ob*, cel descris de Vaihinger. Legea lui „ca și cum”, a autoamăgirii (in)conștiente, e totuna cu acel „ziceam că”, al jocurilor din copilărie – inventezi o „realitate” și apoi crezi în ea. Nici *discursul îndrăgostit*, legitimând un construct de creangă salsburgheză, nu sugerează altceva. Tot urmare a dependenței (funciare?) de amăgire e și faptul că suntem oricând gata să credem laudele (fie și deșănțate) care ni se aduc sau promisiunile cu „până la moarte”, dar ne zburlim la critici și observații, oricât de argumentate, și le decretăm pe loc răuvoitoare și *asasine*. Facebook-ul exploatează din plin nevoia de amăgire. Îți întreține iluzia că ai sute și mii de *prieteni* care te *plac* (*like*) și te laudă pentru orice postezi, scutindu-te de truda construirii unor adevărate relații. Minte-mă! nu e doar fatalitatea comunicării umane prin limbaj, dar și rostul artei, al literaturii, chiar dacă mărturisit în doze ținând de mode și contexte. Drumul spre Adevărul cel mare și unic (cenușiu, mut, placid) e pardosit, definitiv și implacabil, cu puzderie de minciuni colorate, gureșe, fremătătoare care se cred adevăruri. *A lumii amăgire* e rezistentă și are mulți susținători. Naivi ori interesați, nu mai contează.

De citit ca exercițiu ludic de luciditate și rațional textul lui Jay Martel *Are You There, People? It's Me, God* – „Sunteți acolo, oameni buni? Sunt eu, Dumnezeu”. Iată o secvență de perspectivă răsturnată: „*Here's my problem: I don't believe in people. To me, human beings and their world are nothing more than the product of our collective imagination, a sad manifestation of our need to feel important beyond our actual existence. I also can't help feeling that our lives would be better if no one believed in people; only then would we be able to truly deal with our problems without nursing the delusion of a universe that's completely dependent on us*”.

Fetele „crederii”

Mic studiu de caz

Interesul meu pentru infinitivele lungi e vechi. Am semnat o *laudă* lor chiar în *România literară*. A trecut aproape un sfert de veac de când am scris prima dată despre feminitatea limbii române, argumentând că este feminină (cu o doză de androginie venind dinspre ambigene) fiindcă lucrurile

cele mai importante pentru om și pentru existența sa în lume sunt exprimate de limba noastră cu substantive feminine. Un rol de netăgăduit îl au în accentuarea acestei trăsături infinitivele lungi, care păstrează în ele neastâmpărul verbului, dar s-au așezat deja în tihna rodnică a substantivului.

Am descoperit de curând că există infinitive lungi lăsate în încremenirea dicționarului, foarte puțin folosite în limba curentă. Unul dintre ele: *credere*. Prezent mai ales ca *încredere* sau *neîncredere*, este concurat de alte substantive din familie, precum *crezare* sau *credință*. De aici ideea unui mic studiu de caz. Asta și fiindcă eu cred că a *crede* este verbul vedetă al trecerii noastre prin lume. Cum voi încerca să demonstrez mai jos.

Mai întâi, iată, forma cea mai frecventă, aparent banală: **cred că/nu cred că**. Viața înseamnă traversare, îmblânzire, acomodare cu nenumăratele necunoscute care ne locuiesc și ne înconjoară. Cunoașterea umană e în continuă creștere, omul află și știe tot mai multe, dar exact în aceeași măsură se înmulțesc necunoscutele în zone până atunci nebănuite. Pentru ca înaintarea să fie posibilă, omul lansează ipoteze, presupuneri, bănuieli și o face în cele mai mărunte întâmplări ale zilei: *cred că* mâine va fi soare; *nu cred* că am citit cartea asta. Presupunerile pot fi confirmate ori nu, deocamdată le emite în alb, precum meteorologii ghicind într-un glob de cristal. „Eu *cred că* tot ce-i a mămucăi e și al nostru” (Creangă).

Când cel care spune ori gândește *cred că* este o minte luminată, cu gândul activ, spunerea va fi urmată de cercetări și experimente care să confirme sau nu ipoteza. *Cred că există un motiv ca acest măr să cadă pe pământ în loc să zboare*, și-o fi zis Newton. Sau *Nu cred că pământul e plat*, și-or fi spus Aristotel sau Pitagora, iar Copernic, urmat de Galileo Galilei: *cred că Pământul se învâрте în jurul Soarelui, iar nu viceversa*. În aceste cazuri, *cred că* a fost relansator al cercetărilor în căutare de argumente.

Cred că poate apărea ca formulare metaforică („Metafora e un prezentiment al științei totale”, crede Saramago) a unei constatări mai profunde legată de existență. Ea îmbracă „frumos” un adevăr greu de acceptat pentru a face hapul mai ușor de înghițit: „*Cred că* m-am îmbolnăvit de moarte/ Într-o zi/ Când m-am născut” (Sorescu); „nu știu și nu-mi vine să *cred / că* sunt pământul pe care moartea își ridică fără grabă / casa trainică” (Gabriel Chifu). Tot astfel, varianta destinală: „*Nu credeam* să-nvăț a muri vreodată” (Eminescu). Muritudinea, experiența de gradul doi a omului, certă, dar niciodată pipăibilă, naște variante ale acestei *crederi*, câteodată cu funcție apotropaică: „îmi place să *cred/ că* ce văd departe departe departe departe/ mărunță/ ca o jucărioară de-un leu / e propria mea moarte” (Robert Șerban); „noi *credeam că* acolo, în umbră, se termină întreaga lume” (Ioan Es. Pop); „bucuria mea e a păianjenului ce *crede că /* și-a ntins plasa / în care va cădea Marea Muscă, // tristețea mea-i a muștei celei mici, / beată de-arginturi mai înainte / de-a fi mânca-tă” (Ion Pop). Poate fi și dorință definitorie: „Voiesc să *cred că* sunt din cer” (Macedonski). Alteori, ipoteza e aproape aforistică și cere punere pe gânduri: „Eu *cred că* veșnicia s-a născut la sat”; „Eu *cred că* sufeream de prea mult suflet” (Blaga).

A crede pe cuvânt pe cineva este, poate, forma cea mai înaltă a bi-zuirii pe onestitatea celui alt (dacă ne-am îndoi mereu și total de spuselor celorlalți, viața în societate ar fi un infern!); dar poate fi și cea mai vinovată „clasare” a unui caz moral. O renunțare la starea de veghe a rațiunii, a conștiinței, o negustorie utilă celor implicați pentru a-i scuti de o adevărată îndreptare a lucrurilor. **Te cred** fără să cercetez fiindcă, altminteri, „afacerea” noastră n-ar putea continua. „Închid ochii” și băjbăim mai departe, împreună, cu câștig, fie el și ilicit. „VETA: Și o să *mă crezi* că eu numai la tine mă gândesc?” (Caragiale); „Când dragostea mea jură că-i numai adevăr, / *O cred*, deși știu bine că mă minte” (Shakespeare). *Încrederea* e mai mult decât *credința*; nu e doar primire, acceptare a unui *crez*, ci voința de a descăleca în el. **Ai încredere în** Celălalt – îi acorzi, așadar, din motive subiective și nu neapărat documentate, prezumția de onestitate. „Orice cuvânt e o *încredere*” la Ana Blandiana și, poate, chiar o *încredințare*. Un abandon pe jumătate.

A crede în e o alegere. Pentru a încropi contraforți perspectivei tale despre Lume, faci declarații de apartenență și de vasalitate. „Cine *nu crede în* cuvânt / *nu crede în* el însuși” – cel care o spune fiind Adrian Popescu, se poate bănui că lipsește majuscula de la Cuvânt. Se crede de obicei în abstracțiuni: „*cred în* ceva foarte ascuns care nu se poate explica” (Nora Iuga); „*cred doar în* puterea eliberării / dintre maluri ierboase, / în fețele schimbătoare ale lunii” (Rodica Braga). Poate lua și forma unui avertisment: „liniștea în care se petrece totul / să nu vă faceți să *credeți în* liniștea veșnică / ele nu au nimic de-a face / una cu alta”... (Nicolae Prelipeanu). Există și o frumoasă veche construcție cu dativul, referitoare la înțelegere și compasiune: „Cine a iubit ca mine *va crede durerii mele*” (Conachi); „Frunză verde-a mărilor, *Nu crede feciorului*” (folclor); „Iată moartea vine, / Vine, se răpede, / Și nime *nu-mi crede!*” (Alecsandri). Tot aici apare **credința în** vârcolaci, vrăji, blesteme, descânțec etc.

A se crede – numește o părere falsă despre sine, despre rolul său, se referă la un *încrezut*: „*Vezi*, asta e cusurul tău – *prea te crezi!*” (Caragiale). Dar poate fi și îndemn poetic: „*să ne credem* pe rând lampioanele lumii / uitând de scoarța ce ne-nconjoară” (Roxana Sicoe-Tirea). Există și varian- ta patologică: „*se crede Napoleon*”.

A se încrede în (uneori cu dativ) mai coboară o treaptă, renunță la evaluarea critică și pariază pe ceva ori cineva, sperând să nu-i fie înșelată investiția: „*Încrede-te lui*, cum te-ai încrezut în mine! (Ispirescu); „*Ridică ochii. Vede Luceafărul. Și-ncetișor Dorințele-i încrede* (Eminescu); „*Barca se-ncrede în sânul mării, / Luna-ntr-al nopții car zburător*” (Alecsandri).

În fine, **a crede**, pur și simplu. Într-un zeu. Într-un Tată Ceresc, Atot-puternic. Se renunță definitiv la evaluarea rațională, se livrează necondiționat viața proprie în mâinile unei puteri autodeclarate, imaginare, mitice. Rareori un avertisment „Cercetați, îndoiți-vă. *Credeți / după ce v-ați încredințat*” (Florența Albu) sau pretinderea unei dovezi: „Vreau să te pipăi și să urlu: *Este!*” (Arghezi). Pur și simplu, *crede și nu cerceta*. Explicația lui Tyson cum că i se pare firesc să lupte cu miturile din respect pentru intelectul

omului nu are trecere. Gabriel Bota se întreabă dilematic, cu umor: „care e diferența dintre/ «Nu e adevărat, dar eu cred!» / și/ «Eu nu cred, dar e adevărat!»”. În ce moment al credinței tale poți ajunge intolerant față de necredința sau altfel-credința celuiilalt? Sunt ambele, și multe alte feluri compozite, *feluri* omenеști de raportare la lume, rost, împrejur. S-ar cuveni ca a crede să fie o alegere, o stare intimă: „Și fiindcă în nimica/ Eu nu cred – o, dați-mi pace!! Fac astfel cum mie-mi pare/ Și faceți precum vă place” (Eminescu). În era „gândirii zero” care se instaurează periculos, lenea mentală vine în sprijinul Bisericii care, profitând de vidul de autoritate, se strecoară în scenă cu autoritatea axiomatică, indiscutabilă a unei divinități cu o competență care nu se cere demonstrată. La succesul ei contribuie și educația religioasă a celor șapte ani de acasă. Mai mult. Slujbașii bisericilor își spun *părinte, pater, father, père, padre*, sugerând și perpetuând o atitudine de ascultare, supunere, respect. Nu e bine să ieși din *cuvântul* părintelui ocrotitor și autoritar. Care este și *păstor* al unei *turme* și, deci, promite ameliorare a singurătății.

Recurg din nou la Saramago (*Jurnalul din anul Nobelului*): „În toate timpurile a existat mereu ceva sau cineva care să ne împingă și să ne conducă: cu promisiunile sale de eternitate [...] Marile minciuni sunt primele care cred profund în înșelăciunile pe care le proclamă drept adevăruri”. Atât de profund încât fanatismul se ivește pe nesimțite. Nu e destul că tu *crezi* în minciuna/ ficțiunea de tine inventată spre mulcomirea propriei neli-niști, vrei cu orice preț să-l atragi și pe celălalt în mreje. Misionarismul e o formă a acestei dorințe de racolare: naivă în prima fază, un fel de oroare de vidul din jurul tău, de nesiguranța credinței tale fragil fondată; interesată în fazele următoare, căci se întrevede curând promisiunea unui câștig. Einstein („slăbit de vârstă, am devenit o pradă a popilor”, îi scrie el lui M. Solovine în 1952) spune: „Comportarea morală a omului poate fi întemeiată eficient pe milă, educație și solidaritate socială și nu are nevoie de un fundament religios. Ar fi trist pentru oameni dacă ei ar trebui să fie ținuți în frâu prin frica de pedeapsă și speranța în răsplata după moarte”. De acord cu Saramago: „Așa cum văd eu lucrurile, Răul, Binele, Dumnezeu, Diavolul, toate aceste puteri benigne și maligne care au populat imaginația popoarelor ca prezențe efective, nu locuiesc decât în capul nostru, nu sunt reale dincolo de el sau sunt doar ca o consecință a faptelor noastre, adică faptele noastre sunt cele care pun răutatea în lume și, câteodată (spre norocul nostru), bunătatea”.

Înaintarea sub semnul credinței în harul divin, dacă e profundă și autentică, nu se împiedică în diferențe de opinii și de perspectivă, ci își vede de *constructul* său tolerând, tacit și elegant, alte constructe. Dar aici stă problema: credincioșii *nu cred* că e un construct, ci Adevărul, unul singur, în dezacord cu adevărurile celorlalți, toate, desigur, *unice* și *absolute*.

Aș mai spune și că, dacă tu, credincios fiind, socotești temerar și primejdios gestul celui care alege să se întrebe, să se îndoiască de valabilitatea unor „adevăruri” la care tu ții, asta înseamnă că știi, în sinea ta, că nu poate fi exclusă valabilitatea gânditului cu propria minte, chiar dacă tu ai

ales confortul supunerii la un adevăr încremenit și dogmatic. În *Republica* lui Platon, Polemarchos e un fel de relansator al disputei etice, el „scutură” (grecescul *polein* înseamnă și „a scutura”) periodic vorbitorii silindu-i să diversifice argumentele *pro* și *contra*. Tot el e numit, nu întâmplător, „moștenitor de vorbe”. Știe prea bine că un lucru nu e destul să fie adevărat, ci trebuie să fie și *crezut* astfel. Că aici, în zona *credinței* (polemica e și o ramură a teologiei!!) și a *încrederii* (oarbe?), se mișcă totul.

Sunt multe, nenumărate lucrurile pe care nu le știm și nu le înțelegem. Încă. Poți alege să te străduiești să le înțelegi puțin câte puțin urmărind performanțele științei. Hawking zice: Dacă vrei, poți spune/*crede* că Dumnezeu e autorul legilor fizicii, dar atunci nu ai decât „o definiție a sa, nu o dovadă a existenței sale”. Religia e o „încercare timpurie de a răspunde” la marile întrebări despre originea și rostul vieților omenești. Răspunsurile ei, amăgitoare, dar confortabile, nu cedează locul ușor. Marile mulțimi le îmbrățișează în continuare cu entuziasm, crezând nesmintit (adică, etimologic, fără apel la minte) și ocolind efortul cercetării.

Așadar, *credere*, o familie numeroasă și diversă: de la îndrăzneța, pripita, nesăbuita atitudine a lui **cred că**, una care lasă loc gândului, îndoielii și dă ghes, în cazuri fericite, curiozității creatoare, la **cred**, mărturisirea, adesea arogantă, a capacității de abandon, nelucrare, supunere.

Eseuri apărute în *România literară*



DANIEL SĂUCA

Punctul. Și capătul

■ Echilibrul. Armonia. Cumpătarea. „Filosofia cere cumpătare, nu tortură, iar cumpătarea nu-i nevoie să fie neîngrijită. Viața noastră să se țină la mijloc între felul de viață al înțeleptului și felul de viață al tuturor, această cale mijlocie e cea care îmi place” (Seneca, „Scrisori către Luciliu”, traducere de Gheorghe Guțu, Humanitas, 2023, p. 41). Nu numai filosofia ar cere cumpătare. Doar că aici nu e vorba neapărat de filosofare, gândire, meditație. Ci de „stilul de viață”. Azi, propovăduiesc cumpătarea preoții, medicii, nutriționiștii, influencerii de toate soiurile. „Stilul de viață sănătos”. Ce înseamnă stilul ăsta? „Un stil de viață sănătos presupune respectarea unei diete sănătoase, echilibrate, dar și exerciții fizice zilnice, odihnă suficientă și evitarea unor obiceiuri nocive, care ne pot îmbolnăvi” (stirileprotv.ro). Nu am prea găsit gândirea printre obiceiurile sănătoase. De fapt, dacă gândești prea mult, te obosești. Și cam inutil. Lasă pe alții să gândească în locul tău. Adoptă un „stil de viață sănătos” și vei trăi, presupun fericit, până la adânci bătrâneți. Edenul e aici lângă tine. Nu trebuie să-l cauți, să-l aștepți, să-l găsești în viața de apoi. Și apoi, dacă te gândești un pic, de ce să riști, de ce să pariezi pe ceva indemonstrabil? Pascal a pariat și nu cred că a fost tare cumpătat. Probabil. Oricum, viața de azi e plină de indicații prețioase. Oriunde te întorci dai de o pildă, de un sfat, de un imperativ: ce să faci, cum să faci. Sănătatea, fericirea, mântuirea îți sunt garantate dacă urmezi rețeta, predica. Unii îți garantează viața fericită, sănătoasă, aici, acum, pe pământ, alții într-un dincolo mai misterios.

■ Poezia nu mai îmi spune nimic. Eseul mă obosește. Jurnalul nu mai e interesant. Nici măcar pentru mine. Jurnalul meu. Filosofia nu mă mai stărnește. Stau pe marginea prăpastiei și privesc *cultural* hăul. *Organizez* mersul industriei divertismentului la poalele Meseșului...

■ Aș fi vrut să vă povestesc despre punct și despre capăt. Despre început și despre sfârșit. Și cum să povestesc despre începutul care nu

are sfârșit și despre sfârșitul care nu are început? Nu sunt un povestitor. Nu am putut spune niciodată o poveste până la capăt. Povestea vieții mele nu ar fi un prilej de rânduială literară. Nu am putut scrie niciodată o poveste. Punctul. Și capătul necesită totuși o poveste. Așezată în pagini după ritmul creației aflată în desfășurare. Și moartea se desfășoară. Și viața. Un început *trebuie* să aibă un sfârșit. Cum poate avea eternitatea început și sfârșit?

■ Iluzia nemuririi (și) prin *social media*. Și nu e doar piedica în calea uitării. E și deocamdată puțin credibila idee a creării unei uriașe baze de date cu toate numele muritorilor de pe Pământ. Nu ține neapărat de *social media*. Viața noastră pământească va ajunge pe un dispozitiv pentru urmașii noștri. Oare există undeva o *carte* în care să fie scrise toate numele oamenilor care au trăit până acum pe Terra?

■ N., pe RRA, afirmă și el că România astăzi o duce cel mai bine. Și că nu sunt în regulă mesajele, pornirile antioccidentale, antieuropene ale românilor. De meditat, într-adevăr, la **noul** naționalism românesc. Și la ce mai înseamnă azi patriotismul. C. îmi confirmă prudența: să nu credem, să fim circumspecți cu propagandele Rusiei și Ucrainei aflate în conflict.

■ Muzeul Prado. M-am simțit sufocat cu atâtea capodopere într-un singur loc. Și cu milioane de turiști absenți, obosiți, plictisiți. Turismul planetar îmi provoacă repulsie.

■ În drum spre Cluj, din nou. Nu înțeleg de ce nu există nici astăzi, la minte naș 106 ani de la Marea Unire, o linie ferată directă Zalău – Cluj. Ar fi imposibil de realizat? Cum de nu s-a gândit nimeni, la 35 de ani de la Marea Revoluție din Decembrie 1989, să organizeze și să difuzeze, de Anul Nou, în prima sau în doua zi a noului an, un concert extraordinar al Filarmonicii bucureștene (de pildă)? Sunt mai interesante valsurile vienez pe TVR 1?

■ A.R. la Carei: ce apreciezi mai mult, omul din Dumnezeu sau Dumnezeu din om? Această întrebare i-ar fi fost adresată de un profesor clujean la un examen.

■ Globalizare: fasole din Etiopia, vin din Africa de Sud, usturoi din China, cartofi din Franța. De la cinematografele din căminele culturale la cinema-ul de acasă.

■ Scriu cu un creion roșu ce îmi aduce aminte de creionul chinezesc. Nu de creionul chinezesc (ce eroare!), ci de creionul roșu de tâmplărie. Am scris cândva și cu o asemenea unealtă, în lipsa și a creionelor chinezești.

■ Heidegger (1966): „Filosofia nu va putea să producă nicio schimbare imediată a stării actuale a lumii. Ceea ce este valabil și despre orice

părere sau străduință umană. *Numai un Dumnezeu ne mai poate salva.* Nu ne rămâne ca unică posibilitate decât să provocăm în gândire și poezie o stare pregătitoare pentru apariția sau absența lui în crepusculul nostru: căci în chipul Dumnezeului absent suntem noi înșine cei care ne pierdem” („Filosofie contemporană”, Texte alese, traduse și comentate de Alexandru Boboc și Ioan N. Roșca, Editura Garamond, București, nu am reușit să identific anul apariției, p. 277). Mai departe, marele filosof susține că pe Dumnezeu „nu putem să-l facem să vină prin gândire, putem cel mult să trezim disponibilitatea pentru așteptarea lui”. Curios, poate, M. Heidegger afirmă că „omul este controlat, comandat și provocat de o putere care se manifestă în esența tehnicii și pe care el însuși nu o stăpânește. Doar să ne ducă la această înțelegere, gândirea nu mai preține nimic. Filosofia se află în stadiul terminal” (p. 278). Nu e pentru prima dată când se proclamă „moartea filosofiei”. Nu a sucombat, firește. Și pentru că, destul de probabil, capătul ei nu poate fi cunoașterea lui Dumnezeu, și nici a lumii. Cunoașterea nu e nici „starea de așteptare” invocată mai sus, ci, mai degrabă, un soi de „unire” a noastră cu Creatorul, o contopire pe care nu o putem descrie rațional. Oare ce fel de Dumnezeu-salvator a chemat Heidegger? „Dumnezeul filosofilor și savanților” (Pascal)? Dumnezeii gnosticilor? Alexandru Dragomir: „Filosofia e răspunsul unui Dumnezeu care nu există” („O teză de doctorat la Dumnezeu. Exerciții de gândire”, antologie de Gabriel Liiceanu, Humanitas, 2023, p. 207). Paradoxală sentință, în ton, totuși, cu afirmațiile magistru-lui. Punctul și capătul filosofiei? Poate mirarea și nu înțelegerea, probabil „revelarea misterului” și nu cunoașterea. Vă sună cunoscut?

■ Nu știu cum a ajuns la mine cartea lui Eugen S. Cucerzan, „Solitudine” (Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2019), un exemplar cu o dedicație pentru Daniel Hoblea. Poate a uitat-o Daniel la redacție, cine știe... Dedicția e în felul următor: „D-lui Daniel Hoblea, un argument, prin D-ta, că nu sunt singur. Cu sentimente frățești, E.S. Cucerzan. 12 nov. 2019”. Nici eu (și nu numai) nu am fost singur și prin Daniel. Îmi lipsesc întâlnirile cu el, în care discutam, nu de puține ori, și despre singurătate, singurătatea în lume. Singurătatea, însingurarea ca fapt social, vai, atât de condamnat de-a lungul istoriei. De pildă, în contextul temei, nu văd lectura decât în singurătate, singur doar eu cu cartea. Astăzi, *dă bine* să fi văzut (și pe *social media*) când citești, să lecturezi adică în public. Scriitorii sunt extaziați când sunt invitați la lecturi publice, dar nu despre acest tip de lectură vorbesc aici.

■ După mulți ani, încerc să scriu câteva rânduri cu un stilou *adevărat*, cu cerneală *adevărată*. Am recitat „Inteligența materiei” (ediție aniversară, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2021). De ce nu pot scrie și eu asemenea *eseuri*? **Ordinea în haos** nu e o operațiune ușoară. Lectura nu înseamnă, totuși, cunoaștere decât dacă e completată măcar

de meditație. Un handicap major: nu am fost niciodată un povestitor. Peste asta, am fost *ucis* de fragmentarism & jurnalism. Și de lenea incurabilă. Scrie Dulcan: „(...) sunt adevăruri la care avem acces pe cale mediată empiric sau științific și adevăruri la care nu vom accede niciodată. O mică parte este semnalată în condiții speciale unor «aleși» sau «inițiați», grupați în Antichitate în societăți inițiatice secrete. Niici religia și nici știința nu au acces la Adevărul absolut, fiecare însă din alte motive. (...) Revelația nu implică obligatoriu trăiri de ordin mistic. Le-au avut, după cum am văzut, și mulți oameni de știință” (p. 369). Și tot așa... Mai nimic nou nici sub soarele *Inteligenței materiei*: un amalgam de idei, citate, postulate, îndemnuri, pilde, rigurozitate științifică și „poezie” filosofică. De unde știe dl Dulcan că nu vom accede niciodată la anumite adevăruri? Ale Creatorului, Arhitectului, „Naturii”. Încă o filă din imensul scandal al cunoașterii. În ton cu stilul autorului mai sus citat: dacă Dumnezeu nu a terminat Creația în Grădina Edenului? Nu cumva și Creația este eternă precum Creatorul ei? Putem cunoaște eternitatea în curgerea ei... eternă? Da, și din această perspectivă, filosofia e în „stadiul terminal”. Uneori, Poezia ne poate arăta infinitul. Pe care nu-l putem vedea nici cu ochii minții, nici cu ochii trupului.

(text apărut în revista „Caiete Silvane”, 2025)



ADRIANA TEODORESCU

Fără garanții. Despre memorie în mai multe feluri

Raportul dintre memorie și literatură se actualizează diferit în funcție de perspectiva din care este observat. Nu există o măsură absolută a acestui raport pentru că niciunul dintre termenii lui nu (mai) poate fi conceput la modul absolut. Memoria nu oglindește sută la sută realitatea decât ca pretenție, ca percepție culturală generală lipsită de nuanțe, altfel ea este întotdeauna o aproximare (prin selecție și reducere) și o încercare de captare de realitate, al căror succes și tip de structurare depinde de „proprietary” memoriei. Una este memoria unei colectivități, alta a unui individ, iar diferențele există, desigur, și în cadrul acestor categorii, de la o colectivitate la alta, de la un individ la altul. În memorie, ca fapt mnemotehnic împlinit, conturat, se condensează reprezentări și codări culturale ale realității al căror declic este cufundat în istorie, este istoricizat (adică are propriile sale pattern-uri de retenție a informației și de organizare a ei). Memoria nu este echitabilă, cum ar spune Paul Ricoeur, ea nu este automat o valoare culturală, iar aceasta datorită faptului că este inerent poluată din interior (prin procesul de punere în reprezentare a realității, prin memorizarea care se produce într-un cadru determinat și deci influențat de diverși factori) și frecvent bruiată din exterior (prin instrumentalizarea memoriei în vederea atingerii unui scop, fie el social sau personal, prin istoria deasă care înconjoară tot ceea ce pare extras temporalității, prin arbitraritatea care guvernează orice memorizare).

Pe de altă parte, literatura este un concept mult prea lax. De multe ori, atunci când spunem „literatură” ne gândim la acea literatură deja trecută prin evaluarea criticilor, a publicului (a culturii, generic vorbind), ne gândim, practic, la *marea literatură*. Dar există și literatură mică, în manuscrise uitate în sertare sau zăcând în Recycle Bin, literatură care nu s-a intersectat nicicând, în nici un fel, cu memoria, decât poate cu cea foarte locală a autorilor ei. Și există și o literatură un pic mai mare decât cea pur și simplu mică, literatura de local de provincie, literatura mijlocie, modestă, călduță, prin care mai trec curenți neuronali, dar niciodată suficient de puternici încât să o pună la insectar, să o facă să rămână. De fapt, doar o mică parte din literatură – înțeleasă ca tot ceea ce s-a scris și se scrie fiind sau

având pretenția de literatură – se păstrează în memoria culturală. Excelente exemplificări în acest sens aflăm în convorbirile lui Umberto Eco cu Jean-Claude Carrière, moderate de Jean-Philippe de Tonnac, regăsite la editura Humanitas, sub titlul „Nu sperați că veți scăpa de cărți” (2010). Nu există criterii de evaluare și strategii de păstrare infailibile. Iar păstrarea, ca modalitate de a rămâne în memorie, nu este uniformă, aceeași pentru toate elementele care vin în contact cu ea. Mulți locuim într-o țară, dar locuim diferit. Similaritatea se păstrează privitor la memorie. Sunt locuri privilegiate, vizitate, accesate mai des decât altele. S-ar putea discuta despre o geografie a memoriei culturale, o geografie care la o analiză atentă se dovedește suficient de complexă ca să ne facă să fim sceptici cu generalizările. De pildă, sunt teritorii active ale memoriei culturale, peste care umbra prezentului se răsfrânge adesea și care produc, la rândul lor, efecte în prezent. Dostoievski sau Kafka sunt înglobați în astfel de teritorii, circulă cu viteză între epoca lor și a noastră. Dar există și zone de penumbră, în care un fel de morți-vii își așteaptă, cuminiți, fără să se transforme în zombi, șansa de a însemna ceva. Îi găsim în arhivele și bibliotecile din care teoretic pot fi oricând recuperați, dar care-i face absenți dintr-o exprimare efectivă a memoriei. Însă, vorba lui Eco „o parte incredibilă din bibliotecile noastre e formată din cărți scrise de inși lipsiți de orice talent, sau de cretini, sau de obsedați” (p. 155). Ceea ce nu înseamnă că obsedații și cretinii nu pot rămâne în memorie. Din păcate, nimeni n-ar trebui să se ferească de la a recunoaște că a rămâne în memoria culturală nu este o garanție automată pentru o literatură valoroasă și nici invers.

Dacă privim raportul literatură-memorie din perspectiva reprezentării și a prezenței memoriei, ca proces cultural, în literatură, observăm că literatura este, prin însăși esența ei, o formă de memorizare, fie directă – a unor fapte, persoane ca atare, fie periferică – realitatea, socialul intră ca fundal narativ sau cel puțin ca fundal stilistic în orice operă literară. Numai că acest lucru nu este foarte bogat în semnificații. Nu duce nicăieri, fiind un truism puțin mai sofisticat. De remarcat, deși poate ușor extra context, este însă, conform unor studii științifice, faptul că literatura – lectura – participă la vitaminizarea memoriei personale a cititorului.

Dar memoria însăși, sub variile ei articulații – individuale, colective, naționale, culturale – nu este o garanție a permanenței. De exemplu, am putea să ne întrebăm în ce măsură memoria culturală va fi afectată de memoria tentaculară a internetului, unde se conservă texte fără nici o selecție, în ce măsură ne vom gândi altfel, sau începem deja să ne gândim altfel la memorie atunci când avem în vedere acest fapt. Până la urmă, memoria, în multiplele sale accepțiuni, nu se poate sustrage pe deplin agresivității timpului. Iar timpul înseamnă schimbare, conține principiul care neagă memoria. Cert este că problema majoră pe care o avem atunci când ne străduim să înțelegem raportul (raporturile, e mai corect!) dintre memorie și literatură este tocmai privirea noastră istorică și, vrând-nevrând, istoricizantă.

În ultima vreme se poate observa în reprezentările memoriei și memorizării în cadrul culturii înalte, dar și (poate mai ales) al culturii de masă, o

anumită anxietate. Una dintre surse este internetul coroborat cu voyeurism-ul contemporan și cu pandantul său, exhibiționismul. Apoi politiciile unor motoare de căutare precum Google, care ar păstra informațiile o dată postate pe internet, indiferent de gradul de dezirabilitate a păstrării al celor pe care-i vizează acele informații, au contribuit substanțial la o certă negativizare a memoriei. Care însă nu i-a înnegurat, deocamdată – trebuie insistat pe acest adverb – aura romantică care o înconjoară. Iar lucrurile se complică și mai mult dacă ne gândim la inteligența artificială ce promite o memorie strălucitoare, acoperitoare de tot, ademenitoare. Iată roboții și algoritmi reușind brilliant ceea ce nouă ne scapă fundamental: să rețină, să salveze, să livreze informațional lumea.

Dacă creierul este reprezentat în postmodernitate mai curând ca piesa de forță, ca motorul inteligent ce reglează ființa umană, paradoxal, memoria, produs al activităților cerebrale, își asociază senzori pozitivi pe o filieră culturală romantică: memoria este imaterială, non-temporală, stă în vecinătatea nemuririi și are capacitatea de a restabili ordinea valorică dereglată de aleatoriul și insuficiența evaluativă a temporalității. De prisos să spunem că, alăturându-i memoriei îndulcite în acest fel ideea de literatură asupra căreia mai planează încă umbra, din nou romantică, a justiției literare și a creației purificatoare, raportul literatură-memorie riscă stereotipizări acute.

Cel puțin ca prezență tematică memoria bifează destule apariții în cultura noastră postdecembristă. Cărțile cu și despre comunism, la fel ca și producțiile cinematografice autohtone găsesc în memoria culturală de dată recentă o inspirație considerabilă. Câteodată chiar supărătoare prin asemănare și mono-cromatism, bunăoară în cazul filmelor, mizeria ostentativă, adesea hazoasă, a comunismului sau în cazul cărților, premisa diferenței colosale dintre prezentul liber și trecutul comunist tiranic. Sunt multe opere, literare, cinematografice, reușite, dar există și altele cu pretenția, emisă direct sau indirect, de a fi apreciate pozitiv exclusiv pe baza „curajului” lor de a alege o astfel de temă. Din nou, nimeni nu salvează pe nimeni, literatura memoriei nu este o garanție „per se” a valorii literare.

Identitatea – unei ființe, unei națiuni, unei culturi – e mai mult decât credem alcătuită din memorie. Problema nu este atât ponderea – și ar fi într-adevăr provocator să găsim o formulă de calcul exact – cât funcționarea acelei ponderi, logica de acțiune pe care i-o acordăm. Altfel însă, evident, suntem în bună măsură decizi de memoria socio-culturală. Este un fapt bine elaborat în tezele sociologiei constructiviste începute o dată cu Berger și Luckmann. Realitatea la care noi avem acces, în care venim pe pământ, este o continuă și complexă construcție socială care modelează percepția despre lume și noi înșine. Reciproca este și ea valabilă, însă ceva mai slab. La rândul nostru suntem apți, teoretic, să producem schimbări în realitatea în care trăim, să o ajustăm, să o re-formăm în funcție de acțiunile noastre. Dacă însă ne lăsăm înămoliiți în procesul de reificare – de identificare completă cu rolurile prescrise nouă de către societate –

acest lucru nu se va întâmpla deloc. Memoria este prezentă în prescrierea socială a rolurilor, în felul în care moștenim realitatea de la comunitatea din care facem parte. Sunt puzderie de lucruri pe care nu le cunoaștem direct, pe care le aflăm prin intermediul memoriei culturale. Pot eu fi sută la sută sigur de anul în care a murit Napoleon, se întreba Umberto Eco? Sau, mai mult, pot eu fi sigur că a existat măcar un oarecare Napoleon? De fapt, mai pot fi eu sigur de ceva când post-adevărul a încețoșat lumea și procesul de demontare a centrului înfloarește până la explozie? Memoria culturală este cea care asigură și permite diviziunea socială a cunoașterii și care ne lasă să fim liberi în raport cu o seamă de aspecte. Memoria culturală permite memoriei individuale să-și afle propria sedimentare, liberă de constrângerile re-descoperirii sau re-inventării achizițiilor trecutului. Dar memoria culturală e în plină mișcare tectonică de des-trancendentalizare datorită nu memoriei, ci memoriilor sociale, pe de o parte și a celor tehnologice pe de altă parte. Memoria culturală începe să cadă. Rămâne de văzut dacă înțelege că propria ei punere în chestiune se poate remedia numai prin inversare: ea să fie cea care aruncă o mânășă memoriilor socio-tehnologice ale vremurilor noastre.

În calitate de consumator de cultură românească resimt o oarecare exasperare, pe de o parte datorită rezumării, a reducăției recente a memoriei noastre culturale la comunism, iar pe de altă parte datorită supralicitării, discursiv-embematice, a unor personalități literare (Eminescu, Caragiale etc.). În plus, acestor cauze li se mai alătură viziunea idilică, nostalgică, a unui univers rural românesc ce continuă să fie exploatat în unele producții culturale contemporane. Personal cred că a sosit momentul pentru puțină uitare. Creierul blocat multă vreme în amintiri nu poate produce o variațiune considerabilă a realității cuprinse în memorie și sfârșește prin a deveni auto-imitativ și captiv. Memoria e bună câtă vreme nu dă adicție la scară mare, generând comportamente obsesive. Acel punct trebuie evitat cu tot dinadinsul. Apropos de obsesie, Gilles Lipovetsky observa că postmodernitatea a devenit dependentă de trecut, întemeind o cultură „vintage”, decorativă și superficială, pentru că e lipsită de narațiuni care să compenseze vidul generat de epoca hiperconsumeristă. Cultul postmodern al vechiului se sprijină nu atât pe o memorie vie, cât pe o memorie-produs, o memorie-brelor, de agățat în privirile noastre pentru a obține o profunzime care să se audă. O altă variantă pentru o bună metabolizare, românească și poate nu numai, a memoriei ar fi focalizarea pe alte segmente ale acesteia. Dar, lucrurile trebuie făcute cu grijă și cu recunoașterea lipsei oricărei garanții. Pentru că, în epoca cunoașterii, a creierului-rege, a Chat Gpt-ului, memoria se coagulează mai repede. Astfel că, nu doar viziunea idilică de sat blajin, ci și viziunea agresiv reformatoare de douămiism generează rapid standard, imitație și discurs. Și, atunci, din nou, uitarea ce vulnerabilizează până la jupuirea a ceea ce știm noi despre noi, mai mult decât despre ceilalți, uitarea poate fi soluția pentru o neurogeneză a stilului, a esteticului, a socialului.

Sunt obsedată de memorie. Mereu am fost. Mă tem, prematur și ipo-
hondric, ar spune unii, de boli care-ar afecta-o, de creierul meu retrăgân-
du-se ca un soare capricios și întorcându-mă într-o copilărie în care nu
mai e nimeni. Plâng de la început până la sfârșit la filme cu bolnavi de
Alzheimer și sunt ferm convinsă că nu vreau să supraviețuiesc pierderii ei.
O astfel de frică se încheagă din mai multe direcții, iar una dintre ele este
cea a valorii intrinseci pe care o acord memoriei. Spuneam mai sus că nu
există un mod absolut și unic de înțelegere a memoriei, că memoria poate
dobândi și dobândește, în postmodernitate, conotații negative. Adevărat,
doar că în ceea ce mă privește, memoria este întotdeauna mai bună decât
ceea ce o neagă. Și, cu tăria omului care știe că e imposibil să nu te con-
trazici, recunosc: detest uitarea celor mai mici cuvinte, nume de
semi-cunoscuți prieteni ai unor prieteni, uitarea a ceea ce am mâncat de două
zile la prânz sau unde eram în 27 august seara. Nu cred în uitare, chiar
dacă îmi plac, ca niște bijuterii fine, teoriile despre puterea ei. Indiferent de
capacitatea sa de a oglindi și filtra realitatea, în ciuda inevitabilelor sale
rescrieri și aproximări a ceea ce se trăiește, memoria rămâne pentru mine
o formă încăpățanată – existențială și literară, deopotrivă – parafrazându-l
pe Voronca, de *a-mi da târcoale ca unei case căreia i-am uitat numărul*.
De a încerca să mă întemeiez sau poate doar să înțeleg într-o realitate ce
de când îmi amintesc de mine îmi fuge de sub picioare și uneori se colo-
rează în atât fericire cât doare. În plus, spre deosebire de Sartre, nu mă
tem de memoria manipulatoare și dez-ontologizantă a Celorlalt, ba dimpo-
trivă, aş risca unele sfâșieri ancorându-mă de ei. Moartea este cea care
ne retrage din ontologie și ne livrează lucrurilor, materiei, nicidecât instabi-
litatea funciară a amintirilor altora despre noi. De fapt, memoria este ex-
presia ontologică a ființei-întru-moarte (Heidegger) care se proiectează pe
sine ca ființă-împotriva-morții. O expresie-groapă din care poți totuși să
ridici mâna către ajutor și să ți se audă glasul. Teoriile nu spun toate nea-
părat același lucru, din contră, se pare că memoria îl devitalizează pe celă-
lalt, îl ucide, în fond, așa cum entropia crește cu fiecare efort de
re-memorare. În peisajul meu interior mă dispensez însă de ele. Iarăși,
cred că interiorizarea celuiilalt prin memorie e cam tot ce se poate face în
fața morții sale și poate și a noastre.

Primele mele amintiri sunt din jurul vârstei de doi. Bunicul meu, în care
cancerul încă tăcea, pregătindu-se, măturând zăpada și mormanele mult
mai mari decât mine. Mănile mele la câțiva milimetri de un gard de sârmă
ghimpată și un alt bunic mutându-mi atenția înspre o încrengătură de linii
ferate. Nu știu dacă am o amintire la care să mă gândesc ca la o emblemă
existențială proprie, dar îmi sunt esențiale amintirile care îi păstrează
aproape pe cei dragi mie. Nu știu care vor fi ultimele mele amintiri, dar am
imaginație, trag cu ochiul uneori și îmi propun să scriu despre ele. Ca și
cum după ce nu mai ești, cineva vine la tine și te întreabă cum a fost. Iar
tu, noi, ca un scafandru într-o ninsoare, nu mai ai nimic pe haină, pove-
țești despre fulgi în fața unei mări liniștite.



MENUȚ MAXIMINIAN¹

Aculturație și interculturalitate între sași și români

Aculturația și interculturalitatea se pot oglindi cel mai bine în Transilvania prin faptul că aici au conviețuit, de-a lungul timpului, mai multe etnii. Împreună cu sașii, ungurii, evreii, armenii au trăit românii băștinași, cu localitățile, numele, obiceiurile și cultura lor.

În istoria Cetății Bistriței și a împrejurimilor, un rol important l-a constituit prezența sașilor. Vorbim de aculturație, adică preluarea de către comunitate a elementelor de cultură a altor etnii. Multe dintre tradițiile sașilor au fost adoptate de români, dar și invers, pentru că interculturalitatea, atât în ce privește contactul dintre cultura rurală și urbană, dar și cea românească și săsească au fost foarte puternice la Bistrița, aici unde nu doar că lumea satului a fost adusă în mijlocul orașului, ci și o cultură superioară venită de la sute de kilometri a fost așezată în Transilvania. Încet, zonele periurbane, păstrătoare ale acestor obiceiuri, au devenit, la rândul lor, centre, astfel încât, în postmodernitate, aceste tradiții au început să dispară, rămânând doar în povestea celor mai în vârstă oameni ai satelor, dar și ai cetății, precum și în activitățile extracurriculare ale școlii și în proiectele instituțiilor culturale.

În relația dintre etnii, scriitorul Marko Bela declară, într-un interviu: „Germanii au adoptat o cu totul altă strategie de conviețuire decât maghiarii și au înțeles astfel multiculturalismul transilvănean. Noi ne-am temut tot timpul de asimilare, de pierderea identității și ne-am apărat în fața acestor amenințări ca ariciul pe când ei nu aveau, cred, astfel de angoase”.

Povestea sașilor ardeleni începe în secolul al XII-lea, în perioada 1141-1161, când coloniștii din Imperiul German urmează chemarea regelui maghiar Geza al II-lea. Odată cu stabilirea pe meleagurile bistrițene și-au adus și propria cultură, contribuind la dezvoltarea localităților în care și-au construit case. În zona noastră, au venit mai ales din Luxemburg, maghiarii numindu-i saxoni, iar mai apoi sași². La Bistrița, sașii au venit din zona Moselei, Principatul Luxemburg, precum și din nord-vestul Lorenei. Până în 1285, Bistrița s-a numit Nosen, iar regiunea Nosnergau

¹ Doctorand la Școala Doctorală Studii de Populație și Istoria Minorităților, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

² *Evacuarea sașilor din Transilvania de Nord în 1944 și consecințele ei* (2014), Eigenverlag der HOG Bistritz Nösen, Nürnberg

sau Nosnerland, denumiri care mai circulă și azi în limba germană pentru aceste ținuturi. În apropiere de Luxemburg există un oraș cu aceeași denumire – Nosen – și alte trei localități bistrițene au denumiri identice cu așezări germane din zona Luxemburg – Durrbach (Dipșa), Wallendorf (Unirea) sau Treppen (Tăpiu).¹

Veniți pentru apărarea Coroanei, ei se vor integra aici, drepturile acordate de Geza al II-lea fiind autonomie parțială pe pământ regesc, administrație și jurisdicție proprie, astfel încât au construit cetăți fortificate la Sibiu, Mediaș, Sighișoara, Cluj, Brașov și, bineînțeles, Bistrița, dar și peste 200 de sate cu cetăți bisericești.

Despre înțemeierea vetrei satelor săsești sunt multe legende. Iată ce ne spune, spre exemplu, Maria Cozma din Monariu: „Un popă acum 300 de ani a făcut clacă la cosât și i-a chemat tot pe sași, se zicea că Maria Tereza a adus sașii pe aici. Când o terminat de cosât, popa era tare glumeț și le-a zis la sași: Bă, voi știți ce a-ți mâncat? Sașii au răspuns: Carne de porc am mâncat! Și popa a zis: Da, da porcu ăsta a fost mort. Sașii, mai scurți la minte, s-au supărat că nu au știut de glumă, l-o suduit și s-au înțeles să-l dea afară din sat. (Porcu oricum îl tai înainte să-l mănânci, da ei nu o înțeles gluma, o crezut că și-o bătut joc de ei). L-o încărcat pe căruță și l-o dus până în marginea satului către Budac. Acolo popa s-o pus în genunchi și s-o rugat, și după două săptămâni o dat Dumnezeu o apă mare și o inundat satu, l-o șters de pe fața pământului. Apoi o venit sașii și s-o mutat aici, o taiat pădurea și s-o făcut sat. Este în biserica sașilor, în turn, este un bumb unde se zice că e scrisă toată istoria sașilor”².

Despre rolul care l-au jucat sașii în Transilvania s-a scris mult, punctăm doar momentul în care schimbarea de front de la 23 august 1944 a dus la evacuarea sașilor care au trecut prin momente de calvar. Prima comunitate săsească din Nordul Transilvaniei, divizată după pătrunderea trupelor sovietice, a fost cea din Chiraleș care s-a stabilit în sudul Austriei Inferioare³. După primirea din partea Armatei Roșii a ordinului de întoarcere în țara de origine, la 31 martie 1945, 40 de familii revin în Transilvania, alte 42 reușind să fugă în Austria Superioară, în zona Braunau și de acolo în Bavaria. Și acest exemplu poate fi dat și la celelalte localități din ținutul bistrițean.

În volumul *Exodul sașilor bistrițeni*⁴ Nicoleta Moldovan surprinde istoria zbuciumată a sașilor stabiliți în Bistrița și împrejurimi. Cartea este ca un puzzle care reconstruiește, prin mărturiile sașilor, clipele grele prin care au trecut atunci când au fost obligați să-și părăsească casa. Martorii au adus în discuție atmosfera dureroasă și sumbră a războiului. Cercetările nu s-au oprit strict la oraș, martorii fiind căutați și în satele din jur, care oferă, prin pluralitatea lor etnică și printr-o îndelungată tradiție multiculturală, un teren de studiu fertil pentru urmărirea procesului exodului sașilor. Cercetarea

¹ Pintilei, Alexandru, Gobbel, Horst (2004), *Punct crucial în Ardealul de Nord*, Verlag, Nurnberg

² Cozma Maria, n. 1935, Monariu, com. Budacu de Jos, interv. în 2014

³ Pintilei, Alexandru și Gobbel, Horst (2004), *Punct crucial în Ardealul de Nord*, Verlag Haus der Veimat, Nuremberg

⁴ Moldovan, Nicoleta, *Exodul sașilor bistrițeni* (2014), Editura Karuna, Bistrița

echilibrează interpretarea dintre memoria colectivă și istoria mărturiilor orale, argumentând, în același timp, anumite etape prin apelarea la documente. Anul 1944 este cel care a declanșat scânteia. Până atunci, toată lumea trăia în pace, după cum spune și martorii: „Foarte bine ne-am înțeles, foarte bine ne-am înțeles între... cu noi, foarte, foarte bine”, declară Bucur Ema, fapt întărit de Mureșan Brigitte: „La noi în Ardeal nu era niciodată diferența că tu ești român, tu ești ungur, tu ești evreu, tu ești sas. Erau vecini, deci, se ajutau”. Intervistații confirmă faptul că sașii, locuind în zonele mai bune ale orașului, aveau și o stare materială mai bună, știind să-și formeze copiii în spiritul muncii. O muncă care va rămâne străinilor: „În '44 o fost că dacă nu pleci, vin rușii, te ocupă și tineretul îl ia și îl duce în Rusia. Toți sașii din România, dar și cei din Bistrița, au plecat... O rămas orașul gol, apăi sigur că n-o rămas mult timp gol că o venit și l-o ocupat. O tăbărit țigani destui”, spune Bucur Ema. Fiecare sas nu a avut voie să ia cu el decât 36 de kilograme. Ce puteai să aduni în aceste kilograme din munca de o viață? Au plecat pentru că așa li s-a spus, au plecat pentru că așa a trebuit, nu pentru că ar fi vrut ei să-și lase casele, gospodăriile și tot ce au adunat. Luci Catarina, din Dumitra, avea doar cinci zile când a plecat în căruță, cu mama, iar când a ajuns în Austria avea două luni. „Au rămas grajdurile cu animale și vaci, găini și oi și tot ce am avut. Vinuri, grâul în hambare, în podurile caselor, beciurile pline de vin, avea câte 1000 de kile de vin fiecare gospodar. Toate au rămas și au plecat absolut toți. S-au strâns cheile. La fiecare cheie numărul casei și, într-o cotarcă, s-au depus în Primărie. Ce s-a întâmplat mai departe... acești oameni am plecat”, declară Meinhard Johann. Mulți dintre ei au plecat cu vagoanele de vite, alții cu carele. Într-un singur caz familia a cumpărat un vagon doar pentru ea: „În vagon aveam tot mobilierul din casă. Absolut tot, haine și aparatajul lui tata care l-o avut. Ca meseriaș, ca radiofonist o avut foarte multă aparatură”, afirmă Barabas Emerich Otto. Deplasarea s-a făcut prin Ungaria, unde sașii au fost debarcați, stând vreo șase săptămâni, abia mai târziu ajungând în Austria și Germania. Familii întregi s-au rătăcit pe drum. Însă unele cu bucurie s-au reîntors acasă: „Ne-am întors după un și o lună și am venit tot cu trenul, tot cu vagonul de animale”. Casele erau ocupate și refugiații au fost nevoiți să stea în lagăre. Cum poți să te simți când vezi că munca ta de o viață este folosită de altcineva, că gospodăria ta este distrusă și că ești primit în propria ta curte ca un străin. Nu a fost ușor pentru martori să povestească cu lacrimi în ochi întâmplările prin care au trecut, dar nici pentru autoare să reconstruiască acest episod din istoria sașilor transilvăni, care a început acum 850 ani, după cum declară Thomas Hartig, director executiv Forumul German Bistrița.

Și George Vasile Rațiu vorbește despre această perioadă tragică¹, iar Titus Wachsmann Hogiu își prezintă, într-o carte, propria familie². Străbunul Johann, care a venit din vechea Prusie, a avut binecuvântarea de a avea

¹ Rațiu, George Vasile (2002), *Valea Bârgăului în anii 1940-1944*, Editura Charmides, Bistrița

² Hogiu, Titus Wachsmann (2016), *Testamentul lui Johann W. – Sașii din Valea Bergului*, Ed. Revox, Bistrița

copii destoinici, unul dintre ei – Georg-Friedrich I mutându-se în jurul anului 1800 în Bistritz, unde s-a căsătorit cu soția unui bijutier și a avut trei copii. Dintre aceștia, Georg Friedrich II a fost unul dintre cei mai cunoscuți notari ai urbei, având trei copii. Din această a patra generație se detașează Gustav Friedrich, care a dus mai departe bijuteria bunicului său dintre mamă, Wilhelm Emil ajuns general de divizie și Albert W., eroul acestui roman. Albert va avea, de altfel, una dintre cele mai frumoase farmacii din ținut, servind populația de pe Valea Bârgăului timp de 56 ani ca farmacist, dar și una dintre cele mai frumoase grădini, fiind un specialist apreciat în pomicultură, în țară, dar și peste hotare. Născut aproape de Biserica Evanghelică din Bistrița, Albert, a obținut titlul de „Magister” în farmacie la Viena, urmând, în același timp, și cursuri de grădinărit la Viena și Graz.

În toamna lui 1873, având achiziționată o suprafață de 60 hectare în Borgo Prund, chiar în centru, lângă poștă, Albert va construi farmacia „Zumschutzengel”, inaugurată în ajunul Crăciunului 1874, iar mai apoi se ocupă de livadă, ridicând trei case din lemn, locuite de cei care vor lucra aici. Fiul Albert W Jr., la fel ca în multe alte familii, care au trebuit să părăsească țara, lăsând în urmă amintirile, are o poveste tristă, la fel ca a tuturor sașilor la venirea din război, cu copilul Septimius, care avea doar trei ani, dar și revederea după stabilirea în Germania a fiului, la vârsta de 15 ani.

Cetatea Bistriței, vizitată anual de mii de turiști, are o arhitectură aparte, în mijlocul ei dominând Biserica Evanghelică cu cel mai mare turn din Transilvania, din care ai o priveliște generoasă asupra ținutului Bistriței. *Bistrița în imagini de epocă*¹, album coordonat de Mircea Calu, beneficiind de susținerea de specialitate a istoricilor Vasile Duda și Corneliu Gaiu surprinde prin imaginile din colecțiile Mircea Calu, Andrei Delceg, Laurențiu Grec, Lucian Mureșan, Florin Nagy și Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud. Descoperim construcții azi dispărute sau locuri ce au acum o altă înfățișare. Fotografii din secolul XVIII, care aduc în fața noastră o lume gratulată până la curtea imperială. La așezarea sașilor, teritoriul din depresiunea Bistriței nu era un spațiu pustiu. O serie de descoperiri arheologice pun în evidență un habitat lipsit de fracturi și care cuprindea mai multe puncte topografice din hotarul orașului. Statutul de domeniu al reginei a indus prezența în fruntea orașului a unui comite numit de către aceasta. Primul amintit în documente a fost, la 1274, "Magister Paulus, comes de Rodna et de Byszerce". Meșteșugurile s-au diferențiat, au apărut primele organizații ale meșteșugarilor, breslele, cum ar fi cea a măcelarilor, documentată la 1361. Mai sunt amintiți în această perioadă: postăvarii, aurarii, brutarii, blănarii, croitorii, curelarii, cizmarii și alții. Populația orașului a sporit în mod vizibil, în anul 1461 orașul având circa 2.500 de locuitori, iar în anul 1487, acesta ajungând la 3.800, pentru ca, la mijlocul secolului al XVI-lea, să fie de aproximativ 5.000 de locuitori. Adrian Onofreiu, cercetând Arhivele, spune că în perioada 1880-1914, Bistrița a crescut de la 8.000 de locuitori, în anul 1880, din care 4.800 sași, 58 %, la 12.300 locuitori, în anul 1914; sașii reprezentau un procent de abia

¹ Calu, Mircea (2020), *Bistrița în imagini de epocă*, Editura Nosa Nostra, Bistrița

36,6 %, iar numărul românilor a crescut de la 26 %, la 28 %, al maghiarilor, de la 6,7 % la 17,8 %, al evreilor, de la 4,8 % la 14,45 %¹. Arhivistul bistrițean scrie că în datele oficiale ale recensământului din 1880, Bistrița avea 8083 locuitori, din care români, 2.064, maghiari, 561, germani, 4.954, slovaci, 30, ruteni, 5, croați/sârbi, 2, alte naționalități, 204.

În descrierea pe care o face orașului la 1564, Andrea Gromo ne dă imaginea unui oraș "frumos, bogat, populat și puternic", cu "străzi drepte tăiate de la un capăt al orașului la celălalt de pâraie care curg prin tot orașul, spre marele folos al locuitorilor și totodată spre desfătarea ochilor privitorilor. Și pe laturile acelea este o poartă principală cu foarte multe mori de-a lungul șanțurilor puse în mișcare de apa izvoarelor ce țâșnesc acolo, și ele pot să macine mult mai mult decât nevoile orașului". Într-o descriere a Transilvaniei la sfârșitul secolului al XVI-lea, Giovanni Botero a socotit Bistrița ca orașul cel mai frumos. În secolul al XVIII-lea activitatea edilitară s-a redus la refacerea, repararea sau modernizarea unor construcții, păstrând amprenta medievală cu "case înguste, în majoritate etajate, cu fronton înalt, orientate spre stradă", așa cum descrie în anul 1848 F. Kramer cetatea. Secolul al XIX-lea a adus o serie de transformări, care au înscris orașul pe linia unei modernizări progresive. După anul 1862, fortificațiile orașului au fost demolate, orașul extinzându-se treptat dincolo de ziduri, acolo unde au apărut noi edificii administrative, sociale și culturale: casa comitatului (1886), cazărmile (1887, 1888-1890), Gewerbeverein (actuala casă municipală de cultură, 1896), gimnaziul german (1910), Școala primară de stat (1912), Școala agricolă (1870), Sinagoga (1856). După anul 1918, odată cu alipirea Transilvaniei la regatul României, caracterul multietnic și multicultural al Bistriței s-au menținut. Au fost înregistrate în această perioadă nu mai puțin de 24 de asociații germane cu caracter social și cultural, alături de altele românești și maghiare. Viața economică a cunoscut o înviore, iar numărul de locuitori a sporit de la 10.874, în anul 1900, la 16.282, în pragul celui de-al doilea război mondial². Biserica Evanghelică, zidită în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, amplasată în centrul orașului Bistrița, în cadrul unei piețe de formă pătrată, asemănătoare celor din Apus, continuă să reprezinte un reper important în geografia așezării, fiind totodată cel mai reprezentativ monument de arhitectură de la începutul Renașterii. Casa Argintarului este un monument de arhitectură de la începutul secolului al XVI-lea, fostă locuință a unui mare meșter bijutier, iar Casa Ion Zidarul" este una dintre cele mai vechi monumente de arhitectură civilă gotică din Bistrița, fiind ridicată pe la 1500, de către Andreas Beuchel, reprezentant al uneia dintre cele mai vechi și bogate familii de patricieni, fost primar al orașului. Sugălele, monument – emblemă al Bistriței, construit aproximativ între anii 1480–1550, are o impresionantă galerie de arcade semicirculare, cu 20 de bolți. Din cele 18 turnuri și trei porți principale astăzi nu se mai păstrează decât Turnul Dogarilor. Unul dintre cele mai vechi monumente arhitectonice ale

¹ Onofreiu, Adrian, *Acta marisiensis. Seria historia*, Vol. 2 (2020), Români „versus/conviețuire” sași la Bistrița în perioada interbelică

² Rusu, Ioan D. (2007), *Bistrița ghid turistic*, Editura Eikon, Cluj-Napoca

Bistriței, edificat în jurul anilor 1270–1280, în stil gotic timpuriu, a aparținut minorităților.

Agricultura, creșterea animalelor, arderea cărămizilor, cărăușenia sunt câteva din preocupările românilor din satele săsești de lângă Cetatea Bistriței. Sașii au fost un model pentru români, atât în privința modului de așezare al caselor, cât și al gospodăriei. Vasile Grigore Borgovanu vorbește în *Amintiri din copilărie* (1881-1888)¹ despre oamenii din Corvinești care țineau anume soiuri de vite mari și frumoase - după pilda vecinilor sași, „meșteri” în gospodăria de la țară, dar și îngrijeau de ele, ca de ochii din cap. Nutrețul, curățenia, grajdurile sau poiețile vitelor, precum și îngrijirea lor se făceau cu mare atenție.

Odată cu instalarea sașilor² în Bistrița, populația românească s-a așezat în partea de sus a orașului, pe malul drept al râului Bistrița, aproape de podul Jelnei, zonă care în vechime era cunoscută sub numele de „Hrube”. Fiind o zonă de vecinătate săsească, denumirea de „Hrube” ne duce gândul la cuvântul german „Grube”, care înseamnă „groapă”. De altfel, Podul Jelnei mai este cunoscut și astăzi sub numele de „Podul hrubenilor”, iar strada principală în jurul căreia s-au organizat gospodăriile, actuala C-tin Roman Vivu, era numită „Strada cea mare a Hrubelor” sau „Ulița cea mare a hrubenilor”. După 1876 în urma reorganizării administrative a Transilvaniei, a fost creat Comitatul Bistrița-Năsăud, și a început să se simtă în Bistrița o viață românească mai vie. Țăranii bistrițeni (cărămizarii și zidarii) încep să cumpere case de la sași și după 1920 să intre în cetate. În anul 1924, în cartierul bistrițean Andrei Mureșanu locuiau peste 184 de familii românești.

Nu doar interferența între tradiții s-a petrecut în aceste secole ci și împrumutarea unor elemente din portul popular. Într-un proiect al Complexului Muzeal Bistrița-Năsăud cele mai frumoase elemente ale portului tradițional dintr-o colecție impresionantă a Muzeului din Bistrița, care include peste 800 de cămeși din toate zonele etnografice ale județului, au fost puse în valoare³. Vorbim despre tot atâtea povești așezate, o parte din ele, într-un album de colecție „Cămeșa sunt eu”, coordonat de muzeograful Gela Neamțu. Pentru oamenii de aici, portul popular a fost încă de la început o oglindă a sufletului lor, alb în esență precum puritatea și sinceritatea oamenilor, însă în timp ornat cu diferite culori, modelele realizate cu acul fiind parcă picturile unor mari artiști. În cadrul proiectului, s-a analizat și diversitatea multietnică și multiculturală a spațiului bistrițean, toleranța și buna înțelegere, alăturarea și întrepătrunderea de tradiții, interculturalitatea și aculturația. Zona multietnică a Bistriței nu a alterat elementele de port specifice fiecărei etnii, dimpotrivă, le-a accentuat pe fiecare, în același timp multe din elementele decorative ale cămeșii sau ceptului regăsindu-se și pe cămeșile celorlalte etnii. Amintim cusătura pășitură de la tivul gulerului care apare și pe cămașa tradițională săsească, cât și panglicile purtate în părul fetelor care au origini

¹ Borgovanu, Vasile Grigore (2019) *Amintiri din copilărie* (1881-1888), Editura Mega, Cluj-Napoca

² Buta, Mircea Gelu și Onofreiu, (2021), *Românii din Bistrița. Studii, documente, mărturii*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca

³ Neamțu, Gela (2021). *Cămeșa sunt eu* - Etnografie și artă, Editura Paideia, București

maghiare. Despre portul săsesc, muzeografi bistrițeni spun că îmbină pieșele de îmbrăcăminte de tradiție țărănească, cu elemente preluate din costumul național burghez, de la oraș, iar portul maghiar este caracterizat de amestecul portului tradițional, cu piese noi, orășenești. Pieptarele românilor împrumută elemente din portul săsec, la fel vor fi preluate modelele cojoacelor albe, cu alesături. Eleganța costumului săsesc a fost admirată și de români. La ambele etnii, hainele erau în funcție de necesități, de lucru și de sărbătoare, după anotimpuri, după vârste, de bărbați și de femei. La fel precum la români, portul tradițional săsesc este variat, în funcție de zonă. Curelele late, de piele, cojoacele și pieptarele admirate pentru frumusețea lor și bogăția cusăturilor, dungile negre de catifea cusute cu flori, împletiturile fetelor cu ace decorative și catifea, șorțurile, harrasschurz țesute din lână, în zona Bistriței, cu dungi colorate au fost preluate din costumul popular de pe Valea Bârgăului, pe lângă acestea fiind și șorțurile de catifea roșie sau neagră, purtate la sărbători.

Cămașa, după tiparul saxon, era simplă pentru zilele de lucru și bogată în broderii pentru cele de sărbătoare. Dacă la portul românesc, costumul bărbătesc este împodobit cu mărgelile și viu colorat, mai ales cel din zona Bârgăului și Valea Someșului, cel săsesc este mai simplu, cămașa fiind împodobită cu broderie la guler și mâneci, dar și cu dantelă croșetată, iar la gât aveau o eșarfă din catifea neagră. La fel ca românii, purtau pantaloni din țesătură albă, la noi numiți ițari, la ei pantaloni de porțelan, cizme negre și pălărie cu boruri largi. Portul fetelor, și în special cămașa, avea o bogăție mai mare de culori și broderii, cusăturile fiind cu motive geometrice sau florale (conform Horst Gobbel Nurenberg – Cămașa sunt eu).

Sărbătorile mari, cum sunt Paștele și Crăciunul, găseau interferențe etnologice între obiceiurile sașilor și ale românilor, spre exemplu Maria Cozma din Monariu ne spune că de Paști și sașii mergeau după ouă și să parfumeze fetele: „Merg cu coșul după ouă și zic la fiecare casă: Am auzit că aveți o floare frumoasă și am venit să v-o ud să nu să veștejască. Asta e în ziua de Paști, aici așa era. Și să parfumeze fetele¹”.

Amintim un ritual ce avea loc la Monariu la început de Post al Paștelui: „Când intram în Postu Paștelui mergeu copiii de sas să stângă cârnaț, bani și în aialaltă zi făceau masă și petreceau, să făceau mascați, adică să dădeu cu funingină pe față. Copiii de români să uitau la ei, nu să mascau. Da copiii de sas mereu și pi la copiii de români să strângă cârnați, cozonac, vin și sara mereu și băgau muzicanți și petreceu cu tot ce stângeu la cămin duminica. Aveu badoace pe care le băteau sa sune. Și-apoi vara aveu acolo în mijlocu sașilor un tomploț - așa-i zăce - , un cerc rotund și în lături așa tei, pomni de tei, bănci, și-apoi acolo să adunau și dansau sașii și românii laolaltă. Românii aveau joc cum scobori de la pod în jos, unde își puneu crenji de brad aprinsă și lompăș din ăla pe care-l puteai agăța. Cam 18-19 familii eram în capătu ăsta, și în alalt capăt vreo 5 familii. Jucau duminica, cam pi la sărbători, după Paști când nu era post. Laolaltă nu jucau românii și sașii,

¹ Cozma Maria, n. 1935, Monariu, com. Budacu de Jos, interv. în 2014

fiecare avea jocu lor. Câteodată mai jucau împreună, da românii nu aveau cămin, și de-aia făceau vara afară așe rotund din brad. Țștia de la dâmba de la jumătatea satului erau 15 familii de români, restu tăț o fost sași. Românii le lucrau pământurile, săcerau. Românii nu mergeau la petrecere, ei numa le dadeau cârnaț, cozonac și toate celea la sași. Sașii aveau un dans de 12 feluri. Aveau pe haine niște subne, adică niște petele lungi pe spate și în cap, și rociile erau cele mai faine - lusubne, le zăce -, era un port foarte frumos. Ei aveau biserica lor și noi a noastră. Și românii de lăsatu Secului pentru Postul Paștelui făceau un dans cu muzicanți, că după-aia nu mai mergea nimeni la dans, că era post. Muzicanții erau din Sărata, di pă sate. Femeile dădeau cum le venea rându în sat, sara, de mâncare la ceterași. Se adunau așa 4-5 familii care erau prietene și petreceau. La boi jocu era mai mult dans după sași. Păi, un fel era damănavals, altu învârtită, de-a lungu. Damănavalsu era joc sășesc. Când era joc românesc ficiorii ciuiau: Dragu-mi cu cine joc, / Că miroas-a busuioc, Dragu-mi cu cine sar, / Că miroas-a măgeran! Fetele nu străgau nimic. Sașii nu strigau. Cântau săsește. Când se termina jocu se strângeau laolaltă și cântau fetile¹

La Cușma, de Paști, la sași erau aduși din timp din Bistrița cei mai vestiți cântăreți (reprezentantul ținutului aducea muzica). Așa era obiceiul și în alte sate săsești ca: Unirea, Pintic, Dorolea, Ghinda. La acest bal se invitau femeile, bărbații care plăteau. Dansul de Paști ținea 2 zile, luni și marți. Era bine programat și cu mult timp dinainte. Fiecare tânăr își pregătea hainele sau își înnoia portul. În prima zi de dans băieții purtau cămăși albe având două cusături una cu ajur de pomi și a doua era cusătura „pe dos”. Fetele îmbrăcau portul cel alb: poalele și cămașa cusută, peste ele un brâu tors, vesta (lengrad kittl), bendițe, diferite șorturi colorate și pantofi (botine cu șireturi). A doua zi ele îmbrăcau portul din catifea cu vestă și diferite „bentițe” (panglici de păr). Dansul ținea până la masa de seară, urmând apoi o pauză lungă. Era programat dinainte care fată va deschide balul (dame vals). Înainte de a merge acasă se mai ținea un dans exclusiv pentru bărbați ca să-și dezmoștească picioarele. Apoi se adunau iar să-și continue dansul. Pauza de la miezul nopții era pentru a lua masa cu: vin, cozonac, câmăciori. Mamele mergeau acasă cu copiii, rămânând văduvele tinere care-și căutau partener. Tineretul dansa până la orele 2, 3 în zori. A doua zi de Paști dansurile erau: polca, valsul englezesc. Se mai dansa „pasul de 7” și câteodată un cadril. Mâncarea și băutura pentru muzicanți era pregătită de părinții unor băieți cărora le venea rândul. Muzicanții luau trei mese în fiecare zi, apoi dormeau pe băncile zidurilor din sală. În prima zi aveau voie să danseze primele fetele care erau primite noi printre tineri. Băieții din frății se îmbrăcau cu vestitele cojoace, iar fetele își puneau „borten” negru și stăteau față-față după vârstă, în sală era o masă specială. Aici stătea un observator care avea grijă de mersul petrecerii. I se mai spunea și supraveghetor, el era cel mai în vârstă dintre bărbați. Pe masa sa avea o farfurie sculptată din lemn cu care bătea în masă cu putere ca să fie auzit. El atenționa că

¹ Cozma Maria, n. 1935, Monariu, com. Budacu de Jos, interv. în 2014

supraveghează ca totul să meargă după tradiții. La ușă era un alt băiat numit „paznicul”. Când începea dansul supraveghetorul striga către paznicul de la ușă „paznic de la ușă păzește ușa...”. În timpul dansului nu avea voie să intre sau să iasă nimeni, de aceea era un paznic la ușă. Între reprezentantul băieților și reprezentanta fetelor (surorimea) se facea un pact: să vină băieții în continuare la dans și fetele la fel. Astfel începea dansul: cel mai în vârstă dintre băieți lua pe cea mai în vârstă dintre fete. Dansau un pas apoi băiatul își preda fata la următorul băiat mai tânăr, apoi urmau celelalte fete. În Jaad (Livezile) erau multe fete pe atunci, dansul se tot prelungea astfel încât și paznicul de la ușă era luat la dans. Dacă săreau peste rândul unei fete la dans, supraveghetorul anunța și astfel era și ea luată la dans. Nu era permis să se întâmple una ca asta. De multe ori se întâmpla când o fată a refuzat băiatul pentru că avea în „vizor” un băiat mai în vârstă. Cel refuzat apela la supraveghetor și cei 2 sau chemați în fața tuturor. Acolo fata trebuia să-și ceară scuze: „dragi bătrâni de biserică, dragă frăție întâi stătătoarea a băieților îmi cer scuze pentru greșeala făcută cuiva”. Scuzele erau acceptate dar aceasta a fost o înjosire să ajungi acolo să-ți ceri scuze. Tinerele fete încercau să nu ajungă acolo. După masa de seară, băieții nu aveau voie să danseze cu o femeie căsătorită numai după ce dansau toate fetele. Înainte stătătoarea fetelor cu înainte stătătorul băieților își cereau scuze doar dacă cineva a greșit cumva. Băiatul răspundea „totul e în ordine, nu ați greșit cu nimic”. La aceste dansuri întotdeauna era prezent și un om mai vârstnic de la biserică care supraveghea ca totul să decurgă normal¹.

Întru așteptarea sărbătorii Crăciunului, prima duminică din Post, la Livezile vine cu obiceiul Advent în care se trag clopotele zilnic, seara la ora 20, iar copiii vin cu lumânări aprinse la casele unde erau șezători cântând câte un cântec, la alegere. În dimineața zilei de Crăciun însă era cântecul „Hai-deți împreună”. În această perioadă, fetele culegeau vâsc, plată ritualică și medicinală întâlnită în tradițiile săsești. Acesta era așezat de băieți sub formă de buchete pe care le dăruiau în perioada aceasta de Advent fetelor în ordinea vârstei - cel mai mare dintre băieți fetei celei mai mari ș.a.m.d., însă nicio fată nu rămânea fără buchet, iar părinții acesteia îl invita la masă pe băiat. Mamele copiilor făceau flori din hârtie creponată în aceste seri pentru ca bradul să fie frumos împodobit.²

Copiii românilor erau primiți la colindat și de sași, iar aceștia ziceau la intrarea în curte „*Bună dimineața*

Dați-ne colindea!

Bună dimineața la Moș Ajun

*Dați-ne un colac bun!*³

¹ Buf (Goarța) Maria-Ioana(2009), Cușma, aspecte monografice, Lucrare de licență, Universitatea de Nord, Baia Mare, Facultatea de Litere, coord. științific lect. univ. dr. Vasile Filip

² Cioanca, Alina Ionela (2009), Prelungiri ale modelelor culturale săsești în cultura locală din satul Livezile (Jaad), județul Bistrița-Năsăud, Lucrare de licență, Universitatea de Nord, Baia Mare, Facultatea de Litere, coord. științific lect. univ. dr. Vasile Filip

³ Cioanca, Alina Ionela (2009), *Prelungiri ale modelelor culturale săsești în cultura locală din satul Livezile (Jaad), județul Bistrița-Năsăud*, Lucrare de licență, Universitatea de Nord, Baia Mare, Facultatea de Litere, coord. științific lect. univ. dr. Vasile Filip

Obiceiul *Moșilor de Crăciun* îl regăsim la Dumitra, Satu Nou, Livezile, tinerii, îmbrăcați în blănuri, fac zgomote cu clopote și tălângi pentru a alunga spiritele rele, spre deosebire de obiceiul *Caprei* sau a *Turcii* de la români sau a *Hâzilor* de la Chintelnic, ce are loc de Bobotează, când cei care vin în casă primesc daruri, de această dată, la sași, tinerii costumați aduc dulciuri pe la casele cu copii¹.

Obiceiul *Vergelului*, când tinerii se adună la o casă pentru a petrece împreună, fetele ducând mâncarea, iar băieții băutura și tocmin muzicanții era prezent și în comunitățile de sași. *„După ce au venit sașii din Germania, la Monariu, am făcut împreună vergelul: s-o făcut sarmale, cozonaci în cup-tor... Sara s-o gândit să meargă la un sas să-i fure plapuma de pe el, în timp ce dormea. Da' era și nevasta lui cu ei. Nevasta sasului o intrat în casă și o tras plapuma încet de pe el, o luat-o și o mers acolo unde s-o ținut vegetalul. Când s-o trezit, o vinit și sasu' la noi, da' noi am încuiet ușa. În ălălalt an, femeile o făcut găluște le Lena și feciorii o vinit și ne-o furat găluștile, după ce-o fost fierte. Așa o glumit”*²

Dintre obiceiurile pe care românii le-au adus încet în cetatea Bistrița amintim „omul verde”, ce se desfășura în fiecare an la data de 23 aprilie, de sărbătoarea Sfântului Mucenic Gheorghe. În ajunul acestui praznic, feciorii din cartier mergeau în pădurea apropiată și îmbrăcau pe unul dintre ei cu ramuri înverzite. Înspre ziua, însoțiți de lăutari, aceștia treceau de-a lungul străzilor, oprindu-se în fața fiecărei gospodării, unde „mujucu” executa un dans greoi și grotesc, în măsura în care îi permiteau crengile legate de corpul său. În acest timp, fetele din case îl udau cu apă rece. În după-masa zilei respective, atât tinerii, cât și bătrânii, îmbrăcați în haine de sărbătoare, se adunau pe „râțul de sub pădure”, unde începea petrecerea. Din banii adunați cu „mujucu” se plăteau lăutarii” spun autorii cărții. Acest obicei îl regăsim, sub o altă formă, și la sași, la Posmuș, de Rusalii.

Obiceiul de Rusalii, în care porțile erau împodobite cu crengi de paltin la români, aduse din pădure, se păstrează și la sași. La Cușma, în sâmbăta înainte de Rusalii se adunau toți băieții sașilor înarmați cu o secure. Erau înhămați doi cai la câte o căruță și astfel plecau cu două căruțe spre pădurea bisericii Kliarhnt. Acolo se opreau căruțele, apoi era curățat locul respectiv de micii pomi și de lăstăriș, se pregăteau bănci de șezut. La intrarea în poiană erau așezați 2 stejari tineri ca semn de „bine ați venit”, astfel se pregătea locul pentru mult așteptata serbare. Apoi se căutau 20 stejari înalți de 4 metri, ce erau duși în sat (în zilele noastre obiceiul este păstrat de români, doar că se aduc mesteceni). Dintre aceștia patru stejari erau puși la casa preotului, patru la școală, șase la biserică și patru la sala de dans. Băieții maim erg apoi după încă o tură de mesteceni, pe care îi puneau noaptea câte un mestecăn trebuia pus la casele fetelor care au fost „confirmate” (intrate în cercul fetelor) și astfel erau „împănate”. Mai întâi mestecenii erau duși la unul dintre băieți, erau tăiați la capătul de jos și erau programați pentru fete. Regula strictă era ca fetele să aibă cel puțin 2 mesteceni și să nu fie

¹ Tamiță Ion, n. 1952, Satu Nou, com. Cetate, interv. în 2014

² Cozma Maria, n. 1935, Monariu, com. Budacu de Jos, interv. în 2014

uitată vreuna. Deoarece în fața caselor săsești era un pavaj de piatră „ger-flastet”-, unul din băieți lua din pavaj cu grijă și „planta” mestecănul în pământ. Fetele cele mai căutate aveau înfața casei câte 8-10 mesteceni. Fiecare băiat avea grijă să pună prietenei sale 2 mesteceni. Când se întâlneau la bal, fata era datoare băiatului cu un vals. Problema era când fata avea mai mulți pețitori și trebuia să împartă dame-valsul pentru fiecare. În timp ce băieții așezau mestecenii, fetele, curioase, stăteau pe la geamuri și așteptau ca apoi să-i primească în casă în semn de mulțumire: cu vin și cozonac. Unii băieți păzeau toată noaptea mestecenii ca să nu fie luați de alții. Târziu pe la 1960 erau primiți la balurile sașilor și tinerii români¹.

La Posmuș în ajun, feciorii satului mergeau în pădure după tei. Teii tăiați erau înalți de 3 m și groși ca și cozile la secure. Teii se încărcau în care cu boi sau cai, care purtau zgărzi cu clopoțele la gât. La intrarea în sat feciorii chiuiau, cântau și fluierau, în după masa de ajun a Rusaliilor. Teii se duceau mai întâi la locul unde ieșea lumea în ziua de Rusalii în țarină. Acolo se plantau 10-12 tei pe care îi împistreau cu briceagul. După ce aranjau locul țarinei, cu veselie și mare alai se intra în sat, ducând câte 2 tei la fiecare casă unde erau fete. Teii se legau în fața porților la intrarea în ogradă. Erau împistriți de gazde cu briceagul și se țineau acolo până după Rusalii, când se luau jos. Obiceiul teilor simboliza sosirea verii și renașterea naturii. Feciorilor care aduceau tei li se da țuică, vin și cozonac².

La Chiraleș, în Ajunul praznicului feciorii din sat împodobesc porțile fetelor nemăritate cu crengi de tei. Se spune că, cu cât crengile sunt mai mari și mai falnice, cu atât prețuirea feciorului pentru fată este mai mare. După slujba din ziua de Rusalii feciorul care a pus crengile de tei în poartă este invitat de tânără la ea acasă „pe omenie”.

„A doua zi de Rusalii se organiza „împușcatul cocoșului”, la care participau și sașii și românii. Sătenii ieșeau la câmp cu fanfara săsească și pariau care dintre ei împușcă un cocoș legat cu o sfoară la o distanță destul de mare. Totul se termina cu o masă îmbelșugată și cu dans”³.

Și *Măsura oilor* se petrecea aproximativ în aceeași perioadă ca la români, în preajma sărbătorii Sfântului Gheorghe, tot Maria Cosma din Monariu vorbindu-ne despre turmele de oi ale sașilor: „Țineau oi la pășunea statului, și un păcurar avea grijă. Le trimiteau în turmă la pășune primăvara, înainte să meargă vacile în ciurdă, nu e pusă o zi anume, și se întorceau când nu mai era mâncare. La măsuratul oilor făceau o petrecere, fiecare mergeau cu coșu cu cozonac, țuică, mulgeau oile, le măsurau în litră laptele, și sașii. Erau și români care aveau oi, că i-o permit sașii”. Românii mergeau în clacă la sași, pe bani. Mai ales în perioada secerișului.

Relațiile cu comunitățile românești aveau loc mai ales după 1900 și în spațiile din fostul District Năsăudean, unde sașii din Cepari și Dumitra

¹ Buf (Goarța) Maria-Ioana (2009), *Cușma, aspecte monografice*, Lucrare de licență, Universitatea de Nord, Baia Mare, Facultatea de Litere, coord. științific lect. univ. dr. Vasile Filip

² Someșan Ioan, n. 1948, Posmuș, învățător, interv. în 2014

³ Săsărman Traian, n. 1946, Măluț, locuiește în Chiraleș, interv. în 2014

veneau cu zarzavaturi la Târgul din Năsăud de Ispas. Pentru că ies rar la târg, acum e momentul să vândă și să cumpere, de toate.

Se vorbește și despre Ispasul sașilor sașilor (sărbătorit în ziua de 8 iunie) ce mai este cunoscut sub denumirea de „medardul sașilor”. Dacă Medardul săsesc găsește ploaie și vreme închisă, atunci vremea se va prezenta astfel 40 de zile.

Descânțelele săsești, culese din zona Bistriței de dascălul Friedrich Krauss în perioada 1919-1926, au fost publicate în revista sibiană *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenburgische Landeskunde* în decursul a cinci numere. Ele au fost readuse în actualitate de Ela Cosma în volumul *Sașii transilvăneni, între statornicie și dezrădăcinare*, Editura Accent, 2006, coordonat de Corneliu Gaiu și Valentin Orga¹.

Au fost culese aproximativ 150 de descânțele, acoperind 24 de sate din zona Nosnerland (Bistrița), grupate pe zece tipuri – de deochi, descântitură, împotriva bubelor, împotriva sângerărilor, de anghină, de albeață, de furuncuri, de gălbenare, de urcior, de podagră. Iată cum sună un descântec de deochi cules din Livezile și cum are loc ritualul:

a) stinsul cărbunilor

Femeia care descântă ia „apă neîncepută”, adică apă proaspătă, adusă de la puț, sub interdicția de a vorbi cu cineva sau de privi în urmă. Toarnă această apă într-un vas de cositor. Aruncă în ea 9 cărbuni, numărând în ordine descrescătoare. Cărbunii încinși zumzăie că niște albine, dacă deochiul este puternic. Umezește obrajii, palmele, tălpile celui deocheat, și în aceste locuri face câte o cruce. Apoi dă bolnavului să bea din această apă. Azvârle apa rămasă în colțul ușii, și cu ea tot răul.

Ist es von einem Mann,

dann soll es ihn angehn

Ist es von einer Frau

Es geh in ihren Leib

Ist es von einem Knecht

Es geh in seine Stiefelschafte

Ist es von einer Jungfrau

Es geh in ihren Nacken

Weiter in die hollnische Stimme;im Namen Gottes

(Jaad / Livezile)

Dacă e de la un bărbat,

să treacă asupra lui;

dacă e de la o femeie,

să coboare în pânțele ei;

dacă e de la o slugă,

să-i intre în cizme;

dacă e de la o fecioară,

să-i cadă pe (creștet) „het”.

Mai departe în graiul din Jaad: în numele Domnului...

¹ Cosma, Ela, *Descânțele săsești din zona Bistriței(2006)*, în volumul *Sașii transilvăneni, între statornicie și dezrădăcinare*, Editura Accent, coordonat de Corneliu Gaiu și Valentin Orga

În ducatul Sachsen-Meiningen, contra deochiului, baba stropește bolnavul de trei ori cu apă neîncepută, aruncă în apă trei cărbuni și zice: De ești femeie, să cadă asupra pântecelui tău. De ești fecioară, să cadă asupra creștetului tău. De ești slugă, asemenea să ți se întâmple.

b] fierberea cenușii/ das Kochen der Asche

Man nimmt neun Spindeln, von jeder Spindel eine kleine Splitter; von neun Holzloffeln, ein bisschen Faden, den die Mädchen unter 14 Jahren drehen, der die Spindel ganz am Anfang anfasst. [Darum ist der Faden nicht schon] er ist voll mit Knoten, fasst geht er nicht durchs Nadelloch. Man braucht eine Holzschüssel, um die Nadel mit dem Nadelohr einzuführen. Das ist alles das man reinlegt. Dann löscht man dreimal Kohlen. Es muss fließendes Wasser sein, aus dem Brunnen soll es nicht sein. Wenn man es rausschöpft, soll man mit niemandem sprechen, und wenn man es rausschöpft und holt soll man mit niemandem sprechen (auch beim holen)

Text: Die zwei bösen Augen, die diesem Kind das Fleisch und das Blut nehmen wollten, die drei guten Geister die sie ihm zurückgeben wollten. Im Namen Gottes...

Ingrediente: se iau nouă fuse, de pe fiecare fus o așchie mică; din nouă linguri de lemn; un pic de ață, pe care fetele (sub 14 ani) o torc, care prinde fusul chiar la început. (De aceea ața nu e frumoasă,) e plină de noduri, de-abia se poate trece prin ac. E nevoie de o strachină de lemn, ca să se poată înfige acul în ea, cu urechea înăuntru. Asta-i tot ce se pune. Apoi se sting de trei ori cărbuni. Trebuie să fie apă curgătoare; din fântână să nu fie. Când se scoate, să nu se vorbească cu nimeni, și când se scoate și se aduce, să nu se vorbească cu nimeni (nici la dus.)

Text: Cei doi ochi răi, care au vrut să-i ia acestui copil sângele și carnea; cele trei spirite bune, care au vrut să i le dea înapoi. În numele Domnului...

Aceiași descântec îl întâlnim aproximativ la fel și la români. Mamele pun la fetele ce merg la joc un cățel de usturoi, boabe de piper, tămâie, ață roșie. Tot pentru deochiat se stinge cărbuni într-o cană cu apă, spunând de la nouă la unu și o rugăciune, iar apoi se bea de trei ori din apă și se fac cruci pe frunte, pe piept și pe mâini.

Descântec de deochi:

"S-o luat (cutare) de la casă

De la masă

S-o dus miez de miază cale

S-o ținut cu strigoii și cu moroii

Cum pe (cutare) l-o văzut

Cum l-o și deochiat

De l-o deochiat bărbat

Cu ochi de vârcolac

Crepe-i oasele,

De l-o deochiat o femeie

Cu ochii de cucuveie

Pice-i coștele

(Cutare) să răsară

Ca argintul cel curat

*Ca maica ce l-o lăsat
Descântecul de la mine și de la Dumnezeu sfântul leacul¹”*

Descântec de deochi pentru copil

Pentru fată

<i>Această copilă</i>	<i>Sănătoasă,</i>
<i>Să fie frumoasă</i>	<i>Și-nvățată,</i>
<i>Și mintoasă,</i>	<i>Și bogată,</i>
<i>Și voioasă,</i>	<i>Și femeie de treabă,</i>
<i>Drăgăstoasă,</i>	<i>Și luată în seamă!</i>

Pentru băiat

<i>Acest băiat</i>	<i>Și sănătos,</i>
<i>Ce l-am ridicat</i>	<i>Și-nvățat,</i>
<i>Să fie norocos</i>	<i>Și bogat,</i>
<i>Și voios,</i>	<i>Om de treabă</i>
<i>Și drăgăstos,</i>	<i>Și luat în seamă!²</i>

Tradițiile săsești, preluate o parte de românii ce locuiesc acum în aceste sate, se mai păstrează și prin intermediul elevilor de la Colegiul Național „Liviu Rebreanu”, secția germană. Amintim *Lanternenfest*, Sărbătoarea Luminilor, a bunătații și a dăruirii. În această zi, copiii secției germane de la Colegiul Național „Liviu Rebreanu” îl sărbătoresc pe Sf. Martin, sfântul care a făcut cele mai multe fapte bune aici pe pământ. Drept mulțumire pentru toate aceste fapte bune, copiii confecționează câte o lanternă și lumina ei este simbolul pe care-l trimit lui Martin. Copiii cântă, apoi împart dulciuri cu colegii și părinții lor. Comunitatea germană duce mai departe Târgul de Paști, „Ostermarkt”, derulat de sărbătoarea Floriilor, ce aduce la Bistrița formații de dansuri săsești cu un spectacol plin de culoare și voie bună ce animă micul nostru burg săsesc. Ouă încondeiate, dar și aranjamente florale, turtă dulce, vase de lut, cozonaci, icoane, coșulețe cu iepurași și pui, opinci, costume populare, toate sunt prezente la târg.

Fie că vorbim de Bistrița sau de satele dimprejur – Slătinița, Livezile Dumitra, Unirea, Crainimăt, Orheiu Bistriței, Domnești, Satu Nou, Budacu de Jos, Dorolea, Monariu, Lechința, Sigmir, Târgu, Dipșa, Dumitrița sau Ghinda - comunitățile săsești și-au pus amprenta asupra modului în care acestea au fost construite, dar și asupra economiei și a culturii. Și astăzi, la mulți ani după plecarea sașilor din aceste locuri, rămânând foarte puțini în aceste sate, vorbindu-se despre modul în care știau să-și organizeze viața.

¹ Pintican Lucia, n. 1954, Archiud, com. Teaca, învățătoare, interv. în 2011

² Lazăr Viorica, n. 1953, Dobric, com. Căianu Mic, locuiește la Monariu, interv. în 2014



MARIUS MIHEȚ

O microistorie a scriitorului postrevoluționar

În fiecare epocă, un intelectual se zăvorăște în camera lui, departe de lume, ca să scrie o carte unică. Se străduiește omul-izolat-de-oameni, dar frazele refuză să-l asculte. Face deci pactul cu diavolul. Tomul se scrie dintr-o suflare continuă, neîncetată. Succesul monstruos și celebritatea îl copleșesc. E fericit. Doar că, ieșind în lume, oamenii dovedesc că nu sunt interesați de volumul lui. Are revelația că cititorii nu există, doar un public interesat de prezența lui și de spectacolul pe care-l oferă scriitorul. E bine-cunoscută povestirea cu tâlc. Pe nimeni nu interesează răspunsurile cu adevărat. Cred că, de la un punct încolo, devine interesantă doar scena. Așa și cu problema înțelegerii primilor ani post-totalitari. Această povestire cu tâlc aș lega-o de alta, cea despre ucenicul exasperat de răspunsurile scurte ale maestrului. Întrebat de ce le lasă așa, neexplicate, bătrânul spune că răspunsurile adevărate, autentice se descoperă, ele nu se dau de-a gata. Nobelizatul Friedrich A. Hayek explică în *Drumul către servitute* deruta solidarității scriitoricești din preajma și de după orice revoluție. Celebrul economist opina că cea mai eficientă metodă prin care-i poți convinge pe oameni să accepte ceea ce le impui este să-i încredințezi că valorile puse în joc sunt în realitate identice cu cele pe care ei le-au exersat neînțelegându-le, sau nu le-au apreciat la vremea potrivită. De asemenea, indivizii sunt făcuți să-și transfere devoțiunea de la vechii zei la cei noi, pretextând că, față de cei vechi, ei aveau întotdeauna un sentiment de incompatibilitate – întărită de instinct –, și n-au reușit să vadă clar viitorul. Dar acum, în fața noului (orice revoluție aduce utopia noului), vechile cuvinte cu sensuri schimbate au efecte înzecite. Iar cuvântul care suferă cel mai mult este, ați ghicit!, libertate. Paradoxal, statele totalitare îl folosesc pentru a ne oferi – precizează același Hayek – libertăți noi în locul celor vechi. Mai apare, să-i zicem, un jucător, în toată această libertate colectivă: cea a planificatorului.

În cultura română, *mitul planificatorului* s-a născut neverosimil și rapid, creând ceea ce Karl Mannheim numea confuzia dintre libertate și puterea dusă la extrem. Carevasăzică, o pervertire fără întoarcere. Ba, aș zice, îndeajuns de subtilă cât să nu fie resimțită de cei mai lucizi participanți la reconstrucția libertății. Așa cum „libertate” și alte noțiuni au fost transformate în reversul lor de totalitarisme, identic se manifestă și în

postcomunismul românesc. Altădată confiscate, de cuvintele cu greutate elogiază numeroase etichete. Și-atunci, cum a fost posibil? Pentru că, afirmă soții Webb (citați de același Hayek), orice intervenție într-un proces în derulare nu poate avea șanse de izbândă.

Degeaba, cu alte cuvinte, se împotrivesc unii sau alții. În zadar curg demisiile de onoare și protestele intelectualilor. Rezistențele s-au pierdut în eter. Procesele revoluției și trecerea la democrație au vascularizat societatea în așa fel încât opozițiile să n-apuce să prindă rădăcini în mentalul colectiv. Iar când, în sfârșit, trenul tranziției a deraia spre... normalitate, în calmul aproximativ, vocea opoziților se pierde din nou în ceea ce se numea, încă din anii șaptezeci ai secolului trecut, informație controlată. Odată ce-au înțeles că protestele nu se aud și nici nu vor fi ascultate, scriitorii români fie s-au solidarizat cu resemnarea, fie, pe de altă parte, s-au lăsat ispitiți de promisiunile publicisticii. Foarte puțini i-au rezistat în anii nouăzeci. Și mai puțini s-au așezat la masa de scris ficțiune. Dar mai e o problemă aici; anume, se întreabă Boris Buden, cum este posibil să devii postcomunist înainte de prăbușirea efectivă a comunismului, fără a fi deja anticomunist? Sigur că nimeni nu bănuia, în România, ce fel de prezent se întindea ca un covor roșu pentru imaginarul fiecăruia.

Să preia prestigiul imens al intelectualului din comunism încearcă și scriitorul român la Revoluție. Fără să știe că, afară de mentalul colectiv, ei erau pentru noua ordine ceea ce O'Brian îi arunca lui Winston, în celebrul 1984: „Ești ca o greșală de tipar, ca o pată care trebuie scoasă. Nu ți-am explicat chiar acum că noi suntem altfel decât călăii din trecut? Nouă nu ne ajunge ascultarea negativă, nici chiar cu cea mai abjectă supunere. Când, în ele din urmă, te vei preda, trebuie să te predai prin liberul tău arbitru”. Fără să existe un asemenea recurs, aflat euforic în prima linie a libertății, scriitorul român învață, curând, foarte curând, că e mai bine să renunțe. Să se retragă prin liberul său arbitru. Voința implicării se răsucea în contrariul ei.

Îmi amintesc cum, în urmă cu, deja, mulți ani, îl întrebasem pe Augustin Buzura ce impresie i-a lăsat, după distanțare, Revoluția? Ce-ar trebui să rețin eu, un tânăr prost și credul? Eram derutat mai ales pentru că scenariul antilustrației se căsca deopotrivă amenințător și inautentic asupra destinelor de altădată din lumea scriitoricească. Mi-a repetat doar atât: să mă gândesc ce șanse de izbândă și câtă credibilitate poate avea o Revoluție condusă de un poet și un actor... Desigur că verdictul lui n-avea nimic revendicativ. Dimpotrivă, Augustin Buzura era senin și, nu mă îndoiesc, pe deplin lămurit de evenimentele decembriste.

Citind cu atenție tratatele istoriei decembriste, observăm două intervale ce par a se fi conceptualizat: pretutindeni citim formule precum „în primii ani” și „în primele zile” ale Revoluției. În extrema contemporaneitate, au rămas doar anii. La fel, istoriile literaturii și dicționarele rețin intervalul larg, cum e și firesc, poate, după depărtarea de evenimentul istoric. Însă, pentru scriitori, introducerea din prima jumătate a textului meu explică ce s-a întâmplat, de fapt, și la noi, în nici patru săptămâni de la izbucnirea protestelor. Ce fac în

tot acest timp scriitorii? Cei care nu participă direct scriu, așteaptă; alții, resemnați, fac planuri de *întoarcere*. Lîmpede este astăzi că se întocmesc liste. Se propun lideri. Conduceri intermediare sau provizorii. Fără ezitare, toată lumea acceptă termenul de provizorat. Vocal și vizibil, Mircea Dinescu era ales, fără opoziție, Președinte al Uniunii Scriitorilor. Revistele publică avalanșe de reabilitări, de spovedanii și mărturii, recuperări și reabilitări... Publicațiile literare și nu numai devin alternativa Pieței Universității, unde fiecare se spăla de păcate și-și revendică disidența. Suntem încă pe vremea când resemnarea era expulzată din vocabularul scriitorilor. În orice caz, tot ce se scrie mizează pe utopica ieșire din coma istorică.

Dar să zăbovim mai mult la mișcările din revistele scriitorilor. Înainte de-a vă reaminti câteva amănunte cronologice, trebuie să-mi permiteți niște mirări oneste. De pildă, nici în ruptul capului n-am priceput de ce scriitorii îl aleg președinte pe Mircea Dinescu. Nu, n-am nimic cu poetul, cu disidentul. Dar el era, ca toți ceilalți, din interiorul labirintului, crescuse în beznă generală. Cum să lumineze, pardon, reformeze el o instituție? Cu ce experiență? Mi se va reproșa că a creat pentru scriitori o sumă de avantaje, multe valabile și astăzi. Desigur. Foarte bine. Dar nu la asta mă refer. Ce nu pricep este de ce n-au ales scriitorii un reprezentant care să vină „din viitor”, adică din Occident, un exilat care pricepea exact tabla de șah a democrației. Nu doar politică și socială, cât economică, editorială, instituțională etc. N-a fost timp? Ghinion? Nu s-a gândit nimeni? Trebuiau răsplătite victimele de lângă noi? Nu și cele de departe? Cert este că, printre alții, Octavian Paler îl propune pe Dinescu. Total dezinteresat? Nicidecum. Întâmplător sau nu, în primele numere din *România literară*, Paler publică pagini de jurnal din timpul comunismului. Cu texte interzise sau periculoase altădată, eseistul nu ezită să-și afișeze (construiască) un chip neștiut din anii șaizeci.

Chestiunile esențiale trec în *secundar* – dacă se poate vorbi despre așa ceva în primele săptămâni postrevoluționare. Brusc, totul devenea datat. Noul sufoca. *Excedentul de Nou* era noua normalitate. Prin ea se strecoară analiștii, strategii, teoreticienii scriitorilor. Așadar, total dezinteresat, Paler îl propune pe Dinescu președinte al USR (întâi, provizoriu, apoi, deplin). Imediat, desigur, o simplă potrivire în destin, el își publică jurnalul din comunism în revista care tocmai sărise de 50.000 de exemplare... După care – firește, cu totul întâmplător – face parte din comitetul provizoriu de conducere al *României literare*. Pentru ca, iarăși, pură coincidență, să-l intervieveze pe proaspătul Ministru al Culturii, Andrei Pleșu. Miza era conducerea *României literare*. Având o susținere – ipotetică sau iluzorie, nu știu – dinspre noul președinte al scriitorilor (propus, reamintesc, de el) și acordul sau imaginea ministrului Culturii. Dacă nu fățiș, cel puțin simbolic, în acele zile postrevoluționare, un interviu nici că ducea în derizoriu pe cel ce întreabă. Ca exercițiu de imagine, era asimilat interviuatului. Subliminal, mesajul electoral era străveziu: vorbesc cu tine în văzul lumii, sunt cu tine-ești cu mine.

Am zăbovit asupra opțiunilor lui Octavian Paler pentru a sublinia o psihologie intențională care îmi pare grăitoare în epocă. Mitul planificatorului se

strecura în conștiințele nou-născute. Omul nu mai devine om numai prin oameni, cum zice Fichte. Ci prin elaborarea unei subiectivități practice. Și suntem, vă reamintesc, în primele săptămâni post-revoluționare. Unde era, în tot acest timp, diaspora?

Cum observ astăzi, exilații pur și simplu nu se vedeau de marea migrație spre maculare a scriitorilor autohtoni. Care erau hiperactivi. Ivite din vrejul zilei, Alexandru Paleologu înalță la fileu probleme noi, iar ca o conștiință vie, el veghează experimentat și critică. Apar poeme de ieri și de azi împotriva regimului. Eseurile publicistice ale lui Mihai Șora stau laolaltă cu o sumedenie de înălbitoare chimice aruncate în mașinăria istoriei vii. Dan Petrescu teoretizează intelectualul, Brucan e reabilitat dincolo de Ocean... Ai zice că toată lumea dădea examen de trecere în procesul Celuilalt.

Tot subliminal, scriitorimea se implica în unicul joc necesar: cine a fost (mai) disident? Cine (mai) nedreptățit? Cine (mai) dezavantajat politic și social? Ce fii risipitori acceptăm și pe cine aruncăm în groapa cu lei? Cine organizează autoritatea scriitoricească? Ce revistă merită să dea tonul puterii simbolice în presa culturală? Toate au programe noi, comunicate, manifeste. Exasperat, Buzura cerea scriitorilor să coboare în stradă și să informeze cu perspective corecte; nu de alta, dar carieriștii și profesioniștii oportunismului pot confisca libertatea abia scoasă din maternitatea istoriei. Alarma venea la nici o săptămână de la Revoluție...

Oricât de cinică, sintagma redă cel mai fidel atmosfera interioară dintre scriitori la finele lui 1989. Aminteam contextul proaspăt, mișcările de imagine și putere dintre scriitori. În lipsa strategiei îmbrățișată colectiv, cred că se poate discuta despre două opțiuni de răspuns la întrebarea „Ce facem acum?” Pe de-o parte, scriitorii susțin că primează evaluarea trecutului. Extragem adevărul doar pentru informațiile imediat necesare sau îl folosim pentru discreditare ori epurări. Credibilitatea dosarelor Securității, se știe azi prea bine, aproape că nu impune revizuirii. Seamănă mai degrabă cu o pseudo-bibliotecă pentru intelectualii trimiși pe piste false, în vreme ce adevărul prezent, inclusiv instituțional, înainta în direcția agreată (sau planificată). Să numim această opțiune ca aparținând scriitorilor justițieri.

Altă tabără se legitima de la trecutul de dinainte de trecut. Epoca interbelică, cea care clădise, în fapt, numele majore ale exilului și pe cele din gulagul comunist provoacă euforia generalizată. Mulți vor acum să descopere etapa istorică sărită, redusă drastic de totalitarism la câteva etaje literare. Să-i numim pe aceștia, nu nostalgici, pentru că termenul e de multă vreme golit de sens; nici exilați, pentru că, teoretic, termenul dispărea, ci exobonjuriști. Un fel de neobonjuriști rămași tot în exil, *în afară*, așadar, de aici și prefixul *exo*. Prin urmare, aș spune că, între scriitorii justițieri, concentrați exclusiv pe desfolierea adevărului din trecutul comunist și exobonjuriști se cascadează o prăpastie pe care cei dintâi o provoacă prin procesele adevărului, iar cei din urmă răsucesc utopia dospită. Distanțarea era de fapt una implicită. Exilații se întorc cu adevărul trăit, biografic, care nu era necesar să fie verificat. Pe când justițierii ignoră pragmatic sursele și viețile mărturisitoare. Arheologia adevărului este primul mit al libertății.

Pe de altă parte, alimentat de decenii, exilații trăiau în mirajul personal, în timp ce scriitorii autohtoni decideau, prompti, responsabilitățile zilei. De pildă, după 43 de ani, Monica Lovinescu se întorcea în țară. Era primită cu lacrimi de te miri cine, încă de la aeroport, de la funcționari oarecare la șoferi de taxi, barmani etc. Dă autografe ca o vedetă, i se deschid toate ușile. La întoarcerea pariziană are senzația că șocurile continue îi transmit o stare ca a unui cap „ce s-a lovit de toți pereții”.

Cred că extazul ei era marca tuturor exilaților, visând enorm la „nesfârșita paranteză românească”, ei n-au reușit să se impună *pragmatic* la schimbarea regimului. Scriitorii din țară (dimpreună cu reîntorșii) legitimează adevăruri pe bandă. Dar o fac în grabă, de aici nesăbuiința inadecvării la noua democrație.

Cum spuneam, scriitorii transformă publicațiile literare într-o Piață a Universității. Recitite astăzi, adeziunile și poziționările din primele săptămâni de libertate arată un carnaval psiho-social care pierdea undeva pe drum tocmai esențialul. De pildă, Adrian Păunescu are de gând să refacă la *Contemporanul* un nou „Cenaclu Flacăra”. Pentru că, spune el, trebuia să reia „umilința” din 1985, când fusese îndepărtat, pentru că refuzase concesiile. El publică, ca toată lumea, poeme *cenzurate*. Totodată, Marin Sorescu se alătură vocal FSN-ului, iar Tia Șerbănescu face apel (în *România liberă*) către exilați să se întoarcă, patria având nevoie de toți. Vedem, așadar, numai din aceste exemple, cum trei voci cunoscute se implică în tot atâtea proiecte divergente. În orice caz, în mijlocul euforiei generalizate în jurul noului, Eugen Simion ia apărarea literaturii sub comunism, care ar fi rezistat ideologiei, în vreme ce Nicolae Manolescu spune răspicat că cine a tăcut patruzeci de ani vorbește acum prea mult. E sentimentul cel mai alert, repet, la nici zece zile de la evenimente, iar anul 1989 nu se încheiase. Cu toate acestea, cu rapiditate, tot mai mulți devin sceptici. Oficial, de la euforia libertății din 21-22 decembrie, după o săptămână, devorator e scepticismul legat de democrația post-totalitară (cum o numește Jean Pierre Le Goff).

S-ar zice că, pentru scriitorul român, foarte curând, termenul de Revoluție avea termen redus de valabilitate. Copleșitoare, nesiguranța generalizată între scriitori duce la fondarea, în ultima zi din 1989, a Grupului pentru Dialog Social. Organizația era înființată din dorința păstrării unei lucidități colective, ca opoziție la confiscarea rapidă a zonelor de putere. Idealizat, brainstormingul de la GDS trebuia să ofere un antidot la atomizarea dimprejur. Pentru scriitori, mă întreb dacă nu cumva GDS-ul, creat pentru a întări câștigul Revoluției, devenea, la nici o săptămână de la primele evenimente, platforma unei contrarevoluții care era adevărata emancipare pentru intelectuali. Descalificată, revoluția străzii era înlocuită cu aproximări, de care se profita; de aceea, GDS sau scriitorii retrași de pe metereze, convinși de incertitudinea adversă au creat în astfel de izolări adevărata contrarevoluție intelectuală, pentru a fixa validarea străzii. Cert este că toți scriitorii sunt încredințați că au vocația necesară schimbării. Dar le lipsea experiența instituțională. Puterea era în altă parte. Numai cei implicați

direct ne pot spune astăzi ce însemna „puterea celui fără de putere”. Șansa vizibilă îi aparține lui Andrei Pleșu, cel care și lansează în spațiul public ideea conectării la valorile interbelice. Sloganul a revenit, până astăzi, în toate discursurile post-revoluționare. Ca și cum ar fi revelațiile fiecăruia. De bună seamă că paternitatea ideii s-a pierdut printre suprapunerile teoretice.

Degringolada se observă și la cei care, din principiu, ar fi văzut cu claritatea datorată distanței. Culmea e că șocul manipulării venea (și) dinspre Paris – centrul etic al scriitorimii și sediul celebrității (esențială pentru audiența noii societăți). Așadar, însuși Cioran, entuziasmat, declara că poporul pe care-l credea strivit acum o jumătate de veac merită admirat. Dar tot el, pe de altă parte, credea că FSN și Iliescu sunt „o speranță pentru România”. Dacă Parisul simțea așa, cum puteau gândi cei din țară, treziți de nici două săptămâni în noua istorie?

Cu riscul de-a neliniști cititorul și anumiți analiști ai fenomenului trebuie spus că, după cele amintite, în primele săptămâni post-1989, luciditatea lui Andrei Pleșu și a altora din țară depășea limpezimea celor acomodați de multe decenii cu democrația occidentală. Se vede bine că distanța și experiența n-au identificat virușii de tip nou din societatea românească. Ca și cum n-ar fi de ajuns o direcție de recuperare culturală, când Andrei Pleșu prezintă proiectul recuperării interbelicului, Eugen Simion declară că, în tot acest timp, cultura română a rezistat, și respinge ideea neantului totalitar. Pe bună dreptate, dar fără ca nimeni să știe, deocamdată, adevăratul substrat, afară de semnatarul articolului, Ioan Groșan se întreba în „Contrapunct” – *Pentru cine bat clopotele?*... Ne aflăm în preludiul căderii măștilor. Cel dintâi, cred, Alexandru Paleologu recunoaște colaborarea cu vechiul regim în dialogul cu Stelian Tănase. Gestul, cum știm, n-a fost urmat de-o cascadă de mărturisiri publice.

Dimpotrivă, așa spune că se amplifică textele scoase de la naftalină (veche, imaginară sau proaspătă), prin care scriitorii își probează disidențele. Semantica agorei nu e ignorată de nimeni, dar relevanța etică se prăbușește. Ca și cum, înaintea bursei financiare, o virtuală *bursă a eticii* intra în colaps. Octavian Paler cere examene de conștiință (exemplul rămâne același Mircea Dinescu), iar Nicolae Manolescu crede că revistele literare trebuie să dezbată problemele literare, nu de alta, dar ele ajung să nu se mai diferențieze de presa generală. I se alătură Mircea Cărtărescu, convins de amploarea prozei despre totalitarism și revoluție, care va intra în prelungirea curentelor din anii optzeci. Nu s-a întâmplat așa. Cel puțin nu la vedere. Și nu prin producții care să instituie un fenomen axiologic.

Ceea ce s-a numit atunci proză mainstream a fost, vedem bine astăzi, un balon de săpun. Marketizarea libertății se transferase subit în cu totul altceva. Dacă nu mă credeți, citiți romanele din anii 1990 și 1991; veți vedea că, în prim-plan, receptării îi scapă ceea ce era cu adevărat valoros. Din punctul meu de vedere, se întâmplă asta nu doar pentru că centrul de interes bate mai mult spre politică și politizarea literaturii noi, ci și pentru că criza editurilor împinge autorii – unii cu volume încheiate înainte de 1990 – să se orienteze către edituri înființate peste noapte.

Pe de altă parte, zvonistica face ravagii pe termen lung. Fenomenul s-ar numi astăzi *un fake news al scriitorilor* din „postcomunismul timpuriu” (folosesc sintagma lui Leslie Holmes). Stârnite din pricini și interese diverse, acuzele false au avut, la vremea lor, impact. Pe nedrept, au îndurat destui, cum e cazul lui Nicolae Breban: prozatorul nu scapă până târziu, în 2014, de acuza că ar fi fost „colonel”..., zvonul discreditându-l după regulile celor adaptați arivist la sistem. Asemenea lui Sorescu, Nicolae Breban acceptă că se poate spune că abia acum celebrăm încheierea războiului și asistăm la nașterea omului liber.

Scriitorul nou debutează în democrație ca un lanus decrepit: cu un ochi la trecut (supralicitat prin disidență, cenzură, interdicții) și cu unul la prezent, în care fratricidul e legea zilei, iar poziționarea arivistă consumă totodată un examen al conștiinței. Dar tipologiile de scriitori sunt cu totul altă poveste.



OLIMPIU NUȘFELEAN

Om în mers

(despre eseu)

Om în mers – iată poate cea mai revelatoare imagine oferită de existența noastră pe acest pământ! Facem o asemenea afirmație stăpâniți de emoție și cu un anumit orgoliu, dar sentimentele infuzate în cuvinte nu afectează adevărul rostirii. Dimpotrivă. Îi potențează semnificația. Adepți ai creaționismului sau ai evoluționismului, vom fi cu toții de acord că omul *înaintează* (se deplasează, merge etc.) „în picioare”, poziția bipedă umană deosebindu-l de celelalte viețuitoare ale Terrei. În glumă am putea să spunem că până și... extraterestrii îi imită mersul.

Expresie a poziției bipede, omul este (astfel) și întruchipare a limbajului natural. Este produs și emitent al acestui limbaj. Vine din cuvântul prim, creator de lume, că esență a lumii, trezit la viață de suflarea dumnezeiască sau de „simțirea” din cuvinte, și înaintează prin viață „în picioare”, vorbind și, mai ales, *vorbindu-se*. Încercînd să-i prefigurăm prezența – manifestarea prezenței, nu ne interesează să accesăm spre dispute de ordin poligenetic sau monogenetic; îl luăm pe om ca dat al mersului biped și al limbajului natural, caracteristici care interacționează continuu, tacit. În continuă evoluție? Sau în continuu *freamăt*?

Evoluția umană este procesul care conduce la apariția oamenilor moderni din punct de vedere anatomic. Dar, în timpul evoluției anatomice (biologice), limbajul uman cunoaște și el un proces evolutiv. Și nu doar în sensul îmbogățirii (cu noi cuvinte și relații între acestea) sau diversificării limbilor (pe „popoare”), ci și în acela al încărcăturii expresive. Așa cum încrucișarea cu alți hominizi indică faptul că evoluția umană nu a fost și nu este liniară, producîndu-se o rupere a liniarității, tot așa în domeniul limbajului se produce o continuă rupere de linearitate, un joc neîncetat între conotație și denotație, care sparge „învelișul” cuvîntului și lasă sensul să facă priză directă cu realitatea, să pătrundă în faptele lumii, ale omului, pînă la a înfiora natura sau a influența mișcarea norilor, dacă se poate spune și așa. Linearitatea scrierii propriu-zise sau a comunicării se încarcă de tot felul de conotații, cu un comportament am putea zice metafizic, ca o ideografie grea de sensuri.

Despicarea spațiului cu ajutorul întregului corp

Limbajul nu rămîne doar un simplu instrument ci își dezvoltă și asumă o manifestare complexă. Cîștigă o anumită *corporalitate*. Făcînd o asemenea afirmație, nu dorim deloc să trimitem discuția spre nu știu ce grafematică, glosematică sau semiologie și nici să privilegiem vreo „stare a comunicării” reprezentată prin scriere sau vorbire. Corporalitatea poate viza foarte simplu ambele aspecte. Mai ales după ce Bertrand Russell recunoaște că nu avem cum să decidem care e mai veche, scrierea sau vorbirea (vezi: „Mă îndoiesc și de faptul că s-ar ști măcar dacă scrisul sau vorbirea reprezintă forma cea mai veche de scriere” – *Scrieri esențiale; Teoria cunoașterii*). Și nici nu vom spune, pe urmele lui Philippe Sollers (din expunerea *Nivelurile semantice ale unui text modern*), că „reflectarea” trebuie „să scape categoriei de *exprimare* complice cu cea de *creație* – ambele reziduuri ale metafizicii idealiste”. Metafizica poate fi prezentă în abordarea noastră, prin caracteristici ale rostirii mitice. Facem trimiteri la concepte care ne sînt de ajutor și nu la abordări ideologice. Încercînd expunerea noastră cu expresii adesea metaforice, vom aminti de relații stabilite de E. și K. Zwirner, sau Hjelmslev între limbă și „ansamblul mușchilor striati”, nu ca proces de generare a limbajului, ci ca exercitare a sensurilor și semnificațiilor. Referindu-se la *Divina Comedie*, Philippe Sollers îi recunoaște operei lui Dante Alighieri „o scenografie care face să se intersecteze și să se redubleze un număr considerabil de date textuale”, recitare, rescriere, redistribuție de asemenea date textuale în „spațiul său”, ajungînd să observe că textul se mișcă „într-un mod practic muscular”. Nu cred că exagerăm spunînd că, de fapt, inclusiv sensul întră într-o „musculatură” a expresiei aflate într-o continuă mișcare. Enunțul nu o să pară deloc exagerat dacă revenim la imaginea omului în mers.

Limbajul în mod obișnuit are comportamentul unui om în mers. Înaintează în picioare, despiciînd spațiul cu ajutorul întregului corp, „vertical” (incluzînd și comportamentul etic în această verticalitate?), exprimîndu-se în mișcare, în înaintare, gîndindu-se pe sine și gîndind lumea... în/ din mers. Animat de mișcări interioare, dar și de „mișcarea” inserției în lume. Vorbim de limbajul obișnuit, care nu e, totuși, doar strict referențial. Dar de asemenea caracteristici este încărcat mai ales *limbajul literar* (sau limba literară), specific operelor de creație. Un asemenea limbaj are o „corporalitate”, o „musculatură” de sensuri foarte bogată, mergînd pînă la ambiguitate, pe care și-o asumă în situația în care aceasta ascunde sensuri de descoperit, puse în evidență în exercițiul spunerii (de fapt al receptării, al spunerii ca receptare). Limbajul ca expresie a omului în mers este însă mai mult decît ilustrarea unei musculaturi de sensuri și semnificații. El deține o vioiciune care dă suflu lumilor (sau, mă rog, realităților) pe care le reprezintă. Este limbajul însuflețit, care însuflețește, precum suflarea divină care a pus viață (și simțire) în trupul de lut. Acceptînd o asemenea aserțiune, ne va fi mai ușor să recunoaștem ca funcțională însușirea cuvîntului ca făuritor de lume, în strînsă legătură cu simțirea eternă și să-i aproximăm cît mai multe însușiri submergente însușirii principale, cu puteri de a despărți apele de uscat, noaptea de zi ș.a.m.d. Cuvîntul făuritor de lume, precum

Dumnezeu. Făuritor de om. Că doar nu se făurește omul în lume (doar prin propria voință. Când omul ambiționează să-și afirme propria voință, ce se alege din natură? Întreb în glumă. Vorba apostolului Ioan, „Și Cuvîntul S-a făcut trup și a locuit printre noi, plin de har și de adevăr.” Har și adevăr. Întotdeauna în definirea limbajului (literar/ poetic) va fi prezentă fie și o umbră de mister (metafizic?) iar lucrurile nu vor putea fi duse pînă la o percepere absolută a pielii diafane care cuprinde/ învâluie *natura* cuvîntului.

Textul deschis

Întruparea lumii în cuvînt sau făurirea de lume prin cuvînt se face prin scriitură, cu ajutorul scriitorului. Făcînd asemenea afirmații, nu ținem să-i concurăm pe teologi. Demersul scriitorului este orgolios. Și riscant. Dar acesta se produce și ține lumea într-un cîntar flexibil. Omul este o creație a cuvîntului. A cuvîntului mînuit de scriitor sau de preot. Ne interesează partea laică a... problemei, deși asociații se pot face, dintre cele mai diverse și mai surprinzătoare. Am putea înainta spre deslușirea procesului prin care scriitorul dă corporalitate lumii făcînd aluzie la sfîntul Atanasie din Alexandria, care declară despre nașterea lui Iisus astfel: „Domnul Iisus a devenit ce nu era (om); și a continuat să fie ce a fost (Dumnezeu).” Dacă înlăturăm vîlul mistic din această afirmație, am putea spune, parafrazănd, că, prin actul scriitorului, lumea devine ce nu era (*coborîre* din încreat în trupul scriiturii, marcată de originalitate), și continuă să fie ce a fost (adică lume în desfășurare, inspiratoare). Corp înnoit al existenței, în devenire, existență înnoită, în continuă desfășurare. Modalitate de devenire (vezi înnoire) a lumii.

În procesul de creație „scripturală” (scriitură și Scriptură, în cele din urmă), scriitorul dă corp, sau corporalitate, textului său, într-un „estetic” melanj de informație și semnificație, pe care cititorul este invitat să-l *desfacă*. Și, desigur, să-l deguste. Să și-l asume, ca existență proprie, nu doar ca existent general. Căci, vorba lui Philippe Sollers, din conferința menționată mai sus (1968), la care revenim: „lectura și scriitura textului fac de fiecare dată parte integrantă din textul care, de altfel, se evaluează în consecință. Este vorba de un text deschis, orientat spre un text generalizat.” Actul scrisului și al lecturii sînt îngemănate, prin natura și rostul lor, nu doar prin „funcția” lor, și se integrează în „textul generalizat”, al lumii, fie că mai ținem sau nu la... textualism. Omul, cînd a primit suflarea dumnezeiască, nu era trimis spre o condiție a singularității/ singurătății, ci pentru a se integra în universul larg, spre a stăpîni lumea. Orice nou text, scris cu har și adevăr (de scriitor!...), este fie și un mic exercițiu de a lua (sau re-lua) lumea în stăpînire. Și asta cu ajutorul cititorului, al lectorului. Prin text (v. carte – nu ținem acum la disocierea termenilor), cititorului i se îngăduie să aibă „întregul/ succesivamente”, cum ar spune Mallarmé în *Cît despre carte*, într-o *desfășurare în profunzime*, cum ar mai confirma Philippe Sollers.

Starea de înflorire a operei

Una dintre cele mai interesante și fericite *întîlniri de lectură* este aceea dintre scriitor și eseist, dintre operă și eseist. Eseistul este atent la anumite

valorizări, pe care desigur că le servește, dar el nu face neapărat o valorizare a operei, cum procedează un critic literar. El citește, fascinat de „zgomotirea limbajului” (Roland Barthes), de plonjarea în adâncimea de sensuri, „decorporalizează” și el opera, într-un proces de analiză ascuns, o „recorporalizează” de asemenea, aproape livrînd-o altui corp, este un aliat al scriitorului, o țintă, și el, a scriitorului, în calitate de (simplu) cititor, de virtual cititor, dar „individualitatea” lecturii (avem fiecare cititor un specific de asimilare a operei, unic pentru fiecare caz), această individualitate nu se închide/ oprește în intimitatea lecturii eseistului. Fiecare text se deschide, poate, de fiecare dată diferit, pentru fiecare cititor, într-o ramură a pluralității (de sens sau de existență creată), venind spre pluralitatea de lectori ca un fel de inflorescență, din care lectorul desprinde o floare. Eseistul preia și duce mai departe starea de înflorire a operei. Nu-și păstrează lectura pentru sine. O transmite mai departe. Dar nu neapărat ca un critic, interesat de oferirea unei „informații” despre operă. Eseistul retransmite opera făcînd operațional *trăitul* lecturii sale.

Pătratul în picioare

Dacă Jean Ricardou (*Literatura: o critică*, 1971) afirmă că „În orice împrejurare, examenul critic presupune un obiect de studiu și o metodă capabilă să-i reliefeze unele elemente mai mult sau mai puțin perceptibile.”, vom putea distinge că eseistul nu ia opera ca un obiect de studiu, ci, cel puțin, ca *un obiect de lectură* și nu-și definește foarte exact o metodă de abordare. El inițiază sau inspiră noi percepții, desigur, sau antrenează în joc percepții cunoscute, și o face nu în sensul valorizării, ci al *trăirii* textului. Dar și acțiunea lui poate duce la percepții noi... La înnoirea percepției, la înlăturarea riscului coagulării sensurilor. Reținem, fără vreo intenție polemică, alegația lui Jean Ricardou potrivit căreia „Orice dorință de a *opri* literatura la o dată sau alta este un simptom al caducității.” Teoreticianul se referea la actul critic, mai ales de tip universitar, dar citatul evocat de noi vine în a ne ajuta să definim mai bine actul eseistic, prin care nu se probează oprirea literaturii abordate la o dată sau alta. Eseistul operează cu un flux în continuă curgere, pe care nu intenționează să-l zăgăzuiască pentru a-l ține mai mult sub ochii analitici. Dacă tot apelăm la diverse citate, vom reține spunerea lui Ph. Soller, potrivit căreia: „cititorul e mai înții un actor gramatical între ceilalți în pătratul deschis și ridicarea la patrat care e spațiul textului. (Această operație completă ne dă deci o punere în volum, un *cub* de exemplu, adică, după cum indică ideograma chinezească corespunzătoare, un *pătrat în picioare, li-fang*)”, din *Nivelurile semantice ale unui text modern*, 1968. Am convenit mai sus că eseistul-cititor se deosebește, prin specificul lecturii sale (creative), de cititorul obișnuit. Și, mergînd pe aserțiunea lui Sollers, vom avansa idee că eseul, „pătratul în picioare” (al operei), cuprinde sau relaționează acest *li-fang* în/ cu altul, în care se convertește propria acțiune de cuprindere a operei, cu dezvoltarea atît a liniei de informații cuprinse în operă, cît și a liniei de „reflexe” (de sensuri și trăiri) pe care le dezvoltă opera, într-o nesfîrșită lucrare.

Ca să ne facem o mai bună imagine a lucrării eseistului, vom apela iarăși la un exemplu luat dintr-o etapă mai tânără a lecturilor noastre (prin dătare a operelor?!). ... Robbe-Grillet, în *Pour un nouveau roman*, mărturisește că, făcând o comparație – cu ocazia unei călătorii pe litoral, între pescărușii descriși de el într-o narațiune și cei care zburau deasupra mării, nu prea găsea asemănări. Spune romancierul: „pe de o parte, pescărușii pe care îi vedeam nu aveau decît legături foarte vagi cu cei pe care tocmai îi descriam în cartea mea (*Le Voyeur*), iar pe de altă parte, acest lucru îmi era absolut indiferent. Singurii pescăruși care mă interesau în acel moment erau cei din mintea mea.” Eseistul încearcă să relaționeze cu pescărușii din mintea scriitorului și să-i contextualizeze în cerul lecturii sale. El vede doar pescărușii... din mintea lui, cînd aceștia zboară prin cerul lecturii. El nu valorizează textul (în sens critic), nu dă seama de axiologie (deși această e prezentă în alegerea cărții de încercare, abordate), el trăiește cartea ca o realitate ce se așază peste altă realitate și pe realitatea pură, cu care fuzionează. Poartă pătratul în picioare – ca un om în mers, prin realitate, făcînd dovada reintegrării cărții în lumea din care s-a ridicat.

„Priza” eseistică

Pentru eseist, cartea este *obiect* și *transfer* deopotrivă, cînd el aproximează atît informația din paginile ei (precum criticul sau cititorul obișnuit), cît și bogăția de sensuri deja recunoscute sau pe cele descoperite prin lectură proprie. Cititorul trăiește transferurile, în intimitatea lecturii, cîtă vreme eseistul le și împărtășește, așa cum criticul împărtășește perceperele valorizante ale lecturii, adesea polemic. Eseistul nu este polemic. Ia obiectul și „transferul” ca pe un tot, cu încărcătura de percepții valorizate și le pune la lucru într-un nou creuzet, făcîndu-și cititorul părtaş la trăirea noilor percepții, într-un demers complice cu acela de creație. Acțiunea critică tinde să-l individualizeze – sau anihileze!... – pe scriitor, cîtă vreme eseistul îl ia ca individualitate deja definită, asupra căreia intuiția eseistică acționează mai mult decît – în perceperea textului – intuiția critică. Intuiția eseistică (să-i zicem așa!...) se apropie fără reținere de subiectivitatea inexprimabilă a operei, cînd eseistul știe însă că pluralitatea este relativă. Ai putea chiar avea impresia că pluralitatea operei/ textului se „închide” în imaginarul eseistic, că dincolo de „priza” eseistică n-ar exista și alte sensuri, dar chiar prin asta eseul creează sentimentul reușitei operei în trăirea pluralității, care, desigur, se poate repeta, schimbată, în alte abordări eseistice. Lectura eseistică validează „un plural triumfător” al operei, dacă ar fi apelăm la o sintagmă formulată de Roland Barthes. Prin confirmarea pluralității, înnoiește valorizarea operei, o îndrumă spre o nouă valorizare. Evoluția discursului eseistic în ton de relativitate înseamnă dezvoltarea unui ton de creativitate. Dacă un critic literar citește multe cărți cu regretul de a citi și cărți pe care nu le poate valoriza afirmativ, acest regret e compensat de efortul eseistilor de a da corporalitate lumii cărților, de a integra această lume într-o lume mai mare, fără rest de lectură. Eseistul nu citește un text/ o carte cu o prudență apriorică, generată de sentimentul că nu știe ce-l așteaptă, eseistul citește cartea cu deplină încredere, știind că are ce

găsi în ea. În fond, deși încărcată de foarte multă ingenuitate, lectura lui nu este ingenuă. El se apropie de carte cu o anumită știință de cauză, își exersează disponibilitățile la a doua lectură, știe ce are în față, un câmp de lecturi. Aici nu vorbim de eseu școlar, când un elev primește o temă de genul: „Avem termenul cer. Fă un eseu despre acest cuvânt, despre ce desemnează el!”, lucrare școlară în care se urmărește imaginația elevului, vagile cunoștințe, felul cum se exprimă.

Critica eseistică

Ne-am referit poate prea mult la relația dintre eseu și critica literară. Am făcut-o pentru a încerca să aproximez cu mai multe elemente condiția eseului. Dar între critica literară și eseu nu există nici o competiție. Fiecare își are rostul propriu. Atît criticul, cît și eseistul trăiesc într-o aventură livrescă, cu, desigur, anumite diferențe. Poate că modernitatea și-a îndreptat mai mult atenția spre eseu. Unii critici au apelat la intuiția critică, care trebuie să recunoaștem că are un specific eseistic, pentru a sonda dincolo de vizibilul operei și a aduce elemente în plus în sprijinul valorizării acesteia. Un demers just și onorabil. Poate, în demersul unor critici, e și ceva din nostalgia creației, din reprimarea unor (prime) impulsuri de creație, a unor (alte) genuri ratate. Și atunci textul critic devine mai relaxat, mai inventiv, desfășurat și cu alte metode decît cele strict critice.

Există și o fațetă mai puțin fericită a apropierei criticii literare de eseu. Este cea reprezentată de proliferarea în publicistica literară actuală a recenziiilor cu aspect eseistic. Multe comentarii de cărți se încarcă de puseuri eseistice în detrimentul aprecierilor critice valide. Cauzele sînt mai multe și nu este în intenția noastră să le... epuizăm. Am zice că e mai întîi o problemă socială. Timpul vieții noastre se accelerează și nu mai avem timp real să aprofundăm lucrurile. Citim în viteză și lacunele de percepție sînt acoperite cu false imagini eseistice (de lectură). Determinările de lectură sînt de multe ori subiective și sînt expediate în rapoarte de lectură subiective și superficiale. Lipsa criticilor de profesie, care este o realitate dureroasă pentru mersul literaturii, determină înlocuirea lor cu scriitori care formulează opinii despre cărți în paralel cu desfășurarea scrisului propriu în alte genuri. Asemenea practici nu sînt întotdeauna de evitat deoarece scriitorii au, sau ar trebui să aibă, (și) spirit critic, fără nici o îndoială. Doar că ei sînt mai generoși, nu țin la axiologiile în mișcare, frămîntarea lor e alta, și atunci elaborează texte cu scop critic într-un limbaj aproximativ, alimentat de limbajul de creație, susținut de subiectivitatea ce incumbă acestuia. Practica e de semnalat, dar, deocamdată, imposibil de evitat. Un scriitor de forță este, de obicei, mai exigent cu scrisul său decît cu scrisul altora, scris care nu este perceput drept concurent... Dar, oricum, „critica” scriitorilor (creatorilor de beletristică, căci și criticii sînt... scriitori) este mai greu de luat în considerare de istoriile literaturii. Partea proastă a acestei situații, în general, este că, folosit excesiv, imaginarul critic se vîlăguește repede în exercițiu criticilor-eseiști.

Trăirea întru text

Eseul în sine își continuă mersul impetuos *prin* literatură. Eseiști, am putea spune, sînt asemenea preoților. Lucrează cu textul ca un *dat*, deloc „datat”. Pentru esești, literatura este deopotrivă canon și deschidere inepuizabilă. Nu are inflexiuni de construcție, cum este acesta pentru critic. Deși unele inflexiuni pot fi valorificate și de eseu. Eseistul lucrează asupra joncțiunii dintre text și sens, surprinde semnificația revelată, pe care o trece în seama cititorului, cum preotul duce trăirea sacră spre inima credinciosului. Eseistul îl face părtaș pe cititor la trăirea *întru* text, sau operă, sau creație, cum vrem să numim lucrarea scriitorului. Se cufundă în această lucrare ca într-un rîu, a cărui apă îl învăluie, transparentă. Se manifestă precum preotul, doar că lucrează cu un corp de scrieri mai eterogen, care însă, cu toată truda corifeilor scrisului, nu poate egala „corpul” Scripturii. *Corpul literar* înăintează totuși spre altceva, nu ambiționează condiția sacralității (divine?!...). Roland Barthes spunea, referindu-se la Fourier, că „Meta-carta este cartea care vorbește despre carte.” Scriitorul face meta-carte, sau metaliteratură, vorbind despre propria carte, precum și comentatorul critic, ambii avînd ca obiect de referință cartea, nu strict realitatea. În această condiție se înscrie și eseistul, face și el metaliteratură, numai că textul lui nu e doar un studiu „alb”, cu efecte practice, să zicem. El nu operează doar „povestea unei scriituri”, cum am putea zice despre *În căutarea timpului pierdut* de Proust. Eseistul trăiește și exprimă joncțiunea dinamică dintre text și realitate (sau lume), pe care o promovează, o scoate în aerul trăitului cu mijloace proprii. Este scriitor și preot deopotrivă, doar că se exersează pe un alt tip de text decît cel sacru.

Aventura lecturii

Eseul prezintă aventura unui eseist, *autor de lectură*, despre cum își trăiește acesta lectura. Dă seama despre *redublarea* scriiturii, despre ajungerea (și manifestarea) acesteia în imperiul receptării, deci e tonic (literar și uman), include o etică a trăirii, justifică truda scriitoricească. Asigură o continuitate literară (prin semnificații mai ales), adică o tradiție organică, un flux sanogen, comunicare între opere, transmitere de fascinație. Cuprinde literatura ca *mergere*, în mișcare, care nu poate fi decît vie. Dacă, potrivit tot lui Barthes, de pe la 1850, scriitorul a devenit „o conștiință nefericită” (zicem: poate o conștiință moștenită de modernism de la romantici, din care modernismul și-a făcut o temă), eseul încearcă să recucerească/ reîntemeieze acea fericire pierdută, repunînd literatura în cheia fericirii, prin bucuria receptării acesteia. Eseistul nu doar spune ceva despre o carte/ operă, ci se spune (și) și pe sine în propria spunere, ca un scriitor, dar nu eludează paternitatea scriitorului, așa cum preotul, în rostirea sa, nu eludează paternitatea Creatorului. Pentru că, la rigoare, preotul nu face decît să transmită, prin ceea ce spune, cu harul dat, spusele Creatorului. Cartea este o lume în continuă facere, lucrare în care „se autodevoră”, desigur, scriitorul. Dar și eseistul, pe urmele lui. Fascinat de freamătul operei, nu doar al limbajului (cum ar zice Barthes), eseistul întreține vii focurile operei.

(Din volumul *Om în mers*, Ed. Limes, 2022)

II.



CONSTANTINA RAVECA BULEU

Eminescu ficțional(izat)

Mai mult sau mai puțin conștient, fiecare dintre noi l-a interiorizat pe Eminescu într-un proiect intelectual și spiritual continuu, dinamic, cu o componentă ficțional(izat)ă inevitabilă, originată în versurile eminesciene imprimate în memoria primilor ani de viață, chiar și în absența unei imagini auctoriale, atunci când totul are încă rezonanța unor povești. Adaosul biografic și exegetic ulterior – nelipsit, la rândul-i, de nuanțări ficționale sau măcar ficționalizante prin selecție sau perspectivă hermeneutică – nu face decât să completeze imaginea unui Eminescu metamorfozat în reper cultural major, maximizat apoi în mit național. Toate acestea s-au întâmplat în pofida unei strategii deliberate de mitizare postumă, Eminescu, spre deosebire de alți scriitori romantici, nefiind interesat de asigurarea unui monument al propriei personalități după trecerea în veșnicie.

Premisa oricărei imersiuni în „universul Eminescu” este aceea că fiecare epocă generează un *anumit* Eminescu al ei, propriu, ceea ce demonstrează în cele din urmă faptul că poetul reprezintă un subiect adecvat oricărei sintaxe culturale, privilegiu care, se cuvine să reunoaștem, nu se întâmplă cu foarte mulți scriitori. Dacă luăm în calcul și faptul că Eminescu a trecut în neființă ca autor al unui singur volum de poeme publicat, excepționalitatea devine evidentă. De altfel, ficționalizarea lui Eminescu se conturează în chiar această operă antumă, pe fondul suprapunerii dintre om și figură auctorială, respectiv avatarurile lirice sau, într-un domeniu creator adiacent, personajele din proza sa. A devenit aproape un automatism să-l receptăm pe *omul Eminescu* prin intermediul discursului *scriitorului Eminescu*, de la maioresciana strategie de mitizare a lui Eminescu (Maioreescu fiind primul creator al mitului Eminescu-poet național) și portretele hagiografice datorate contemporanilor (inclusiv cel datorat lui I.L. Caragiale, în ciuda unei rivalități speculate în creațiile românești ulterioare), la interpretările exaltate ale interbelicului românesc, marcate de o fascinația biografixantă extrapolată într-o exegeză majoritar utopizantă, fiind suficient să ne gândim în acest sens la viziunea organică (în care viața și opera se contopesc) a lui G. Călinescu.

Viața lui Eminescu a acestuia rămâne probabil, până azi, cea mai rezistentă versiune ficționalizantă a lui Eminescu din conștiința publicului, exercitând o fabuloasă funcție de consacrare a mitului eminescian ca mit național, în ciuda intenției contrare din deschiderea cărții: după ce, aici, G. Călinescu accentuează refuzul său de a ceda tentației de mitizare genealogică, el construiește o istorie exemplară, apoteotică, impregnată cu citate din opera unui Eminescu ilustrativ pentru puritatea etnică. Este o hagiografie canonică elaborată pe identitatea dintre eul biografic și eul literar. I. Negoitescu a fost acela care a nuanțat organicismul călinescian, stipulând distincția dintre cele două amplitudini în poezia eminesciană, cea a antumelor și cea a postumelor. Consecutiv, Ioana Em. Petrescu decopertează un Eminescu integral și cosmotoc, capabil să legitimizeze toate mutațiile de paradigmă lirică.

Am ajuns să ne confruntăm, astfel, cu un proces de ficționalizare realizat în absența intenției/pactului ficțional (și a discursului explicit ficțional) pe care exegeza eminesciană l-a dezvoltat ulterior în funcție de dominantele ideologice și culturale dorite, rezultatul palpabil constituindu-l construirea unui *mit Eminescu*, capabil, în situații de criză, să activeze circumstanțial câteva complexe simbolice și identitare adiacente, cum sunt complotul masonic care ar fi dus la moartea poetului, ideologiile extremiste, etc. În consecință, Eminescu este revendicat argumentativ atât de către dreapta (Octavian Goga) și de către stânga interbelică (Constantin Dobrogeanu-Gherea), și de către legionarism, dar și de către comunismul postbelic, care propune imaginea poetului ca victimă protestatară a societății burgheze opresive, prin intermediul unor inginerii textuale selective, din care părți ale operei sunt grijuliu escamotate.

O componentă fundamentală a acestui proces de ficționalizare o reprezintă interpretarea omului Eminescu ca „imagine a românismului integral” (formula se regăsește și într-o carte din 1940, *Eminescu văzut de poezii noastre*, semnată de Vasile Alexandrescu) și a operei sale ca „reflectare a sufletului românesc creator”. Aceasta este imaginea pe care o promovează inclusiv Nicolae Iorga atunci când vorbește despre poet ca despre „sinteza științei, cugetării, simțirii și instinctului acestui neam”. Pe de altă parte, este și imaginea care generează cele mai multe clișee funcționale: poet național, cel mai mare poet al românilor, geniul etc. Le regăsim în instrumentarul manualelor școlare, în textura textelor masiv ideologizante, dar și în discursul curent, cotidian, ele ilustrând un model dominant, sintetizat în cuvintele din 1949 ale lui Mircea Eliade: „Pentru noi, Eminescu nu e numai cel mai mare poet al nostru și cel mai strălucit geniu pe care l-a zămislit pământul, apele și cerul românesc. El este, într-un anumit fel, întruparea însăși a acestui cer și a acestui pământ, cu toate frumusețile, durerile și nădejile crescute din ele.” În același spirit, Constantin Noica vorbește despre „sufletul nostru eminescian” și despre „omul deplin” al spiritualității românești.

De cealaltă parte a balanței inegale, interesant este faptul că detractorii timpurii ai poetului denunță tocmai contrariul a ceea ce va constitui ulterior mitul identitar eminescian. Aron Densușianu, în articolul *Literatura bolnavă* (1894), face din Eminescu un exemplu de patologie literară, un nefericit transplant de literatură străină pe sol autohton, iar Alexandru Grama (în volumul *Mihailu Eminescu*, 1891, Blaj), antijunimist fervent, vede în lirica eminesciană o modă funestă, de sorginte nemțească, dar trecătoare.

Acesta este fenomenul identitar dihotomic în siajul căruia ne propunem să discutăm mitul *poetului național* (demonstat programatic în ficțiunile romanești ale ultimilor ani), un construct cultural în care *scriitorul Eminescu* devine *simbolul Eminescu* și, un pas mai departe, *personajul Eminescu* – al propriei creații într-o primă instanță, apoi al celorlaltor tipuri de discurs, memorialistic, hermeneutic, ficțional. Într-un mod simetric, mitul geniului romantic neînțeles de către contemporani, destinat unui sfârșit tragic ancorează, pe de o parte, în privilegierea acestei figuri în interpretarea scrierilor eminesciene, receptate de către mulți exegeți drept „ficțiune a eului liric” (Mihai Zamfir, de exemplu), și, pe de altă parte, în biografia propriu-zisă, mult mai nuanțată, a poetului. Altfel spus, aportul lui Eminescu la crearea propriului său mit îl reprezintă viziunea de sine coerentă, de factură romantică, identificarea cu ficțiunile eului său liric intrând în sfera apartenenței la un peisaj cultural precis circumscris, identificabil. Nu este de neglijat, aici, nici predestinarea acreditată, destul de unidimensional, de către Maiorescu, în viziunea căruia natura ca atare a geniului explică drama poetului.

Rezultatul de ansamblu se fixează într-o imagine eterică, diafaniată, exclusiv spiritual(izat)ă, străină de materialitatea vieții cotidiene, deși, mulți dintre contemporanii lui Eminescu infirmă această detașare, subliniind, dimpotrivă, preocupările sociale ale lui Eminescu și ancorarea lui în materialitatea vieții cotidiene. Discursul stratificat al *mitului Eminescu* a transformat sistematic opera eminesciană în argument biografic, în detrimentul biografiei propriu-zise, cu toate că aceasta are un potențial dramatic (și, prin extensie, narativ) incontestabil, independent de operă. Creațiile romanești ale ultimilor ani se joacă foarte mult cu această distorsiune creație-biografie. Însă, chiar și în sfera strictă a biografiei (care susține relativ constructul), exegeza și exercițiile ficționale operează la fel de mitologizant. Marin Mincu (în *Paradigma eminesciană*, 2000) vorbește chiar despre o textualizare a biografiei prin focalizarea istorisirii asupra unei situații sacrificiale, adică o narațiune orientată christic, cu un scenariu mesianic; este și ipostaza privilegiată de poeți precum Rady Gyr, Vlahuță sau Cotruș.

Exercițiile ficțional(izant)e sunt, însă, de altă natură, unele fiind întreprinse de către contemporani, adică de oameni care l-au cunoscut pe Eminescu în carne și oase. Astfel, nuvela *Ein Lebensbild (Un instantaneu de viață)*, de Mite Kremnitz, ficționalizează relația dintre autoare și poet, punând drama violonistului Alexandru/Eminescu pe

seama deficitului de voință. Mai transparent, dar cu o similară încărcătură autobiografică, *Ultima rază din viața lui Eminescu*, poemul dramatic publicat de către Riria, soția lui A.D. Xenopol, în 1902 – translat în *Viețile paralele*, romanul din 2012 al Florinei Iliș, care absoarbe apărarea lui Xenopol –, reconstituie o întâlnire din 1888, înaintea crizei. Romanele Iovinesciene, *Mite și Bălăuca*, precum și *Simfonia venețiană* a lui Octav Minar (ecou al criticii sale amendabile sub aspect documentar, plină de inexactități și cosmetizări), insistă pe viața amoroasă a lui Eminescu. *Dacă treci râul Selenei...* (*Copilăria lui Eminescu*), romanul lui Gheorghe Tomozei din 1967 reconstituie copilăria fabuloasă a poetului pe o linie interpretativă de esență călinesciană, în vreme ce literatura realismului socialist insistă pe drama omului de geniu înfrânt de vremuri și de societate. În *Romanul lui Eminescu* (1938), Cezar Petrescu infirmă intranzitivitatea *erou de biografie – erou de roman*, formulată de către G. Călinescu, romancierul susținând, în *Cuvântul înainte* la ediția din 1938 (IX) că „Fără a interveni cu nici un element de interpretare și de artificiu artistic, viața lui Eminescu, înregistrată brut, cronologic, după cele mai autentice date biografice, e un teribil roman trăit”. În această perspectivă, intervine, firește, obsesia interbelică pentru autenticitate. În 1974 apare *Eminescu. Roman cronologic*, semnat de Petru Vintilă, biografie romanțată atent documentată, cuprinzând intervalul 1 ianuarie 1866 – 31 decembrie 1889.

Mai aproape de noi, *Solomonarul* lui Florin Chirculescu (apărut la Editura Nemira în 2022) se joacă într-o paradigmă a friabilității spațio-temporale, nelipsită de o componentă esoterică responsabilă de circumstanțele extraordinare ale fluidității palierelor cronologice, împletind ludic sfârșitul de secol XIX cu prezentul relativ. Liantul (mai degrabă egalizatorul acestor ramificații temporale) îl reprezintă limbajul, adică lexicul civilizației Internetului, încărcat de termeni anglo-saxoni. Protagonistii sofisticatului scenariu suprasaturat de coincidențe sunt Max Murgescu, zis Macu, un afacerist fascinat de tot ceea ce înseamnă Eminescu, și Emin, versiune ficțională a obiectului obsesiei celui dintâi. Reflectorul peste timp al acestei bizare căutări reciproce (nu numai Macu îl caută în documente, mărturii și reconstituiri factice pe Emin, ci și Emin încearcă să-l identifice pe Macu) este jurnalista Louise, descendentă prezumtivă a poetului.

Accentuat labirintic, cu nenumărate fire narative intersectate, romanul lui Florin Chirculescu încorporează conspirații și mituri canonice deconstruite, operează cu instrumentarul romanului fantastic și cu ipoteze ucronice (să nu uităm că Florin Chirculescu este și autor de SF, sub pseudonimul Sebastian A. Corn), dar este abordabil și prin prisma criticii socio-politice, narațiunea comprimând contexte socio-politice și dezbateri corelative similare (naționalism vs europenism/globalism, corupție, autosuficiență, servilism, disfuncționalități birocratice și de mentalitate, tabuuri și corectitudine politică, etc). Pivotalul întregii narațiuni este, firește, *Solomonarul*, adică inițiatul care dispune de puterea de a

controla vremea și oamenii, de a acționa soteriologic sau punitiv, o entitate mistică înzestrată cu o cunoaștere profundă a tainelor lumii și, esențial pentru acest roman, cu aceea de a manipula timpul. Conturat la intersecția mai multor tradiții esoterico-mitologice (Templieri, Zamolxe, Francmasonerie), *Solomonarul* lui Florin Chirculescu, cu o aparență sălbatică, de cerșetor în roman, este un soi de călător în timp, după cum tot niște călători în timp sunt și mai multe personaje care contribuie amnezic la elaborarea unei istorii alternative în care mitul eminescian suportă deconstrucții și reconstrucții palimpsestice. De pildă, romancierul concentrează într-un paragraf întreaga geneză a mitului identitar: „Întreabă orice român cine e Emin și-o să-ți spună că e poetul național. Totul a început cu o campanie de PR inițiată de Negruzzi, preluată de profesori, critici, actori, revărsată apoi în milioane de extemporale și teze de bac, pentru ca, în final, să fie transformată în mit de statuile din piețe și de bancnote emise de BNR”. (75)

Impulsul ficțiunii lui Florin Chirculescu este unul corectiv în raport cu imaginea canonică a lui Eminescu remanentă în mentalul colectiv, autorul afirmând (într-un interviu realizat pentru *Europa liberă* în ianuarie 2023 de Andreea Ofițeru, intitulat #10Întrebări. Florin Chirculescu, chirurgul-scriitor care îl demitizează pe Eminescu: „Era un workaholic”) că „avem o imagine relativ greșită asupra lui Eminescu. Lumea îl vede pe Eminescu un tip slab și înalt, visător. El era scund, foarte voinic și era un om foarte cu picioarele pe pământ. Așa era el”. În același spirit corectiv, Eminescul acestei ficționalizări foarte bine documentate este un jurnalist responsabil, cu o etică profesională impecabilă, incomod, conectat critic la realitate, militant, implicat în *Societatea Carpații*, exploatată extensiv și speculativ în roman. Corecția are suport documentar (mărturisit de către autor), dar este, în același timp, condiționată de prerogative narative explicite. Iată un exemplu, poate suficient în acest sens: „Emin a dus campanii de anticorupție, a fost laburist și s-a băgat în niște chestii de care n-ați auzit, fiindcă n-am avut eu chef să le scriu” (27). Licența majoră în raport cu biografia eminesciană vine pe filiera mitului conspirației, romanul speculând ideea că Eminescu nu a murit așa cum știm, ci că și-a înscenat moartea. Este artificul care-i permite autorului să-l pună pe Eminescu în dialog cu personaje ale vremii noastre. Provocat la o tipologizare a romanului, Florin Chirculescu evită o etichetare definitivă, admitând procedee SF (evidente în jocul cu timpul) și licențe de dimensionalizare speculativă.

Pe ansamblu, creațiile romanești consacrate lui Eminescu tind fie să simplifice, să unidimensionalizeze personalitatea poetului, să-și focalizeze atenția asupra unui Eminescu îndrăgostit, melancolic și bolnav sau asupra unui incompatibil cu timpurile în care a trăit, fie să exploateze prietenia lui cu Ion Creangă sau relația complicată cu Maiorescu. *Viețile paralele* (titlu inspirat mărturisit de scrierea lui Plutarh, mai precis de ipostaza autorului ca povestitor de vieți!) romanul din 2012 al Florinei Ilis explorează scrupulos fiecare aspect al biografiei, creației, exegezei și

ideologizării eminesciene, toate detaliile la care ne putem gândi, de la versiunile mitologizării sale la instrumentalizarea sa ideologică, de la teoriile conspirative la imaginarul idealizant sau, dimpotrivă, la hașurarea operată de suita detractorilor sau a contestatarilor mitului, rezultatul fiind o biografie ficțională concuroasă de o istorie contrafactuală sofisticată, în care manipularea timpului nu comportă nici scenariul ucronic clasic (de tipul: *ce s-ar fi întâmplat dacă....*), dar nici exercițiul de retroactivare, ci continuitatea transformatoare, metamorfotică a discursurilor *despre Eminescu*. Asistăm, în consecință, la dezvoltări ficționale ale hermeneuticii eminesciene, la distorsiuni generate pe axa temporală, sub presiunea diferitelor instrumentalizări critice, precumpănitor ideologice. În același timp, licența (care rămâne neexplicată: știm că nu e vis, mecanism clasic al călătoriei în trecut, așa cum ni se spune la pagina 155) transgresării temporale a agenților Securității în viața poetului, cu scopul de a interveni în biografia acestuia, corespunde parodic mișcării de deconstrucție a mitului eminescian și de reconstrucție ficțională a omului „real”. O consecință evidentă îl reprezintă incredibilul potențial dialogic al romanului, datorat transmutării ficționale fluide a întregii istorii literare referitoare la poet și la operă, fără aderența la o singură dimensiune identitară/ receptare critică particulară, fără tentativa de a crea un *anumit Eminescu*, rezultatul constituindu-l, desigur, un Eminescu multifacțat, proteic, obținut ca efect al relativizărilor postmitologizante și postideologizante.

Impresionantă rămâne și armătura documentară a acestei explorări ficționale multiplicante, în țesătura romanului Florinei Ilis contopindu-se documente medicale, pagini memorialistice, biografii și interpretări literare, fragmente de roman (un personaj, de pildă, citește *Bălăuca*), versuri eminesciene, texte apocrife, discursuri oficiale, corespondență, fictive, dar plauzibile note informative din arhivele Securității și dezbateri culturale cât se poate de reale (inclusiv faimosul grupaj „antieminescian” din *Dilema*, nr. 256 din 27 februarie 1998). Multe dintre acestea sunt dublate de note semnate de diverse surse – unele ușor de identificat – Titu, Iancu, Brătescu –, altele oficiale, concuroase de documente ficționale și, poate, ludic autoreferențiale (F.I. fiind atât inițialele ficționalului Filimon Ilea, cât și ale Florinei Ilis), translate în „exasperări” creator-po(i)etice, precum „Uf, doamne, muză! Ce greu mi-e să intru în pielea unui asemenea personaj” (429). O provocare suplimentară o reprezintă decodificarea surselor mai puțin transparente de care s-a folosit autoarea în elaborarea creuzetului ei alchimic, intertextualitatea romanului reprezentând o sursă de delicii filologic-detectiviste continue. Critica a și recurs la acest procedeu de decriptare, chiar supralicitând pe alocuri: de pildă, Panait Zosin e suprapus, cred că într-un mod abuziv, peste Octav Minar. Toate acestea nu fac decât să multiplice perspectivele, să mute atenția de pe interioritate pe exterioritate și invers, să ilustreze, de pildă, felul în care o scenă este receptată de către un martor și resemantizată de un psihic pentru care totul nu este decât un amestec de ficțiune proprie și realitate (ficționalizată și ea!).

La un prim palier, narațiunea se concentrează asupra bolii și morții lui Eminescu, debutând cu scrisoarea doamnei Slavici către Maiorescu, în care acesta este anunțat că Eminescu a înnebunit, maladie anunțată de bizareriile comportamentale ale poetului. Ea continuă apoi cu peregrinările acestuia prin instituții psihiatrice (clinica doctorului Șuțu, din strada Plantelor sau clinica vieneză a doctorului Obesteiner), urmează revenirea în țară, internarea la Neamț și ultimele zile din București. La o privire mai atentă, devine limpede că acest ultim segment biografic este reconstituit din nenumărate perspective și pe o multitudine de voci sau discursuri (deloc întâmplător, Eminescu-personaj dezvoltă o teorie a multiplelor feluri de a scrie). Aceasta e și perioada în care Florina Ilis identifică începutul mitologizării, odată cu reacția emoțională a publicului la tragedia poetului, intensificată de ipoteza victimară la care contribuie involuntar și Macedonski.

În același timp, *Viețile paralele* explorează inclusiv un Eminescu personaj al propriei sale opere (de la Toma Nour, Dan, Dionis sau Ieronim la Ioan Vestimie, întâlnirea din vis cu acesta nefiind deloc întâmplătoare, dacă ne gândim la nuvela fantastică al cărei protagonist este), intarsiate în ficționalizarea perioadei de dinainte de căderea în nebunie – inclusiv a relației tumultuoase cu Veronica Micle. Însă, Eminescu nu rămâne unicul personaj al complexului eminescian, opera sa lirică generând imaginea primară a multor altor personaje, un exemplu fiind Mite, surprinsă în procesul de căutare a validării imaginii sale din poezie, portretul liric, nu cel real, având aici preeminență.

Și, dacă tot am vorbit despre personaje feminine, merită pomenită propensiunea teoretizantă a Florinei Ilis, evidentă și într-un pasaj a cărui protagonistă este Veronica Micle, în care se concentrează o întreagă concepție asupra melodramei romantice, urmată îndeaproape de o sintetizare a codului sensibilității romantice. Supravegherea poetului (cu instanțe adiacente: Securitate, agenți, informatori) funcționează supraordonator în roman, amplificând mecanismele de ficționalizare, mai acute în zonele mai îndepărtate de biografia eminesciană documentată, și acționând dizolvant asupra mitului eminescian, cu o excepție, intrarea în eternitate: „mi-a reușit eternitatea!”, afirmă Eminescu în dialogul cu tatăl său. Deasupra tuturor, orchestratorul suprem rămâne, însă, instanța auctorială, care, pornind de la un mărturisit model homeric („Cântă zeiță mânia...”) invocă muza cea neîntrecută în a făuri „întâmplări imposibile cu înfățișare de a fi adevărate” (404).



RODICA MARIAN

Complexa, dilematica, senina Cătălina

Îndelungate prejudecăți și locuri comune (încadrabile în aria culturală a mentalităților, atât de reticente la orice schimbare), persistă încă în înțelegerea și judecarea capodoperei poeziei române, *Luceafărul* eminescian. Fenomenul nu este singular (și alți romantici au fost ignorați ori deformați, în receptarea culturală a vremii lor sau după aceea, precum Novalis, Goethe, Hölderlin, Hugo), dar devine mai pernicios, în măsura în care această înțelegere minimalizatoare și reductivă se perpetuează în studiile serioase ale criticii mai noi ori încă rămân instalate insidios în cele considerate ca fiind de autoritate. Apelul meu este direcționat exclusiv spre înțelegerea textului în expresia lui concretă, și nicidecum nu este determinat de vreo orientare a vectorilor de evaluare a valorilor poetice, precum cele, cu totul nefericite, ale corectitudii politice promovată de un timp bun încoace.

Personajele *Luceafărului* eminescian au devenit fatalmente, prin reflecția impusă de marile figuri critice, niște figuri simbolico-embematice în spațiul cultural românesc și sunt încă marcate de o adevărată blocadă de prejudecăți. Tenace și reductivă a fost și rămâne pletora de înțelesuri derivată din sensul alegoric al mitului „geniului neînțeles”. În 1971, Nicolae Manolescu într-un studiu din volumul *Teme* a asaltat, cu ofertant temei teoretic, acest sens alegoric vetust, dând drept de cetate celor patru voci lirice ale poemului *Luceafărul*. Numai că această cale deschisă n-a avut nici o urmare analitic-interpretativă în propria sa critică eminesciană de mai târziu, Nicolae Manolescu considerând poemul *Luceafărul* prea mult înălțat canonic, supraevaluat și având rețineri față de acesta, ca și față de alte mari poeme eminesciene. În privința *Luceafărului* se plasează cumva în siajul lui G. Călinescu, reticent și ei la valorile marelui poem, chiar mefient la seducția sa filosofică. Interpretările criticilor eminescologi moderni sunt dominate, în genere, cum spuneam, de același model alegoric, extras din vestita notiță pe manuscrisul poemului, model adesea nuanțat ori rafinat sub diverse măști. Chiar mai recent, unele bine intenționate rectificări se sprijină pe încastratele clișee interpretative, devenite miezul sensual tare, propagat mereu și productiv, chiar profuz. Cătălina (alături de Cătălin)

rămâne, îndeobște și obstinat, cel mai subevaluat personaj, victimă a schematicei opoziții etern-efemer. De pildă, Ioana Pârvulescu o reabilitează pe Cătălina (într-o emisiune culturală din 2023) accentuând maturizarea ei, prin alegerea lui Cătălin, care înseamnă opțiunea ei pentru viață. Numai că eroina poemului nu vrea o existență comună, ci o *viață* împlinită în „toate cele”, vrea deplinul iubirii (la final, imploră, ridicând ochii din condiția ei pământească: *norocu-mi luminează!*), de fapt cere ca iubirea ei să fie vegheată de mirifica strălucire a Luceafărului, cere încă o ideală desăvârșire a inimii în statornicia sufletului. (Această impresie finală îl justifică pe filosoful C. Noica care-o percepe pe Cătălina ca fiind senină pe tot parcursul poveștii, dar, după analiza mea semantic-textuală ea redevine încrezătoare la sfârșit, precum era și la început, deși pe parcursul textului, vom vedea, evoluția ei are cu totul alte caracteristici).

Viziunea comună, tradițională și tenace, a multor interpretări este cea în care Cătălina apare ca neînțelegătoare a valorilor înalte și este nedemnă de iubirea absolută. Merită să stăruiesc puțin asupra ideii acesteia. Eroina *Luceafărului* era și mai este constant opusă, în genere, personajului numit Luceafărul-Hyperion, care reprezintă absolutul investit romantic în ideea de geniu, plasată pe axul vertical axiologic undeva jos, în contrapondere cu poziția absolută a geniului, Cătălina fiind întruchiparea efemerului trecător, atât prin puținătatea ei sufletească, cât și prin cea a dorului ei de inimă, fiindcă lumea ei – cea a contingenței – nu are valoarea hyperionică a nemuririi veșnice. Pământeana față de împărat nu are nici acel magnetism specific Luceafărului, după exegezele tradiționale ori mai noi, printre aceștia numărându-se și stilisticianul D. Caracostea ori mai târziu Edgar Papu. Mai recent Svetlana Paleologu-Matta reafirmă lipsa de profunzime a Cătălinei, „incapabilă... de elevație”¹, argumentând prin faptul că paradigme precum „farmecul sfânt” și „dorul de moarte”, fiind chei de boltă ale liricii eminesciene nu-i sunt proprii pământenei. Faptul pe care-l găsesc cel puțin paradoxal și care mi se impune cu o evidență semantică lipsită de orice îndoială este autoarea însăși este nevoită să admită realitatea textuală a acestor sintagme poetice (coordonate semantice), care apar tocmai în secvența de mare interioritate „atribuită... fetei”, respectiv în așa numita secvență a confesiunii Cătălinei. Așadar, cum am mai observat și subliniat și alteori, în textul *Luceafărului* este semnificativ faptul că pământeana față „pronunță” cheile de boltă ale liricii eminesciene, ceea ce, trebuie să recunoaștem, schimbă total perspectiva evaluării ei. Eroina poemului *Luceafărul* se lasă totuși „gândită” în interpretarea, de acum clasică, a Ioanei Em. Petrescu², pe când, din alte perspective critice are un *dor de moarte* de Luceafărul *din cer*, atinsă așadar de absolutul iubirii și de anihilarea ființei (în reinterpretările lui Marin Mincu sau în cărțile mele, mai re-

¹ Svetlana Paleologu-Matta, *Eminescu și abisul ontologic*, Editura Eminescu, București, 1994, p. 123.

² Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, 1978.

cent Marco Cugno), fiind uneori personajul uman exponențial (G. Munteanu), alteori percepută, în interpretare, ca unicul personaj al poemului eminescian, celelalte personaje fiind simple proiecții ale Cătălinei care visează, respectiv viabile numai în tărâmul somnului ori al visului profund (P. M. Gorcea).

Ca și îndărătnica mentalitate ce o menține pe Cătălina în contrast cu Luceafărul-Hyperion, la un pol al derizoriului, tot așa Cătălina este în mod obișnuit asociată, în gândirea comună, cu marea iubire a lui Eminescu, Veronica Micle, conservată în memoria colectivă ca „imaginea ființei superficiale și trădătoare... în dauna ființei profunde și fidele”¹, cum se dezvăluie ea în scrisorile postume. Pe de altă parte, cu mult înainte de revelațiile scrisorilor, în ce mă privește, făcând o analiză semantică a textului poemului (și a variantelor sale) personajul feminin, numit numai o singură dată în text Cătălina, se conturează a fi o ființă complexă, întreagă, exemplară (*De dorul lui și inima și sufletu-i se împlie*), fiindcă vrea și dorul de inimă și dorul din suflet), fiind totodată constantă în aspirația spre ideal, la începutul și finalul poemului. Pe parcursul poveștii apare indecisă între dorul de *inimă* (activ numai în fragmentele de text care se referă la visele ei, unde este inflexibilă în nevoile ei de muritoare) și dorul de *suflet* (dominant în starea de trezie, înainte și după vise; este doritoare de deplinul iubirii în preinițierea de la începutul poemului, când dorul de Luceafăr îi *împlie și inima și sufletul*, iar la finele poveștii, *îmbătată de amor*, în brațele lui Cătălin, invocă din nou binecuvântarea Luceafărului, de data asta nu asupra vieții ei, ci asupra *norocului* pe care tocmai îl împlinise, altfel spus vrea confirmarea și desăvârșirea iubirii pământene prin cea ideală. Interesant este un alt argument subtil al textului, care accentuează evoluția personajului feminin spre ceea ce am numit luceferirea Cătălinei (despre aceasta, ca și despre *mise en abyme*-ul poemului am dezvoltat alte demonstrații), anume multiplicarea *dorinței* în *dorinți*. La o privire anterioară am crezut și eu că singularul este cel a căruia semnificație definește integralitatea deplinătății (*Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorința-i gata*), pe când pluralul (*Ea, îmbătată de amor,/ Ridică ochii. Vede/ Luceafărul. Și-ncetișor/ Dorințele-i încrede*) ar sublinia căderea în derizoriu, adică o degradare. Dar această conotație, validă prin prisma unui vector de interpretare, nu anulează ceea ce vreau să subliniez acum, anume că, trează fiind, tânăra femeie are două dorinți, una de *inimă*, împlinită acum, și încă una, de *suflet*, pe care o vrea acum răsfrântă asupra celei de inimă.

C. Noica redă demnitate și înălțime pământenei Cătălina, care ar sta „sub semnul deschiderii, al dăruirii de sine și al transfigurării”², pe când cel

¹ Tia Șerbănescu, citată pentru adevărurile revelatoare cuprinse în textele scrisorilor din ediția Christinei Zarifopol de Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*, Editura Humanitas, București, 2009, p. 85.

² C. Noica, Constantin Noica, „Luceafărul” și modelul ființei, în idem, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 108.. Noica răstoarnă ecuația romantică a aspirației către un ideal de neatin, considerând-o o platitudine pentru marea și tulburătoare problemă a poemu-

numit în poemul eminescian Luceafărul (Noica îl numește uneori Hyperion) are toate neputințele și durerea naturii generale care nu poate prinde ființă. Astfel, C. Noica transferă vina neîmplinirii ființei în „orbirea” Luceafărului, care nu vede „deschiderea” atât de curată „în întinarea ei chiar” a făpturii individuale, care vrea, și în final, „iubirea *cealaltă*”. (Din punctul meu de vedere, cel al analizei semantic-poetice, textul lasă ambiguă în receptare așa-zisa trădare a femeii, atât pe cea presupusă în alegerea lui Cătălin, cât și cea indusă simultan de despărțirea de *norocul* împlinit prin îmbrățișarea cu acesta, fiindcă această ultimă implorare și privire în sus, de fapt întoarcere spre Luceafăr, nu mai este un gest al ființei ei particulare, ci este impulsul sufletului ei, al ființei omenești, care speră încă o uniune cu patria lui cerească. Să nu uităm că Luceafărul o urmăse *adânc în vis/ De suflet să se prindă*). Nefericirea ontologică a geniului din interpretarea lui C. Noica este, pe de altă parte, o coordonată reprezentativă a liricii eminesciene, inclusiv în poemul *Luceafărul*, după cum arătam alteori (mai ales în „*Lumile*” *Luceafărului*), dar în răsturnarea ecuației, atât de spectaculoasă, din lectura filozofică a devenirii într-o ființă, Cătălina este salvată din devenirea într-o devenire prin aspirația ei constantă și senină, la care Luceafărul răspunde cu orbirea din el, aceea pe care nu i-o „risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui”. Explicația dată de Eminescu sensului alegoric al *Luceafărului* se lămurește astfel, în concepția lui Noica, prin faptul că geniul este eul care și-a găsit sinele, știe „de legi și necesitate” („este în noi ceva mai adânc decât noi înșine” spune poetul), iar soarta Luceafărului din poveste seamănă cu soarta geniului, în măsura în care că nu poate ferici pe nimeni și nu poate fi fericit. Nefericirea geniului și a Luceafărului din poem este de ordin ontologic, fiindcă nu poate să ridice la el lumea „norocului” și nici să coboare în ea¹.

Așadar, cele două lumi nu s-au întâlnit, dar accentul semnificativ al interpretării lui Noica cade pe acest *dar s-au căutat*. Acest act presupus și consumat al căutării reciproce mi se pare sensul cel mai adânc al poemului,

lui eminescian, argumentând în sensul că nefericirea geniului este de ordin ontologic, iar tânăra fată de împărat este statomică și senină în iubirea de absolut.

¹ În termenii filozofici ai devenirii într-o ființă, geniul ar fi așadar marcat de tragismul acestei neputințe, ceea ce se apropie de interpretarea dată de Ioana Em. Petrescu, cea a menținerii prin gândire a lumilor în ființă, mai bine zis în aceasta ar consta tragismul Luceafărului. Doar că, în înțelegerea mea, cel care răspunde la ultima invocație a Cătălinei nu mai este Luceafărul, ci Hyperion, cel care a devenit conștient de sinele său profund (*lumea mea* în variante *în suflet simt*), împreună cu noul său nume, cel care devine împăcat cu lumea sa întreagă; astfel el rămâne în această lume a generalului, care-i este acum suficientă, precum și fata de împărat rămâne în lumea contingenței. În esență, îmi pare că statomica într-o aspirație a Cătălinei o ridică într-o seninătate, cu toate că știe despre Ființă, cum spune Noica. Tot astfel, aș putea sublinia că noua ipostază a Luceafărului care este Hyperion, „cel pe deasupra mergător, cel ceresc” (după înțelesul etimologic al numelui) se ridică într-o seninătate, fiindcă știe de Ființă, dar nu este nefericit, se simte „rece” în *suflet* (în variante *în suflet = în lumea mea*), ceea ce explică acțiunile sale, adică, *nu mai cade ca-n trecut*. Prin urmare „orbirea” Luceafărului este împăcarea cu nefericirea, conștientizarea acestei neputințe. Năzuința liberă și senină pe care Noica o conferă fetei, ca un „splendid exemplar de feminitate, superior naivă, dar și detașată” se armonizează, în credința mea, în cele din urmă, cu „zvônul de ordine” lăsat de „trecerea lui Hyperion [a geniului] prin lume”, după cum spune același Noica despre finalul poemului.

izvorât, cred eu, din confluența sensului alegoric conținut de basmul versificat inițial de Eminescu (oarecum existent în fondul folcloric arhaic), dar un sens transfigurat foarte personal de construcția poetică a poemului *Luceafărul*.

Această perspectivă interpretativă, confină numai parțial cu unele poziții mai noi privind-o pe Cătălina, este o radicală rectificare a condiției eroinei poemului eminescian. Dar, repet, aceste perspective de interpretare ale criticii, cât și ale mentalităților unei epoci pot fi legitime în măsura în care ele se referă la realitățile expresiei textului, la ideile conținute sau antrenate în formele respective. La fel de adevărat este că în ceea ce privește problema prejudecăților, cultura românească reflectă încă schema reductivă din arsenalul romantic, acea „platitudine” romantică acuzată de C. Noica, afină cu înclinația spre lectura „filistină” a fiecăruia dintre membrii unei comunități predilect tradiționale. Precum poate este adevărat că însuși poetul Mihai Eminescu avea unele prejudecăți, în anumite privințe, dar opera sa genială depășește credințele omului, cum bine se știe despre marile valori. (De altfel, am remarcat și ultima scrisoare a poetului către Veronica, în care forța autoanalitică necruțătoare îl determină să scrie „poate că nu sunt capabil de-a fi ... fericit”).

Pe parcursul poemului, eroina va evolua sinuos, dar eșafodajul argumentelor mele, anticipate deja, se cuvine să fie reluat din acest punct. Elementele trăsăturilor eroinei, progresiv acumulate în demonstrație (ea dobândește numele Cătălina numai o singură dată, în secvența contactului direct cu Cătălin, iar neasemuirea ei este marcată prin lipsa numelui, la început, dar și la sfârșit) reliefează portretul unei ființe complicate, adesea oscilând dramatic între seninătate, visare, rezistență și tensionată neliniște, într-o dualitate nereductibilă, în ultimă instanță, la nici unul dintre cei doi poli antitetici cumulați. Prin coordonatele semantice, profilul contradictoriu al Cătălinei va strălumi ceva mai mult nivelul de adâncime al intenției poetice, nivel, vom vedea, necoincident cu rezolvarea epic-alegorică a raportului ontologic ființă-existent, din care eroina nu s-ar putea emancipa, merită fiind (după Ioana Em. Petrescu) „ca orice existent, să devină termen al unei serii”. Și George Munteanu intuia despre Cătălina că este reprezentarea umanului prin excelență. Ori, mai întâi, eroina este un unicat, încă de la începutul poemului, fapt nu lipsit de rost în universul sensului major al poemului, ea era *Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele*. Ceea ce vreau să subliniez eu este că tocmai această unicitate rămâne, mai bine spus se recompune ca emblemă a unei reprezentativități pentru categoria umanului, în înțelesul său nobil, înalt, care năzuiește mai sus de sinele pământesc. În stadiul de neprihănire, preafrumoasa față are o propensiune spre transcendent, un fel de preaplin al înfioratei așteptări, când *de dorul lui și inima și sufletu-i se împle*. Există în această nedisociere a visului treaz o dominantă a desăvârșirii din candida așteptare, o absolutizare a presimțirilor suverane, pe care numai *dorința* (apoi *dorințele*) o poate

cuprinde, unificând-o. Din această corelație **și...și** începe povestea, în timp ce Luceafărul *așteaptă*, pregătit să o urmeze *adânc în vis/ De suflet să se prindă*. Totodată, tânăra fată de împărat avea o natură meditativă, stare sufletească cuprinsă în expresiva *privire în zare*, și este încă o dată semnificativă atribuirea acestui verb durativ portretului fetei, cu atât mai mult cu cât a *privi* este considerat de vestitul stilistician D. Caracostea ca fiind potrivit felului înalt și sentimentului adânc al Luceafărului, în opoziție cu limitele senzoriale ale verbului a *vedea*, chipurile caracteristic fetei. Pe de altă parte, determinarea *în zare* nu reduce amplitudinea acțiunii, ci dimpotrivă o proiectează într-un departe, care accentuează impresia de depășire a contingentului imediat.

În starea visării treze (*Cum ea pe coate-și răzima/ Visând ale ei tample,/ De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle*), integralitatea dorinței este intactă. Din acest moment, în starea de vis a somnului, în care Luceafărul *coboară* de două ori, spre a răspunde chemării ei de a-i *lumina* viața, de a pătrunde în casă și în *gând*, preafrumoasa devine hotărât reticentă și opune o rezistență inflexibilă, neputând să suporte înfățișările celor două hierofanii: **Dară** pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată. De acum raportul adversativ o va defini, emblematic, opunerea ei este motivată de dorul de inimă, pentru că Luceafărul pătrunsese, la începutul viselor, **în suflet: Ea trebui de el în somn/ Aminte să-și aducă/ Și dor de-al valurilor Domn/ De inim-o apucă**. Pare paradoxal refuzul ei tocmai pentru că Luceafărul o urma **adânc în vis/ De suflet să se prindă**. Refuzul este determinat numai de senzațiile concrete ale alcătuirii ființei omenești, cu limitele ei (*Ochiul tău mă-ngheață și Privirea ta mă arde*), în vis ea pare să uite de suflet, prevalând așadar inima. Pe când după vise, în starea de trezie și de grație a întâlnirii cu așteptatul dor de inimă, o găsim cu sufletul pătruns de Luceafăr, în numele căruia i se va opune lui Cătălin. Dar reținerea ei va fi, de data aceasta, de o cu totul altă natură decât cea categorică din vise.

Dacă în prima secvență a poemului s-ar putea recunoaște o anume aură romantică, pentru visătoarea principesă, portretul ei semantic din întregul text nu mai susține această impresie, mai ales că eroina va manifesta în secvențele următoare, II și III (cele în care ea ne apare *în somn și în vis*) o rezistență tenace față de abandonarea în irealul tărâmului oniric, presupus a fi deschis tuturor tentațiilor imaginate. Din această pricină nu cred că visul romantic poate fi absolutizat ca o cheie a poemului, cum eminescologi avizați procedează încă în exegeza modernă a Luceafărului (M. Mincu, P. M. Gorcea, ș. a.). Mult mai potrivit este termenul inventat și propus de Irina Petraș, anume romantitatea, ca „dimensiune a spiritului uman dintotdeauna”, care-ar deveni o încadrare propice pentru impulsivitatea și fervoarea meditativă a Cătălinei.

Lectura semantică a poemului *Luceafărul* (reluată de mine cu obstinație, de-a lungul a patru decenii) este dirijată spre aprofundarea și

fundamentarea sistematică a cercetării tulburătoarelor sensuri ale *Luceafărului*, adesea privesc simplicator ori receptate ca discontinuități, în vederea unei mai adecvate înțelegeri a multiplelor sale valori de sens. Printre alte metode, am pus în ecuația analizei o „figură” compozițională a poemului, cea a raportului adversativ (numit de J. Moeschler concesie argumentativă), exprimată prin conjuncția adversativă *dar* (sau *dară, iar, ci*), de obicei în poziție anaforică, la început de vers. În esență, este o figură prioritar caracterizantă pentru textul poemului, fiindcă, asemeni figurilor de stil, asociază într-un mod specific planul semantic și cel sintactic. În mod vizibil, se impune dominanta stilistică a raportului adversativ din limbajul Cătălinei, care „ocupă” ea singură, 8 dintre cele 17 poziții textuale ale lui *dar* (cu ceilalți conectori adversativi sunt, în total 22 de versuri care încep cu relația adversativă). Consecințele sunt importante pentru intensul dramatism al întregului poem, iar în privința portretului Cătălinei, această grilă reliefează trăsăturile ei dilematice. În somn, prințesa îl refuză pe Luceafărul lipsit de viață, iar în așa-numita confesiune către Cătălin, după ce primise și ea numele Cătălina, eroina își exprimă reticența, în numele sufletului ei cucerit de Luceafăr, mărturisind o fermecată, magică stare (*Dar nopțile-s de-un farmec sfânt/ Ce nu-l mai pot pricepe*), neliniște receptată de fapt inițial de Cătălin ca o stare pe ***gânduri totdeauna*** (altă dovadă a coborârii Luceafărului *în gând*, cum ceruse ea în invocații).

Întâlnirea cu realitatea posibilă a iubirii provoacă o mai profundă introspecție decât cea limitată de hotarele oniricului. Valorile, nuanțele adiționale și abundența conectorilor adversativi *dar* pe care-i pronunță Cătălina în această a IV-a secvență a poemului atestă un elocvent autopotret, totodată sufletesc și spiritual. Important este că, în momentul întâlnirii cu Cătălin, textul atestă aceeași reacție adversativă, de această dată invers orientată față de vise: *Încă de mic te cunoșteam pe tine [...] Dar un luceafăr, rășărit [...]*. Ea va opune posibilei împliniri a iubirii *de inimă*, dorul de absolut al sufletului ei, de care Luceafărul *i se prinsese*, urmând-o *adânc în vis*. Pentru evoluția ulterioară a textului poetic, precizarea de la începutul segmentului II: „Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă,/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă” dobândește o semnificație majoră. Până aici, dorul ei de Luceafărul era nedisociat, cuprinzându-i și inima și sufletul; acum se clarifică natura spiritual-platonică a sentimentului în care se angajează Luceafărul. Prinderea adâncă de suflet avertizează asupra unei profunzimi pe care visul ei nu a cuprins-o, acolo ea chemându-l numai cu *inima*, poate pentru că visul ei nu era tot atât de *adânc* precum intenția lui de a o *urma*. Cătălina rostește cinci *dar-uri* în confesiune, marcând în evoluția eroinei cel mai tensionant moment și relevându-i, totodată, structura interioară, fundamentată pe un raport de alternative opoziți. Eroina își dezvăluie aici, mai intens și mai diversificat, firea dilematică, ori, mai bine zis, acea tentație de a nu fi niciodată mulțumită, dorind mereu exact opusul a ceea ce i se oferă neprecupețit la un moment

dat. Tensiunea maximă a confesiunii eliberează un presentiment profund și esențial al condiției omenești, antrenând implicit, totodată, adevărul condiției iubirii celui din altă lume: *Lucește c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge,/ Dar se înalță tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge.*

Când va înceta să opună un *dar* hotărât sau unul de dramatică imposibilitate, ea va încerca să spere la integralitatea lui *și* /trupul/ *și* /sufletul/, chiar în momentul așa zisei trădări, cel mai invocat de obtuzitatea criticilor și a cititorilor deopotrivă, adică la final, când în brațelele lui Cătălin imploră lumina Luceafărului peste „norocul” ei, moment în care preafrumoasa își dovedește statornicia și încrederea senină în minunata integralitate a iubirii ideale, înalte. Constantin Noica (a cărui interpretare nu prea este citată, spre nedumerirea mea) conferă eroinei *Luceafărului* exclusiv această senină încredere, răsturnând formula geniului neînțeles și atribuindu-i acestuia „orbirea”. Numai că emblematica fată din textul poemului redevine încrezătoare, dincolo de curbele și meandrele evoluției sale într-o cunoaștere. Este aici o nevoie de plenitudine în și dincolo de contrarii.

Două strofe din mijlocul confesiunii Cătălinei sunt o adevărată *mise en abyme* pentru întregul poem, prin care eroina va dezvălui tragedia naturii umane supusă blestemului unei imposibile aspirații, din moment ce pronunță premonitoriu: *Dar se înalță tot mai sus/ Ca să nu-1 pot ajunge* și apoi, ca o dovadă peremptorie a binecuvântatului ei blestem: *Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l desparte/ În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe....*

ALINA PAMFIL



Grija înfricoșată

– de la Creangă și de la mame citire –

Rândurile de față vor da ocol unei forme de grijă maternă; o formă extremă, stranie și rară, pe care o numesc aici „grijă înfricoșată”. Neinspirată, tautologică, într-un anume fel, sintagma indică: o stare fulgerată și paralizantă, pe care am trăit-o, de câteva ori, și despre care am auzit, uneori, vorbindu-se; o stare stridentă și autonomă, pe care Creangă a așezat-o în centrul unei povești.

E posibil ca modul propriu de a duce cu sine grijile înfricoșate să fie tăcerea. E posibil ca locul ce li se cuvine să fie locul nerostitelor, al nemărturisitorilor. Și asta, în niciun caz pentru penibilul lor omenesc: privite din afară, de minți cumpănite, momentele de grijă înfricoșată pot trece drept accese de prostie severă, de sminteală gravă sau, mai nou, drept crize declanșate de „gânduri intruzive”.

Modul de a duce cu sine aceste clipe intense și stranii ar trebui să fie tăcerea dintr-un cu totul alt motiv: grija înfricoșată e provocată de o imagine, nu de cuvinte; de o imagine amenințătoare, a cărei transcriere ar însemna fixare, întărire prin duplicare. Or, nimeni nu-și dorește asemenea tatuaje interioare.

În pofida acestei convingeri, voi scrie, totuși, despre „grija înfricoșată”, pentru caracterul ei impresionant, în sensul plin, etimologic al cuvântului: starea șochează prin intensitatea și prin inexplicabilul ei, dar și prin umbra persistentă pe care o lasă în urmă.

Indirecte și aproximative, reflecțiile mele vor fi mediate, la început, de un text-ogindă, unul dintre acele texte care, avute la purtător, îți pot face bine. Mă refer la *Poveste*, de Ion Creangă: o proză scurtă, scrisă pe muchie (ho-hotul se rostogolește fie pe partea omului, fie pe cea a muierilor), de un povestitor hâtru (care știe, destul de bine, ceea ce relatează) și mândru că e hâtru (care vorbește apăsător și mucalit).

Dar *Poveste* nu este, în întregul ei, oglinda acestei discuții. Din istoria „omului” care pleacă în lume din cauza „mujerilor” din casă, am desprins o singură bucată: cea cu mame copleșite de griji.

lată bucata aleasă:

„...Cică era odată un om însurat, și omul acela trăia la un loc cu soacră-sa. Nevasta lui, care avea copil de țăță, era cam proastă; dar și soacră-sa nu era tocmai hâtră.

Întru una din zile, omul nostru iese de-acasă după trebi, ca fiecare om. Nevasta lui, după ce-și scaldă copilul, îl înfășă și-i dete țăță, îl puse în albie lângă sobă, căci era iarnă; apoi îl legănă și-l dezmerdă, până ce-l adormi. După ce-l adormi, stătu ea puțin pe gânduri și-apoi începu a se boci cât îi lua gura: «Aulio! copilașul meu, copilașul meu!»

Mama ei, care torcea după horn, cuprinsă de spaimă, zvârli fusul din mână și furca din brâu cât colo și, sărind fără sine, o întrebă cu spaimă:

– Ce ai, draga mamei, ce-ți este?!

– Mamă, mamă! Copilul meu are să moară!

– Când și cum?

– Iată cum. Vezi drobul cel de sare pe horn?

– Îl văd. Și?

– De s-a sui mîța, are să-l trîntească drept în capul copilului și să mi-l omoare!

– Vai de mine și de mine, că bine zici, fata mea; se vede că i s-au sfârșit mititelului zilele!

Și, cu ochii pironiți în drobul de sare de pe horn și cu mâinile încleștate, de parcă le legase cineva, începură a-l boci amândouă, ca niște smintite, de clocotea casa. Pe când se slujeau ele, cum vă spun, numai iaca și tatăl copilului intră pe ușă, flămând și năcăjit ca vai de el.

– Ce este? Ce v-au găsit, nebunelor?

Atunci ele, viindu-și puțin în sine, începură a-și șterge lacrămile și a-i povesti cu mare jale despre întâmplarea neîntâmplată. Omul, după ce le ascultă, zise cu mirare:

– Bre! mulți proști am văzut eu în viața mea, dar ca voi n-am mai văzut. Mă... duc în lumea toată! Și de-oiu găsi mai proști decât voi, m-oiu mai întoarce acasă, iar de nu, ba.”

Iată și glosele mele: însemnări concordante-discordante, asemenea tuturor gloselor făcute cu scopul de a înțelege și, mai ales, de a te înțelege.

În țesătura deasă a poveștii se remarcă mediul amplificat al iubirii materne: un climat la puterea a doua, creat de mamă și de mama mamei, din îngrijiri și alint, din veghe și îngrijorări.

Privite din punctul de vedere al figurii materne, cele două femei compun, prin alăturare, un singur tablou: un „portret de mamă” desfășurat în timp. Desenul o cuprinde pe cea care îngrijește copilul, dar și pe cea care își veghează fiica devenită mamă; pe cea care strigă înfricoșată, dar și pe cea care, atunci când își aude fiica strigând, „sare fără sine”. Mai mult, tabloul le surprinde pe cele două în posturi identice: le arată „cu ochii pironiți în drobul de sare”, cu „mâinile încleștate” sau bocind „ca

niște smintite”. Și acesta este, cu siguranță, secțiunea centrală a tabloului: cea cu mame fixând, îngrozite, o singură imagine.

Dar mamele din poveste pot fi privite și altfel; pot fi văzute din unghiul grijii pe care o poartă, fiecare, propriului copil. Privite astfel, acestea parcurg, diferit sau identic, ritualurile îngrijirii, stările îngrijorării și starea de grijă înfricoșată.

Dictate de vârsta copilului, diferențele în îngrijire sunt evidente. Există, pe de o parte, un șir lung de acte și de gesturi mărunte, săvârșite de mama cea tânără: scăldatul, înfășatul, hrănitul, legănatul, adormitul. Și mai există grija purtată de mama care toarce după horn, concretizată însă, în cu totul altceva. Mă refer la vegherea, permanentă și discretă, a propriei fiice, dar și la identificarea instantanee cu suferința acesteia. Redată de Creangă prin două acte spontane și iuți – zvârlirea fusului și săritul „fără sine” –, identificarea cu spaima propriei fetei înseamnă deprindere bruscă de sine și relocare, transmutație emoțională completă, fără voie și fără rest.

Nu detaliez aici actele și gesturile îngrijirii: ritualuri ample, energizante și mângâietoare, știute de când lumea. Le preiau de la Creangă și le așez, simplificator, în conturul unui comportament normal, a cărui vibrație poartă amprenta unică a oricărei mari, desăvârșite iubiri. Un comportament cristalizat însă în jurul unor invariante. Și mă refer la constantele generate de înțelegerea frustă și profundă a ceea ce este, pentru o mamă, propriul copil. Și el este: o ființă nouă, pe care mama a primit-o în dar și a cărei împlinire o slujește cu bucurie și teamă; o viață nedesfășurată încă, ce depășește, prin promisiuni și importanță, viața mamei. Și mai este o viață fragilă, ce depinde de îngrijirile minuțioase și de veghea neobosită a celei care l-a adus pe lume.

Cu siguranță, înțelegerea frustă și profundă despre care am vorbit depășește, prin amploare, orice încercare de definire. Și asta deoarece înțelegerea la care mă refer este, mai degrabă, o înțelegere venită odată cu copilul, decât una dezvoltată prin reflecție; este, mai degrabă, o înțelegere simțită cu toată ființa, decât una captată și ordonată în cuvinte. De aici, natura manifestărilor acestei înțelegeri: firescul vădit al tuturor gesturilor și actelor consacrate îngrijirii și forța cu care irump stările de îngrijorare. Și, tot de aici, superficialitatea inevitabilă ce afectează descrierea acestor forme de grijă. Le conturez, totuși, cu intenția de a clarifica, atâta cât se poate, zona în care se înscrie, cred eu, grija înfricoșată. Le așez sub semnul unei dăruiri integrale și continue, care îmbină prevenirea, alinarea și mângâierea; un tip de dedicare pe care o redau incomplet, prin câteva infinitive lungi. Iată-le: aplecare *asupra* și învăluire a celui fragil, în gesturi iubitoare; veghere tăcută, permanentă și neintruzivă, dar și dislocare afectivă și identificare totală cu suferința copilului.

O singură precizare ar mai trebui, probabil, făcută pentru a contura ariile grijii materne. Precizarea se referă la ceea ce aș numi „treptele îngrijorării”, o sintagmă ce trimite la intensitățile emoționale pe care îngrijorarea le poate

atinge. Aceste trepte urcă: de la temeri mărunte și blânde (legate de balanța fină a stării de bine), la frici acute (legate de agravarea rănilor sau a bolilor); de la temeri normale, necesare chiar, întrucât prevenitoare, la gânduri deraiate, uneori pasagere, alteori obsedante. Dar, chiar și așa, adică întunecate și persistente, îngrijorările sunt întotdeauna demontabile, întotdeauna suprimabile. Și asta, pentru că gândurile, cu țuit de alarmă, ale îngrijorării provin din zona deja-știutului, a deja-aflatului; pentru că pe firul lor se poate merge; pentru că le poți depista sursa și le poți reface traseul; pentru că le poți măsura derapajul și, mai devreme sau mai târziu, le poți elimina.

În mediul viu și dens al iubirii materne, grija și temerile care o alimentează sunt prezente constant, în aproape toate gesturile și actele mamei. Excepție fac duratele fără de grijă petrecute împreună cu copilul: momente rare, de joc sau dezmierdare, de bucurie simplă și încântare pură. Și mai există o excepție. Există momentele de acalmie, când copilul poate fi lăsat singur. În aceste momente, mama își amintește, uneori, de sine, de grija pe care ar trebui să și-o poarte și dorește să se oprească, pentru o vreme, din dăruit; dorește să se dezlege, un timp doar, de grijile maternității și să redevină ceea ce era înainte de venirea copilului.

Dar nu despre dezlegare e vorba aici, ci despre cea mai adâncă formă de legare. Iar legarea la care mă refer se întâmplă în interiorul aceluiași tip de durată; un interval uniform și calm, cu îngrijiri încheiate și îngrijorări adormite.

Extrem de scurtă în povestea lui Creangă, durata fără de griji conține „statul pe gânduri” al mamei și pare a fi mediul inadvertent, pentru că liniștit și senin, al unei mari, strivitoare neliniștiri. Cât despre neliniștire, aceasta este declanșată de o imagine: cea cu horn, cu drob de sare și mătă.

Bivalentă, în mod cert, imaginea din poveste are trăsăturile familiarului, ale celui mai indiscutabil familiar, și mai are, în plus, haloul unei aiuri-toare stranietăți. De aici, unghiurile disjuncte din care poate fi privită.

Există, pe de o parte, privirea „omului”, deductibilă din modul în care judecă spaima, nebună pentru el, a femeilor. Exterioară și detașată, această privire cuprinde imaginea așa cum se cuprinde o bucată cunoscută de realitate; o realitate îngrijorătoare, e drept, dar ușor de demontat. Și aceasta este privirea îngrijoraților detașați, a acelor care caută să îndepărteze, repede și radical, pericolul.

Și mai există privirea femeilor, ochii lor „pironiți în drobul de sare”. Acestea fixează haloul imaginii și întrevăd „întâmplarea ne-întâmplată”, întrevăd, înfricoșate, posibilitatea ceasului rău. Pentru ele, imaginea cu mătă și drob de sare este o vedenie cu piază rea și greutate ucigașă; o vedenie a de neacceptatului, a celui mai smintitor de neacceptat. Și mă refer la ceea ce mama mamei enunță fără menajamente, și anume posibilitatea „sfârșirii” zilelor celui mic, la ceea ce marele gânditor al grijii numește posibilitatea „nu-mai-fi-ului”. Cât despre reacția femeilor la judecata și la plecarea omului, aceasta lipsește, pe bună dreptate, din *Poveste*:

spaima pe care o astfel de vedenie o provoacă este nu doar aiuritoare, ci și paralizantă.

Opresc aici glosele referitoare la bucata desprinsă din *Poveste*; însemnări scrise cu intenția de a-mi limpezi propriile stări de „grijă înfricoșată”. Acestor experiențe, privitul în textul-ogindă le-a anulat, benefic, singularitatea, fără a le reduce însă, cu nimic, incomprehensibilul și inacceptabilul.

Iată motivul pentru care, mai dau ocol, încă o dată, grijii înfricoșate și imaginii intruzive care o generează. De data aceasta, o voi face de una singură și de mai aproape, pentru a le surprinde, dacă tot am început, natura ascunsă, fantele și prelungirile.

De neînțeles este, în primul rând, sursa imaginii invazive: spaima uriașă, atavică poate, corporalizată *în*, și transmisă, fără echivoc, *de* imagine. O sursă pe care o simți străină de tine, dar pe care, dacă ai stăruii, ai putea-o întrevedea. Ai întrevedea, probabil, un roi de gânduri viclene și negre sau o hoardă de stări încâlcite și sumbre. Dar nu e de stăruit. Deci nu stăruii. Îi înduri doar rana, doar urma, adâncă și îngustă, de stilet. Și fugi cât vezi cu ochii. Fugi cât de departe poți: în rugăciune, în curățat de rosturi, în desenat de frunze minuscule, detaliate, perfecte...

De neînțeles este, mai apoi, modul în care imaginea generatoare de spaimă se arată. Incompatibilă, ai zice, cu orice tip spaimă, durata în care aiuritorul irumpe este o durată calmă și limpede, un interval golit de griji, și, prin urmare, golit de temeri. E posibil însă, ca aprecierea contrarie să fie cea valabilă. E posibil ca tocmai așezarea deoparte, îndepărtarea de îngrijiri și îngrijorări să prilejuiască vedenia. E posibil ca imaginea invazivă să aibă, drept timp de expunere unic, timpul monocord al relaxării, al răgazului, al odihnei.

În ceea ce privește modul în care imaginea apare, acesta este modul survenirii spontane, al ivirii neașteptate, al scăpărării, al sticlierii. Venită, parcă, dintr-o altă ordine a realului, imaginea survine strident, ca o sticlire de ochi rău, ca o scăpărare de gând străin, ca un mesaj fulgerat, paralizant și inacceptabil. Ca și cum învelișul existenței fără de griji ar avea un punct de fisură, ca și cum durata calmă, a răgazului ar fi, ea însăși, un timp al vulnerabilității, al expunerii la iradierea unor devăruri inacceptabile.

Inacceptabil este mesajul explicit al imaginii intruzive, substanța pe care o captează într-un desen univoc pentru tine. Un desen convingător, ce preia, cameleonice, formele și culorile ambientului sau care esențializează în limbajul pe care îl cunoști cel mai bine. Un desen adecvat întru totul ochilor și minții tale. Atâta doar că ceea ce spune nu pare a fi gândul tău. Atâta doar că în tine nu cresc, după câte știi, asemenea gânduri.

Inacceptabil este, cu adevărat, conținutul imaginii, mesajul ei aiuritor. Și aceasta, în niciun caz pentru scânteia premonitorie pe care vedenia ar putea-o avea; o licărire care, pentru mine, nici nu există. Mesajul imaginii este de neacceptat prin ceea ce te obligă să vezi, prin locul în care îți plasează copilul, prin faptul că ți-l arată aruncat în lumea cea mare, în timpul ei măsu-

rat, în tiparul lui finit. Ți-l arată căzut printre pericolele lumii, printre timp și locuri rele, și te obligă să absorbi, până la capăt, un adevăr comun, banal și indeniabil; un adevăr pe care îl știi de mult și pe care, nici măcar pentru tine, nu l-ai putut parcurge până la capăt. Imaginile vorbesc, de fiecare dată, despre „sfârșirea”, într-o zi, a zilelor celui iubit, și o fac într-un fel atât de clar încât efectele sunt, secunde în șir, devastatoare. Și, cum să nu fie, când tu l-ai ținut, atâta vreme, îmbrățișat în îngrijiri, când l-ai purtat, atâta vreme, pe sus, prin prezentul viu al iubirii tale și i-ai văzut, în continuu, deși n-o avea, aura zeiască.

Ivită spontan, în flamă, imaginea intruzivă rănește cum nu se poate mai adânc. Și aceasta, pentru că vorbindu-ți, atât de crud, despre copil, imaginea îți relevă, cu aceeași cruzime, propria neputință. Cât despre rană, ea se închide după ce trece spaima, adică repede, nesperat de repede, dar niciodată complet. Aproape închisă, rana secretă o umilitate amară, ce umbrește, din când în când, îngrijirile de care continui să te ocupi. Și mai secretă o neliniște pulsatilă, ce înăsprește îngrijorările pe care continui să le ai. Și, tot de rană se leagă, cred eu, o serie de gesturi ciudate, ușor anapoda, ușor deviate: te pomenești tăind, la milimetru, legume pentru supă, ca și cum în hrana aceea ar sta toată puterea copilului; te pomenești călcându-i, impecabil, hainele, ca și cum absența cutelor ar transforma veșmintele în armuri indestructibile; te pomenești cumpărând amulete, chiar tu, care nu ai știut niciodată la ce sunt bune... Iar lista ar putea continua. Dar o las deschisă și îmi închei aici eseul. S-au strâns deja prea multe cuvinte, nu și destule lămuriri, și am vorbit prea mult despre spaimă și prea puțin despre bucurie și încântare. Raportul e însă altul, cu totul altul, iar grija înfricoșată nu este decât o rană închisă incomplet, este drept, dar totuși închisă.

ION POP



Poezia contra literaturii

Când își reedita, în 1970, câteva dintre textele în proză ale debutului, Gellu Naum scria, într-un final cuvânt *Către cititor*, că se simte „dator” să atragă atenția asupra ceea ce numea niște „capcane pentru el, înfățișate, pe alocuri, de câteva fraze teoretice” care - preciza în continuare - „în ochii mei nu reprezintă decât momente de slăbire a gândirii poetice și, deci, de imixtiune a gândirii speculative, străină domeniului nostru”¹. Numai că asemenea „imixtiuni” au putut fi observate pe parcursul întregului itinerariu avangardist al secolului nostru, în care ele au devenit mai degrabă o regulă, astfel încât s-a spus nu o dată că manifestele constituie chiar partea cea mai substanțială a diverselor avangarde, vorbindu-se, în legătură cu ele, și de „un adevărat gen literar, constituind o întreagă literatură, de frecventat și studiat ca atare”². Fenomenul se înscrie, de altfel, în mod firesc pe direcția autoreflexivității textului literar modern, din ce în ce mai atent la propriul mod de producere în confruntare cu alte moduri de care să se distingă prin accentul original sau prin raportarea la „planul primar” al trăirii, în stare să-i măsoare autenticitatea. *Poeticul* și *poieticul* comunică intim, - și avangarda, radicală în tot ce întreprinde, atinge nivele acute ale acestei osmoze, cu atât mai mult cu cât este prin definiție militantă, revoluționară, iconoclastă și experimental-novatoare, interesată nu atât de „opere” încheiate și „definitive”, cât de *mișcarea spre operă*, de o dinamică a spiritului angajat în gestul creator.

„Prozopoemele” lui Gellu Naum nu fac excepție de la regulă, formula lor fiind una de interferențe și conjugări între propriu-zisul poem în proză, eseu și manifest. Din *Medium* (1945), din *Castelul orbilor* (1946), *Teribilul interzis* (1945) sau din *Albul osului* (1947) aflăm aproape în aceeași măsură și ce este poezia, și cum *trebuie* ea să fie. Iar dacă poetului nu-i plac „etichetele” și „coliviile” sau chiar „cuștile” istoriei literare³, aceasta nu înseamnă că ea nu are dreptul să caute un minimum de repere care să permită situarea operelor într-o anumită ordine a mișcărilor literaturii. Cele

¹ v. Gellu Naum, *Poetizați, poetizați...*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 234.

² Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I (A-G), Ed. Eminescu, București, 1973, p. 200.

³ v. Interviu acordat de poet lui Adrian Păunescu, în vol. *Sub semnul întrebării*, Ed. Cartea Românească, 1979, p. 359.

sugerate de scrisul lui Gellu Naum îl plasează, în orice caz, în centrul zonei suprarealiste a teritoriului avangardist.

Comune cu spiritul cel mai autentic al avangardei sunt aici ruptura programatică nu numai față de tradițiile osificate ale scrisului, ci față de ideea însăși de *Literatură*. Ca și lui Ion Vinea, modernistul prevestind încă în 1915 nesupuneri extreme, lui Gellu Naum literatura îi este „iremediabil antipatică” și îl „persecută”, - poate, încă într-o și mai mare măsură, dacă înregistrăm vehemența acestei „antipatii” dintr-o pagină a eseurilor-poeme din *Medium*: „Am cu mine tristețea profundă a poezilor care toată viața, dar toată viața, s-au căznit să nu facă literatură și, până la sfârșit, răsfoind cele o sută și mai bine de pagini, au descoperit că n-au făcut decât literatură”. Iar ceva mai departe: „Sunt infectat de literatură până dincolo de măduvă și pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei”. Și încă: „Am fost poet cu convingerea că într-o zi, la sfârșitul discursului, voi izbucni în râsul cel mai abject, în urletele cele mai sinistre, și că va fi cel dintâi act poetic la care voi adera fără nici o rezervă”¹.

Cum se vede, poetul se revoltă încă o dată spectaculos, îngroașă liniile, forțează retoric gesticulația nonconformistă, „jignește” metaforic poezia. Altădată, „solemnul ceremonial al ereziei” concentrează într-o formulă memorabilă aceeași spectaculară revoltă, amintitoare de celelalteerezii, ale eroului lui Lautréamont, iar creația poetică e pusă sub semnul „perturbațiunii”: „Singur langajul poetului, incoerent încă și vag, acest langaj al perturbațiunii, acționează și transformă.” Depărtându-se de miturile osificate, efortul poetic poartă în vârtejul perturbațiunii actuale a spiritului, ca pe un imens sâmbure amenințător, mitul tulpure la ora aceasta al unei lumi viitoare (...). Poetul săvârșește un miracol: vocea lui este o reflexiune asupra miturilor inițiale, o erezie capabilă să sfărâme dogmele. Ea provoacă dedublarea funcțională a conceptelor simple. Ea asigură perturbațiunea necesară, îndoiala asupra a ceea ce este ținut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil”². O variațiune pe aceeași temă va putea fi regăsită în *Albul osului*, unde citim: „Dar este secretul și puterea ei (a poeziei - n. n.) aceasta, de a frânge sistemele, de a le face să delireze, de a produce, în curiosul ei joc, fuziunea spontană, de a mări până la explozie fisurile oricărei direcții devenită osificantă”³. Textul care deschide placheta *Teribilul interzis* din 1945, sintetiza, la timpul său, sub titlul *Cerneala surdă*, câteva dintre cele mai semnificative reflecții despre condiția poetului și a poeziei, preluând idei și formulări din spațiul avangardist sau apropiat lui, de la Rimbaud și Lautréamont la André Breton. Rolul eminent al poeziei ca agent transformator era evidențiat încă din prima propoziție, împrumutată de la Rimbaud (“Poezia nu mai ritmează acțiunea: EA ESTE ÎNAINTE”),

¹ Gellu Naum, *Medium*, Colecția suprarealistă, București, 1945, pp. 10-13.

² Idem, *Castelul orbilor*, Colecția suprarealistă, București, 1946, p. 16.

³ v. *Poetizați, poetizați...*, ed. cit. pp. 86-87.

alte pasaje vorbeau, împreună cu Isidore Ducasse, despre generalizarea stării de productivitate poetică ("Poezia va fi făcută de toți, nu de unul"), nu lipsea nici Breton cu a sa nevoie de a „cretiniza limbajul” (în sensul de a-i reda un fel de prospețime primitivă, imună la convenționalizare), de a „depoetiza universul”, adică de a-l elibera de clișeele și poncifele limbajului poetic moștenit, de a provoca crize de conștiință, convulsii, exacerbari ale nonconformismului (care trebuia să fie „total”) și ale revoltei împinse până la „violență”. În acest context, propoziții precum următoarele sunt doar în aparență paradoxale, ele făcând deosebirea foarte atentă între limbajul artificial-„poetizant” (față de care se manifestă o justificată „neîncredere”) și poezia ca stare, mod de a fi: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia. Cum se poate lesne vedea, *poezia* este două lucruri bine distincte”¹. De la îndoiala generalizată a dadaiștilor, „perturbatori” prin excelență ai convențiilor literare și sociale, până la respingerea de către un Ilarie Voronca a „imuabilului care ne înconjoară”, ori la „exasperarea” bogziană, negația avangardistă își trimite ecourile în aceste texte care confirmă, pe de altă parte, în termenii ei cei mai elocvenți acea „stare de spirit” pe care toate mișcările de avangardă ale secolului o voiau definitorie pentru modul lor de a se manifesta< o stare de disponibilitate permanentă, de maximă mobilitate a spiritului, de natură a-l situa pe poet într-un fel de loc mitic, unde discursul său se poate naște spontan și pur, nedeformat de nici o „îngrădire dogmatică”. Pregătindu-se pentru amintitul „solemn ceremonial al ereziei”, poetul îi vede pe poeți „iluminați de înnebunitoarea speranță a unei *disponibilități virginale* (s.n.), liberi de orice imagine, de orice act”². E tot ce poate fi spus mai concis și mai limpede asupra acestui subiect.

Respingerea *literaturii* este, se vede limpede, refuzul *literaturizării*, al *convenției literare*, a ceea ce poetul numește „această haină strălucitoare de murdărie..., abrutizantele falduri ale unei poezii copleșitoare prin literarul ei plat și pompos”, - căci, altminteri, voindu-se eliberat de poezia-literatură, el tinde să ajungă tot la poezie, însă la una care să răspundă acelei eliberări totale a imaginației și limbajului< așa e de citit, desigur, „dorința mea de a mă scutura de poezie făcând poezie”³, numind un soi de terapie antiliterară, însă profund poetică. Or, aceasta înseamnă a menține poezia în mișcare, în act, a o defini ca „știință a acțiunii”, implicând depășirea limitelor poeticului în sens tradițional și formal: este înțelesul pe care-l are acel „chinuit sentiment că n-am făcut decât poezie, că n-am găsit decât ceea ce se cheamă *frumos*, că n-am rezolvat decât o problemă poetică”⁴. S-ar impune - cum citim în *Albul osului* - „lărgirea ala maximum a cuvântului poezie”, refuzul de a face o „delimitare a zonelor poeziei” care

¹ *Teribilul interzis*, Colecția suprarrealistă, București, 1945, p.16.

² Ibidem, p.13.

³ v. *Medium*, pp.10, 13.

⁴ Ibidem, p.13.

i-ar fărâmița unitatea fundamentală, eliberarea ei de „orice încercare de definitiv”, în așa fel încât „să nu se arate decât ca un mobil perpetuu celor ce încearcă s-o fixeze, ca o erezie celor ce încearcă s-o dogmatizeze”¹. Adevărata problemă este, evident, aceea a recuperării *dimensiunii existențiale* a poeziei, a afirmării ei ca forță transformatoare a omului și a lumii. Cu „convingerea de a fi ferment” - cum spune în *Medium* - poetul va propune așadar un discurs declanșator de „terifiante crize de conștiință”, asimilând statutul poetului cu acela la „magicienilor”, al căror cuvânt are puteri transfiguratoare.

Și în acest punct reflecțiile lui Gellu Naum se întâlnesc cu cele general-avangardiste, dar, în chip mai precis, îndeosebi cu exigențele puse în fața poeziei de *Manifestele suprarealiste* ale lui André Breton. „Suprarealismul nu a năzuit la nimic mai mult decât să provoace, din punct de vedere intelectual și moral, o criză de conștiință de felul cel mai general și cel mai grav”²- se poate citi în *Al doilea manifest al suprarealismului*, din 1929, căruia îi va fi făcut ecou și „exasperarea creatoare” a unui Geo Bogza, cu un deceniu și jumătate în urmă. Reperele între care va încerca Gellu Naum să aproximeze spațiul noii poezii vor fi, de altfel, în esență, cele propuse de programele suprarealismului.

Ele se pot identifica relativ ușor, pornind chiar de la definițiile pe care André Breton le dăduse acestei mișcări încă în primul său manifest, din 1924: „Automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie în scris, fie în orice alt mod, funcționarea reală a gândirii. Dictare a gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale”. Și, imediat: „Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a anumitor forme de asocieri neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să li se substituie în rezolvarea principalelor probleme ale vieții”³. Îmbogățite pe parcursul desfășurării mișcării cu noi concepte și nuanțate în raport cu formulările inițiale, acestea vor pătrunde în mod firesc și în repertoriul ideatic al poetului român, care va ști să le pună o pecete proprie și să le dea un „mod de întrebuințare” puternic individualizat.

Modelul „clasic” bretonian intră în joc încă din momentul încercării de delimitare față de experiențele avantgardiste românești precedente. În broșura-manifest *Critica mizeriei* (1945), redactată de Gellu Naum împreună cu Paul Păun și Virgil Teodorescu, unde „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei” e sloganul suprarealist scris cu majuscule încă pe prima pagină, obiecția fundamentală adusă „moderniștilor români” se referă tocmai la menținerea experiențelor acestora într-un plan strict formal, al preocupărilor de ordin estetic: „Pentru moderniștii din

¹ v. *Poetizați, poetizați...*, ed. cit., pp.86-87.

² v. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972, p. 76.

³ A. Breton, *Op. cit.*, p.37-38.

România problema a rămas, evident, o problemă formală. Teoreticienii de la *Unu*, 75 H.P. etc., trecând prin Franța, au rămas surprinși văzând că revolta suprarealistă depășea 'imaginea poetică'... Această preocupare *numai formală, numai poetică*, este într-adevăr un produs unic, caracteristic mișcărilor de avangardă de la noi¹. Or, în momentul când Gellu Naum scria (sau subscria la) aceste rânduri, suprarealismul european se voia angajat, pe temeiuri ideologice marxiste, „în serviciul Revoluției” (cum o spunea și titlul revistei *La Révolution surréaliste*, apărute între 1924-1929, schimbat în *Le Surréalisme au service de la Révolution* - 1930-1933), concretizându-și participarea la lupta pentru „eliberarea expresiei umane” pe fundalul programului mai larg al „rezolvării principalelor probleme ale vieții”, ce evidențiasse încă o dată deplasarea accentului (despre care vorbea deja Tzara) de pe *literar și artistic pe existențial*.

Ce este, așadar, poezia pentru Gellu Naum? - Într-o expresie mai generală, reafirmată în amintita postfață de la culegerea din 1970, *Poetizați, poetizați...*, ea este „înțeleasă, înainte de orice, ca *mod de viață*”. Înainte de a fi un *limbaj*, poezia este o *stare*, un *fel de a fi în lume*, - iar această stare de spirit este, cum am notat deja, prin excelență una de *disponibilitate*, de deschidere permanentă spre „misterele” universului. Cuvântul „mister” nu e pretențios aici și emfatic, ci face parte din substanța (neo)romantică a viziunii suprarealiste. Solidar cu toți suprarealiștii, Gellu Naum simte lumea novalisian, ca pe o carte cu semne tainice, cu hieroglife de descifrat, sau - vorbind ca Baudelaire - ca pe o „pădure de simboluri”, în care tot ce există își „răspunde”. Și, mai ales, el urmează calea „muncii” lui Rimbaud de a „se face, a deveni vizionar”, nu fără sentimentul, resuscitat, de a fi locul din care se rostește un „altcineva” („Je est un autre” - spunea Rimbaud), ipostază înscrisă într-o suită de reprezentări ale eului plural al poetului ca un concentrat de puteri daimonice ivindu-se în cuvânt din străfunduri misterioase de lume, necontrolabile rațional. Replica dată în mod decis „gândirii exacte și prețioase” - cum ar fi spus Voronca - adică , spiritului pozitivist, limitat, prozaic, conformist, burghez, apare deci pe acest teren moștenit de la romantici și succesorii lor: încă o dată subiectul creator e conectat la energiile ascunse ale cosmosului, devenit spațiu al virtualităților infinite. Bun conducător de mistere, eul poetic va putea fi asimilat atunci cu un „medium”, personaj prin care se pot rosti voci ale unei lumi de dincolo - cu observația, totuși, că acestui „dincolo” nu trebuie să i se acorde nici o conotație mistică, spiritualistă. „Ședințele de somn” ale suprarealiștilor parizieni, în care mai ales Robert Desnos, dar și Paul Eluard sau Benjamin Péret, vorbeau în adevărate poeme, într-o stare de semitrezie, prezentate, între altele, chiar de Breton într-un articol intitulat *Entrée des médiums*, au avut un larg ecou în ambianța suprarealistă a anilor 20-30, și nu e deloc surprinzător că el se prelungește și la gruparea

¹ Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, Colecția Suprarealistă, București, 1945, p.5.

românească. În volumul din 1945, Gellu Naum va vorbi astfel despre „mediumnitatea noastră a tuturor”, sugerând tocmai această stare de permeabilitate la mister, de disponibilitate mereu cultivată, - căci, cu o formulă bretoniană din *L'Amour fou* (1937), o asemenea stare este una de „așteptare activă”. „Mă gândesc - se scrie în *Medium* - la toți cei care, în nopți, așteaptă cu o așteptare activă”¹. În această privință, doctrinarul francez sintetiza atitudinea reprezentativă pentru întreaga mișcare, scriind: „Astăzi încă nu aștept nimic decât numai de la disponibilitatea mea, decât de la această sete de a rătăci în întîmpinarea a tot, de care mă asigur că mă menține în comunicare misterioasă cu celelalte ființe disponibile, ca și cum am fi chemați să ne reunim dintr-o dată. Mi-ar plăcea ca viața mea să nu lase în urmă vreun alt murmur decât cel al unui cântec de pândar, al unui cântec care să înșele așteptarea. Independent de ceea ce se întîmplă, nu se întîmplă, magnifică e așteptarea”². Acestei formule i se cuvine asociată imediat și cea - tot de sursă bretoniană - de „comportament liric” (în *Albul osului*, Gellu Naum va spune, la rândul său, că „acord(ă) întreaga încredere unui oarecare *comportament pasional*, caracteristic marilor amanți și ereticilor”), pus în legătură, în același text, cu încercarea de „a da o lovitură nouă deosebirii, care-mi pare din ce în ce mai puțin întemeiată, dintre subiectiv și obiectiv”³. A te comporta liric: a trăi în poezie, prin poezie, pentru poezie, a o transforma în acel „mod de viață” în care „principalele probleme” se pot, în sfârșit, „rezolva”...

Ipostaza de „visător definitiv”, cum îl numea André Breton pe om în primul său manifest se adaugă celei de „medium” și crește pe același sol de sensibilitate romantică. Credința în „atotputernicia visului” este și a lui Gellu Naum, - și unul dintre marile exemple la care trimite în prozele din 1945 este romanticul Gérard de Nerval, cel care „a știut să-și viseze viața” și la care remarcă „schizofrenia până la ultima ei limită, refuzul total al oricărei alte realități decât cea a visului, al oricărui alt adevăr decât al viziunii”⁴. În ce-l privește, poetul notează că: „Viața noastră onirică își are adevărurile ei, a căror trăinicie dovedește șubrezenia celorlalte adevăruri. Și n-avem decât de câștigat dacă privim mai cu atenție logica onirică, de pildă. Judecată, noțiuni, întregul eșafodaj de cătușe putrede dispăre, lăsând gândirii o libertate în care ea se simte bine (...). Visele ne dau cu o extraordinară grațitudine, cu o faimoasă și perseverentă amplexare, soluțiile cele mai neașteptate, răspunsurile cele mai fecunde, elementele cele mai halucinante”⁵.

O observație importantă este de notat, totuși, în acest punct. Comentându-l pe Nerval, cel care, în *Aurélia*, vorbise despre „revărsarea visului în viața reală”, Gellu Naum se detașează totuși, de vizionarismul oniric al

¹ v. *Medium*, ed. cit., p.24.

² A. Breton, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1969, p. 39.

³ *Ibidem*, p. 77.

⁴ *Medium*, ed. cit., p. 34.

⁵ *Ibidem*, p. (171).

romanticilor, care i se pare a fi prea pasiv, supus într-o prea mare măsură elementului miraculos, ignorând lumea reală printr-o retragere-refugiu într-una „ideal-divină”, fără „negarea dialectică a realității” și urmărindu-se mai curând o „satisfacție proprie”. Tocmai de aceea, îl atrage mai mult Isidore Ducasse, cu al său Maldoror, ipostază dinamică a eului poetic în confruntare tensionată cu lumea din afară, făptură prin excelență nocturnă, provocând spațiul și timpul reale la metamorfoze insolite, pe măsura violenței dorinței, a obscurilor impulsuri ale subiectivității profunde. „Lautréamont - se scrie în *Medium* - distruge timpul și spațiul pentru a-și crea un timp și un spațiu caracteristic nocturn, deosebit de cel diurn prin rapiditatea succesiunii și printr-o teribilă multiplicitate contiguinală”, o acțiune „în ritm perfect cu mișcarea zvâcnitoare a impulsurilor”¹.

Este un comentariu emblematic, de altfel, pentru propria situație, ca poet, în fața „spațiului și timpului reale”. Căci, în deplin acord cu suprarealismul, poetica lui Gellu Naum vizează, sub același semn al comunicării tensionate cu lumea, o distrugere și o înnoire de timpuri și spații, direct dependente de „impulsii”. Acel „câmp psihofizic total” despre care vorbește undeva André Breton este vizat în tot ce întreprinde și Gellu Naum în demersul său constructiv: este spațiul unde relația dintre subiect și universul exterior este una de „vase comunicante” și unde se oferă „virtualitățile obiectivale ale tuturor obiectelor, ale tuturor întâlnirilor, le tuturor peisagiilor pe care el (poetul) le visează cu frenezie”² toate acestea, în raza amintitei „așteptări active”, căci în aceeași pagină se vorbește despre „tainica teroare a prezențelor misterioase care încep să se deslușească forțate de bagheta magică a așteptării, a căutării”³. E, aici, expresia, acelei disponibilități absolute, care definește starea de spirit avangardistă, individualizată în suprarealism de atmosfera onirică și de „peisajul primejdios” construit după model romantic⁴ ca în vis, toate barierele și interdicțiile cad, „viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, înaltul și josul încetează să mai fie percepute în mod contradictoriu” (așa cum ceruse Breton, aproximând „punctul spiritului” sau „locul mental” căutat de suprarealiști⁵). Eul poetic atinge astfel starea de libertate totală, degajat de „sisteme” (în *Cerneala surdă*, se scria că „Omul trebuie desistematizat”) și substituind rigidității legilor controlate rațional mișcarea hazardului, surprizele întâlnirilor fortuite dintre obiecte, favorizate tocmai de „multiplicitatea contiguinală”, de sporirea vecinătăților fertile (dintre obiecte și dintre cuvintele ce le exprimă).

Nu e de mirare, așadar, că reflecția lui Gellu Naum în materie de poetică este focalizată asupra problematicei „obiectului” și a „hazardului obiectiv”, - achiziții ceva mai recente în spațiul doctrinar al mișcării suprarealiste. Situat într-o lume de realități virtuale, eul poetic se conturează ca sursă de

¹ *Ibidem*, p. 53.

² *Ibidem*, p. 41.

³ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., pp. 76-77.

energii, de impulsuri inconștiente, așteptând, căutând și emițând „semnale”, înregistrând unde ascunse. Privind spre realitatea imediată, el este deja tentat să o interpreteze, cum am spus, ca pe o baudelairiană „pădure de simboluri”, scoțând obiectele din „uniformele cretinizante” la care le obligă valoarea utilitară sau estetică cunoscută și acordându-le o aură de taină: ele devin mesaje impenetrabile pentru ochiul prea treaz, comunicându-se în schimb unei sensibilități pregătite (tensionat pregătite) să le primească și transferându-și, de fapt, spre ele energiile nu mai puțin obscure. Fie că e pur și simplu „găsit”, în virtutea întâmplării (și una dintre plăcerile neliniștite ale suprarealiștilor este să stea - cum zice Breton într-un text din *Pașii pierduți* - în „vântul eventualului”), fie că e construit ca o proiecție a dorinței, obiectul produce mereu stări de emoție extremă, sentimentul participării la viața profundă a cosmosului. Înstrăinarea, dezrădăcinarea lui din „sistemul” utilitar și plasarea pe un plan simbolic promite deja o transformare încântat-angoasantă a lui, o remodelare mitică semnificativă. „A-l cunoaște înseamnă a-l elibera... a-l lăsa să se miște liber -în alte raporturi în care luminozitatea lui nu are nimic de suferit” - se scrie în *Medium*¹). Un simplu tampon de sugativă (purțând, ce-i drept, marca „Vampir”) poate declanșa, astfel, reverii ce evocă „aspectul demoniac al obiectului”, dar și o întreagă stratificare de sedimente, în el, ale unor situații și stări devenite mesaje pentru cumpărătorul lui, aceleași „demonialitate” fiind atribuită unor raporturi de „agresivitate” precum cele „dintre gheață și calapod, dintre cuțit și mână, dintre piatră și trecătorul care a întârziat să vină”< poetul vorbește, într-un sens similar, și de „caracterul avid sucub al mănușilor, al pălăriilor, al scaunelor, al paharelor, vampirismul tocilelor, al aparatelor fotografice care sug imaginile, al sobelor, licanotropismul vampiric al vreunei pușculițe în formă de animal” etc., procedând chiar - nu fără un accent ludic - la clasificări de tipul: „efialtism reținut” sau „exuberant”²...

Dintr-o asemenea perspectivă, vor fi căutate „locurile blestemate”, care pot fi „târgurile care apar vara, ca niște minunate ciuperce, la periferiile orașelor”, cu universul lor de panopticum, cu spectacolele de hipnotism-iluzionism (bâlciurile cu „picturi tâmpa” îi plăceau și lui Rimbaud), lumea de „minunate automate, formidabili roboți, încântătoare jucării mecanice”, de a căror funcționare e legat și un anumit sentiment de neliniște, dat de asocierea mecanicului cu viul, regăsibil și în poza statuară pe care o ia poetul-personaj într-un alt pasaj din *Medium* ce trimite spre pictura metafizică a lui Giorgio De Chirico ori spre încremenirile straniei din tablourile lui Paul Delvaux: „Mă voi plimba cu gesturi prelungi, ca ale statuilor și, câteodată, voi rămâne în unele locuri ca să completez peisajul. Voi fi imobil. Trecătorii întârziți, somnambulii,

¹ Ed. cit., p. (182).

² Ibidem, p. (185).

halucinații amanți, vor veni spre mine asemeni corăbiilor spre faruri pe timp de furtună"¹.

Dar poate cele mai importante sunt, în acest context, reflecțiile lui Gellu Naum pe tema *obiectului supraréalist* și a *hazardului obiectiv* (care fost definit, zice Breton în *L'amour fou*, ca „întâlnire a unei cauzalități externe cu o finalitate internă”) ca proiecție a dorinței și reciprocă interferență dintre exterior și universul lăuntric. Am putea spune că aici se află miezul viziunii sale asupra poeziei, în perfect acord cu doctrina supraréalistă. Dacă starea poetică prin excelență este una de „așteptare activă”, de căutare a întâlnirilor revelatoare, această disponibilitate maximă este în primul rând a *dorinței* care „caută continuu materialul pe care să se proiecteze” < imediat trebuie însă adăugat că *obiectul* însuși e considerat ca aflându-se într-o mișcare de căutare, astfel încât are loc un fel de intersectare de câmpuri tensionale între spațiul subiectiv și cel obiectual, ce „însucenează”, ca să zicem așa, însuși procesul de creație poetică. Gellu Naum pune în descrierea/analiza lui chiar puțină pedanterie „savantă”, scriind: „Cunoașterea mișcării lor (a obiectelor) spre obiectivare, spre forma în care ne vor pătrunde în viață cu insinuarea caracteristică fantomelor... această fază în care obiectul ne așteaptă și ne caută cu aceeași chinuitoare râvnă cu care noi așteptăm și căutăm fără să știm ce, până în momentul găsirii, presupune o mineralogie a momentelor obiectului”². Nu e greu de descifrat aici momentul *intuiției* poetice în jurul căreia se articulează viziunea. Poetul-estetician identifică, pe acest traseu al articulării operei, o „fază lentă de cristalizare” (termen ce amintește și de o altă „mineralogie” și „cristalizare”, a sentimentului iubirii la Stendhal) și una „exuberantă”, în care obiectul apare modelat pe măsura dorinței. Această a doua fază e echivalentă momentului revelator în care „realitatea internă întâlnește pe cea externă”, numit de poet „certitudine eruptivă, mod bulversant de cunoaștere”³. Termenii sunt, în esență, cei ai lui André Breton care, în *L'amour fou*, revenind asupra conceptului de „frumusețe convulsivă” lansat în finalul *Nadjiei* din 1928, scrie: „O asemenea frumusețe nu se va putea degaja decât din sentimentul sfâșietor al lucrului revelat, decât din certitudinea integrală procurată de iruperea unei soluții care, datorită înseși naturii sale, nu putea să ne parvină pe căile logicii obișnuite”⁴. Pe aceeași pagină poetul francez vorbește de „trouvaille” (găselniță, idee fericită, descoperită printr-o intuiție fulgerătoare), în care s-ar putea recunoaște „minunatul precipitat al dorinței”. La amândoi, avem de-a face, în fond, cu o descriere-explicație a *genezei operei* întemeiată pe intuiția spontană, pe inspirație (reabilitată astfel, ca moștenire romantică), punct de plecare în articularea viziunii. Este vorba de acel „moment exploziv în care se desenează liniile generale ale operei viitoare”, la care se referă, de exemplu, un estetician ca Tudor Vianu⁵,

¹ Ibidem, p. (134).

² Ibidem, p.43.

³ Ibidem, p.88.

⁴ A. Breton, *L'amour fou*, ed. cit., pp. 18-21.

⁵ v. T. Vianu, *Estetica*, în *Opere* vol. 6, Ed. Minerva, București, 1976, p. 289.

ilustrându-l cu descrieri edificatoare datorate, între alții, lui Richard Wagner și Nietzsche.

Semnificativ este că problematica propriu-zisă a *limbajului*, a *sintaxei* poetice nu se află tocmai în centrul reflecției lui Gellu Naum. Lucrul nu e inexplicabil, atâta vreme cât, mai mult decât *discursul* poetic, contează, ca la toți suprarealiștii, *comportamentul* liric, înscrierea în plan existențial a stării poetice. *Meșteșugul* ca atare interesează prea puțin, hazardul fericit al întâlnirilor cu obiectele (și cu cuvintele) îl suplinește, eliminând și pericolul „sistemului” și al „dogmei”, al oricărui fel de constrângeri formale. Se poate deduce, desigur, sensul în care se orientează gândirea poetului privind aceste chestiuni de limbaj. Câteva repere am identificat deja, începând cu opoziția față de limbajul poetic convenționalizat, cu definirea verbului poetic ca „langaj al perturbațiunii” presupunând tulburarea profundă a „logicii” poeziei tradiționale, a clișeelelor plate și pompoase, și implicând o maximă lărgire a mijloacelor de expresie. „Poetul spune totdeauna mai mult decât vorbește” sau „Poetul vede în măsura în care orbește” - sunt propoziții din *Castelul orbilor* și *Teribilul interzis*¹ unde putem citi, paralel, sugestia unei polisemii ca și infinite, prezente ca aspirație în toată poezia modernă. „Dedublarea funcțională a conceptelor simple”, notată mai sus, ca și „ambiguitatea înțelegerii și a posibilităților de legătură” nu vor să spună altceva. În *Medium*, o frază concentrează această problematică în termenii următori, „obiecte” și „cuvinte” devenind interschimbabile: „Mă gândesc la celălalt lucru pe care aș vrea să-l spun când îl spun pe acesta, la celălalt obiect pe care aș vrea să-l văd când îl privesc pe acesta, la cealaltă voce, mai înaltă sau mai joasă, indiferent, pe care poate că o aud când ascult șoaptele acestea”². Eliberarea obiectului de „uniformele cretinizante” și reșezarea lui în contexte inedite e tot atât de valabilă și pentru cuvînt, căci - se poate ușor observa - toată problematica obiectului suprarealist și a hazardului obiectiv nu face, în fond, decât să concretizeze în lumea substanțială a lucrurilor, cealaltă lume a cuvintelor investite cu valori simbolice. Obiectul suprarealist este un fel de metaforă substantificată.

Când se referă în mod expres la discursul poetic, Gellu Naum vorbește, practic, o singură dată despre imaginea poetică pe care, cum se știe, un André Breton, urmat în atâtea alte privințe, o exalta încă din *Manifestul suprarealismului* din 1924, preluând de la Pierre Reverdy și, de fapt, pe o direcție trasată încă de futuriștii lui F.T. Marinetti, definiția imaginii ca asociere de elemente cât mai depărtate între ele. În acest sens, el spusese lucruri esențiale privind așa-numita „lumină a imaginii” - „funcție a diferenței de potențial dintre cei doi conductori” (adică elementele distante asociate) - arătându-și preferința pentru imaginea „care prezintă gradul de arbitrar cel mai ridicat”³. În 1947 nu va gândi altfel, căci în prefața la volumul de

¹ *Castelul orbilor*, p.16. < *Teribilul interzis*, Colecția suprarealistă, București, 1945, p.14.

² *Medium*, ed. cit., p. (169).

³ v. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 52.

versuri *Signe ascendant* (*Semn ascendent*) își reia ideea, scriind că: „Numai mecanismul de declanșare analogic ne pasionează: numai prin el putem acționa asupra motorului lumii (...) Cuvântul cel mai exaltant de care dispunem este cuvântul CA, fie că acest cuvânt e tăcut sau nu”, și respingând „învinuirea ignară ce i se aduce poeziei acestei vremi că abuzează de imagine”, chemând-o „sub acest raport, la o luxurianță tot mai mare”¹.

În anii '40, Gellu Naum prelungea, în *Medium*, acest cult al imaginii, fidel programului din 1924: „Pentru acest mister iubesc imaginile, nu importă ce imagini, turburătoarele, deconcertantele imagini-mister, care-ți schimbă fața universului. Cred că singura, arzătoarea sarcină a poezilor, este, în zilele noastre, descoperirea, crearea, multiplicarea la infinit, alimentarea dincolo de orice limite a acestui chinuitor mister”². În mod semnificativ, acest pasaj va fi eliminat însă din selecția tipărită în 1970 sub titlul *Poetizați, poetizați...* - și putem înțelege omisiunea dacă observăm că, în toate textele „programatice” ale poetului nu imaginea se află în primul plan, în orice caz, nu cea de factură metaforică, bazată pe multiplicarea/luxurianța analogiei. În schimb, autorul vorbește cu un accent de adeziune particular despre „teribila multiplicitate contiguală” realizată de Lautréamont - adică despre sporirea la maximum a vecinătăților dintre cuvinte/obiecte, în sensul metonimic, de construcție mai degrabă a unui loc poetic (cu trimitere la *locul* și *elementul* - mediul hegelian), a unor circumstanțe insolit-angoasante, în care timp, spațiu și mișcare se regăsesc într-o sinteză tensionată. Cuvântul circumstanțe e de altfel și rostit, în *Medium*, pentru a-l privilegia între celelalte „limbaje”: „Printre toate langajurile acestea puerile: culori, flori, umbrele, ochi, zâmbete, străngeri sau fluturări de mâini, cel al circumstanțelor mi se pare cel mai atrăgător” - adică al unui context de obiecte/semne în care o singură mișcare este suficientă pentru a modifica radical perspectiva asupra lumii: „Mă opresc mereu la acele neînsemnate lucruri capabile să arunce o cât de mică umbră asupra tuturor gesturilor, a tuturor întâmplărilor care-mi formează ceea ce aș putea numi viața mea. // Îmi place să le privesc în întregime și cu deosebită atenție, tulburătoarele semne care apar de nu știu unde, dintr-o hârtie găsită pe drum, din aripa unei păsări...”³. Lectura poeziei lui Gellu Naum va arăta tocmai această opțiune pentru loc și circumstanță în defavoarea „imaginii” construite prin comparație sau metaforă. Poemele lui Gellu Naum sunt mai degrabă puneri în scenă sui generis, „întâmplări, iar nu descrieri” (cum va spune într-un text din etapa târzie a creației). Imaginația sa e preponderent „dramatică” și „epică”, aptă să construiască „situații” care să facă prezente obiectele, gesturile, atitudinile, în loc să le evoce în regimul asemănării, fie ea și forțată, propusă, adică, între elemente foarte îndepărtate între ele. Iar acest „teatru” obiectual își va găsi frecvent corespondentul în înscenări ale mecanismelor retorice, prin articulări insolite și tot atâtea deconstruiri ale discursului.

¹ v. A. Breton, *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1968, p. 10.

² *Medium*, ed. cit., p.114.

³ Ibidem, p. (163-164).

Cititorul acestor prime texte „teoretice” e frapat de frecvența anumitor elemente convocate pentru construcția amintitelor „circumstanțe” sau „locuri”, ca și de un număr de „semne particulare” ale eului poetic. Cum am spus mai sus, cele dintâi sunt de obicei spații „bântuite”, „locuri blestemate”, imaginate ca atare în plină atmosferă diurnă și „convertite” la regimul ambiguității angoasante, dar cel mai adesea se înfățișează ca teritorii nocturne, propice declanșării mecanismului imaginativ: piețe și străzi pustii, cu arhitecturi și monumente încremenite, ruine, castele vizitate de duhuri (romanul „gotic” englez era foarte gustat și de Breton și camarazii săi de grupare), vitrine cu manechine, saloane cu mobile și alte obiecte în care s-a stratificat timpul (oglinzile se află la mare preț) - o întreagă mică geografie trecută de la romanticii de toate vârstele în posesie suprarealistă, verificată deci ca aptă să primească proiecțiile visului și ale fanteziei unor poeți pentru care aspirația majoră era - cum se exprimă în mai multe rânduri și Gellu Naum - de „a forța fantomele să apară”. *Fantoma* devine, de fapt, în acest univers, un fel de termen generic pentru produsele imaginației poetice, ale visului revărsat romantic în plină realitate, cu efect transfigurator și alienant în raport cu lumea „sistemelor”, substituit oarecum la îndemână - căci intrat în recuzita unei literaturi (totuși!) cu prestigii recunoscute. „Amantul fantomelor”, cum se autodefineste poetul, își poate afirma astfel statutul „inactual”, preferința pentru „irealitatea imediată” - ca să vorbim ca M. Blecher - , opoziția față de un univers în care visul, reveria, „idealul” tind să fie expulzate în profitul „uniformelor cretinizante”.

Recursul la acest depozit al tradiției romantice înfruntă un anume risc al desuetudinii, al căderii într-o convenție principal refuzată, atenuată doar de jocul conștient dintre planul realității date și cel al irealității onirice, prin grefe ce insolitează imaginea, generând o anumită stare de inconfort și de neliniște. Mai intră, desigur, în joc și emoția specific modernă provocată de tot ceea ce ține de artificiu, de mecanicul combinat cu viul, și chiar un soi de „postmodernă” recuperare tandru-ironică a lumii de album vechi, ușor decolorat și veșted. Re-poetizarea lumii prozaic-burgeze recurge, așadar, și la astfel de mijloace cumva riscante, reciclate cu o conștiință a distanțării nu întotdeauna suficient marcată, sub presiunea impulsurilor de revoltă, a freneziei negației cu care e întâmpinată „puțina realitate”, mereu nesatisfăcătoare pentru noul „vistor definitiv”. Dominantă, într-un prim moment, și la poetul nostru, această moștenire utilizată ca mijloc de diferențiere în raport cu ne-poeticul realității imediate va fi nu peste prea mult timp depășită, insolitul fiind căutat și descoperit mai degrabă în banalul și derizoriul vieții cotidiene, cu acea încântare neliniștită despre care am mai vorbit, în fața „minunatului” dar și a „terifiantului” combinate adesea într-o ambiguitate cu procente greu de calculat pentru fiecare componentă în parte - identificarea cu lumea mai mult sau mai puțin „fantomatică” va fi și ea mult relativizată de ironia perspectivei.

O anumită detașare față de convenția măștii eului, de „amant al fantomelor” se anunță, de altminteri, destul de devreme, căci într-un text precum *Albul osului* (din 1947), folosirea subiectului la pluralul maiestății nu

vrea să sugereze doar multiplicitatea ipostazelor eului disponibil în fața unei lumi de virtualități, unde pot avea loc orice „obiectivări” ale dorințelor, ci marchează și conștiința caracterului convențional al măștilor sale romantice. Este, într-un fel, o prevestire a acelui „pohet” pe care - cu expresia lui Jacques Vaché, sinucigașul de la Nantes din 1919, conștient de „inutilitatea teatrală a tuturor lucrurilor” - Gellu Naum îl va introduce în scrișul său, pentru a sublinia tocmai cantitatea de emfază și convențional avânt romantic presupusă de statutul „nobil” de poet. Încă de pe-acum, Gellu Naum se joacă cu măștile, luând în răspăr nu atât calitatea sa esențială de „perturbator” și „ferment” într-o lume anchilozată și sterilă, cât retorică pompoasă pusă îndeobște în serviciul afirmării unei astfel de calități. Alternanța dintre zisul plural al majestății și prozaicul singular al exprimării de fiecare zi are rolul de a relativiza convenția, conservând însă fondul grav al discursului: „...uzând de titlul Nostru de mesager, rar întrebuițat și de multe ori falsificat de-a lungul secolelor, arăt cu un deget strălucitor mlaștinile în care ne zbatem.// În profunzimile Noastre, simțim tulburările, amenințările, dezastrele. (...) Absența mitului este o glumă a Directorului General pe care Noi, în calitatea Noastră de Excelență a Existenței Inacceptabile, nu o putem privi decât ca făcând parte din domeniul ireal al realului.// În mlaștina mocnită, un singur fir viu se agită: prea puternica Noastră rațiune trădată. Rațiunea noroiului, încărcată de larve, o declarăm vulnerabilă, în calitatea Noastră de mesager - artist - excelență - prim-șef.// La care ne dă dreptul titlul Nostru provizoriu și scurt de PROZATOR”. Pe acest ton va și da un „DECRET” prin care promite, între altele, celebrarea unor serbări precum: „a Disponibilității,/ a Iubirii-Pasiune,/ a Noptii,/ a Focului umed,/ a Oboselii pietrelor.../ a Voinței celor puri,/ a Uitării memoriei,/ a Ghețurilor aprinse,/ a Minunatului indezirabil,/ a Frumuseții fanatice,/ a Libertății”. Tot aici va împrumuta masca de „Consilier al Existenței Inacceptabile”, va vorbi despre „grandoarea luxuriantă a umbrei Noastre” sau despre „elocința Noastră fulgerătoare și dârză”¹. Prozatorul autor al unui „rroman”, pohetul făcător de poheme și cel ce se va simți vorbind mai târziu ca „un profet cu studii” nu sunt prea departe.

Procedând astfel, Gellu Naum, care se situează de la început, cum se poate vedea, în chiar miezul programului poetic suprarealist, promite totodată foarte devreme să-i depășească inerțiile și convențiile pe cale de instalare, să facă să „delireze” chiar și acest „sistem” pentru care optase și păstrându-și întreaga libertate de acțiune și disponibilitatea de „eretic” ce se opune oricărei „încercări de definitiv”.

¹ v. *Poetizați, poetizați...*, ed. cit., pp. 75-110.



SANDA CORDOȘ

Despre debutul întârziat al unui eseist strălucit: Nicolae Balotă

Nicolae Balotă s-a născut în 1925 la Cluj, într-o familie mic-burgheză. Foarte devreme, dezvăluie aptitudini deosebite pentru studiu, fiind considerat de către cei din jur ca menit unui destin excepțional. În 1940, în urma Dictatului de la Viena, părăsește Clujul și își continuă studiile liceale la Blaj și Sibiu. Din toamna anului 1943, începe studiile universitare tot la Sibiu, care găzduia, la acea dată, Universitatea din Cluj, aflată în refugiu. În 27 august 1943, face, într-un jurnal precoce, o însemnare neobișnuită, misterioasă, care azi poate să treacă drept premonitorie: „Până în zilele acestea mi-am întrezărit viitorul limpede, fără șovăială. Destinul mi se arată ca o cale lungă și dreaptă. Neprevăzutul a căzut dintr-o dată și a stricat întreaga armonie a planurilor mele. Totul mi se pare acum tulbure: faptele, visele, viața. E o sfâșiere ca în cerul unui teatru de păpuși” (*Însemnările unui adolescent teribil*, în „Apostrof”, anul IX, nr.1-2, 2000, număr consacrat lui Nicolae Balotă, la împlinirea a 75 de ani). În 1947, își ia licența în Litere și Filosofie la Cluj, în Universitatea repatriată. E asistent universitar aici, la Institutul de Psihologie, până în 1948, când este arestat și anchetat pentru că citea și dădea mai departe (adică: răspândea) cărți de acum interzise. Eliberat un an mai târziu, își pierde postul universitar. Nu mai are nici dreptul la semnătură (debutase în 1945 în „Revista Cercului Literar”, fiind recunoscut de cerchiștii deja consacrați – Radu Stanca, Ion Negoitescu, Ștefan Aug. Doinaș, Cornel Regman etc. – ca un membru al grupării, ca un spirit fratern). Urmează o perioadă în care trăiește din expediente, din munci sezoniere. Constant, citește și scrie, fiind mereu angajat în proiecte personale. În 1954, se mută la București, unde i se pare că viața e mai liberă. E, în continuare, o personalitate din umbră (care frecventează, însă, cercuri literare și culturale), fiind funcționar la un Centru de Documentare Medicală. La sfârșitul anului 1955, vine la Cluj, pentru a-și petrece alături de familie sărbătorile. În noaptea de 2 spre 3 ianuarie 1956 se întoarce cu trenul

spre București. În zorii zilei de 3 ianuarie, la Comarnic ori Câmpina (Nicolae Balotă n-a văzut gara) e coborât forțat din tren, arestat cu tot cu bagajele sale. Rămâne, totuși, în plasa din compartiment, o servietă burdușită cu cărți, conținând, de asemenea, diverse însemnări savante și jurnalul personal ținut într-un caiet cu coperte albastre. Întâmplătorii colegi de compartiment nu-l trădează. Unul dintre ei, un tânăr care îl cunoștea pe arestat, ia servieta și o predă în gara din București la biroul „Obiecte pierdute”. După câteva zile, îl anunță pe Ion Negoitescu. În scurt timp, acesta găsește modalitatea de a o vesti pe mama lui Nicolae Balotă, care, cunoscând fosta servietă de voiaj a tatălui (adică a soțului său) și conținutul ei, reușește s-o recupereze. Decenii mai târziu, fragmente din jurnalul scăpat de arestare intră în compoziția *Caietului albastru* (1998), una dintre piesele excepționale ale memorialisticii românești.

În schimb, cel arestat este anchetat și condamnat pentru înaltă trădare la șapte ani de închisoare politică. Împreună cu frații Boilă, prieteni din copilărie (și nepoții lui Iuliu Maniu), redactaseră un memoriu despre încălcarea drepturilor și libertăților cetățenești de către regimul politic din România; deși memoriul nu fusese trimis, conform planului inițial, în Occident, ci distrus, autorii lui sunt condamnați. La încheierea celor șapte ani de penitenciar, lui Balotă i se mai fixează încă doi ani de domiciliu obligatoriu în Bărăgan, satul Lătești. Datorită grațierii deținuților politici, reușește să plece mai repede, în aprilie 1964. Se (re)stabilește în București. Nu reușește să se angajeze, dar, grație înzestrării sale intelectuale, face diverse munci la negru (adică, fără a-și folosi numele propriu, care era vinovat și interzis), inclusiv traduceri din italiană, maghiară, engleză.

În 1965, după un șir de umilințe și privațiuni, datorită intervenției salutare a lui Ioanichie Olteanu (pe care îl știa de pe vremea studenției și a Cercului Literar de la Sibiu), la acea dată, secretarul Uniunii Scriitorilor, reușește să intre în redacția (atunci, pe cale de constituire a) revistei „Familia”. La sfârșitul anului 1969, din cauza dosarului, Nicolae Balotă e dat afară. În această lungă perioadă nefastă, în care se produsese atâtea „sfâșieri” care „tulburaseră” viața acestui individ remarcabil, o singură împlinire se produsese. În 1969, Nicolae Balotă debutase în volum cu *Euphorion* (un titlu ce concretiza promisiunile majore ale tinereții sale cerchiste). Avea 44 de ani. După cum avea să mărturisească în lungul *Prolog* ce deschide ediția a doua a cărții (din 1999): „Nu năzuim să-mi fac o «situație». Nu speram nimic din partea statului comunist, pe care-l detestam și-l disprețuiam. Știam că pentru autoritățile acestui stat nu sunt și nu voi fi, cât timp va mai dăinui, altceva decât fostul deținut ce poartă, indelebilă, pecetea infamantă a condamnării sale. N-aveam nici o ambiție pe vreun plan profesional, oficial. Cu atât mai vie îmi era pofta cc-o pofteam, aceea de a construi un edificiu de cuvinte. A scrie, a împărtăși măcar ceva din cele cc mă munciau, iată în ce doream să mă investesc cu toată fervearea”. De altfel, în același loc mărturisește că făcea o distincție între scriitorii,

precum Alexandru Ivasiuc, atrași de putere și cei atrași doar de meseria scriitoricească, cum era el însuși, „excitat la gândul posibilității de a publica fie și numai o parte din gândurile mele, pe teme și în domenii care ne fuseseră interzise până atunci”.

În ce îl privește pe Nicolae Balotă, tema se particularizează, vertebrând întreaga lui viață (poate fi regăsită și în notații din jurnalul din tinerețe), ca temă a rodirii. Nu lipsesc, desigur, semnificațiile biblice. Într-un eseu de senectute, acesta mărturisește: „Îmi îngăduiam un termen ultim de așteptare, până la vârsta de treizeci și cinci de ani. Dincolo de această limită extremă – îmi spuneam – trebuia făcut, scris, rostit, ieșit în lume, pentru ca primăvara ba chiar și vara vieții tale să nu cadă sub condamnarea smochinului sterp din Evanghelie” (*Variații pe tema timpului*, în „Apostrof”, anul IX, nr.1-2, 2000). În *Prologul* citat, sterilitatea e confesată ca teama terifiantă a anilor de închisoare: „Da, în închisoare, în scurgerea zilelor, a lunilor, a anilor mă năpădea din când în când o anxietate, ce zic, o adevărată teroare panică la gândul că mi-aș putea pierde acolo nu doar viața, ci, o dată cu aceasta, orice posibilitate de a mai lăsa în urma mea vreun rod. Sub masca celui liniștit, împăcat cu soarta, pururi optimist, pe cât se poate zâmbitor, încurajator pentru alții, ascundeam apăsarea din coșul pieptului, nodul din gâtlee, teama din măruntaie”. Nu este, așadar, doar o temere ideatică, ci o teamă viscerală.

Tocmai această vulnerabilitate este exploatată de ofițerii de Securitate care doresc să-l recruteze ca informator. Potrivit raportului unuia, „este preocupat exclusiv de consacrarea și afirmarea sa pe tărâm literar”. Într-un alt raport al aceleiași instituții, de la începutul anilor 70, se consemnează că, certat de Ion Negoitescu pentru că l-ar fi lăudat public pe oficialul Dumitru Popescu, Balotă s-ar fi explicat: „Eu ce fac e un sacrificiu pe care trebuie să-l fac, pentru că eu am obsesia asta, ca în 10-15 ani să las în urma mea o operă în care să spun anumite lucruri care, altfel, nu le-aș putea spune”. Datorită acestei obsesii acceptă recrutarea și devine informator în 7 august 1968, achitându-se de rol într-o manieră mediocră, adică, după aprecierile unui ofițer al poliției politice: „el ne-a furnizat informații, dar nu pe măsura posibilităților” (am preluat toate aceste date din investigația lui Gabriel Andreescu, *Trecutul ascuns al lui Nicolae Balotă*, în „Contemporanul”, 26 octombrie 2014, consultat la <https://www.contemporanul.ro/polemice/trecutul-ascuns-al-lui-nicolae-balota.html>, în 12 februarie 2025). Un an mai târziu, debutează în volum, adică, în termeni proprii, dă rod. Apoi urmează alte cărți ale sale, predarea în universități occidentale, exilul, revenirea în țară etc. În ultimii ani ai vieții sale, izbucnește scandalul că Nicolae Balotă a fost informator. Sigur, intră în calcul și caracterul omului (rezistența, slăbiciunea „omenească, prea-omenească”, cum îi plăcea lui Balotă să scrie). Dar, în primul rând, în aceste cazuri (precum al lui Nicolae Balotă, dar sunt atâtea, precum al lui Ion Caraion, cazul extrem), trebuie avută în vedere poziția de forță a unui regim care își constrânge

victimele să devină călăi ori tortionari. Victimele devin, pentru a doua oară, țapi ispășitori, iar regimul este ocultat.

În cărțile sale, Nicolae Balotă a mărturisit, de-a lungul timpului, mai multe reprezentări de sine. O proiecție constantă pare să fi fost Sfântul Ieronim (traducător al Bibliei în latină) în cabinetul său de lucru. Această imagine a celui care scrie la ale sale întruchipează „negativul bine ocrotit, rareori scos la lumină, al sufletului meu” (*Solilocviu în amurg*, în „Apostrof”, anul IX, nr.1-2, 2000). La vârste diferite, diferențele sunt cel puțin interesante. Într-o însemnare din ianuarie 1955 (păstrată în *Caietul albastru*), reprezentarea e cea a Sfântului Ieronim din tabloul lui Carpaccio. E vorba de un învățat matur (în plină forță creatoare, cum se spune), aflat într-un cabinet scăldat în lumină și culoare. Acesta e însoțit de un câțel alb jucăuș. La senectute, e preferată gravura lui Dürer, în care sfântul bătrân se află într-o chilie, îngustă și dramatică (la care contribuie și cromatica sobră), în compania unui leu. Este o expresivă reprezentare de sine a unui om care știe că a avut „chemarea Logosului”, dar știe, deopotrivă, că, trăind într-o istorie care i-a fost adversar inegal, „înfrângerea părea să fie singura șansă și fără îndoială unica noblețe” (*Solilocviu în amurg*).

*

Leșit din închisoare și aflat, din 1962 în 1964, în domiciliul obligatoriu la Lătești, Nicolae Balotă primește de la prietenul său Cornel Regman, cel care-i găzduise în garaj, după ce intrase și Ion Negoitescu în penitenciar, biblioteca bucureșteană, tetralogia lui Thomas Mann, *Iosif și frații săi*: „am răsfoit volumele cu oarecare melancolie și le-am pus deoparte: nimic nu mă îndemna să le recitesc. Simțeam, în schimb, o cu atât mai mare poftă de a descoperi scrieri noi, cărți nemaicite, opere neexplorate”. De altfel, mărturisește scriitorul în același loc (*Prolog* la ediția a doua revăzută și adăugită a volumului *Euphorion*, București, Cartea Românească, 1999): „Nu pot desluși azi de ce nici una din aceste scrieri, la care lucrasem cu pasiune în anii dinainte de închisoare, nu mă atrăgea. Aveam să mă aplec asupra poeziei lui Arghezi aproape un sfert de veac mai târziu, când, reluând vechile exegeze la *Psalmi*, urma să le extind într-un comentariu asupra întregii opere. Toate celelalte scrieri au rămas neterminate, semn al unei tinereți brusc întrerupte”.

Totuși, în volumul întârziatului său debut, în ediția primă a masivului *Euphorion* (București, Editura pentru literatură, 1969, ediție din care citez în eseul de față), există o excepție: e vorba despre eseul *Thomas Mann, un ales?*, singurul text datat (august 1955), fapt ce marchează, de altfel, apartenența la o altă epocă. O aluzie personală („întreg jurnalul meu personal nu înseamnă încă adevărul asupra mea”) trimite, în plus, la apartenența la un alt tip de scriere, eseul fiind preluat din jurnalul personal, lucru menționat, în trecere, în *Prologul* citat și, mai ales, autentificat prin

apariția *Caietului albastru* (București, Editura Fundației Culturale Române, 1998). Această extraordinară autobiografie conține câteva pagini intense, scrise în 14-15 august 1955, la mare, după ce autorul află despre moartea lui Thomas Mann. Întrebarea dramatică de la care Nicolae Balotă pornește și la care revine este dacă scriitorul german preocupat de *reușită* (de care, de altfel, a avut parte) a fost *un ales*. Deși între jurnal și volumul de eseuri s-au pierdut câteva paragrafe (în special cele de reflecție și trimiteri religioase, inclusiv un citat din *Apocalipsă*) și au fost reformulate unele fraze, textul păstrează, pe lângă dramatismul argumentației, și patosul vibrant al vocii comentatoare. Într-un fel, în acea vară fără „nici o zare” a lui 1955 (expresie din jurnal), întrebarea trebuie să fi avut și o acută rădăcină personală. O lună mai târziu, scriitorul citește aceste pagini în casa lui Mihai Rădulescu, în cadrul unei întâlniri la care au mai participat Constantin Noica, Dinu Pillat, Ion Negoitescu, Constantin Țoiu etc. „Atât lectura cât și comentariile pe marginea ei au constituit obiectul unei minuțioase anchete de Securitate cinci ani mai târziu” (*Tabel cronologic* semnat B.[ianca] B.[alotă], prefațând numărul 1-2 din 2000, anul IX, al revistei „Apostrof”).

Alegând și preluând din multele scrieri anterioare tocmai această piesă, Nicolae Balotă asigură nu doar o linie de continuitate în preocupările sale culturale, ci transplanta, în solul acestui început, o rădăcină existențială cu foarte multe ramificații. Timpul fără „nici o zare” și anii de închisoare care i-au urmat intrau sublimite, odată cu aceste rânduri, în combustia noului început, acreditând ideea că „nu există, în lumea creației, moarte fără transfigurare”. În plus, autorul făcea, fără subliniere, o probă personală din rândul celor apreciate în primele pagini ale cărții: „Nu mă pot opri, însă, să nu prefer eseurile în care scriitorul apare măcar în filigran, ori ca într-un joc de umbre – dacă nu e prezent în carne, oase și patimi”. Mai există o explicație, foarte importantă în ordinea personală în care, după cum am arătat, a fost mereu semnificativă ieșirea în arena publică și recunoașterea de către ceilalți. Deși scrise în jurnalul personal, paginile despre Thomas Mann au fost citite de către prietenul Ion Negoitescu, fapt consemnat într-o notă diaristică din 17 septembrie 1955: „Când m-am întors de la bibliotecă, Nego mă aștepta la mine în cameră cu *Jurnalul* deschis, foarte emoționat. Știind unde îl pitesc, așteptându-mă, îl luase și citise cele scrise din vară încoace. Dar nu cele notate în legătură cu convorbirea noastră de alăltăieri, ci textul scris după moartea lui Thomas Mann l-a impresionat mult”. La insistențele prietenului cerchist, face lectura publică, ca ceilalți să înțeleagă „ce înseamnă un eseu euphorionic”; în plan personal – se consemnează în același loc, în 25 septembrie 1955 – „această mică lectură, de o jumătate de oră din *Jurnalul* meu intim înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, decât ieșirea mea adevărată în viața publică” (*Caietul albastru*, vol. II, 1998).

Exceptând acest pliu personal, cartea nu aparține, de fapt, trecutului, ci – foarte intens – prezentului literar. Încărcat de energia decenilor tăcute,

Nicolae Balotă a fost un participant important (adesea, și un catalizator) la dezbaterile epocii prin care critica își reconfigura statutul în câmpul literaturii după ce, mai bine de un deceniu, activase ca specie a ideologiei și propagandei politice. Pe lângă eseistica erudită și suplă pe teme de literatură română și universală, *Euphorion* este și un breviar de critică literară. Nu are, sub acest aspect, sistematica și amploarea tratatului propriu-zis, *Introducere în critica literară*, scris de Adrian Marino și apărut câteva luni mai devreme. Având în comun cu congenerul său erudiția (trecută inclusiv prin lecturile la zi din critica și literatura occidentală) și perspectiva cuprinzătoare, Nicolae Balotă se diferențiază prin fundamentul filosofic (aici, fenomenologic), prin patosul implicării și prin o anume conștiință dilematică, vulnerabilă. Aș spune, simplificând inevitabil, că Adrian Marino duce critica spre câmpul științei, pe când Nicolae Balotă o apropie – de la intenție și funcții până la expresie și stil – de spațiul artei. Indiferent de direcție, însă, în acei ultimi ani ai deceniului șapte, cele două cărți au contribuit substanțial în a-i fixa criticii condiția. Probabil că singurele eseuri de la acea dată comparabile ca anvergură cu ale celor doi (și am în vedere, desigur, eseurile pe tema criticii literare) sunt cele ale lui Ovidiu Cotruș, publicate în „Familia”, dar reunite în volum abia în 1983 (*Meditații critice*, ediție de Ștefan Aug. Doinaș, București, Minerva).

În *Euphorion*, Nicolae Balotă își întâlnește epoca în câteva din ideile vertebrante referitoare la critică. Una este că: „Mai mult poate decât altădată, critica se vrea pe sine filosofică și estetică”. Sau: „Aș îndrăzni să spun că cel mai mic opuscul critic – articol, cronică, recenzie – care nu se ridică de la analiza unei scrieri la o idee generală, care nu schițează măcar gestul unei transcenderi a literei este o pasăre cu aripi retezate. După cum nu există critică eficientă fără o fundamentare filosofică, nu există critică majoră care să nu parvină, în cele din urmă, la o filosofie a artei, a culturii”. Susținută de critici care se ocupau și de studiul literaturii comparate, precum Matei Călinescu ori Virgil Nemoianu, ideea era avansată și de Nicolae Manolescu în *Lecturi infidele*: „Nici o lectură, nici o critică nu se poate dispensa de o filosofie asupra artei sau de alte lecturi” (București, Editura pentru literatură, 1966).

În acord cu epoca sa se găsește Nicolae Balotă și atunci când militează pentru un statut de egalitate între critică și literatură („Acestă critică nouă trebuie să fie mai puțin auxiliara creației, «ancilla» literaturii, și mai mult conștiința propulsoare, activă a literaturii”) ori când vorbește de dimensiunea creatoare a actului critic. Un critic – scria Matei Călinescu în finalul cărții sale *Aspecte literare* – „are nevoie, în afară de multe alte calități, de vocație, de talent, de personalitate”, după cum tot acolo influentul (la acea dată) autor precizează: „Știință prin metodologie, prin aspirația ei spre precizie și obiectivitate, critica este și poezie prin latura ei secret persuasivă, care permite introducerea cititorului într-un climat afectiv și intelectual. Dacă poetul are aripi, pe care și le flutură spectaculos, străbătând

spații întinse, criticul adevărat, pășind sobru pe bulevardele geomerice ale științei, are, sub aparența lui modestă, aripi crescute înăuntru: aripi care se deschid în lumea ideilor și care-i permit să refacă, pe un alt plan, itinerariul misterios al poetului” (*Aspecte literare*, București, Editura pentru literatură, 1965). Nicolae Balotă preferă, la rândul său, „un critic care ascunde în sine spiritul de finețe al unui poet, criticului dominat doar de spiritul de geometrie al omului de știință. Firește, idealul ar fi acela al unui *uomo universale*, întrunind finețea și geometria. În orice caz, ultimul cuvânt în materie de literatură nu poate fi al omului de știință, ci al poetului. Și al criticului-poet”. Mai mult decât această înrudire, Balotă consideră că criticul beneficiază de o aptitudine creatoare proprie, *contemplarea creatoare*, înțeleasă, însă, activist: „Contemplarea creatoare, ca și fantezia creatoare congeneră cu ea, vivifică o creație. Din agonia firească a operelor aruncate în timp, criticii – și acesta e poate rostul lor suprem – le readuc tot mereu în conștiință printr-o infuzie de viață”. Stăruind și revenind asupra acestei teme, Nicolae Balotă stabilește nu doar punctele de contact, ci și diferența specifică: „Criticul preferă expresia indirectă celei directe. A te exprima pe tine fiind un privilegiu al celui care folosește expresia directă, criticul (desigur, aceasta neconstituind o lege) preferă construcția expresiei”. Însă, condiția privilegiată aparține criticului întrucât „suntem în era construcției nu a expresiei, critica e construcție lucidă, și temelie a oricărei expresii. Poate să sune bizar, dar mediatul primează asupra imediatului”. La fel de interesant ca distincția în sine mi se pare faptul că termenii săi (*construcție* vs *expresie*) provin de la Thomas Mann și asupra lor reflectează autorul în *Thomas Mann, un ales?*: „putem spune că toți aleșii sunt deopotrivă dăruți. Dar unul primește darul și, conștient de chemarea sa, fără să-i pună piedică, dă curs liber inspirației, *exprimă*, nu ceea ce e în el, ci ceea ce îi vine de *dincolo* de el, face să rodească cu bună știință talantul său. Celălalt e dăruitul fără voie, neîncrezătorul care de multe ori își îngroapă adânc în el însuși talantul primit, care rodește astfel pe căi ascunse, îngreunate de el însuși, ori poate să nu mai rodească deloc. El e chinuitul de prezența lăuntrică a harului. Circulația liberă a inspirației fiind găuită, alesul negru oferă toate aparențele sterilității, ale neputinței. Neputința sa de a se *exprima*. De aici, înlocuirea exprimării cu *construcția*” (subl. în text). În termenii mai vechiului eseu, criticul (creator care *construiește* și nu *exprimă*) ar fi, în circumstanța dată, mai curând fără voie, *alesul negru*.

În acord cu epoca sa în a descoperi adâncimea operei literare și în a defini, astfel, critica drept o hermeneutică, Nicolae Balotă se desparte, în bună măsură, de ideile zilei, atunci când enunță „o dublă fundamentare antropologică și axiologic-estetică a intenționalității critice”. Practicând ceea ce Ion Negoitescu numește *hermeneutica antropologică* (*Engrame*, București, Editura Albatros, 1975), Nicolae Balotă crede că „opera literară nu-și revelează sensurile decât celui care vede într-însa o experiență mai mult decât strict estetică, o experiență axiologică și antropologică”. De

altfel, în paginile de început din *Euphorion*, autorul scrie că „subiectul prin excelență (nu exclusiv!) al eseului e oferit de condiția umană, ca loc de întâlnire al naturii și culturii”. Participând la campania epocii de a câștiga și legitima autonomia esteticului, Nicolae Balotă crede că acesta funcționează întotdeauna împreună cu alte valori: „pentru a revela structurile esențiale ale literaturii contemporane, critica literară trebuie să găsească și alte puncte de vedere, alte sisteme axiologice de apropiere a fenomenului artistic, decât cel strict estetic. Desigur, nu e vorba să subordonăm esteticul altor valori, ci să lărgim esteticul angajându-l într-un sistem mai amplu și mai suplu”. Deschiderea spre acest orizont mai larg îl îndreaptă pe eseist spre o discuție nuanțată a etosului creației definite nu doar drept „cosmogonie”, ci și ca „antropogenie etică”, identificabilă și în operele care imaginează antiumanul sau monstruosul. Dincolo de polaritatea negativ / pozitiv, devenită, în bună parte, inoperantă, și alături de valorile etice, valorile patetice ar fi specifice – după romantism – literaturii. Artă rămâne, așadar, „un factor etic energetic”, iar „actul critic reprezintă un gest etic”, care are norme, prescripții, direcții și, mai ales, responsabilități specifice: „E greu să vorbești despre virtute, om prea uman fiind, fără să-ți acoperi obrazul. Dar poți vorbi despre nevoia, despre poruncitoarea nevoie a virtuților morale în practica criticii”.

Probabil că în longevitatea volumului *Euphorion*, apărut în urmă cu mai mult de 55 de ani, aceste virtuți morale (niciodată, însă, identice cu „predicația moralizatoare”) au un cuvânt de spus, după cum actualitatea cărții (atât în eseistica pe teme literare, cât și în cea pe tema criticii) se sprijină pe acea pasionalitate proprie autorului în ceea ce privește trăirea ideilor, asigurându-le nu doar vitalitatea, ci și, euphorionic, zborul, deschiderea, acea calitate dialogică și interogativă. Vibrația de ieri și de azi a cărții se explică, desigur, și prin credința autorului că „literatura nu este doar – cum afirmase, dezabuzat, bătrânul Thomas Mann – o consolare, ci și o putere” (*Prolog* la ediția a doua). O putere care te îndeamnă să te dezinteresezi de reușită și să-ți păstrezi ființa („atât-de-umană” sau „prea-umană”) în alertă pentru interogațiile incomode ale alegerii.

(O parte a acestui text a fost publicată sub titlul *Critica antropologică* în „Vatra”, nr. 6-7, 2008)

ION MUREȘAN

POEZIA (câteva ipoteze)



Deși sinceritatea nu are ce căuta într-un discurs public, o să mărturisesc de la început că nu știu ce e *Poezia*. Sigur că am eu niște bănueli, tocmai de aceea am așezat rândurile acestea sub numele de *Ipoteze*. Asta nu înseamnă că exclud gândul că ar exista – vorba lui Mihai Șora – „Mai știutori prieteni”. De altfel, făcând o reverență către Alexandru Mușina, reverență *in memoriam*, remarc prudența cu care și-a intitulat cartea apărută în 2008 la Editura Aula din Brașov: *POEZIA*, dar imediat urmată de specificarea temătoare și bine cumpănită *teze, ipoteze, explorări*. De altfel, încă de la prima pagină, întrebarea ce este „poezia adevărată” îl dezarmează (ca și pe mine, recunosc) și zice: „Îmi e mai ușor să o recunosc, decât să dau o definiție a ei, să o descriu chiar, fie și cât de vag. Există sute, mii de tratate despre poezie dar în 99,99 la sută din cazuri...” Când apare într-un text cuvântul „dar”, această prepoziție ca o curbă „în ac de păr”, precis urmează o declarație de capitulare. Eu nu am avut răbdarea și nici obligația de serviciu să citesc 99,99 la sută din tratatele despre Poezie, dar îl cred pe prietenul meu Mușina, mai ales că mult înaintea lui același lucru l-a pățit și Benedetto Croce, care în impresionatul său op, *POEZIA* (Ed. Univers 1972), mărturisește, tot dintru început: „Am căutat răspunsul la această întrebare (ce este poezia? – n.n.) în multe cărți și în aproape toate lucrările de estetică, de poetică și de retorică, dar (poate pentru că nu l-am căutat bine) nu l-am aflat sau nu am aflat unul mulțumitor...” (p. 23). Așadar, pe calea încropirii unei propoziții cu „gen proxim și diferență specifică”, o să-mi încerc norocul, deși nu vreau ca vreun Mușina „din veacul viitor al frumuseții” (cum zice Bacovia în *Cubul negru*) să mă așeze drept acel 0,01 la sută care lipsea celor 99,99 la sută eșecuri pentru a fi 100 la sută rateuri.

Până aici am reușit să spun un singur lucru: *poezia face parte dintre fenomenele greu (dacă nu chiar imposibil) de definit*. Deci i-am trasat cumva un „gen proxim”. Acum o să încerc să găsesc și alte fenomene cunoscute și prin tradiție acceptate ca fiind „greu de definit”. Primul din această categorie care îmi vine în minte e *Omul*. Destul să ne gândim că ghicitoarea de maximă dificultate a Sfinxului era despre om, iar Sofocle, plin de admirație și cutremurare, exclama: „pe lumea asta-s mari minuni/minuni mai mari ca omul nu-s!”. Sau Marcel Raymond, vorbind despre poezia suprarrealistă: „Iar

ceea ce conturează ea, cu o intensitate morală din ce în ce mai emoționantă, e figura unui om.” Eu sunt convins că nu aș fi cu nimic în greșeală spunând: *pe lumea asta-s mari minuni/ minuni mai mari ca Poezia nu-s*. „Geneza metaforei coincide cu geneza omului și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om”, scria Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii* (p. 292). Și, ca o sentință executorie: „Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie”. Ci este obligatoriu, zic eu.

Acum mă apropiu de o primă aproximare a ceea ce ar putea fi Poezia. O ipotезă, zic eu, plauzibilă. *Poezia este o variantă mult perfecționată a omului*. Să mă explic. Omul este alcătuit din corp și suflet. Deci dintr-o parte vizibilă și una invizibilă. O parte fără cealaltă nu funcționează. Despre partea vizibilă ne facem iluzia că știm ceva. Despre suflet avem certitudinea că el există, căci *însufletește* corpul și că este, eu sunt convins, nemuritor. Vă scutesc acum de o lungă trecere în revistă a teoriilor despre suflet, căci am promis o încercare despre Poezie. Care Poezie e alcătuită și ea, ca și orice om, dintr-o parte vizibilă (*textul, Poemul*) și una invizibilă, *Poezia*. O parte fără alta nu există, ca poezie vie, sau, cum spunea Alexandru Mușina, ca „poezie adevărată”, adică vizi-bilă, întrupată.

De ce am spus că Poezia e o „variantă perfecționată”? Pentru că, dacă omului nu i se poate citi sufletul după limbajul trupului, Poezia se poate citi în splendoarea ei pe fața Poemului. Frumusețea corpului nu este, din păcate, o garanție pentru un suflet frumos, deci complimentul pe care îl facem uneori femeilor „ești frumoasă ca o poezie” e din start o minciună sau, în cel mai bun caz, o presupunere.

O altă discuție, care are toate șansele să aibă doar un capăt, cel din-spre noi, și să fie defectivă de sfârșit, este cea *dacă poezia există și în afara Poemului*. Matei Călinescu ne spune că aceeași problemă pe care, iată, acum ne-o punem și noi, și-a pus-o și Coleridge. (vezi *Conceptul modern de poezie*, Ed. Eminescu, 1972, p. 54). Poetul englez iese din încurcătură „englezește”. Iată cum rezumă Matei Călinescu „raționamentul” lui Coleridge: „Dacă poezia poate exista și în afara poemului, pot exista și într-un poem părți fără poezie. Poetul nu întrevade o soluție teoretică, limitându-se să indice una practică”. Soluția practică stă în invocarea scrierilor lui *Platon, Burnet, Cartea lui Isaia* etc., care sunt pline de Poezie, deși nu sunt scrise sub formă de poeme, adică de trupuri consacrate ale Poeziei. Deci, dacă poate exista poezie în afara poemului, pot exista și poeme în afara poeziei. O consecință practică a concluziei lui Coleridge ar fi posibilitatea înființării, după un model industrial, a unor *atelieri de dezmembrat poeme*, care să aibă misiunea de a demonta părțile lipsite de poezie din poeme și depozitarea lor în niște „cimitire de mașini”. Zic asta pentru că mi-am adus aminte definiția pe care Valéry o dă poemului: „En vérité, un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots.” Iertat fie-mi gândul răutăcios prin chiar utilitatea lui. Sunt absolut convins că într-un viitor nu prea îndepărtat, când omul va avea timp să se ocupe de problemele sale reale, astfel de ateliere vor exista la fiecare colț de stradă!

Eu continui să cred în intuiția pe care am avut-o la 20 de ani, anume că Poezia e un ținut nemărginit și fluid. Un fel de ocean spiritual. Ea există independent de poem, dar nu se vede decât prin poem, așa cum bacteriile există independent de microscop, dar nu se văd decât prin microscop. Nu microscopul creează bacteriile și virusurile, așa cum nu limbajul creează Poezia. Limbajul doar o exprimă, o face vizibilă pentru ochiul și mintea omenească. Limbajul e creator doar prin decupaj, prin tăieturile, prin zgârieturile, prin fircăliturile, prin desemele pe care le face pe obrazul Poeziei. Și așa cum există limbaje sterpe, există și microscopae prin care nu s-ar putea vedea nici chiar un elefant. Relația între limbajul poetic și poezie e una extrem de subtilă, așa spune chiar osmotică. Dar iată ce scriam în poemul *Izgonirea din poezie*, publicat în primii ani de studenție în *Echinoc*: „... poezia refuză să mai intre în poem/ când în mijlocul hârtiei pe care scrii domnește o pată roșietică, aproape uscată,/ două aripioare și câteva piciorușe de muscă.” Mai târziu am aflat că aceeași intuiție a avut-o și Arghezi, înaintea mea, care zice: „Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei”. (cf. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 254). Sigur, microscopul poate fi demontat, analizat piesă cu piesă, poate fi – cu folos – perfecționat, îi pot fi șlefuite lentilele, la fel se poate face și cu limbajul, dar asta numai spre a face mai cu acuratețe vizibilă Poezia.

Pe calea aceasta, trebuie să amintim și viziunile ținutului Poeziei de dincolo de cuvânt, de dincolo de nume. Eu cred că *Zbor curat* este cel mai frumos poem al lui Ioan Alexandru. Îl citez fragmentar: „Unde-am ajuns nu cunoșteam./ Trecurăm dincolo de ape/ Și am coborât într-un târziu/ Pe țărmul marilor garoafe/ .../ Cuvânt nu mai era – șopteau/ Doar adâncimi fără de nume/ Cu roua umbrei luminând/ Curat, de dincolo de lume”. Vom reține cuvintele care ne ghidează demersul: „*dincolo*”, „*nu cunoșteam*”, „*cuvânt nu mai era*” și „*fără de nume*”. De aici pornind, o minte iscoditoare ar putea lesne să lunece pe panta unei discuții periculoase: dacă Frumosul există obiectiv sau e o creație a minții omenești. Mai pe înțeles spus, dacă un apus de soare e frumos și dacă nu-l vede nimeni. Dacă pe Pământ era ceva frumos înainte de apariția omului?

Vom evita să conexăm discuțiile, căci nu știm unde am ajunge.

O altă discuție despre Poezie, care e întemeiată pe ideea unui „*dincolo*” (recunosc că am o slăbiciune pentru acest cuvânt) poate porni de la definiția Poeziei dată de Carl Sandburg: „Poezia este deschiderea și închiderea unei uși, lăsându-i pe cei care privesc prin deschizătură să ghidească ce s-a văzut în frântura aceea de clipă...” (Fraza aceasta o așază Viorel Mureșan ca motto la recenta și excelenta lui carte de poezie, *Mone-de în aer*.) Oricum am întoarce discuția, definițiile cele mai fertile ale Poeziei sunt cele date de practicieni, adică de poeți.

Definiția lui Sandburg se deschide (în loc să se închidă!) în nenumărate alte definiții. Una ar fi aceea că *Poezia e mereu ceva în spatele unei uși*. Asta vrea, cred eu, să însemne că nu e dată „la liber”. Desigur, spre norocul omenirii, care în caz contrar și-ar pierde mințile. Ceea ce nu ar fi tocmai de nedorit, căci Platon ne asigură că „Cele mai mari binefaceri ajung

la noi pe calea nebuniei". Dar, vorba lui Rilke, „Orice înger e înfricoșător” (*Elegia a II-a*). De aceea, cred eu, criticii de poezie sunt, din naștere, prevăzuți cu o dotare în plus: au încorporați în creier un soi de „ochelari de sudor” ca să poată discerne ceva prin lumina insuportabilă. Aici s-ar mai cuveni să amintesc că Blaga are și el intuiția a ceea ce Sandburg numea „frântura aceea de clipă”. Mă gândesc la poemul său *Poezia*, pe care îl citez aci: „Un fulger nu trăiește/ singur, în lumina sa,/ decât o clipă, cât îi ține/ drumul din nor până-n copacul/ dorit, cu care se unește./ Și poezia este – așa./ Singură-n lumina sa/ ea ține pe cât ține:/ din nour până la copac,/ de la mine pân' la tine.”

Sugerez aici drept comentariu, pentru a fi în ton cu discuția, o sintagmă a lui Al. Cistelean din *Bilete de favoare* (Editura Charmides, 2023): „încet de fulgerător”.

Și o altă intuiție genială a lui Blaga, anume că Poezia e, până la urmă, o ghicitoare. Amintim doar două ghicitori splendide citate tot de Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*:

„Sub două păduri întinse
două ape aprinse.” (*Sprâncenele și ochii*)

și

„Într-un vârf de pai,
Mănăstire de crai.” (*Păianjenul*)

Dar, mai zice Blaga, în același loc, că „...metaforele acestea apropie totdeauna termeni excesiv de depărtați”. Spusele lui ne apropie de definiția lui Artur Lundkvist, definiția mea preferată, și anume: „Poezia este o sfoară întinsă între far și cireș”. Ce are comun „farul” cu „cireșul”? Dacă încercăm să răspundem acestei nedumeriri, suntem pe cale să înțelegem ceva, ceva (lumina farului, lumina cireșului înflorit, timpul scurt al dăinuirii florilor de cireș, timpul fulgerărilor farului etc.). Dar, altfel, nu suntem în greșală spunând că drumul între „far” și „cireș” este unul foarte lung, că termenii, cum zice Blaga, sunt „excesiv de depărtați”. Aici trebuie să spunem imediat că Poezia face drumul între termeni îndepărtați, între obiecte îndepărtate, cu viteza luminii farului ce străbate întinderi nemărginite și, poate, pustii de ape, pe când proza e o deplasare „pe jos”, pas cu pas, ori cu o corabie cu pânze, ca să respectăm analogia maritimă.

De fapt, puterea Poeziei de a pune în legătură realități îndepărtate face vizibile niște linii de forță care organizează chiar Universul. Eu îmi amintesc experiența de la ora de fizică din clasele mici, când pilitura de fier, presărată pe o foaie de hârtie sub care se pune un magnet, se așeza de-a lungul liniilor de forță ale magnetului, desenându-le, făcându-le vizibile. La fel și Poezia. Așternută pe o foaie de hârtie, ea face vizibile liniile ascunse ale structurii Logosului, liniile care structurează Spiritul, scheletul Universului. Antoine Becquerel scria pe la începutul veacului trecut că dacă miști un deget pe Pământ, ceva se mișcă pe Sirius. A avut chimistul viziunea armoniei universale. Eu, ca poet, îndrăznesc să mai fac un pas și zic: dacă miști ceva în *cuvântul* Pământ, ceva se mișcă în *cuvântul* Sirius. Căci așa cum toate părțile universului sunt legate unele de altele, la fel

toate cuvintele sunt legate unele de altele. Astfel de forțe nu le poate face vizibile decât Poezia. *Poezia doar poate face vizibil invizibilul din Invizibil și invizibilul din vizibil*. De aceea afirm aci o altă definiție a Poeziei: *Poezia e dovada incontestabilă a existenței lui Dumnezeu*.

Dar, mai mult ca sigur, definiția aceasta, care necesită o discuție separată, poate avea în „subsol” cuvintele lui Marcel Raymond: „influxurile mistice pe care practicarea poeziei, după părerea lui Baudelaire, le impune poetului: obsesia necesară a supranaturalului, sentimentul că între lucruri și ființe există legături pe care nicio știință pozitivă nu le întrezărește, într-un cuvânt, întoarcerea la stări de conștiință numite de psihologi prelogice ori primitive – altă tentație ce nu știm unde ne va putea duce?” Permiteți-mi să mai povestesc încă o întâmplare care ar fi trebuit să-mi dea de gândit în copilărie, dar mintea mea fiind prea fragedă a amânat lămurirea ei, trecând-o la rubrica „neînțeleșuri” în loc să o claseze la cea de „prevestiri”. De câte ori tata (Dumnezeu să-l odihnească!) mergea la târg în Pântec sau Borșa, ne aducea (mie și surorii mele) câte o „turtă dulce cu oglinjoară”. Oglinjoara era mică cât buricul degetului, avea formă de inimioară și era „înramată” în turtă dulce, invariabil, roz. Într-o zi, am avut o străfulgerare de mirare constatând că în minuscula oglindă sub formă de inimă, ținută într-o anumită poziție, încăpea toată grădina noastră și dealul uriaș din spatele ei. Mai târziu, făcând o analogie între mica oglinjoară din copilărie și scurtimea poemelor, aveam să ajung la încheierea că *Poezia e un mod de a încălzi infinitul între palme*. Căci sentimentul infinitului e unul rece, de gheață, dar poezia îl face oarecum suportabil. Cum eu mă bucur de câte ori cineva îmi confirmă intuițiile, nu am putut decât să jubilez citind în admirabilul eseu al lui Al. Cistelean, *Mică introducere la ratarea cititorului de poezie*, eseu atât de bine scris încât merită învățat pe de rost, în care, la un moment dat (*op. cit.*, p. 9), Al. Cistelean scrie că lectura Poeziei „...nu poate merge în pas alergător, ci numai din piedică în piedică, iar la capătul poemului e doar o linie de orizont. Cine are răbdarea să citească un poem, fie cât de scurt, până la capăt!?” – se întreba criticul. Aceasta e și credința mea, anume că la capătul poemului e doar o linie de orizont, de unde vederea ta și mintea ta vuiesc până departe prin hăurile imaginației.

E foarte greu să vorbești cât de cât inteligibil despre Poezie! Fie și ajutându-mă de cuvintele unui „Mai știutor prieten” – vorba lui Mihai Șora – îmi e greu. Zice același Al. Cistelean (ot Aruncuta), și îl cred întru totul, că „E admis de (mai) toți teoreticienii că poetul operează, simultan, cu toate sensurile strânse în dicționare pe seama fiecărui cuvânt, că el le actualizează pe toate... prin urmare el face vie arheologia cuvântului, aducându-i întreaga devenire la vedere și folosindu-i toate virtualitățile... Așa încât sensurile pot sta cam în relația în care stau, în formulele chimice complexe, elementele: într-o spațialitate inefabilă, dar logică”. Mai limpede despre limbajul poetic nu se poate vorbi, cred eu. Căci mai ceșos am vorbit eu în *Cartea pierdută*, unde comparăm cuvintele dintr-un vers cu o înșiruire de arici, fiecare arici având toți țepii uniți de țepii ariciului următor. Altfel spus,

toate sensurile unui cuvânt legate de toate sensurile cuvântului următor. Limbajul poetic e singurul limbaj total, fără resturi. Limbajul științei și, de cele mai multe ori, al filosofiei, este unul riguros, călare pe idei, dar reductiv, sărac. A merge într-o direcție înseamnă a renunța la celelalte direcții. Eu spuneam că limbajul științei „bărbierește aricii”, deoarece alege sensul cel mai tare al unui cuvânt spre a-l uni cu sensul cel mai tare al cuvântului următor. Așa că se poate afirma cu îndreptățire, dimpreună cu Baudelaire, că: „Poetul e inteligența supremă, și fantezia e cea mai științifică dintre toate facultățile” (*Correspondance* cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 54).

Acum îmi dau seama că ar trebui să mai scriu încă 12 pagini în care să explic în cu totul alte cuvinte ceea ce am spus în cele 12 pagini deja scrise. Nu o să fac asta, mai bine o să repet o parte foarte frumoasă din fragmentul citat din Benedetto Croce. Nu am aflat răspunsul mulțumitor la întrebarea ce este Poezia, din vina mea, căci „poate pentru că nu l-am căutat bine.” Totuși, îndrăznesc să mai abuzez de răbdarea d-voastră cu încă o definiție, pe care promit să nu o lămuresc, căci raportul între Poezie și limbajul poetic a fost cel mai mult și lesne frământat în toate discuțiile despre învinovatul cuvânt care refuză, nu se lasă introdus într-un concept. Definiția asta este evident favorabilă Poeziei, deci partinică. Ea aparține prietenului meu regretat (Dumnezeu să-l odihnească!) prozatorul Alexandru Vlad: „*Poezia este victoria limbii asupra gramaticii*”. Am promis să nu comentez, totuși nu mă pot abține și zic: de câte ori auzim pe cineva zicând că nu a înțeles un poem, asistăm la o nouă victorie a gramaticii asupra limbii. Și, ca să nu se creadă că toți prietenii mei, și numai ei, sunt incredibil de deștepți, invoc aici cuvintele lui Hugo Friedrich (pe care nu l-am cunoscut personal) despre poezia modernă: „Sintaxa se dezarticulează sau se reduce la predicate nominale voit primitive. Cele mai vechi instrumente ale poeziei, comparația și metafora, sunt mânuite într-o manieră nouă care evită termenul natural de comparație și provoacă o contaminare ireală între lucruri obiectiv și logic incompatibile.” (Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 15).

Definiția lui Alexandru Vlad trebuie imediat condimentată cu vorbele lui Oscar Wilde, ca să o știrbim nițel, să aducă măcar puțin cu cubul lui Nichita Stănescu: „Dați-mi superfluul, eu las celorlalți necesarul” (citată în Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 15).

Ar mai trebui să vă vorbesc despre viziunea fenomenologiei lui Husserl asupra lumii pentru ca vorbele mele să aibă noimă. Dar mă opresc aci și zic: dacă s-a înțeles ceva, bine, dacă nu, iar bine!

[Vatra, nr. 5-6/2024, pp. 3-5]

LUCIAN NASTASĂ-KOVÁCS



Ion Barbu/Dan Barbilian și avatarurile posterității imediate¹

Acum câțiva ani, când am publicat un articol despre Dan Barbilian și Mișcarea Legionară², nu mi-am pus prea multe întrebări în ceea ce privește resorturile și gradul de implicare ori atașament al poetului-matematician la ideologia unei formațiuni politice care se dovedise profund antidemocratică, cu un discurs naționalist-religios desuet și atitudini ce promovau violența și crima în numele unor principii aberant formulate și gestionate, un soi de – ca să utilizez un termen actual – „al-Qaida” *avant la lettre*. Am luat de bune câteva mărturii contemporane personajului invocat în titlu, fără a insista mai profund asupra acestui aspect, mărturii ce se suprapuneau spiritului din cele câteva documente reproduse de mine atunci sub semnătura matematicianului universitar.

De altfel, nici nu mi s-a părut ceva ieșit din comun, faptul că Dan Barbilian ar fi fost înregimentat într-un partid extremist și a îmbrăcat „cămașa verde”, de vreme ce în epocă mulți alți intelectuali și universitari români își declaraseră fără echivoc opțiunea legionară, ocupând chiar poziții politice, administrative sau de prestigiu simbolic în ierarhia Mișcării, aspect îndeajuns dezbătut până acum. La fel cum nu mi s-a părut bizar nici faptul că avea *prieteni* evrei – un fel de a spune, pentru că spre maturitate Dan Barbilian nu a cultivat mai deloc „amiciția”, fiind un veritabil ermetic nu doar în poezie, ci și în viața de toate zilele -, pentru că mai toți intelectualii cu atitudini de extremă-dreapta au invocat în anii postbelici excelențele relații și camaraderia cu tot felul de israeliți, deși în perioada antisemitismului oficial au repudiat în gura mare orice prieteșug cu aceștia.

Iar Barbilian nu a făcut excepție în această direcție, puseul lui legionar, cu gesturi și atitudini deplorabile, fie scriind delațiuni la adresa unor colegi, fie colaborând cu texte la presa vremii, fie întorcând spatele mai vechilor prieteni pe care între timp i-a „descoperit” a fi fost israeliți ori filosemiți, pentru ca până spre vara lui 1944 să împărtășească și altora convingerile lui în

¹ Fragment dintr-o carte în curs de apariție

² Lucian Nastasă-Kovács, „Poeticul” Dan Barbilian și mișcarea legionară, în „Apostrof”, XXIV, 2013, nr.11 (282), p.15-18 (reprodus în vol. Idem, *Intelectualii din România. Configurații culturale*, Cluj, Edit. Mega, 2014, p.164-178).

mesianismul lui Hitler și forța imbatabilă a națiunii germane – sunt aspecte deja elucidate, dar care așteaptă încă a fi concret și coerent contextualizate. În fond, a fost luat de curentul vremii, ca mulți alții, fără a intui și eventualitatea unor consecințe care doar prin hazard nu i-au fost fatale.

Pe de altă parte, parcurgând sute, poate mii de dosare din tot felul de fonduri arhivistice despre mișcarea legionară din România, cu interes deosebit mai ales pentru intervalul 1938-1944, dar și cu extensia firească până spre 1964 (ba chiar și mai apoi), pentru a desluși destinele unor intelectuali români înregistrați în scriptele Siguranței și, ulterior, ale Securității sub genericul „legionari”, n-am aflat nimic concret, nici măcar o mențiune cât de cât documentată în ceea ce-l privește pe Dan Barbilian. Apar mii și mii de nume, uneori doar în ipostaza de „bănuiți” legionari ori „simpatizanți”, puși sub supraveghere, alteori cu dosare grele, chiar de condamnați la închisoare, dar există o tăcere aproape totală în legătură cu numele poetului matematician. Nici măcar în dosarele de urmărire sau de anchetă întocmite pe seama lui Radu Demetrescu-Gyr – cu care Barbilian se trata de „veri”, fiind într-adevăr rude prin alianță -, ce cuprind tot soiul de interogatorii, mărturii și documente adunate în zeci de tomuri, până prin deceniul șapte al veacului trecut, nu aflăm nimic despre Barbilian. De-a lungul anilor, Gyr a fost interogată cu privire la legionarismul a tot felul de oameni cu care s-a cunoscut, dar nimeni nu pare să-l fi întrebat ceva despre poetul matematician, deși soția acestuia – Gerda Barbilian – ar fi intervenit la Legația Germaniei din București pentru a-l ajuta pe „vărul” lui Dan în contextul furiei lui Ion Antonescu contra rebelilor din ianuarie 1941, trimițându-i totodată pachete pe când se afla în detenție și ajutându-i material familia. Iar Radu Gyr a fost unul din cei care au acceptat sub comuniști – pentru a-și salva viața – să ofere „organelor” informații detaliate despre alții atât în perioada detenției la Aiud și aiurea, cât și mai apoi, în libertate.

Abia în dosarele personale ale soților Barbilian, produse distinct pentru fiecare în parte de Securitatea anilor 50-60 și aflate acum în custodia Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (*infra* CNSAS), găsim firave mențiuni în ceea ce privește o temporară apartenență legionară. Dar nimic concret, iar ceea ce lasă impresia a fi vreun indiciu în această direcție, nu are nici un suport documentar. Pare pur și simplu rezultatul unor „delațiuni”, puține și mai totdeauna cu jumătate de gură. La fel, de pildă, în dosarele întocmite de Securitate pentru Mihail Moritz Benado, o vreme asistent al lui Dan Barbilian la Universitate, aflăm doar mențiunea soților Barbilian, sub formula „foști legionari”¹.

Mai mult chiar, când în primăvara lui 1942, Președinția Consiliului de Miniștri - prin Cabinetul Militar al Conducătorului Statului – solicită „informațiuni complete” despre Dan Barbilian, Direcția Generală a Poliției comunică pe 25 mai solicitantului o Notă informativă cu detalii din biografia acestuia, concluzionându-se: „Ca profesor se bucură de un deosebit prestigiu, iar ca om este apreciat pentru cinstea și munca ce o depune pe teren științific, fără

¹ Cf. *Arhiva CNSAS*, dos. I-400970, vol.1, f.48.

a se manifesta din punct de vedere politic și fără a fi fost înscris în vreo organizație politică”. Se menționează totodată că nu are cazier sau dosare de urmărire nici la Direcția Generală a Poliției, nici la Prefectura Poliției Capitalei¹. Iar motivul verificării pare a fi o însemnare pe fila unui dosar (nr.1790) al Serviciului Poliției de Siguranță din februarie 1942, intitulat „Situația personală a legionarului Barbilian Dan”, care s-ar fi înregistrat în Mișcare în 1940², însă fără detalii sau mențiuni precise ca în alte nenumărate cazuri. Cam acesta ar fi orizontul documentar în ceea ce privește „legionarismul” lui Dan Barbilian.

Pe de altă parte, s-a atras deja luarea aminte asupra prudenței ce trebuie să o manifestăm față de materialele produse de Securitatea română³, la fel cum nu trebuie deloc subestimat apetitul „național” pentru delațiune, cleveleala ieftină și denigrare, extrem de importantă fiind mereu „capra vecinului”, stimulii unor pretexte numai bune de răzbunare, obstrucții sau defăimări, calea de a plăti polițe sub umbrela anonimatului. În fond, abia în 1952 avem de-a face cu sursa/informatorul „Cristian” care-l prezintă pe Barbilian ca „fost legionar”, ce „se manifestă dușmănos și nu se supune hotărârilor luate de C.I.S.”⁴

De altfel, „episodul legionar” a fost recunoscut chiar de poetul matematician, printr-o „sugestivă” discreție asupra subiectului ori regrete tardive. Așa se face că avem totuși *O mărturisire de credință a poetului Ioan Barbu* în primăvara lui 1947⁵, prin care-și motivează doar „apropierea” de Legiune, termen folosit de el și mai apoi, pentru ca în 1959, cu doi ani înaintea decesului său prematur, Barbilian să precizeze în Autobiografia atașată dosarului personal de la Universitatea din București faptul că deși a „stat departe de orice partid politic”, „după căderea regimului lui Carol al II-lea, dezorientat politicește, m-am lăsat înșelat de programul *revendicărilor sociale al mișcării legionare și din octombrie până în noiembrie [1940] (până la primele lor crime)* m-am apropiat de ei, ca să-i cunosc. Văzând că am de-a face cu mistificatori și vârsători de sânge, m-am îndepărtat treptat de ei”⁶. Așadar, Barbilian admite existența unei legături cu legionarismul vreme de două luni, tocmai când Mișcarea coabita cu Ion Antonescu în guvernarea țării.

În contextul de mai sus se impune totuși reluarea unor părți din biografia lui Dan Barbilian – cu atât mai mult cu cât acum, în 2025, aniversăm 130 ani de la nașterea poetului matematician - și a regândi omul și epoca traversată, nu neapărat din perspectiva lui de versificator, cât mai ales ca universitar și protagonist în câmpul culturii, în dezbaterile de idei și evoluția unui

¹ Arhiva CNSAS, dos. I-185007 (Dan Barbilian), f.19-21, 37.

² Ibidem, f.34-36.

³ Vezi Gabriel Andreescu, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității*, Iași, Edit. Polirom, 2013; idem, *Globalizarea ipocriziei. Pentru o abordare umanistă a eticii memoriei*, Iași, Edit. Polirom, 2023.

⁴ Arhiva CNSAS, dos. I-185007 (Dan Barbilian), f.13.

⁵ *O mărturisire de credință a poetului Ion Barbu*, în „Timpul”, XI, 1947, nr.3407, joi 10 aprilie, p.3.

⁶ Ghiță Florea, Simona Iacob, *Ion Barbu (Dan Barbilian) în arhive*, în „Caiete Critice”, 3-5/2008, p.38 (facsimil din Dosarul personal al lui Dan Barbilian de la Universitatea din București, dintr-un lot destinat distrugerii).

domeniu științific îndeajuns de dur, precum cel al matematicilor. În felul acesta, ne-am vedea în fața unui personaj extrem de complex, anevoie de surprins în doar câteva linii sistematizatoare (ca să nu zic: simplificatoare) sub aspectul trăirii intime, al personalității poetice și al omului de știință, pentru că Dan Barbilian a trăit intens viața în mai toate etapele ei, fiind dominat de sentimente și apucături nu de puține ori contradictorii.

[...]

Odată cu trecerea lui în neființă începe și posteritatea lui Dan Barbilian. Evident, este o temă extrem de complexă, care ar merita o dezvoltare mult mai amplă. Însă pentru a marca cei 130 ani de la nașterea poetului matematician și apariția acestui volum colectiv sub egida Uniunii Scriitorilor din România, filiala Cluj, câteva repere se impun de la sine, pentru că Ion Barbu iese din scenă cam în perioada când se prefigura deschiderea ideologică și spre scriitorii până nu demult ignorați, în anii „obsedantului deceniu”.

Ca matematician, opera i-a fost adunată și republicată integral încă din 1967 în două tomuri¹, pentru ca în 1985 un alt volum să cuprindă cursuri, dar și însemnări autobiografice ale lui Barbilian din 1954². Cum de la sine se înțelege, n-au lipsit analizele asupra operei lui matematică, de la studii prin cele mai diverse reviste de specialitate (semnate de Walter Benz, John R. Faulkner, Marcus Greferath, G. Hanssens, Paul J. Kelly, Werner Leißner, David C. Lantz, H. Maldeghem, F. Radó, Stefan E. Schmidt, Renata Spanicciati, Bogdan D. Suceavă, Ferdinand D. Veldkamp ș.a.) până la disertații doctorale³ și volume de sine stătătoare. Iar în categoria din urmă se cuvine a menționa contribuția lui Wladimir-George Boskoff⁴, dar mai ales a lui Bogdan D. Suceavă, ce și-a stabilit un veritabil proiect cultural din valorificarea complexă a poetului matematician⁵.

Însă ca om de litere (poet și cronicar) a fost recuperat mai cu timiditate. La un an după moartea sa, Camil Baltazar scoate un volum de memorialistică⁶, din care Dan Barbilian lipsește cu totul, deși cei doi fuseseră o vreme buni prieteni, chiar dacă într-o relație cu năbădăi. La urma urmei, ambii se manifestaseră ca niște polemisti extrem de violenți, de agresivi, se înfruntaseră în 1928 în „Țiparnița literară”, iar la un moment dat Ion

¹ Dan Barbilian, *Opera Matematică*, ed. P. Mocanu, prefață Gh. Vrânceanu, vol. I, *Geometrie*, Edit. Didactică și Pedagogică, București, 1967, 629 p. (aici a fost integral republicată și *Notă asupra lucrărilor științifice*, 1940), p.7-63; vol. II, *Algebră*, Edit. Didactică și Pedagogică, București, 1967, 666 p.

² Dan Barbilian, *Algebră*, ed. Horia Pop, Edit. Didactică și Pedagogică, București 1985.

³ Vezi, de pildă, Nicole Sprenger, *Ein geometrischer Zugang zu Barbilianbereichen*, Berlin, Logos Verlag, 1999, 146 p.

⁴ Wladimir-George Boskoff, *Hyperbolic geometry and barbilian spaces*, Palm Harbor (Fl.), Hadronic Press, 1996, 161 p.

⁵ Vezi îndeosebi: Bogdan Suceavă, *Memorii din biblioteca ideală*, Iași, Edit. Polirom, 2013, 217 p. (cu multe referințe la Barbilian, dar și la alți matematicieni); idem, *Adâncul acestei calme creste. Programul de la Erlangen și poetica „Jocului secund”*, Iași, Edit. Polirom, 2022.

⁶ Camil Baltazar, *Contemporan cu ei. Amintiri și portrete*, București, Editura pentru Literatură, 1962.

Barbu se înfuriase teribil pe G. Călinescu, când în revista „Capricorn” din 1930 îi așezase versurile sub cele ale lui Baltazar¹.

De altfel, de-a lungul vremii, cei doi frecventaseră cu anii cenaclul de la „Sburătorul”, iar când în luna mai 1926 se iscaseră „mari discuții în jurul poeziilor lui Barbu”, cei prezenți „citindu-i contradictoriu poeziile din «Contemporanul», Baltazar și Aderca [îl] admiră zgomotos, dar nu înțeleg nimic”². Iar incidentul din noiembrie 1930 venea la scurt timp după ce „Vre-mea” îi dedicase o pagină întreagă lui Barbilian, sub redacția lui Camil Baltazar³, ce-l mulțumise peste măsură pe poetul matematician. Capricii de scriitori, de ierarhii ale recunoașterii publice, de invidii. Așadar, momentele de apropiere dintre cei doi „neliniștiți” au fost multe și consistente. Doar că anul 1962 încă nu era propice pentru a-l evoca pe Dan Barbilian ca poet. Abia fusese reabilitat Tudor Arghezi, context în care este inclus un text despre el. Însă memorialistul nu suflă acum o vorbă despre Barbilian.

Abia peste mai bine de un deceniu, când Camil Baltazar își reeditează volumul memorialistic din 1962, adăugând alte câteva evocări sau aducând întregiri în contextul dezghețului ideologic, apare un capitol despre „Personalitatea lui Ion Barbu”⁴, cu mențiunea de a fi fost redactat încă din 1967, odată cu apariția volumului *După melci*, ce avea un cuvânt înainte semnat de Camil Baltazar⁵. De data aceasta, memorialistul pare a supralicita dimensiunea lui Barbilian, care se remarcase încă din 1921 prin „incandescența minții disociative și a strălucitoarei sale inteligențe”, asemuindu-l prin „marea iradiație și forță analitică” cu G. Călinescu. Este un portret oarecum poetic, prezentându-l pe matematicianul în formare ca având „degete alungite și subțiri de copilandru, degete mlădioase și flexibile”, cu trăsături idealizate, dar pe un fundal real. De pildă „ochii lui erau expresivi nu numai prin tăietura lor oblică, asiatică, ci și prin luminile și umbrele alternând în pupile, asemeni unor fascicule de șăgălnicie și asprime”. Iar în altă parte a volumului memorialistic, vorbind despre atmosfera gălăgioasă de la Capșa, Baltazar întregeste imaginea lui Barbilian, care „ignora zarva din jurul său și complet abstras, migălește la câte un vers sau rezolvă o problemă de matematică, gustând din vreme în vreme din cele două prăjituri din fața sa, străin de învâlmășagul și fumăraia cafenelei”⁶.

Dacă mulți din memorialiști îl prezintă pe Barbilian cam cum era la maturitate, Baltazar îl știe din tinerețe, când „la cenacle, în redacțiile revistelor, la cafeneaua literară Capșa, unde Ion Barbu era nelipsit, întâlneai un fervent suetard doritor de snoave și palavre”. Cum am sugerat deja, dincolo de

¹ În același număr și anterior paginii unde se aflau versurile lui Ion Barbu, dar pe aceeași deschidere a revistei, se afla textul lui Camil Baltazar, *Autobiografie* („Capricorn”, I, 1930, nr.1, noiembrie, p.3-8).

² E. Lovinescu, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, I, ed. Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, prefată și note de Al. George, București, Edit. Minerva, 1993, p.213.

³ În „Vre-mea”, III, 1930, nr.130, joi 11 septembrie, p.3, la „Vre-mea literară”, texte semnate de Pompiliu Constantinescu (*Glosse la poezia d-lui Ion Barbu*, în care afirmă: „Universul poeziei barbiene este abstract; poezie antimuzicală, tinzând să ucidă retorica”), și G. Călinescu (*Moduri poetice*, în care găsește că versurile lui Ion Barbu sunt de o „desăvârșită claritate”, claritate în sensul „gândirii” și a „simțirii”).

⁴ Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare*, București, Edit. Minerva, 1974, p.40-44

⁵ Ion Barbu, *După melci*, cuvânt înainte de Camil Baltazar, București, Edit. Tineretului, 1967.

⁶ Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare*, p.190.

conformismul impus de epocă, Baltazar stabilește câteva asemănări între Barbilian și G. Călinescu sub raportul inteligenței, al intuițiilor de mare valoare, deși ambii nu străluciseră la învățătură în anii adolescenței, cu lecturi tardive și în familii oarecum dezinteresate de educația acestora. În cazul lui Dan Barbilian (dar nu departe de comportamentul lui Călinescu), „omul de idei, marele matematician avea izbucniri de o particulară violență și vehemență”, era „susceptibil, suspicios, îi sărea țandăra din te miri ce”¹.

[...]

În fapt, poezia lui Dan Barbilian va fi scoasă la lumină abia după un deceniu și jumătate de când se impusese „uitarea” – în 1948 –, fiind preferat matematicianul și deloc poetul. Iar asta se datorează lui Alexandru Rosetti, care-l readuce în conștiința literară a vremii prin reeditarea volumului *Ocean*², asociindu-se și Ov.S. Crohmălniceanu cu un text³, într-un context politic deja evidențiat istoriografic. De altfel, revista „Viața Românească” din 1963 dedicase un număr dublu valorificării literaturii interbelice, menționând scriitori asupra cărora se păstrase tăcerea destul de multă vreme: Ion Pillat, Ion Minulescu, Ion Barbu, Adrian Maniu, Anton Holban, Panait Istrati, Gib Mihăescu, Ionel Teodoreanu ș.a.⁴ Și tot în acest an – 1963 – Romulus Vulpescu îl va racorda pe Barbilian la epocă, publicând postum în „Luceafărul” un text al poetului matematician produs prin 1959, intitulat *Adevărul progres*, în fapt un veritabil elogiu adus realizărilor din RPR, ironizând „liberalismul” românesc (de fapt „brătienist”), care a mutilat evoluția țării, PNL fiind un „partid hrăpăreț de ciocoi incuți și obraznici, e o impostură”⁵.

Însă anul 1963 este unul încă de incertitudine în ceea ce privește deschiderea ideologică, abia în primăvara viitoare venind și eliberarea intelectualilor din pușcării, printr-o amnistie cvasi-generală a deținuților politici. Este și motivul pentru care recuperarea lui Ion Barbu – dar și a altora – se face cu prudență. Pentru că pe la începutul lui 1962, genul poetic barbian este încă blamat, chiar Gh. Gheorghiu-Dej recomandând în cuvântarea lui la Conferința pe țară a scriitorilor menținerea pe linia ideologică a proletcultismului, iar „critica literară, publicațiile Uniunii Scriitorilor să combată ruptura de realitate, de clocotul vieții, încercările sterile de cultivare a unei literaturi cu tematică minoră, destinată unui cerc îngust de preținși rafinați, influențele literaturii decadente și ermetismului, refugiarea în abstracțiuni nebuloase sau în trecutul îndepărtat, ce se manifestă uneori în poezie”. A fost de altfel o bună ocazie și pentru Demostene Botez să înfieze poezia ermetică și pe acei tineri versificatori care o practică, oferind „opere sterile și fără nici un ecou”⁶.

Doar că peste numai câteva luni, Zoe Dumitrescu-Bușulenga pare a nu se alinia imperativelor de mai sus, făcând o breșă insidioasă, ieșind de sub

¹ *Ibidem*, p.40-42.

² Ion Barbu, *Ocean*, ediție îngrijită și cuvânt înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin, București, Editura pentru Literatură, 1964, 108 p.

³ Ov.S. Crohmălniceanu, *Ion Barbu*, în „Viața Românească”, XVI, 1963, nr.6-7, p.248-263.

⁴ „Viața Românească”, XVI, 1963, nr.6-7/1963.

⁵ „Luceafărul”, VI, 1963, nr.16 (127) din 3 august (reprodus în Ion Barbu, *Opere*, II, *Proză*, ed. M. Colosenco, București, Edit. Univers Enciclopedic, 2000, p.478-483).

⁶ Cf. „Gazeta literară”, IX, 1962, nr.4 (411), 28 ianuarie, p.1, 3.

dominația proletcultismului pentru a vorbi tocmai de poezia obscură, cu referire directă la personajul nostru: „Sensuri absconse, voite, a introdus în poezia noastră Ion Barbu, pe urmele poeziei rimbaldiene. Deși a exercitat o anume influență asupra unor poeți în perioada dintre cele două războaie, ermetismul n-a făcut școală la noi. Asta probabil din pricina infuziilor de tinerete pe care le primea mereu poezia românească de la poezia populară”¹. Pentru ca la finele lui 1962, Eugen Simion să atenueze imaginea lui Ion Barbu printr-o retorică care să placă cenzorilor de până atunci: „Revoluția a atras și unele astre poetice singurate, ca Lucian Blaga, Bacovia, Ion Barbu. Adeziunea lor la socialism chiar dacă s-a fixat în poezie mai greu, datorită în primul rând condiției precare a destinului individual, poate fi urmărită, totuși, în efectele ei literare”. Și invocă aici poemul lui Barbilian, *Bălcescu trăind*, care a pus la baza RPR idealul revoluționarului de la 1848, autorul fiind calificat fără ezitare drept un „astru”².

Până și Leon Baconsky, care mai apoi va manifesta o susținere argumentată a poetului matematician, în vara lui 1963 este încă echivoc în analiza poeziei de la noi de după 1944, ai cărei reprezentanți – îndeosebi Mihai Beniuc și Miron R. Paraschivescu – au fost „fertilizați” de ideologia „clasei muncitoare”, anterior având doar pe Arghezi și Bacovia ca reprezentanți ai poeziei „realiste, sănătoase”, în vreme ce creația lui Ion Barbu ar fi o „involuție”³. De altfel, este remarcată deschiderea „Vieții Românești”, prin Crohmălniceanu, spre cazurile „mai dificile”, cum ar fi cel al lui Barbilian. Asta în vreme ce – anterior - Geo Șerban își publicase în „Gazeta literară” seria de articole *Împotriva ermetismului*⁴.

Anul următor însă va marca ferm repunerea lui Ion Barbu în panteonul literaturii române, Eugen Simion având un rol indiscutabil și nu lipsit de curaj când, de pildă, așează creația lui Barbilian alături de cea a lui O. Goga, T. Arghezi, L. Blaga și I. Pillat, ca „lirică de concepție”, diferită de a lui Mihai Beniuc, bunăoară, exponentă a „mesianismului social”⁵. În felul acesta încep să apară comparațiile, se stabilesc genealogii poetice de-a dreptul onorante, ca în cazul lui Nichita Stănescu, pentru a da exemplul cel mai elocvent. Vorbind despre tână revelație în câmpul literaturii, „cu toată izbitoarea sa originalitate”, Mircea Tomuș stabilește cu fermitate că acesta „vine pe un făgaș bine stabilit al dezvoltării poeziei noastre, coborând, pe o latură, de undeva din Ion Barbu”⁶. De altfel, din toamna lui 1964, Barbilian revine frecvent ca unul din numele ce strălucesc în lirica românească, alături de T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga, I. Pillat, Adrian Maniu, Ion Vineanu, V. Voiculescu ș.a.

¹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Simplitate și profunzime în poezie*, în „Gazeta literară”, IX, 1962, nr.16 (423), joi 19 aprilie, p.6.

² Eugen Simion, *Lirica socială și patriotică. O antologie a ei*, în „Gazeta literară”, IX, 1962, nr.52 (459), joi 27 decembrie, p.2.

³ Leon Baconsky, *Etape și direcții în dezvoltarea poeziei noastre după 1944*, în „Steaua”, XIV, 1963, nr.6, p.62.

⁴ Idem, *Literatura secolului XX în centrul dezbaterilor literare*, în „Steaua”, XIV, 1963, nr.9, p.37.

⁵ Eugen Simion, *Eminescu și Arghezi*, în „Steaua”, XV, 1964, nr.5-6, p.85.

⁶ Mircea Tomuș, în „Steaua”, XV, 1964, nr.7, p.69.

Considerat până nu de mult ca un poet indezirabil, Ion Barbu devine și unul „difil”, prin ermetismul său, ceea ce va stimula tot felul de studii, mai toate serioase, într-un context intelectual de deschidere, stimulat și de o nouă generație de critici literari, mai puțin infestați de proletcultism. De acum, asocierea matematicii cu opera sa poetică este aproape nelipsită, și ca o soluție de a o integra convenabil, fără prea multe compromisuri ideologice. Nu întâmplător, în nr. 2 din 1964 al revistei „Secolul 20” – ce are ca temă „Dialogul științei cu literatura” – se publică un fragment inedit al lui Barbilian despre *Formația matematică*. Iar Edmond Nicolau, profesor la Politehnica din București, cu contribuții majore în cibernetică, răspunzând unei dezbateri a „Scânteii tineretului”, pe tema *Specialitate și cultură generă-lă*, stabilește și din perspectivă filosofică legătura dintre știință și artă, invocând pe Platon și Aristotel cu preocupările lor de estetică și științifice, la fel cum la noi – spune el - „matematicianul Dan Barbilian era dublat de marele poet Ion Barbu”¹.

Totodată, într-un interviu acordat de Gr.C. Moisil în toamna lui 1965, Barbilian este din nou prezentat ca poet și matematician, între cele două ipostaze existând legături indiscutabile², deși acestea nu sunt nicicum menționate. Devenise însă parcă un consens de a-l asocia pe Ion Barbu ambelor domenii, căutându-se mereu conexiuni ce nu-i trecuseră prin cap poetului matematician, cel puțin până pe la 1930. Devenise însă ceva interesant, iar comentatorii au început să marșeze în această direcție. Când „Scânteia tineretului” găzduiește o dezbatere sub genericul „Vă socotiți un om modern?”, unul din studenții de la matematici, Constantin Bănică – originar din Chișinău, dar care-și petrecuse anii de liceu în orașul legat de copilăria lui Ion Barbu, Câmpulung Muscel - subliniază „matematizarea” din tot mai multe domenii, invocându-l pe Barbilian – evident, exagerând -, care „a demonstrat necesitatea formației matematice și în poezie”³, de parcă ar fi spus că nu poți deveni un bun poet dacă nu te pricepi la matematică.

Mai mult chiar, din toamna lui 1964 poetul matematician este inclus în manualul de Limba română de clasa XI, chiar dacă la „alți scriitori”, alături de L. Blaga, I. Pillat, Mateiu I. Caragiale, I. Minulescu, I. Vineanu, Gala Galaction, H. Papadat-Bengescu, în vreme ce marii creatori sunt M. Sadoveanu, G. Bacovia, T. Arghezi, L. Rebreanu, G. Călinescu, G. Topîrceanu, Cezar Petrescu ori Mihail Sebastian. Pentru ca în anul următor – 1965 - „Gazeta literară” să publice dezbateri pe seama poziției unor scriitori în acest manual.

Important este însă interesul tot mai crescut față de opera sa literară, revista „Ramuri” publicând 11 poezii inedite ale lui Ion Barbu în nr.5 din 1964. Cu alte cuvinte, în scurt timp este cu totul reconsiderat, de parcă se așteptase anume dispariția lui fizică pentru a fi valorificat în posteritate, ceea ce pare ca o regulă nu doar în spațiul românesc. Asta în vreme ce Eugen Simion îl plasează pe Barbilian într-o ierarhie acum de invidiat, afirmând că

¹ „Scânteia tineretului”, XX, 1964, s.II, nr.4693, p.2.

² George-Radu Chirovici, *Poezie și cibernetică. Interviu cu academicianul Gr.C. Moisil*, în „Gazeta literară”, XII, 1965, nr.41 (674), joi 7 octombrie, p.1.

³ „Scânteia tineretului”, XXI, 1965, s.II, nr.5041 de sâmbătă 31 iulie, p.3.

„lirismul cerebral al lui Ion Barbu e cultivat pentru conciziunea și arderea lui interioară, stăpânită de o luciditate sensibilă la simbolurile universale, poetul *Jocului secund* făcând dovada unei poezii de esențe, abstracte doar în punctul ei de pornire”¹. Până și Mihai Beniuc va include pe Ion Barbu printre „personalitățile cu renume bine stabilit”, precum Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Camil Petrescu, Eftimiu, Zaharia Stancu, Blaga, I. Agârbiceanu, Galaction, Geo Bogza, Jebeleanu ș.a.

[...]

Concret, din 1965 opera lui Ion Barbu este apreciată la superlativ, prin condeii întregii critici literare românești, fiind așezat într-o ierarhie ce va rămâne aproape neschimbată până azi, ca să reiau o succesiune stabilită pe atunci de Cezar Baltag, care afirmă că „Eminescu, Blaga, Arghezi, Ion Barbu sunt fenomene poetice de o rară originalitate și versurile lor au o putere de iradiere covârșitoare, tocmai datorită faptului că, în ciuda tuturor diferențierilor, poezia lor a fost expresia mereu inedită și proaspătă a unității poetice originare, a fanteziei și sensibilității specifice poporului nostru înzestrat”².

În acest context, Dan Barbilian este frecvent invocat în cele două ipoteze ale sale – de poet și matematician -, „Scânteia” anului 1966 menționându-l de mai multe ori, mereu sub forma elogiilor, fie cu ocazia centenarului Liceului din Pitești pe unde a trecut și el efemer (asemenea lui Ion Minulescu sau George Vâlsan), fie în contextul performanțelor în matematici a vreunui elev cu prilejul unui concurs național, care declara plin de emfază că avea ca model pe Dan Barbilian și Évariste Galois. Într-o anchetă tot a ziarului „Scânteia” din același an, decanul de atunci și academicianul Nicolae Teodorescu, activist de Partid care va deveni curând și membru al CC al PCR, întrebând de resorturile pasiunii unor tineri pentru matematică, îl invocă pe Barbilian în dubla calitate de matematician și poet³. Este clar, Ion Barbu era deja „à la page”!

Evident, au urmat și alte texte de valorificare a creației artistice barbiene, cum ar fi cele semnate de Aurel Martin⁴ și Adrian Marino⁵, pentru ca un material complex să ni-l ofere Al. Paleologu⁶, care evidențiază relația Barbu-Valéry, dar și Barbu-Mallarmé. De altfel, contextul reeditărilor datorate lui Al. Rosetti și Liviu Călin, cu *Ocean*, mai sus amintit, apoi al volumului *Joc secund* în 1966⁷, iar în 1967 și al lui *După melci*, cu ilustrații de Sabin Bălașa⁸, a potențat un interes deosebit față de opera lui Ion Barbu.

¹ Eugen Simion, *Universul poeziei noastre contemporane*, III, în „Gazeta literară”, XI, 1964, nr.33 (544), joi 13 august, p.7.

² Cezar Baltag, *Sursele lirismului*, în „Gazeta Literară”, XII, 1965, nr.2 (565), joi 7 ianuarie, p.3.

³ Paul Diaconescu, *Școala personalității*, în „Scânteia”, XXXVI, 1966, nr.7206, miercuri 26 decembrie, p.1, 5.

⁴ Aurel Martin, *Ion Barbu: Ocean*, în „Gazeta Literară”, XII, 1965, nr.15 din 8 aprilie, p.3.

⁵ Adrian Marino, *Retrospectivă Ion Barbu*, în „Steaua”, XVI, 1965, nr.3.

⁶ Al. Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în „Viața Românească”, XX, 1967, nr.1.

⁷ Ion Barbu, *Joc secund*, București, Editura pentru Literatură, ed. Al. Rosetti și Liviu Călin, 1966, 158 p.

⁸ Ion Barbu, *După melci*, București, Edit. Tineretului, 1967, 46 p.

Totodată, de-a lungul vremii, până azi, reeditarea lui Ion Barbu în tiraje impresionante a provocat ample analize în ce privește poezia acestuia, iar autorii exegezelor sunt mult prea numeroși pentru a fi prinși aici, realizându-se până la un moment dat și o bibliografie a scrierilor despre Barbilian¹, inclusiv textele documentare ce conțin corespondență, părți de memorialistică, dedicații, fotografii etc, motiv pentru care rândurile de față au un cu totul alt scop decât cel al unei erudiții de conjunctură.

Însă o primă monografie în adevăratul sens al cuvântului despre Dan Barbilian a apărut nu mult timp după moartea poetului matematician și o datorăm lui Dinu Pillat. Studiul mai consistent publicat în 1935 de Tudor Vianu viza doar creația poetică, ceea ce a și generat la vremea respectivă critici și polemici, fixând însă etapele creației lui Ion Barbu, în bună parte acceptate până astăzi.

Între timp, Vianu – prietenul de-o viață al lui Barbilian – și-a aflat și el sfârșitul asemenea concitadinului său, la doar 66 ani. Deși trecuse relativ ușor peste un infarct miocardic, treptat situația devenise tot mai de gravă. Chiar dacă începuse să aibă un ritm de viață mai echilibrat, cu mai multă odihnă, regim alimentar cât de cât riguros și renunțase la fumat, Vianu a continuat același efort intelectual pe care-l susținea de-o viață, mereu interiorizat și totodată sensibil la stimulii externi. În aceste împrejurări, pe 28 aprilie 1964 a avut într-o singură zi trei crize de angină pectorală, urmate de o alta a doua zi, internându-se la Spitalul nr. 12 din București, nu fără premoniția apropiatului sfârșit. Puseurile se repetă, pentru ca în noaptea de 20 spre 21 mai 1964, la ora trei dimineața, să treacă în neființă după o scurtă agonie. De altfel, în același an, dar pe 17 august, a murit de infarct și Mihai Ralea, pe când se afla în tren spre Berlinul de Est, acesta fiind de mai multă vreme foarte gras (poate peste 120 kg) și fumând enorm, asemenea lui Vianu. Este anul când s-a stins și Ion Marin Sadoveanu, în afara lui G. Călinescu și a celor doi menționați mai sus, dar tot acum a încetat din viață și matematicianul Alexandru Ghika, fost coleg cu Barbilian la Facultatea de Științe.

Revenind însă, Dinu Pillat s-a arătat interesat de Dan Barbilian încă de la începutul anilor 1950, când citește *Joc secund* și formulează o serie de reflecții², pentru ca în 1959 să fie implicat în procesul „lotului” devenit deja celebru, Noica-Pillat. Revenit din închisoare în 1964, Dinu Pillat este angajat de G. Călinescu la Institutul de Istorie Literară și Folclor, context în care își reia cercetarea asupra lui Ion Barbu și publică două studii referitoare la acesta și creația lui artistică (în 1966, 1968)³, marea surpriză constituindu-l volumul *Pagini de proză*, ce reunea pentru întâia dată articole, eseuri, confesiuni ale lui Barbilian, ce dovedeau multă erudiție, adunate cu acribie din

¹ Vezi Ileana Bălan, Dana Stana, *Ion Barbu-Dan Barbilian. Biobibliografie*, Pitești, Edit. Tiparg, 2005, 105 p.; *Ion Barbu în timp și dincolo de timp*, coord. Basarab Nicolescu, București, Edit. Curtea Veche, 2013 (reunește texte semnate, printre alții, de Eugen Simion, Solomon Marcus - *Scriitorul Dan Barbilian*, p.125-139, Cassian Maria Spiridon - *Poezie și geometrie*, p.140-165, cu o listă a tezelor de doctorat despre Ion Barbu până în 2012, p.332-334).

² Vezi Mircea Coloșenco, în „Manuscriptum”, XXI, 1990, nr.1, p.173-174.

³ Dinu Pillat, *Etapela vieții și ale ideții lui Ion Barbu*, I, în „Gazeta Literară”, XIII, 1966, nr.40 (727), 6 octombrie, p.1, 7; idem, *Ion Barbu*, București, Edit. Tineretului, 1968, 122 p.

te și miri ce publicații¹, la vremea aceea unele aflate la „fondul secret” al bibliotecilor. De aceea, volumul a fost o mare revelație, pentru că Barbilian era perceput îndeosebi ca poet și/sau matematician, fără a i se cunoaște prea bine opiniile estetice sau despre alte aspecte ale vieții literare.

În aceste împrejurări, în 1969 va apare prima sinteză invocată mai sus – după cea a lui Vianu -, sub semnătura lui Dinu Pillat, *Ion Barbu. Micromonografie*, beneficiind apoi de câteva reeditări², în care sunt privilegiate părți de biografie, inclusiv un capitol intitulat „Felul de a fi”, la finalul cărții publicând o bibliografie a operei și a referințelor critice asupra creației barbiene. Și tot prin grija lui Dinu Pillat va apare la scurt timp o antologie de *Versuri și proză*, cu poeme, aforisme și scrieri inedite (corespondență, mărturii ș.a. din anii ‘30-40), întregind astfel imaginea lui Dan Barbilian³.

Iar proiectul lui Dinu Pillat în recuperarea lui Ion Barbu este unul ambițios, între 1970-1974 cercetând cu fervoare viața și opera acestuia, având acces la arhiva familiei, la cea a lui Tudor Vianu, dar și a altor contemporani ai poetului matematician. Totodată prefățează și ediția bilingvă *Joc secund*, în traducerea lui Yvonne Stratt⁴, Ion Barbu fiind inclus de Pillat și în antologia sa, *O constelație a poeziei române moderne*⁵. De altfel, între 1969-1975 au apărut trei antologii din poeziile lui Barbilian, îngrijite de Romulus Vulpecu (1970), Dinu Flămând (1972) și de Marin Micu (1975), inclusiv poemul conjunctural *Bălcescu trăind* (1971), pe care l-am menționat mai sus, dar și multe evocări despre poetul matematician. Din nefericire, Dinu Pillat va muri la finele anului 1975, fără a reuși să valorifice o bună parte din cercetările lui asupra lui Barbilian, într-o prefată din chiar anul sfârșitului său prezentând monografia lui drept „un dosar al cazului insolit al lui Ion Barbu”.

... Pe de altă parte, trebuie să reiterez faptul că prima cercetare lingvistică a specificului poeziei lui Ion Barbu a făcut-o Eugen Coșeriu, încă din 1949. Fără a stabili o legătură între cei doi, nici măcar de natură ideologică, trebuie totuși să evidențiem faptul că acesta din urmă, ca student la Iași în 1940, s-a manifestat ca un legionar extrem de agresiv prin atitudine și limbaj într-un loc în care ar fi trebuit să domnească transcendența spiritualității, a culturii și științei, în contextul asasinării lui Nicolae Iorga⁶. După eșecul rebeliunii legionare din ianuarie 1941, Coșeriu și-a continuat studiile în Italia fascistă (la Roma, Padova și Milano), pentru în 1949 să publice *La lingua di Ion Barbu (con alcune considerazioni sulla semantica delle lingue „imparate”*⁷.

¹ I. Barbu, *Pagini de proză*, ed. Dinu Pillat, București, Edit. pentru Literatură, 1968, 252 p.

² Ultima din ele: Dinu Pillat, *Ion Barbu. Micromonografie*, ed. Monica Pillat, George Ardeleanu, București, Edit. Humanitas, 2014.

³ Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, Edit. Minerva, 1970; ed. II, București, Edit. Minerva, 1984, XLVII, 286 p.

⁴ Ion Barbu, *Joc secund/Jeu second*, trad. Yvonne Stratt, București, Edit. Eminescu, 1973.

⁵ *O constelație a poeziei române moderne*, București, Cartea Românească, 1974.

⁶ Vezi Lucian Nastaș-Kovács, *Intellectualii din România. Configurații culturale*, Cluj, Edit. Mega, 2014, p.192-226.

⁷ E. Coșeriu, *La lingua di Ion Barbu (con alcune considerazioni sulla semantica delle lingue „imparate”*, în „Atti del Sodalizio Glottologico Milanese”, I, 1949, no. 2, p.47-53. Subiectul va fi luat mult mai târziu de Toma Pavel, *O cercetare lingvistică a poeziei lui Ion Barbu*, în „Studii și Cercetări Lingvistice”, XVIII, 1967, nr. 1, p.78-89, pentru ca ulterior studiile să abunde pe această temă.

Sunt acestea doar câteva repere ce acoperă posteritatea primului deceniu de la moartea lui Dan Barbilian/Ion Barbu, persistând dihotomia, pentru că *opera* acestuia nu stă doar în creația poetică, ci și în cea matematică, evidentă după ce a împlinit 35 ani, când prima etapă – de versificator –, nefiind repudiată, a considerat-o a fi definitiv încheiată. Evident, i-a făcut mereu o imensă plăcere să fie adulat, să se afle în centrul atenției ca scriitor încărcat de notorietate. Or, cum matematica este accesibilă unui grup restrâns de privilegiați, a rămas ca poetul Ion Barbu să culeagă laurii aprecierilor mult mai largi pe seama versurilor sale, ceea ce iar a complicat lucrurile, atât în timpul vieții lui, cât mai ales în posteritate. Și cum o bună parte a creațiilor sale au fost atașate ermetismului, enigmaticului, fiind un soi de literatură-experiment, peste care s-au suprapus apoi preocupările matematice, lucrurile par a se fi complicat peste măsură, declanșându-se o întreagă serie de analize care, mai fiecare în parte, fac lucrurile și mai obscure.

[...]

În alți termeni, nu cred că trebuie să transformăm ambiguitatea expresiei lui Dan Barbilian într-un soi de fetiș matematic, construind în jurul operei lui cine știe ce relații filosofico-obscure evident seducătoare, dar care în realitate ridică ziduri greu de depășit în jurul artei poetice barbiene. Mai mult chiar, prin persuasiune, ni se impune uneori un traseu aproape obligatoriu de înțelegere a poeziei lui Barbilian. Asta în vreme ce câmpul interpretării în cazul poeziei ermetice este practic nesfârșit, la fel cum infinite sunt modalitățile lecturii.

De aceea, cred că trebuie renunțat la încorsetările decodificării prin matematici, deoarece pierdem enorm din poezia barbiană dacă impunem căi unice de lectură. În fapt, avem la Tudor Vianu cheia, modalitățile, sugestiile de înțelegere a poeziei barbiene mult mai în acord cu intențiile lui Dan Barbilian, asta și pentru că cei doi au fost apropiați, au discutat pe sensul poetic etc, circulând la mijlocul anilor '30 chiar acuzația că monografia dedicată lui Ion Barbu ar fi urmat de fapt indicațiile acestuia.

Mă și opresc aici cu aceste câteva observații, pentru că nu-mi doresc să intru în polemici sterile, recuzându-mă ca partener încă de pe acum. Avem așadar de-a face cu un Dan Barbilian ca personaj pe de o parte romanesc (poet, boem, excesiv în multe etc), pe de alta un savant (ca matematician), între cele două ipostaze existând atâtea conexiuni, încât este cumplit de greu a le separa și trata distinct, ca să nu mai spun că ar fi nedrept și lipsit de o minimă deontologie.



VASILE IGNA

O dimineață perpetuă sau Clima absenței

Exercițiile de admirație sunt rareori duse până la capăt, vremea și vremurile schimbă mereu accentele, adevărul însuși capătă noi înfățișări, memoria nu e nici ea o virtute indispensabilă a ethosul nostru național, iar rostul ei de „mică piedică în calea uitării” nu transformă întotdeauna virtutul în real și realul într-o proiecție plauzibilă a viitorului. Intelectualii autentici deranjează, ei au neplăcuta meteahnă de a spune adevărul, mai ales atunci când alții (oricine ar fi ei: puterea politică, clerul, ori mafiile de diverse sorginți și acoperiri) se străduiesc să-l ascundă sau să-l răstălmăcească. Practică pe cât de perfidă pe atât de răspândită, răstălmăcirea nu înseamnă neapărat minciună, ci o migăloasă și cinică operație estetică prin care minciuna (sau ignoranța deliberată) capătă aparența verosimilității.

În iulie 2016, când se împlineau zece ani de la dispariția lui Iordan Chimet, publicam în *Observator Cultural* o evocare ce avea un titlu destul de neobșnuit: *Două scurte note și o singură privire. Din apropiere*. Pornisem nu doar de la numeroasele îndemnuri pe care prietenii comuni, atunci încă în viață, mi le adresaseră, cât de la ceea ce el însuși scrisese în *Cuvântul înainte* ce însoțește una din culegerile sale: „*Mai devreme sau mai târziu vine clipa fastă când trebuie să-ți plătești datoriile rezultate dintr-un act de iubire, contractate în spectacolul vieții: știi, știm cu toții că spectacolul e rareori vesel*”. Textul meu era, de altfel, un mic exercițiu de admirație, un fel de zbor planat pe deasupra unui teritoriu în care se vărsau apele, când liniștite, când învolburate ale unui destin excepțional și ale unei opere ce abia începuse să-și arate adevărata dimensiune și importanță.

M-am întrebat, nu chiar retoric, cum ar trebui să scriu despre Iordan astăzi, când (într-o lume mult mai bulversată decât cea pe care o lăsase în urmă) se împlinesc o sută de ani de la nașterea sa, petrecută în 18 noiembrie 1924, la Galați?

Am imaginat diferite unghiuri de vedere (fiecare dintre ele fiindu-mi oarecum la îndemână), dar niciunul nu reușea să se sustragă abordării docte, privirii ex *catedra* ori tonului voios-belferesc cu care fuseseră întâmpinate unele din cărțile sale, aprecieri pe care le primea cu o îngăduință în

care tristețea se asocia unei ironii (și autoironii) de copil ce se maturizase înainte de vreme.

Așa că, urmând morala ce se ascundea într-o propoziție pe care o repeta, cu intonații diferite, adeseori (*Nu tot ce zboară e o pasăre și nu orice înnoată e pește*) am ales vocea și ecourile însemnărilor *de atunci*, cele ale confesiunii ce-și așterne umbra nu doar asupra chipului său, ci și al luminii ce răsare din paginile cărților sale. Cărți care, de bună seamă, se găsesc în biblioteci (nu și în librării!) și despre care prietenii și cunoscuții, câți au mai rămas, vorbesc cu un fel de respect pios ce pare a încorpora mai degrabă inconfundabila și exemplara lui prezență fizică decât pe aceea a faptelor sale literare și culturale. O abordare, de altfel, nu doar explicabilă, ci și justificată, deoarece, oricât de simplificatoare ar fi, când vine vorba despre Iordan Chimet, accentele memorialistice sunt greu de ocolit. Și asta, nu doar pentru că sub aparența unui veșnic copil-adolescent „cu capul în nori” (spațiu al libertății și catalizator al ingenuității) ne aflăm în preajma unui confrate a cărui viață a fost din foarte multe puncte de vedere, exemplară, ci și pentru că ea a fost iremediabil marcată de două sintagme devenite repere (și, până la un punct, locuri comune) incontestabile: *Dreptul la memorie* și *Momentul adevărului*. Le putem adăuga, cu aceeași îndreptățire, și alte „mărci” personale incontestabile: întâi, cea a *inocenței revelate* (*Antologia inocenței – Cele douăsprezece luni ale visului și Eroii, fantome, șoricei*) și, apoi, cea a *inocenței intrupate* (*Lamento pentru peștișorul Baltazar* sau romanul-feerie *Închide ochii și vei vedea Orașul*), amândouă puncte de convergență luminătoare ale aceluiași drum întortocheat, mereu provocator și riscant al *leșirii din labirint*. Și, nu în ultimul rând, spectacolul, în egală măsură fascinant și pilduitor, pe care Iordan - acest „personaj mai curând imaginar, produs al ficțiunii și nu al realității” (cum îl numește Mircea Horia Simionescu) - îl oferă atunci când pătrunde în ceea ce el numește „incinta sacră a prieteniei”. Era singurul teritoriu unde neastâmpărul său devenea nu doar ingenuu și exigent-sever, ci, aparent paradoxal, de o înduioșătoare compasiune și o cvasipaternă comprehensiune. Cele două volume (al doilea, postum) din *Cartea prietenilor mei*, culegerea dedicată prieteniei cu Michael Ende (*Împreună cu Elli în Imaginaria*) și, într-un mod mai special, cu multe înțelesuri explicite, și destule altele subînțelese, *Dosarul Mihail Sebastian*, sunt mai mult decât revelatoare.

„*Secretul supraviețuirii mele au fost marile ipostaze ale iubirii, familia și prietenii*”, mărturisea el în Post-scriptumul la *Momentul adevărului*. Avea, fără nicio îndoială, un adevărat cult al femeii (multe dintre ele, adevărați îngeri păzitori), al familiei (părinți, frate, nepoți) și al prietenilor (ne-numărați, dar niciodată întrecuți de gălătenii copilăriei ori de Constant Tonogaru, Babu Ursu, Camilo Baciuc, Nicu Steinhardt, Margareta Sterian, N. Carandino ș.a.).

Și, da, cel ce adesea îmi scria adresându-mi-se cu apelativul similitudinii, Bădiță, și semna ca „*birjar de navetă (semi)spațială pe traseul*

Terra-Imaginaria și retur”, mă prenumăra printre cei care au alcătuit una dintre verigile acestui lanț al „marilor ipostaze” ale supraviețuirii sale. Gest de care mă simt în egală măsură onorat, dar care nu-mi alungă stînjeneala pe care o simt (cunoscând câți prieteni extraordinari a avut!) de fiecare dată când citesc cele mărturisite de el în debutul unui text din *Ieșirea din labirint* (2002), care începe cu următoarea propoziție: „În 1991, Editura Dacia, condusă atunci de cel mai bun prieten al meu din România, Vasile Igna, anunța apropiata trimitere în librării a ciclului de 4 volume, intitulat *Dreptul la Memorie*, un proiect de re-definire a spiritului românesc ...”

Venise de multe ori la Cluj (unde avea câțiva apropiați, îndeosebi printre medici), dar eu l-am întîlnit destul de târziu, întîi, oarecum întîmplător, în 1974, și mai apoi, în primăvara lui 1978, când, grație lui Alexandru Căprariu, directorul Editurii Dacia, a început colaborarea noastră întru facerea celei dintîi cărți din șirul celor care aveau să pună temelile unei legături sufletești și spirituale care n-a încetat nicio clipă să se adâncească. O legătură ce avea să capete, cu timpul, înfățișarea când a unei catedrale în care se oficia o liturghie cu scripturile imuabile, când a unui tribunal cu sentințe neechivoce, când a unui spectacol cu actori avînd fețe și repertorii interschimbabile, când, mai ales, a unor feerii cu elfi, pitici și zâne cu virtuți miraculoase și obiceiuri ușor recognoscibile. Nimic nu era planificat dinainte, totul era surprinzător, imprezizibil și proaspăt ca o dimineață perpetuă, deoarece Iordan nu avea nimic dintr-un Don Quijote fantast și orgolios, ci era, mai degrabă, un Sancho Panza șugubăț și circumspect, care primise de la stăpînul său darul cel mai de preț: visul.

Cartea, apărută în decembrie 1980, sub semnul căreia s-a deschis frățietatea întru idealuri a colaborării noastre, a purtat/poartă titlul simbolic *Iar ca sentiment un cristal* și aparține marelui poet grec Odysseas Elytis. Imaginată de excepționalul grafician Done Stan și acompaniată de reproducerea color a colajelor autorului, ea avea să devină, foarte curînd, un adevărat eveniment editorial. Elytis a mărturisit, ori de câte ori a avut prilejul, nu doar că volumul de la Dacia este cea mai frumoasă carte care s-a dedicat poeziei sale, ci și unul dintre cele mai sincere și mai nobile elogii aduse Eladei și spiritului ei. Nu a fost deloc ușor să publicăm cartea, în pofida faptului că, în 1979, poetul primise Premiul Nobel. Marea dificultate provenea nu doar din faptul că Iordan imaginase ceva ce ieșea din tiparele obișnuite (marcă inconfundabilă a tuturor cărților lui), cât îndeosebi pentru că în extraordinarul său poem *To Axion Esti*, Elytis e un poet al sacralului, iar poezia lui, care transgresează, ca al oricărui alt mare creator, preceptele și rigorile unei anumite confesiuni, era chiar fereastra, cu umilință, dar cu măiestrie deschisă spre o Pronie ce vede, judecă și cântărește totul cu măsurile Harului.

Desigur, Iordan Chimet avea legături vechi, și așa spune organice, cu poezia. Debutase ca poet, iar volumele *Exil* (1947) și *Lamento pentru peștișorul Baltazar* (1948) îl integrează firesc „generației pierdute” și îl alătură

bunilor săi prieteni Constant Tonegaru, Vladimir Streinu și Pavel Chihaia. *Exil* e un ecou al imediatului, un poem simfonic cu rezonanțe în drama celor care-și părăseau țara după instaurarea comunismului, o expresie a revoltei conștiinței individuale împotriva forței discreționare, în timp ce *Lamento*-ul e un poem în proză ce anunță ceea ce avea să devină obsesia întregii sale creații (dar și a vieții de zi cu zi): *inocența*. Peste ani, acest Aladin dunăreano-bucureștean, înzestrat cu un simț al miraculosului și al șăgălniciei candide puțin comune în literatura noastră, avea să dea inocenței înfățișarea neîndoielnică a capodoperei: romanul *Închide ochii și vei vedea Orașul*. O carte care începe, (și sfârșește) cu o propoziție simplă („*Părea că va fi o zi ca toate celelalte...*”), așa cum încep (dar nu cum se și sfârșesc!) toate prietenii adevărate, toate întâlnirile hotărâtoare, așa cum s-a potrivit să fie cea care m-a legat de Iordan.

Când l-am cunoscut, Iordan Chimet era, fără îndoială, un scriitor cu personalitatea pe deplin conturată, dar (nu din vina lui) încă departe de a-și fi dat măsura adevăratelor sale virtuți creatoare. E drept, făptura ireală de dinaintea întâlnirii, lupul singuratic care nu acceptase să se asocieze altora decât în momentele cele mai riscante ale istoriei noastre postbelice, devenise o ființă concretă, gata oricând să sară în ajutor, să vină cu o idee surprinzătoare, să înlăture prejudecăți și inerții. Ne-am aflat alături și când s-a făcut *America Latină. Sugestii pentru o galerie sentimentală*, și când s-au alcătuit și definitivat cele patru masive volume ale „Bibliei identității românești” care este *Dreptul la memorie* („opera unei clipe dramatice, stând sub semnul urgenței absolute”, dar „nu o sentință și, cu atât mai puțin, un rechizitoriu”), și când s-a configurat *Momentul adevărului*, și când s-a alcătuit *Dosarul Mihail Sebastian* (cu excepționala și pe deplin îndreptățită prefață cuprinzând *Sugestiile pentru o nouă lectură Jurnalului*), și când s-a încheiat *Cele două Europe, cele două Românii*, și când au apărut *Leșirea din labirint* (de recitit neapărat splendida mărturisire de credință intitulată „*A fi sau a nu fi...scriitor evreu*) ori volumele din colecția, cu același titlu, de la „Dacia”.

În aceeași ordine de idei, *Cartea prietenilor mei* e o mărturie mai mult decât revelatoare despre *aventura* sa („*Suntem în aventură, nu-i așa?*”, obișnuia el să spună) pe o planetă a inocenței pierdute, dar încă în stare să găzduiască nelimitatele ipostaze ale prieteniei și ale solidarității.

Nu am nicio îndoială, Iordan a fost una din cele mai desăvârșite întrupări ale inocenței (necontrafăcute!), un fel de Pasăre Phoenix ce renaștea miraculos după oricâte căderi ori „arder de tot” ar fi suportat. Dacă ar fi să-l asemănăm unuia dintre „personajele” închipuite de autori dragi sufletului nostru, la-aș asemui cu *Pasărea-Care-Nu-Există* al cărei *Portret* închipuit de Claude Aveline (pe care critica franceză l-a asociat adeseori cu Antoine de Saint-Exupéry), Iordan îl inclusese în *Antologia inocenței*, marele grafician Done Stan îi dedicase un întreg ciclu de extraordnare întruchipări, iar eu, la sugestia celui dintâi, îl tălmăcisem în românește.

Mă mărginesc să-l reproduc aici, fără alte comentarii, pentru a-mi susține o afirmație care unora li s-ar părea fie exagerată, fie hazardată.

„Iată portretul Păsării-Care-Nu-Există/ Nu e vina ei că bunul Dumnezeu care le-a făcut pe toate/ pe ea a uitat să o facă./ Ea seamănă cu multe păsări deoarece vietățile/ care nu există seamănă cu cele care există./ Dar cele ce nu există nu au nume./ Și iată de ce această pasăre se cheamă Pasărea-Care Nu-Există/ și pentru ce e ea atât de tristă./ Poate că doarme, poate că așteaptă să existe./ Ar vrea să știe dacă poate deschide pliscul, dacă are aripi/dacă e în stare să se cufunde în / apă fără să-și piardă culorile/ ca o pasăre adevărată./ Ar vrea să se audă cântând./ Ar vrea să-i fie teamă că într-o zi va muri./ Ar vrea să facă pui foarte sluți și foarte vii./ Visul unei Păsări-Care-Nu-Există ete/ de a nu mai fi un vis./ Nimeni nu e niciodată mulțumit./ Și cum ați vrea Dumneavoastră /c a lumea să meargă bine în aceste condiții?”

Exemplaritatea comportamentului public și toate cărțile sale, inclusiv cele de ficțiune, în care a făcut elogiul libertății, al democrației, al adevărului, al umanismului, al spiritului de toleranță, l-ar fi îndreptățit, după 1990, nu doar să fie consultat, ci și ascultat și, eventual, urmat. Nu s-a întâmplat astfel, dar, ca în multe alte împrejurări ale vieții sale, se încapățâna să creadă că, pe cât de mult crește în lume lipsa de speranță, de concordie ori de bunăcuviință, pe atât devin mai necesare și mai urgente gesturile de omenie, de îngăduință reciprocă și de curaj asumat. Iată de ce nu cred că eu să fi fost „cel mai bun prieten din România”, dar nădăduiesc că am fost mereu un însoțitor sânguincios și loial. Și mai cred că, asemenea mie, tuturor celor care l-au cunoscut ne lipsesc verva, candoarea și molipsitorul lui optimism, tandra ori șfichiuitoarea lui ironie și autoironie, îndemnul ori fraternele lui muștrări, care, nu rareori, au avut darul de a fixa repere, de a îndepărta ezitări și de a limpezi noi înțelegeri. E și motivul pentru care nu cred că avea o mai bună încheiere a acestei evocări, care s-a dorit mai mult decât un simplu gest omagial, decât a asculta ecoul și a pătrunde adevărul acelor versuri care se află la rădăcinile „aventurii” noastre terestre. E vorba de partea a treia a poemului lui Odysseas Elytis *Clima absenței*, al cărui ultim vers a dat și titlul cărții apărute în 1980:

După amiază / Și imperiala sa singurătate / Și tandrețea alizeelor sale / Și aura sa cutezătoare / Nimic să nu vină Nimic / Să nu plece / Toate frunțile libere / Iar ca sentiment un cristal.

(Publicat. într-o formă diferită, în *România Literară*, 49/2024)



BALÁZS IMRE JÓZSEF

O călătorie în Clujul românesc

Când a fost publicată antologia *Kolozsváros* (Clujologie),¹ cu treizeci de texte de autori maghiari contemporani, mai mulți jurnaliști m-au întrebat: unde este Clujul românesc în carte? Ca editor de antologie deja experimentat, dincolo de primele e-mailuri exprimând diverse supărări, și dincolo de întâlniri personale, când de exemplu un prozator contemporan m-a salutat după câțiva ani de la ultima întâlnire cu întrebarea: „de ce nu m-ai inclus și pe mine în antologia *Kolozsváros*?”, trebuia să admit că întrebarea referitoare la Clujul românesc mi se părea mai relevantă într-un fel. Deși am încercat în câteva rânduri să atragem atenția împreună cu Daray Erzsébet, colega cu care am alcătuit volumul că desigur apar aspecte și personaje românești în textele lui Bodor Ádám, Szilágyi István, Király László, Tompa Andrea, Selyem Zsuzsa, răspunsul meu scurt la întrebarea despre lipsa referințelor românești era: asta ar fi fost o altă carte, mult mai voluminoasă.

Mi-am putut forma o părere aproximativă despre scena literară românească din Cluj pe baza a două decenii de experiență, atât ca participant la evenimente și întâlniri literare românești (nu foarte regulate, dar totuși câteva pe an), cât și ca cercetător al unuia dintre cele mai interesante noduri ale relațiilor interculturale din Cluj-Napoca, revista multilingvă *Echinox*, fondată în 1968. Observasem anterior cu un oarecare scepticism că istoriografiile literare și memoriile despre *Echinox* spun de obicei fie povestea textelor în limba română publicate în revistă, fie povestea textelor în limba maghiară. A fost nevoie de cercetarea de pionierat a lui László Szabolcs, la patruzeci de ani de la înființarea revistei, pentru ca fondatorii să reflecteze mai pe larg asupra acestui fapt, în cadrul unor interviuri acordate cercetătorului.

De asemenea, am avut acces la antologii literare care includeau sute de pagini de rememorări și texte ocazionale despre imaginea orașului Cluj-Napoca, scrise de autori români contemporani. Pe baza acestora, mi-am format ideea că textele în limba română despre Cluj în secolul XX (sau în lumea contemporană) ar depăși cantitativ corpusul de texte în limba maghiară. Evident, sarcina de selecție în vederea includerii lor într-o antologie de limbă maghiară ar presupune un nivel de cunoștințe bazată pe o pregătire îndelungată. În alcătuirea volumului *Kolozsváros*, am avut de la început probleme de spațiu, astfel încât o

¹ *Kolozsváros. Irodalmi kalauz.* Coord. Balázs Imre József, Daray Erzsébet, Bartos-Elekes Zsombor. Jelenkor, Budapesta, 2019.

cunoaștere mai sistematică a textelor românești a fost lăsată pentru mai târziu.

Totuși, cum întrebarea a continuat să mă preocupe, chiar dacă nu în calitate de coordonator de antologii, am început să parcurg mai sistematic textele celor două antologii publicate în limbă română despre Cluj, peste șase sute de pagini în total, operele a o sută patruzeci de scriitori români din secolul XX și XXI. Irina Petraș, președinta filialei clujene a Uniunii Scriitorilor din România, a alcătuit în 2008 și apoi în 2011 antologii reprezentative despre Cluj, intitulate *Clujul din cuvinte*¹ și *Clujul din povești*,² cu sprijinul Primăriei Municipiului Cluj-Napoca. Principalele caracteristici și puncte de convergență ale Clujului literar românesc sunt sintetizate mai jos, pe baza acestor două antologii.

Există un tipar recurent, anecdotic, în memoriile despre Cluj din cărțile studiate: naratorul provine de obicei dintr-o așezare îndepărtată, mai mică. De obicei student la Facultatea de Litere, el sau ea este cufundat(ă) în agitația boemă a anilor cincizeci și șaizeci, uneori a anilor șaptezeci și optzeci, iar în cazuri excepționale a anilor nouăzeci (proporțiile indică și vârsta autorilor antologiilor). Clujul este centrul cultural al acestor narațiuni – locul universităților, al bibliotecilor, al redacțiilor, al teatrelor, al prietenilor sudate în tinerețe, contrapunctat și completat de menționarea barurilor și tavernelor devenite locuri legendare de întâlnire: *Arizona*, *Croco*, mai rar *Ursus* sau *Boema*.

Narațiunile urmăresc și înregistrează creșterea bruscă a orașului începând cu anii 1960 – blocurile de locuințe și locuitorii acestora luând locul caselor, străzilor și livezilor mai vechi. În cea mai mare parte, autorii sunt înțelegători față de această schimbare (mulți dintre ei sunt ei înșiși locuitori ai acestor cartiere de blocuri), poate doar unul dintre ei, Raluca Filip, își imaginează o Godzilla simpatică, demolând cartierele aglomerate. Datorită faptului că orașul a crescut, este tipic faptul că autorii tind să proiecteze în trecut imaginea Heidelbergului de pe malul Someșului, pe care o simt ca fiind a lor, ca fiind ceva despre care au aflat prin diverse inițieri. Cel mai adesea apare în acest rol de inițiator Lucian Blaga – filosoful și poetul de renume internațional care moare în 1961, marginalizat. Pentru alții, prozatorul Ion Agârbiceanu (1882–1963) sau Emil Isac (1886–1954) sunt „marii bătrâni” care, chiar și în perioada socialismului de stat, mai emană ceva din eleganța și orientarea europeană a vieții culturale interbelice. Pentru generațiile mai tinere, rămân redactorii literari, editorii, profesorii universitari extrem de avizați și agili (Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Ion Pop, Ioana Em. Petrescu), în amintirile de după 1968 asociați tipic mișcării culturale organizate în jurul revistei studențești *Echinox*.

Pentru mulți, a scrie despre oraș le aduce aminte de Italo Calvino și de *Orașele invizibile* – această asociere rezultă într-o transformare nostalgică a orașului în ceva oniric, și într-un mod de a scrie în general. În

¹ *Clujul din cuvinte*. Coord. Irina Petraș. Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2008.

² *Clujul din povești*. Coord. Irina Petraș. Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2011.

aceste descrieri, viața de zi cu zi este încorporată mai ușor și mai natural: culori, mirosuri, gusturi, costume populare ale fetelor de la Sic care se plimbă sau dansează. La peisajul cotidian se mai adaugă referiri la calitatea scăzută a limonadelor, băuturilor alcoolice și țigărilor din România socialistă, sau amintirea cinematografelor, plajelor și locurilor de excursie din Cluj. O destinație obișnuită pentru excursiile pe jos este Alverna – zona din jurul fostei biserici și mănăstiri franciscane, care între timp a devenit dintr-o periferie, parte integrată a orașului.

În cele peste șase sute de pagini, Clujul „maghiar” apare rar: personajele care vorbesc limba maghiară în povestiri nu au în general un nume specific (apar ca vânzători de ziare, căruțași, vânzători în piețe), iar personajele maghiare mai pozitive sunt de cele mai multe ori tinere atrăgătoare (servitoare de la Sic sau studente de teatru care lucrează ca chelnerițe), figuri aparținând bisericii, eventual artiști – în acest din urmă caz, ei sunt rareori menționați cu numele întreg, dar apar și în acest statut ca personaje colective, fără nume (ca redactori serioși ai revistei *Utunk*), în descrierea lui Eugen Cojocaru. Rolul negativ al maghiarilor este de obicei asociat cu evenimente istorice: maghiarii sunt cei care provoacă moartea liderului mercenar Baba Novac după conflictul orașului cu principele Mihai Viteazul. Ungurii sunt, de asemenea, jandarmii care, după a doua decizie de la Viena, expulzează grosolan vechii intelectuali clujeni din casa lor (aceasta, fuga/expulzarea în Transilvania de Sud, este o nemulțumire des menționată a vechilor clujeni, inclusiv a profesorilor universitari și a foștilor studenți).

În cea mai mare parte, deci, antologiile întăresc noțiunea de Clujuri culturale paralele: scriitorii și criticii români, privind înapoi în timp, cum e de înțeles, caută antecedentele propriei lor culturi inclusiv în perioadele anterioare, dominate de maghiari și sași. Editorul antologiei întărește trimiterea în trecut a „Clujului maghiar” prin faptul că autorii maghiari incluși sunt în majoritate clasici, cu doar câteva rânduri de text: Herepei János, Cs. Szabó László, Passuth László sau principele transilvănean Kemény János sunt în mod clar legați de „vechiul” Cluj/Kolozsvár, iar sursa multora dintre textele lor este antologia din 1987, din seria *Magyar Hírmondó* de la Budapesta, volumul referitor la Cluj fiind intitulat *Kincses Kolozsvár (Clujul Comoară)*.¹

Așadar, aceasta este imaginea de ansamblu a orașului – o diferență importantă față de antologia *Kolozsváros* este că majoritatea materialelor de aici sunt autobiografice sau eseistice, fiind astfel mai puțin orientate spre ficțiune.

Există, totuși, câteva pasaje în care răzbate o reală prezență a experiențelor trăite, și în care motivele recurente se dovedesc a fi autentice și profunde. Dacă ar fi să fac o selecție în limba maghiară pe baza materialului existent (și care ar avea nevoie de o echilibrare serioasă pentru a include și Clujul postdecembrist și cel actual), cu siguranță aş include, de exemplu, memoriile lui Nicolae Balotă (1925–2014). Balotă a fost descendentul unei

¹ *Kincses Kolozsvár*. Coord. Bálint István János. Magvető, Budapesta, 1987.

vechi familii greco-catolice din Cluj și un profesor de literatură comparată de notorietate internațională. Modul în care Balotă și câțiva dintre colegii săi de școală coboară pe frânghie zidul înalt al Liceului Barițiu, și pornesc pe fragila barcă de salvare numită Nora, parte din dotarea școlii, pe Someș, apoi se răstoarnă sub podul din strada Horea, este o călătorie memorabilă. Semnificativ este, pe de altă parte, și faptul că Balotă chiar are acces în casa lui Lucian Blaga, deoarece teza sa de doctorat este condusă de Blaga, și o însoțește pe fiica filosofului de multe ori în cadrul plimbărilor lungi – fiind deci un apropiat pentru Blaga. Ceea ce, pentru mulți alți scriitori, echivalează cu calitatea de martori oculari ai plimbărilor legendare ale lui Blaga – semn că există undeva o cultură „adevărată” – este pentru Balotă o relație intimă de maestru-discipol. Aici, chipul uman al lui Blaga este o prezență adevărată, nu doar un semn al unui alt fenomen.

În majoritatea memoriilor, slujitoarele din Sic apar și ca un fundal scenic, ca protagoniste într-un spectacol – dar și ca mediatore într-un domeniu specific al interacțiunilor româno-maghiare. Pe lângă servitoare, personajele recurente ale acestor descrieri sunt militarii români din cazarma de la Cluj – în acest cadru lejer au loc relațiile amoroase interetnice, nu tocmai serioase. Întâlnirile de dans în aer liber despre care Sándor Kányádi a scris memorabil în poemul său *Negru și roșu* apar și în scrierile autorilor români. Radu Țuculescu (n. 1949), care, în calitate de elev la liceul de muzică din vechea mănăstire franciscană, era la o aruncătură de gard de aceste ieșiri de joi, scrie pe larg despre aceste experiențe bazate pe proximitate. Liceanul, care adesea sărea gardul, ne poate povesti și despre ceea ce a urmat după scenele de dans: acestea continuau adesea, după cum scrie el, pe dealul Cetățuii, unde tânărul mai invita câteva dintre fetele de la Sic să privească împreună apusul de soare, fiind adăpostiți printre tufe.

Tot zona Canalului Morii este cea care îl inspiră pe un alt autor, Tudor Ionescu, să compare experiența lui din Cluj cu cea din Paris: după cum spune el, pe „insula” delimitată de Someș și Canalul Morii se află câteva clădiri importante, printre care Teatrul Maghiar și Sala Sporturilor. Noutatea acestei reflecții ludice constă în adoptarea unei perspective care vede Clujul dinspre apă sau prin dinamica traseelor pietonale.

Dintre memoriile care evocă Clujul dintre cele două războaie mondiale se remarcă Ion Negoitescu (1921–1993), care, alături de Balotă, a fost un membru important al Cercului Literar de la Sibiu. Portretele textuale făcute de Negoitescu personajelor românești și maghiare, celor din lumea burgheză care l-a înconjurat în copilărie și tinerețe sunt de-a dreptul memorabile – în plus, gestul său de a da numele orașului și al străzilor în mai multe limbi este deosebit de simpatic. Este clar că pentru el, Clujul a fost un mediu multicultural într-o formă trăită.

În cele din urmă, merită subliniat și modul în care prezența „locațiilor secrete” și descrierea întâlnirilor formative cu acestea înalță un text. Acesta este în mod clar cazul, de exemplu, în fragmentul de roman al Dorei Pavel (n. 1946) despre o scară laterală dărăpănată a Teatrului Național. Scurtarea urcării și coborârii scărilor înaintea unui spectacol aproape ratat îi lasă

autoarei urme ale fricii de înălțime, oferindu-i o temă inedită pe care să lucreze. Poezia lui Adrian Popescu (n. 1947) este și ea despre un loc în care puțini oameni se simt ca acasă, „curtea medicilor”, cu ușa ei zidită ce ar duce spre magazinele Bibliotecii Universității. Din perspectiva copilului din poezie, munca medicilor pare deopotrivă foarte cotidiană și misterioasă. Aceste locații secrete, aceste adevărate spații intime, care fac orașul scriitorilor români locuibil apar brusc inclusiv în cercul familial, atunci când Gabriela Leoveanu (n. 1946) este invitată la o masă în familie la unul dintre scandalagii tipici ai Clujului.

Printre locurile caracteristice perioadei de după Revoluția din 1989 se numără Facultatea de Litere, biblioteca și pub-urile (inclusiv Music Pub și mai târziu Insomnia), precum și locurile de cartier, „anexe” universitare degradate. Cosmin Perța (n. 1982) sau Ștefan Manasia (n. 1977) continuă și gândesc în textele lor, în esență, același mod de viață ca și poeții anilor șaptezeci și optzeci – doar că, în cazul lui Manasia, tastatura șubredă a internet cafe-urilor din cartierele orașului, care scrie mereu Y în loc de Z și invers, poate deveni un semn al degradării. Prin asta și cu textul lui Adrian Dohotaru (n. 1983), ajungem cu adevărat la prezentul orașului, iar Dohotaru (care s-a făcut remarcat în timpul protestelor împotriva exploatarei aurifere din Roșia Montană și apoi în alte mișcări civice) evocă și contururile viitorului Cluj-Napoca 2030, în timp ce el și prietenii săi români și maghiari de la masa pub-ului *Aux Anges* își imaginează cum ar putea fi orașul viitorului. Textul lui Dohotaru a fost publicat în antologie în 2008, iar ceea ce pare palpitant este că unele dintre elementele mai realiste ale ideilor au început să se materializeze de atunci. Dohotaru este și un cunoscut alergător de cursă lungă, și poate fi văzut din când în când pe podiumul premianților la evenimentele de alergare ale comunității.

Așadar, cât de compatibile sunt imaginile despre Clujul românesc și cel maghiar?

Pentru a le face comparabile, evident că romanele ar trebui plasate alături de romane, memoriile alături de memorii, poeziile alături de poezii. Eseul meu s-a bazat în principal pe texte de tip memorialistic în cazul scriitorilor români.

Experiența lecturii mi-a amintit că, atunci când am locuit la Paris timp de două luni, a devenit rapid evident, vorbind cu alți oameni, faptul că ne deplasam în mai multe orașe în același timp. Mă puteam plimba în orașul *Celor Trei Muschetari*, dar și în Parisul lui Napoleon, al impresioniștilor, al suprarrealiștilor și al celor din '68. Și, desigur, și în orașul stratificat al prezentului, în orașul studenților, al colecționarilor de timbre, al managerilor de top sau al anticarilor. Ei se află toți acolo, în același timp. Așadar, nu este nimic neobișnuit în a trăi aceeași experiență în orașul tău. Mai degrabă, aceste călătorii în alte culturi prin antologii sau alte mijloace de transport sunt necesare pentru a realiza că proximitatea potențială, experiențele comune sunt de fapt mult mai accesibile decât ar putea sugera practicile noastre culturale de zi cu zi, și plimbările în zonele noastre de confort.

(Text publicat în maghiară în revista „Alföld”, Debrecen, nr. 9/2020)



GÁBOR TOMPA

Despre teatrul lui Aureliu Manea

Fac parte dintre cei care au avut privilegiul să vadă câteva spectacole de Aureliu Manea. Cred că am văzut zece și toate m-au fascinat: *Arden din Kent* de la Ploiești, *Phedra* de la Sibiu, *Medeea* de la Turda, *Acești nebuni fățarnici* și *Titanic vals* de la Teatrul Maghiar din Cluj. Profesorii pe care i-am avut la Institutul de Teatru din București, ca și cei pe care i-am cunoscut, vorbeau de el: Gina Ionescu, Radu Penciulescu, George Banu ș.a. I-am citit acea carte de excepție, *Spectacole imaginare* și de câte ori îi recitesc textele sau iau în mână *Texte regăsite* sunt cu adevărat copleșit pentru că îmi dau seama de talentul, de geniul lui. Nu trebuie să ne temem de cuvinte, să spunem lucrurilor pe nume: el a fost genial. De la primul contact cu textul lui Manea se simte această relație absolut paranormală cu forma, care este teatrul. Spun paranormală, dar aș putea spune și biologică, pentru că el este asemenea unui pictor vizionar sau unui compozitor ca Mozart, care nu trebuie să-și explice ideile pentru că le vede. Așa cum spunea Lévy-Bruhl, viziunea înseamnă că ai libertatea divină de a nu te gândi la lucrul propriu zis pentru că îl vezi. Aceste viziuni sunt ale lui Manea, sunt imaginile proiecțiilor personalității sale cu care el este într-o relație de simbioză biologică. Puterea lui poetică de aici vine. Frumusețea și dificultatea acestor texte constă în faptul că nu seamănă cu nimic, că nu au o logică convențională, pe care noi am putea să ne bazăm. Logica lor este autonomă, pe care noi nu ar trebui să o transformăm și să o traducem într-o altă logică, proprie înțelegerii noastre. Pieseile lui trebuie luate ca atare, ca niște viziuni extraordinare, care, de fapt, nu vorbesc despre un singur obiect, ci vorbesc despre un eu, dar și despre un univers. În acest eu e cuprins întreg universul.

Criticul George Banu spunea într-una din cronicile sale: „Hărțuit de teme fundamentale – moartea, dragostea, teroarea – universul său e obsesiv și, totodată, exprimabil doar prin teatru.” Sigur că da. Moartea și dragostea: dragostea e prezentă prin lipsa ei, printr-o dorință febrilă, iar moartea este una din principalele teme sau motive care revin în cele trei

texte: *Penelopa rămâne îngândurată*, *Repetiția de teatru*, *Zâna de la răsărit*. Dincolo de acestea există, ca în tragediile antice, unele motive, ca de exemplu motivul mamă-fiu, în sensul oedipian al cuvântului, dar și într-un fel freudian, în care mama este atât mamă, cât și logodnica și moartea. O mamă care vrea cu orice preț și prin orice mijloace să-și păstreze fiul. Este vorba despre această dictatură a dragostei, care există în piese și care exprimă, probabil, cele mai adânci aspirații ale autorului. Eu cred că toată cartea lui Manea este pătrunsă de acest motiv, de această mare sete de dragoste. O sete pe care o avem și noi, resimțind-o și noi cu mare amploare și forță când citim aceste texte, care vorbesc despre una dintre cele mai importante și acute probleme ale existenței umane. Cel puțin de la apariția creștinismului repetăm mereu această lecție: ne amintim mereu că avem nevoie să dăruim iubire, dar nu prea o punem în practică.

Dacă aceste texte vor atinge așteptările spectatorilor de astăzi? E foarte greu de spus. Este extrem de greu să intri în universul acestor texte și să le descifrezi cu rațiunea pe care vrem s-o aplicăm, atunci când vrem să înțelegem. Cred că textele lui Manea și bineînțeles și piesele lui trebuie privite ca niște texte ale unor profeți. Profeții n-au fost întotdeauna înțeleși de contemporanii lor. Ei au fost trimiși de Dumnezeu și uneori au produs scandaluri. Gândiți-vă la Isaiia, care la un moment dat, exact în cele mai dificile momente ale istoriei poporului evreu, cei optzeci de ani de exil în Egipt, a vorbit poporului, iar atunci când cuvintele lui nu au avut destulă putere de convingere, s-a dezbrăcat în fața oamenilor și le-a arătat fundul gol. Prezicerile profeților din *Biblie* sunt vizibili. Cartea Apocalipsei nu este neapărat o carte care conține niște texte logice. Textele lui Manea trec dincolo de rațiune pentru că aceste texte încearcă să zguduie omenirea pe un alt plan, cel al emoțiilor și, poate, și al visceralului, pentru că suntem în teatru. În această dramaturgie a profeților existau figuri asemănătoare unor actori. Poate că erau chiar strămoșii actorilor, fiind investiți de Dumnezeu să facă ceea ce făceau. Niște lucruri care par scandaluoase uneori, dar care se întâmplă și pe scenă. Aceste scandaluri se pot întâmpla. Pe scenă nu există tabu-uri, tocmai pentru ca ele să nu se întâmple în viață.

ANCA MĂNIUȚIU



Conjunctia Ionesco – Meyerhold: poetica grotescului scenic

Practica scenică a veacului al XX-lea a impus, pe nesimțite – chiar dacă nu fără dificultate –, o convergență a reflecției autorului dramatic și a regizorului asupra actului teatral, astfel încât intuițiile „regizorale” ale lui Eugène Ionesco, oricât de incongruente sau insolite le apăreau ele criticilor la vremea publicării lor, se înscriau într-o tradiție deja istorică: aceea a contestării de către practicienii scenei a anumitor forme și practici teatrale vetuste, bazate, în principal, pe textocentrism, mimetism psihologic și iluzionism naturalist.

Vocația polemică a autorului *Cîntăreței chele*, impulsionată și de nevoia de a-și defini crezul artistic în fața opacității primilor săi critici, a generat paginile incitante adunate în *Note și contranote*, care compun o poetică teatrală „în fărîme”, coerentă și perfect valabilă și astăzi.

Aici, dramaturgul nu se mulțumește cu comentariul propriei opere, ci, asemenea unor practicieni vizionari ai scenei, ca Edward Gordon Craig sau Vsevolod Meyerhold, el lărgeste aria reflecțiilor sale, meditănd asupra mecanismelor teatralității, a esenței și specificității artei dramatice, a alchimiei subtile și evanescente care stă la baza artei actorului, provocînd metamorfozarea unei ființe cotidiene, supusă contingenței și închisă într-o individualitate anume, în obiect al unei opere de artă. Ionesco explorează enigma teatrului, care, dacă, la început, i s-a părut a fi cea mai impură dintre toate artele, un „amestec inacceptabil” de adevăr și falsitate, de real și ficțiune, un simulacru grosolan, lipsit de orice magie¹, va sfîrși prin a deveni, în ochii săi, „arta supremă”, cea care permite „materializarea cea mai complexă a profundeii noastre nevoi de a crea lumi”².

Ionesco insistă în textul inaugural al *Notelor...*, intitulat *Experiența teatrului*, asupra faptului că ideile sale nu provin dintr-o teorie preconcepută a artei dramatice, căci ele nu au precedat, ci, dimpotrivă, au urmat experienței

1 *Expérience du théâtre*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 5-6. Traducerea tuturor citatelor îmi aparține.

2 *Bouts de réponse à une enquête*, *ibidem*, p. 104.

sale teatrale, întru totul personale. Experiență a teatrului, dar și experiență a criticii, astfel încât, cu un simț infailibil, el prevede reacțiile pe care le vor suscita ideile sale: „Ca autor considerat «de avangardă», mă voi vedea confruntat cu reproșul că nu am inventat nimic. *Eu cred că descoperim și, în același timp, inventăm, iar invenția este descoperire sau redescoperire*; nu e vina mea că sunt considerat autor de avangardă. Critica e cea care mă consideră astfel. Asta nu are nici o importanță. E o definiție ca oricare alta. Ea nu înseamnă nimic. E o etichetă”¹ (s. A.M.). Dramaturgul pare să anticipe aici comentariul nejustificat de dur al lui Susan Sontag la *Note și contranote*, într-un articol intitulat *Ionesco*. Cu o vehemență demnă de cauze mai bune și cu o „parțialitate pătimasă” (pe care autoarea însăși și-o recunoaște, candid, în prefața volumului în care va include, mai târziu, articolul scris în 1964), Sontag demolează literalmente *Note și contranote*, considerînd-o „o carte despre teatru plină de platitudini”, de eseuri banale, „încărcate cu un surplus de autoexplicații și de vanitate onctuoasă”, ale cărei cîteva idei interesante îi apar a fi „un fel de Artaud diluat”. Ionesco este decretat un autor minor (în comparație cu Brecht, Genet și Beckett), care n-a scris decît o singură piesă valabilă (*Jacques sau supunerea*), „farsele [sale] morbide” nefiind altceva decît niște „comedii boulevardiere ale sensibilității de avangardă”².

Interpretarea superficială, simplistă, lipsită de nuanțe pe care Sontag o dă esteticii și dramaturgiei ionesciene eludează cu desăvîrșire un aspect fundamental al acestor texte, aflat în consonanță cu poeticile regizorale cele mai revoluționare ale secolului al XX-lea: și anume, explorarea profundă, similară unui parcurs inițiativ, întreprinsă de dramaturg în *Note...*, cu scopul declarat de a găsi, pe de o parte, argumente care să valideze teatrul ca artă independentă și creatoare, neaservită literaturii și imperativului mimetic, o artă capabilă să-și plămădească propriul univers, grație limbajului concret al scenei și explorării resurselor corporal-expresive ale actorului, și, pe de altă parte, încercarea de a identifica elementele care compun esența teatralității. Nu se întîmplă foarte frecvent ca reflecțiile unui autor dramatic să coincidă cu cele ale unui practician al scenei și este puțin probabil ca la ora cînd își scria articolele ce vor compune *Note-le...*, Ionesco să fi cunoscut măcar fragmentar scrierile unui Craig, Meyerhold, Tairov, Vahtangov ș.a.m.d.

Cert e că, odată cu nașterea regizorului modern, la început de secol XX, o întregă pleiadă de practicieni novatori ai scenei, în tentativa lor de a elibera teatrul de un mimetism mediocru și un iluzionism dubios, vor pune la temelia reflecției lor, indiferent de orientarea estetică și de poeticile propuse, cîteva întrebări fundamentale pe care le regăsim și la Ionesco, plasate, nu întîmplător, chiar în primele pagini ale volumului. În esență, aceste întrebări pot fi rezumate astfel: Este teatrul o artă? Și dacă da, este el o artă autonomă sau un conglomerat eteroclit format din juxtapunerea

1 *Expérience du théâtre*, în *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 21.

2 Articolul este inclus în volumul Susan Sontag, *Împotriva interpretării*. Trad. de Mircea Ivănescu. Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Ed. Univers, 2000, pp. 135-144.

mai multor arte? Și-atunci, îl mai putem considera o artă de sine stătătoare? Dacă da, care este esența, specificul acesteia, care sunt legile fundamentale care o guvernează, așa cum, de pildă, au putut fi enunțate, din varii perspective, principiile fundamentale și specificul unor arte ca pictura, sculptura, literatura, muzica...? Poate fi o artă autentică aceea care se bazează pe un element atât de nesigur, de precar și de fragil ca ființa umană, supusă fluctuațiilor afective și emoționale? Este actorul un principiu anarhic care distruge aura de magie și de fascinație a ficțiunii pure, prin intruziunea, în realitatea de rang secund a oricărei opere de artă, a realității pur și simplu, pe care ființa sa o aduce inevitabil pe scenă? Cum se poate ajunge la transcenderea tuturor obstacolelor de ordin material, corporal și afectiv, care se opun acelei transfigurări a realului fără de care nici o operă de artă nu poate să existe? Aceste interogații, pe care le regăsim la Ionesco, îi obsedează mai cu seamă pe Craig și pe Meyerhold, de aici concentrarea lor pe actor, pe reformarea stilului de joc al acestuia și definirea unui nou model de actor – *supramarioneta*, la Craig, *cabotinul*, la Meyerhold – fără de care ieșirea teatrului din zona unui psihologism reductiv și a unui realism jalnic nu poate fi concepută.

De altfel, în *Experiența teatrului*, Ionesco recunoaște că, pornind de la propria sa relație cu teatrul, el a încercat să (re)descopere adevărurile fondatoare ale acestuia, adevăruri pierdute și uitate. („Adevărurile prime sunt tocmai acelea pe care le pierdem din vedere, pe care le uităm. Iată de ce am ajuns la confuzie și de ce nu ne mai înțelegem.”) Or, aceste „date fundamentale”, aceste adevăruri care compun „schemele instinctive, permanente ale naturii obiective a teatrului”¹ par a fi echivalente acelor legi obiective ale teatralității, pe care Meyerhold însuși a căutat să le degajeze în planul practicii teatrale întreaga sa viață. Conjuncția Ionesco-Meyerhold se referă la convergențele pe care le-am identificat în gândirea teatrală a celor doi în privința poeticii contrastului sau a grotescului scenic.

Este uimitor să găsim la Ionesco ideile esențiale ale lui Vsevolod Meyerhold (1874-1940) despre grotesc, concept-cheie al gândirii scenice a acestui „descoperitor de Americi teatrale”, cum îl numea Victor Șklovski. Veșnic neliniștit, mereu în căutare de noi forme și mijloace teatrale, încercând să surprindă în practicile și teoriile sale scenice esența și legile teatralității, marele regizor rus îi apăsă lui Șklovski, pe bună dreptate, ca o figură emblematică a „eternului revoltat”, un „Cristofor Columb al teatrului”, avînd, însă, și trăsăturile de veșnic visător ale lui Don Quijote, și pe cele de reformator auster și intransigent ale lui Savonarola².

Într-adevăr, fără să știe, Ionesco „redescoperea” multe din ideile celui care, arestat în iunie 1939, înțemnițat și torturat, va fi condamnat la moarte și împușcat, din ordinul lui Stalin, la 2 februarie 1940, numele lui fiind șters din toate istoriile teatrului rus pînă după dezghețul hrușciovian. Cred că trebuie să excludem din capul locului ipoteza unei posibile influențe, dat

1 *Expérience du théâtre*, în *Notes et contre-notes*, ed. cit., pp. 20, resp. 21.

2 *Apud* Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990 („Les voies de la création théâtrale”, 17), p. 91.

fiind că prima culegere în limba franceză din scrierile lui Meyerhold, traduse și editate de Nina Gourfinkel, sub titlul *Le Théâtre théâtral*, a apărut doar în 1963, la un an după publicarea *Notelor și contranotelor*. Este foarte adevărat, însă, că, în 1956, revista *Le Théâtre populaire*, cu siguranță citită de Ionesco, publica, tot în traducerea Ninei Gourfinkel, o selecție din scrierile lui Meyerhold, sub titlul *V. Meyerhold. Les techniques et l'histoire*. Dar acestea erau texte timpurii, din perioada simbolistă a creației meyerholdiene, când încă regizorul nu-și cristalizase concepția despre grotesc.

Pornit în căutarea esenței teatralității, teoriile meyerholdiene vor evolua, vor cunoaște metamorfoze, în funcție de diferitele etape ale cercetărilor sale. Dar, fie că e vorba de **stilizare** și de **teatrul convenției conștiente** (din perioada simbolistă, când regizorul descoperă dramaturgia lui Maurice Maeterlinck și este fascinat de aceasta), de **grotesc** și de **teatrul de bîlci** (*balagan*-ul), de **biomecanică** și de **constructivism** sau de acel realism „anti-naturalist“, căruia Meyerhold îi dă numele de „realism astringent“ sau „realism muzical“, exprimat în *Revizorul* de Gogol (1926), spectacol-sumă al gândirii sale scenice, obiectivul regizorului va rămîne același: crearea unui *teatru teatral*, care să nu mai fie dominat de introspecție și psihologie. În 1922, în celebrul său articol *Actorul viitorului și biomecanica*, Meyerhold dă o formulare definitivă și tranșantă acestei idei: „A construi edificiul teatral pe o bază psihologică înseamnă să construiești o casă pe nisip: ea se va prăbuși inevitabil”¹. Regăsim la Ionesco o formulare aproape identică, în *Experiența teatrului* (1958). Reluînd parcă ideea lui Meyerhold, Ionesco afirmă și el că „...teatrul care nu e construit decît pe o ideologie, o filosofie, și care nu mizează decît pe această ideologie și filosofie, este construit pe nisip, se prăbușește...”². Aici putem adăuga ideologiei și filosofiei, fără teama de a falsifica gândirea lui Ionesco, psihologia, împotriva căreia el s-a pronunțat adesea.

Văzut ca o soluție la criza teatrului, conceptul de grotesc, pe care Meyerhold îl propune pentru prima oară în 1911, definindu-l, mai apoi, în articolul său *Teatrul de bîlci* (1912) ca esență a teatralității, va constitui, pînă la sfîrșitul vieții, domeniul fundamental de cercetare al marelui regizor rus.

Estetică, metodă de joc și stil scenic totodată, grotescul teatral, așa cum îl definește Meyerhold în articolul amintit, are două constante, inextricabil legate, asupra cărora se va opri și Ionesco în poetica sa: una vizează percepția spectatorului, iar cea de a doua se referă la structura dublă, mobilă, violent contrastantă a acestui concept. Asociind cupluri contradicții, ca realul și fantasticul, tragicul și comicul, viața și moartea, și exacerbind contradicțiile, el este o sursă permanentă de uimire, provocând o deplasare constantă a planurilor de percepție: el îl extrage pe spectator dintr-un plan al percepției pe care el tocmai l-a atins, spre a-l propulsa în altul, care îl ia prin surprindere. Pe de altă parte, ca și Ionesco, mai tîrziu, Meyerhold definește grotescul drept o metodă „*riguros sintetică*“, o artă a fragmentării și a sintezei, prin care realitatea este descompusă și recompusă

1 Vezi V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. II (1917-1929). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme, 1975, p. 80.

2 *Expérience du théâtre*, în *Notes et contre-notes*, op.cit., p. 10.

după legi care nu mai au nimic în comun cu logica obișnuită a cotidianului și a verosimilului: acestora, grotescul le substituie „neverosimilitatea convențională” (termen pe care regizorul rus îl împrumută de la Pușkin).

Joc conștient al contrastelor, al decalajelor și al distanțelor, grotescul scenic meyerholdian impune o estetică a hiatusului, a disonanței, a rupturii. El nu este, însă, un element de contrast, ci, după cum ne spune Meyerhold, însăși structura contrastantă, însăși punerea în relație a unor polarități, mișcarea care leagă două imagini contrare: din șocul a doi termeni opuși se ivește un al treilea, care nu este suma lor, ci produsul fuziunii lor. Elementele contrastului induc o percepție totalizatoare, cea a „chintesenței contrariilor”, principiu esențial, extrem de concentrat, comun celor două elemente și obținut printr-o metodă asemănătoare distilării.

Grotescul meyerholdian aduce, așadar, acea percepție inedită asupra lumii, acea redescoperire a stranieții realului, despre care va vorbi și Ionesco în *Experiența teatrului*: teatrul și arta, în general, nu există fără „un soi de dislocare a realului, care trebuie să preceadă reintegrarea acestuia” iar, pentru asta, spectatorului trebuie să i se aplice „o adevărată lovitură de măciucă”¹. În acest fel, el va fi obligat să se smulgă din cotidian, din inerția habitudinilor și din lenea mentală care îi ascund straniețea lumii.

Prin intermediul contrastului, al răsturnării situației, al insolitului, grotescul îndepărtează realul, aprofundându-l totodată, până într-atît, spune Meyerhold, încît „acesta încetează pur și simplu să mai apară ca firească”. E vorba de o breșă, de o spărtură care se deschide, dincolo de aparențe, dincolo de banal, înspre „un imens tărîm indescifrabil”, pe care spectatorul trebuie să se simtă îndemnat să îl descifreze. Căutînd, prin urmare, fantasticul, supranaturalul, invizibilul în cotidian, asociind contrariile, grotescul îl aduce pe spectator în situația de a încerca să rezolve enigma a ceea ce pare „de neconceput”.

Asemenea lui Ionesco, Meyerhold afirmă, ca o axiomă, ideea că teatrul trebuie să fie enigmatic, să pună întrebări, în loc să fie oglinda unei realități compacte și ordonate, de care privirea se lovește, fără să o vadă cu adevărat. De aceea, grotescul, ca și combinație „extra-naturală” de obiecte, gesturi, atitudini corporale, reputată ca imposibilă în natură și în experiența de zi cu zi, este reconstrucție și chiar desfigurare a cotidianului, „cu o foarte mare insistență asupra laturii sensibile, materiale a formei astfel create”, formă vizuală și ritmică, menită să ancoreze creația în real și să supraliciteze, să încarce imaginarul. Grotescul pretinde, prin urmare, un spectator foarte activ, obligîndu-l în permanență la un soi de gimnastică perceptivă și emoțională, silindu-l „să se dedubleze spre a urmări ceea ce se petrece pe scenă”².

După cum știm, dramaturgia ionesciană este și ea profund marcată de această poetică a contrastelor, a derapajelor, a reversibilității tragicului și comicului, căreia Meyerhold îi dă numele de *grotesc scenic*. Strania alchimie a

1 *Expérience du théâtre*, p. 13.

2 Citatele sunt extrase din *Le théâtre de foire*, în *Ecrits sur le théâtre*, vol. I (1891-1911). Traduction, préface et notes de Beatrice Picon-Vallin. Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme (coll. „Théâtre Années Vingt”), pp. 201-217.

contrariilor îl va preocupa obsesiv pe Eugène Ionesco, iar formulele la care va ajunge el se suprapun celor meyerholdiene. Oricît de surprinzător ar părea, se poate vorbi de o conjuncție Meyerhold–Ionesco, curentul subteran care face permeabile frontierele operelor lor fiind poetica sintezei contrastelor.

Unele pasaje din Ionesco au aerul că detaliază viziunea despre teatru a regizorului rus: „Dacă valoarea teatrului constă în îngroșarea efectelor, trebuie ca acestea să fie îngroșate și mai tare, să fie subliniate, accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară, care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l reda cadrului său propriu, limitelor sale firești. Ar trebui nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se coboare în adîncul grotescului, al caricaturii, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Umor, da, dar cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o întoarcere la insuportabil. Totul să fie împins pînă la paroxism, acolo unde se găsesc sursele tragicului. Să facem un teatru plin de violență: violent comic, violent dramatic”¹.

Profund marcat de pesimismul său existențial („comicul e tragic, iar tragedia omului derizorie”²), Ionesco își va construi opera în afara constrîngerilor și convențiilor teatrului realist, aducînd pe scenă o lume a fantasmelor, sustrasă logicii cotidianului, un univers scenic structurat pe coexistența unor principii antinomice, pe resorturi dramatice bazate pe interacțiunea contrariilor: „Tragic și farsă, prozaism și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit, iată, poate, principiile contradictorii (nu există teatru decît dacă există antagonisme) care constituie bazele unei construcții teatrale posibile”³. Acest eșafodaj dramatic, despre care vorbește Ionesco, este rezultatul unei „sinteze teatrale noi”, dar nu în accepțiunea comună a termenului, căci elementele originare ale sintezei (comicul și tragicul, sub toate formele lor) nu fuzionează pînă la a deveni irecognoscibile, ci coexistă activ, se pun în lumină, se atacă, se neagă unul pe celălalt, în permanență, creînd „un echilibru dinamic, o tensiune”⁴.

Ca principiu al discontinuității, grotescul, așa cum îl descrie Meyerhold și cum apare el ilustrat în piesele ionesciene, îi îngăduie teatrului să-și constituie un limbaj propriu, bazat pe fenomene de derapaj, de dinamitare a logicii la nivelul narativității, al psihologiei și al intrigii, impunînd un mod inedit de organizare a diferitelor elemente scenice.

Dar, deși Ionesco enunță foarte tranșant, îmbrățișînd formulări paradoxale, de-acum binecunoscute, ideea reversibilității tragicului și comicului⁵, faptul că tragicul și comicul nu sunt decît două fețe ale aceleiași medalii, pe care nu le mai simțim ca fiind disociate și antinomice, ele impunîndu-ni-se printr-o percepție simultană, grație unui soi de receptare sinestezică pe care numai scena ne-o poate provoca, deși se pronunță,

1 *Expérience du théâtre*, în *op. cit.*, p. 13.

2 *Expérience du théâtre*, în *op. cit.*, p. 14.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 Vezi. *Entretien avec Edith Mora*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 99.

exact ca Meyerhold, pentru un teatru al șocului, al neverosimilului și al hiperbolei, care să anihileze „plata realitate cotidiană”, el nu va da, de la bun început, un nume sintezei care se naște din coabitarea tensionată, contradictorie, dinamică a tragicului și comicalului. O va face, însă, în convorbirea cu Edith Mora, din 1960, referindu-se la opera lui Michel de Ghelderode. Când interlocutoarea sa îi cere o definiție a comicalului, Ionesco răspunde, reluând afirmații pe care le mai făcuse și înainte, că acesta nu este decât o altă față a tragicului. La întrebarea dacă comicul, văzut astfel, se apropie de caricatura lui Jarry sau în maniera lui Jarry, dramaturgul răspunde afirmativ, precizând, însă, că, dacă a fost aproape de Jarry în *Cîntăreața cheală*, el l-a urmat din ce în ce mai puțin în celelalte piese. Și Ionesco conchide: „Putem găsi acest gen de... *grotesc* (la urma urmelor, acesta este cuvîntul care ar putea fi nimerit) la Ghelderode, pe care îl iubesc mult; deși la el există o mare exuberanță a limbajului care mie îmi lipsește cu desăvîrșire”¹.

Iată că acea sinteză teatrală nouă – sinteză a contrariilor – definită pînă acum în termeni meyerholdieni, a luat, în sfîrșit, și un nume meyerholdian: *grotescul*. Acesta exprimă poate și convingerea lui Ionesco referitoare la faptul că teatrul nu mai poate revela spectatorului de azi tragicul și comicul, în stare pură, ci doar sub forma unei structuri duale, contrastante, grotescul fiind însuși punctul de articulare, de joncțiune a celor două registre, receptate simultan. În acest sens, încărcarea tragicului cu valențele comicalului și, invers, asimilarea esenței tragice de către comic i se pare singurul procedeu valabil. La nivelul practicii scenice concrete, acesta se materializează în ceea ce Ionesco numește *jocul împotriva textului*: „Pe un text fără noimă, absurd, comic, se poate greșa o mizanscenă, o interpretare gravă, solemnă, ceremonioasă. Dimpotrivă, pentru a evita ridicolul la-crimilor facile, al sensibleriei, se poate greșa pe un text dramatic o interpretare clovnescă și sublinia, prin intermediul farsei, sensul tragic al unei piese. Lumina face ca umbra să fie și mai întunecată, iar umbra intensifică lumina. În ceea ce mă privește, n-am înțeles niciodată diferența care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuire a absurdului îmi pare mai dezesperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o soluție. Spun «dezesperant», dar, în realitate, el se află dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță”².

De fapt, Ionesco sintetizează, aici, fără să știe, teoria meyerholdiană despre *compoziția paradoxală*, echivalentă, atît în plan dramaturgic, cît și scenic, cu o deplasare, un derapaj, prin care se produce o răsturnare de

1 *Entretien avec Edith Mora*, în *op.cit.*, p. 99.

2 *Expérience du théâtre*, *ibid.*, pp. 13-14. În altă ordine de idei, să remarcăm că, pronunțîndu-se pentru un teatru al „minunării” (*émerveillement*), al răsturnării perspectivelor, al șocului, dramaturgul continuă, de pe poziții mult mai profunde și fără a exclude dimensiunea metafizică, estetica stuporii futuriste a lui Marinetti, din manifestul despre teatrul de varietăți (1913). Asemeni futuristului italian, Ionesco propune și el anularea realității cotidiene și a psihologiei, dezarticularea limbajului și a cadrelor spațio-temporale, topirea antinomieii dintre tragic și comic. O lectură „retrospectivă” a manifestului marinettian, prin prisma poeziei din *Note și contranote*, ne-ar putea revela analogii surprinzătoare, precum și faptul că ascendența teatrului ionescian ar putea fi căutată, cu succes, mai departe decât în zona suprarealismului (admisă de Ionesco), în aceea a futurismului marinettian.

perspectivă, provocată de prezentarea, în registru tragic, a unei situații conotată, în mod tradițional, drept o situație comică, și invers. După cum afirmă Meyerhold, materializarea cea mai elementară a acestui procedeu, din punct de vedere dramaturgic și scenic, este parodia: „În domeniul grotescului, înlocuirea compoziției previzibile cu o compoziție exact contrară sau adăugarea unor procedee binecunoscute în vederea reprezentării unor obiecte contrare celui căruia i se aplică îndeobște aceste procedee se numește parodie”¹.

Grotescul, așa cum îl definesc Meyerhold și Ionesco, nu are nimic dintr-un procedeu artificial și arbitrar de compoziție. În esență, demersul de dezintegrare-reintegrare a realului, prin tehnica surprizei, asocierea contrariilor, efectul de straniețate, de miraculos, de haos și arbitrar aparent se înrudește cu acela al suprarealiștilor (pe care Ionesco îi recunoaște ca precursori). Poezia acestora proiectează cu violență imagini explozive, a căror iraționalitate subversivă este menită tocmai să inducă o percepție nouă, insolită, fisurând zidul habitudinilor și inerțiilor în care stă întemnițată sensibilitatea noastră. Firește că abordarea lui Meyerhold nu are ambițiile totalizatoare ale suprarealismului, care se vrea *praxis* și *Weltanschauung* totodată. Dar, chiar dacă terenul predilect al suprarealismului este poezia, iar cel al lui Meyerhold și Ionesco teatrul, chiar dacă mijloacele specifice preconizate în demersul celor doi sunt diferite (Meyerhold construind pe principii raționale – încercând chiar să pună bazele unei științe a scenei – ceea ce Ionesco și suprarealiștii, de pildă, încercau să obțină prin vis, prin explorarea și descătușarea totală a inconștientului), principiile sunt înrudite: dislocarea realului, alăturarea antinomiilor, aparenta gratuitate, tehnica sistematică a surprizei ș.a.m.d.

Și-atunci, nu mai trebuie să ne mire că definiția dată de Meyerhold și Ionesco *grotescului scenic* este, în esență, identică celei prin care Max Ernst, pornind de la celebra frază a lui Lautréamont („Frumos precum întâlnirea întâmplătoare, pe o masă de disecție, a unei mașini de cusut și a unei umbrelor.”), va formula legea primordială a structurii imaginilor suprarealiste: „Alăturarea a două realități în aparență imposibil de alăturat, într-un plan care, în aparență, nu li se potrivește”².

(Formă prescurtată a unui articol publicat inițial în *Apostrof*, an XX, nr. 11/2009, pp. 24-27)

1 *Emploi de l'acteur*, în V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. II, *op.cit.*, p. 84.

2 Citat de Michel Carrouges, în *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1971, p. 137.

GHEORGHE SĂSĂRMAN



Inteligență Artificială și... un pic de Literatură

Poate să pară ciudat din partea unui scriitor care a debutat ca autor de literatură științifico-fantastică, zisă și de anticipație, și a continuat să publice, printre altele, scrieri aparținând acestui gen, dar trebuie să vă spun de la bun început că eu nu prea cred în așa-zisele „previziuni științifice”. (Un specialist al domeniului, Mihai Botez¹, a remarcat cândva cu umor că termenul de futurologie exprimă foarte sugestiv părerea pe care o au românii despre cercetarea prospectivă.) Găsesc cât se poate de absurdă fervoarea cu care de la o vreme politicienii și mediile, evocând studii cu pretenții profetice, cultivă o stare de panică generalizată, amenințându-ne ba cu pandemiile, ba cu schimbarea climei, ba chiar cu invazia extraterestrelor, ciocnirea cu un asteroid, holocaustul termonuclear sau cu alte scenarii apocaliptice. Eu înclin mai curând să-i dau dreptate lui Nassim Nicholas Taleb², după care evenimentele cu cel mai mare impact sunt în cel mai înalt grad improbabile, așadar imprevizibile – el numindu-le „lebede negre”. Cred deci că, în condițiile de extremă complexitate ale existenței actuale a omenirii, viitorul este esențialmente imprevizibil; ceea ce evident că nu exclude o politică rezonabil prudentă, însă face inutile, contraproductive și de-a dreptul păgubitoare exagerările panice, în maniera activismului radical al mișcării *Extinction Rebellion*³.

De când a fost lansată pe piață aplicația *ChatGPT*,⁴ la șirul de amenințări pe larg discutate și în presă s-a adăugat încă una: cea reprezentată de dezvoltarea Inteligenței Artificiale (IA). De fapt, în cercul specialiștilor, ideea nu e tocmai nouă; încă din a doua jumătate a secolului trecut se discuta despre posibilitatea ca evoluția accelerată din domeniul mașinilor

1 Mihai Horia Botez (1940-1995), matematician român; în 1967 a fost numit director al Centrului de Cercetări Prospective, iar între 1974 și 1977 a fost directorul Centrului Internațional de Metodologie a Studiului asupra Viitorului și Dezvoltării.

2 Nassim Nicholas Taleb (n. 1960), eseist și statistician american de origine libaneză; cunoscut și pentru cartea sa, *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable* (2007), tradusă în numeroase limbi.

3 *Extinction Rebellion*: mișcare ecologistă radicală care, prin acte de nesupunere civică, vrea să oblige guvernele la măsuri pentru a opri stingerea speciilor, precum și împotriva dispariției omenirii prin încălzirea climei.

4 *ChatGPT* (*Chat Generative Pre-trained Transformer*): program de conversație bazată pe analiza de text (*chatbot*), lansat de firma OpenAI în noiembrie 2022.

„inteligente” să atingă punctul în care ele ar depăși inteligența umană – punct botezat „singularitate tehnologică” și de la care n-ar mai fi posibil să știm cum se va dezvolta lumea, deoarece asta ar depăși înțelegerea noastră. Conceptul a fost formulat și dezvoltat de o serie de experți, printre care Vernor Vinge¹ și Ray Kurzweil², acesta din urmă estimând, într-o carte apărută în 2005³, că la acea „singularitate” se va ajunge probabil în anul 2045. Întregul scenariu pleacă de la constatarea după care numărul elementelor unui circuit integrat (deci capacitatea de calcul pe unitatea de suprafață) se dublează tot la doi ani („Legea lui Moore”⁴), pe când performanța creierului omenesc rămâne în linii mari constantă. Între timp s-a observat însă că ritmul s-a mai domolit (dublarea cu pricina se petrecea doar la trei ani), iar unii au pus în evidență limite care pun stavilă acestei tendințe: miniaturizarea componentelor nu poate continua la infinit, tot așa cum consumul considerabil de energie al mașinilor de calcul tot mai performante nu poate nici el crește nelimitat pe seama altor priorități ale unei omeniri care se apropie de fatidica cifră de zece miliarde.

Punând în discuție doar latura cantitativă, astfel de remarci par să se mărginească la a sugera o plasare în timp mai târzie a „singularității”; există însă și alte opinii critice, care abordează aspecte de fond. Progresul tehnologic a fost întodeauna controversat, deoarece el nu aducea foloase tuturor, ci unii erau dezavantajați, câteodată flagrant – până la pierderea locului de muncă drept suport al existenței. La începuturile revoluției industriale, la sfârșit de secol XVIII și început de secol XIX, au avut loc revolte împotriva mecanizării, socotită cauză a șomajului, soldate cu distrugerea mașinilor și incendierea unor fabrici, multe reprimare sângeroase, prin intervenția armatei (mișcări cunoscute ca Luddism⁵ sau *Maschinenstürmer*⁶). În alte cazuri progresul era stigmatizat ca purtător de orori: cum credința că viteze mai mari de 30 km/h ar fi imposibil de realizat a fost infirmată prin apariția locomotivei cu aburi a lui George Stephenson⁷, Academia de Științe din Paris declara în 1825 că la asemenea viteze călătorii vor înnebuni, cuprinși de *delirium furiosum*. Două secole de progres al cunoașterii științifice și al tehnologiilor au adus omenirii însă destule belele – ceea ce justifică desigur și o atitudine circumspectă. În a doua jumătate a secolului trecut pericole mari păreau să vină din direcția unei dezvoltări necontrolate a armamentului nuclear și a ingineriei genetice. În domeniul cursei înarmărilor s-au adoptat, de bine, de rău, măsuri de control și de prevenție, la nivel de tratate internaționale. În genetică inițiativa a venit de la oamenii de

1 Vernor Vinge (n. 1941), matematician, informatician și autor de literatură SF american.

2 Raymond „Ray” Kurzweil (n. 1948), autor, inventator și futurolog american.

3 Ray Kurzweil: *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology* (Viking Books, New York 2005)

4 Tendință în evoluția mașinilor de calcul, formulată în anul 1965 de inginerul american Gordon Moore (1929-2023), co-fondator al firmei Intel.

5 Denumire derivată de la Răscoala Luddiților (1811-1816), mișcare a țesătorilor din Anglia împotriva introducerii războiului mecanic, ale cărei proclamații erau semnate de un conducător fictiv, Ned Ludd.

6 „Distrugătorii de mașini”, denumire generică pentru aceste mișcări; cele mai cunoscute, pe lângă aceea a Luddiților, sunt *Swing Riots* (1830-1833), revolte ale muncitorilor agricoli englezi împotriva folosirii batozelor, Răscoala Țesătorilor din Silezia (1844) și Revolta Țesătorilor din Lyon (1831, 1834).

7 George Stephenson (1781-1848), inginer englez, principal întemeietor al căilor ferate.

știință, prin apeluri la raționalitate, precum moratoriul privind experiențele cu ADN¹ recombinant², urmat de Conferința Asilomar din 1975³, unde au fost stabilite criterii de securizare a laboratoarelor, devenite norme obligatorii. (Ceea ce, în treacăt fie spus, nu exclude cu totul ipoteza ca virusul Sars-Cov-2⁴, care a dat de furcă omenirii în ultimii trei ani, să fi „evadat” totuși dintr-un laborator cu nivel de siguranță maximă, de gradul 4.)

Și în cazul IA, tot specialiștii sunt deocamdată cei pe care îi preocupă cu insistență riscurile unei dezvoltări scăpate de sub control a domeniului. După semnalul de alarmă lansat prin noțiunea de „singularitate tehnologică”, a urmat în anii '70 un duș rece, datorat unor rezultate sub așteptări; dar succesele spectaculoase din ultimul deceniu au readus tema pe tapet cu și mai mare intensitate. În 2014, Stephen Hawking⁵ avertiza asupra noii amenințări la adresa omenirii. În 2017, un grup de experți și manageri adresau ONU o scrisoare deschisă cerând interzicerea „armelor autonome”⁶ și avertizând că se deschide cu acestea o cutie a Pandorei; în același an, o Conferință Asilomar dedicată IA⁷ propunea 23 de principii⁸ de urmat în dezvoltarea domeniului. În 2018 apărea raportul unor experți asupra posibilelor aplicații malefice ale IA⁹. În 2019, Yuval Noah Harari¹⁰ afirma într-un interviu că IA și biotehnologia pot distruge omenirea. Comisia UE dădea publicității în 2020 o Carte Albă, iar în 2021 o propunere de Lege pe tema IA¹¹ (preocupare declanșată încă în anul 2018 și cu perspective de finalizare până în 2024 – când ar fi prima reglementare pe plan internațional).

În anul 2023 apelurile la rațiune s-au intensificat din nou – și în urma publicității de care s-a bucurat *ChatGPT*. O scrisoare deschisă publicată de *Future of Life Institute* la 23 martie¹², cerând instituirea unei pauze de șase luni în dezvoltarea sistemelor de IA avansate, a fost semnată în primele zece zile de aproape 1.800 de persoane (la ora când scriu aceste rânduri sunt peste 33.000!), printre care Yuval Noah Harari, Elon Musk¹³ și

1 Acid dezoxiribonucleic (ADN): purtătorul informației genetice codificate („codul genetic”) a organismelor vii.

2 ADN recombinant: moleculă de ADN obținută în laborator prin metode de inginerie genetică.

3 Conferință întrunită la Centrul de Conferințe Asilomar din Pacific Grove, California, consacrată dezbaterii pericolelor legate de experiențele de inginerie genetică și stabilirii măsurilor necesare pentru prevenirea lor.

4 Coronavirus care a declanșat pandemia COVID-19.

5 Stephen William Hawking (1942-2018), fizician și astrofizician britanic, cunoscut pentru lucrările lui în domeniul cosmologiei și al teoriei relativității.

6 *Lethal autonomous weapons (LAW)*: sisteme de arme capabile să identifice și să atace obiective militare fără a necesita intervenția omului („killer-roboti”).

7 Conferință organizată de *Future of Life Institute*.

8 Vezi: <https://futureoflife.org/open-letter/ai-principles/>.

9 *The Malicious Use of Artificial Intelligence*; din grupul de experți făceau parte cercetători de la universitățile din Oxford, Yale, Stanford și specialiști de la firmele Microsoft și Google.

10 Yuval Noah Harari (n. 1976): istoric israelian, autor al cărților de succes *Sapiens – Scurtă istorie a omenirii* (2011) și *Homo Deus - Scurtă istorie a viitorului* (2015).

11 Vezi: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/HTML/?uri=CELEX:52021PC0206>.

12 Vezi: <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/>.

13 Elon Musk (n. 1971), întreprinzător și miliardar canadiano-american (născut în Africa de Sud), proprietar al firmelor SpaceX și Tesla, ca și al serviciului comunicare prin mesaje scurte Twitter.

Steve Wozniak¹. La 10 iulie, *Forecasting Research Institute* făcea cunoscut rezultatul unei anchete cu peste 200 de participanți din rândul experților și al unor viitorologi bine cotați („*superforecasters*”)², solicitați să estimeze probabilitatea mai multor categorii de riscuri pentru supraviețuirea omenirii. Concluzia: riscul de probabilitate maximă nu ar fi nici cel al războiului nuclear, nici cel al modificării climei, ci cel reprezentat de Inteligența Artificială! Printre vocile avertizatoare se numără și cea a lui Geoffrey Hinton³, cel supranumit *Godfather of AI*; el și sute de alți experți ai domeniului, oameni de știință și profesori universitari (printre ei Sam Altman⁴, Steve Wozniak, Bill Gates⁵) au semnat recent un apel lansat de *Center for AI Safety*, rezumat la o singură frază: „Atenuarea riscului de dispariție a omenirii datorită IA ar trebui să fie o prioritate globală, alături de alte riscuri la scară societală, cum ar fi pandemiile și războiul nuclear.”⁶

Orice tehnologie nouă are, pe lângă foloasele care justifică aplicarea ei, desigur și riscuri; în cazul IA, sunt vizibile de la o vreme cele datorate automatizării și roboticii – pierderea unor locuri de muncă caracterizate prin operații manuale și de rutină, o temă dezbătută de mai bine de două sute de ani⁷. Dar dacă până acum se considera că asemenea pierderi sunt compensate prin locurile de muncă create ca urmare a tehnologiilor noi și prin sporul general de productivitate, odată cu IA se produce un dezechilibru evident al balanței, atât sub raport numeric, cât și sub acela al exigențelor de competență la noile locuri de muncă. Cu atât mai mult cu cât sunt vizați nu numai purtătorii de salopete din halele industriale, ci și cei cu halate și mânecute de prin birouri. Ceea ce poate fi privit și ca eliberare de truda monotonă și dezumanizantă ar deveni însă o catastrofă de proporții planetare, dacă milioane de oameni n-ar mai găsi de lucru sau n-ar fi capabili să se recalifice pentru profesiile mult mai pretențioase ale viitorului. Se afirmă uneori în mod triumfalist că, descătușați de silnicia rutinei, aceștia se vor putea dedica, fericiți, unor activități creatoare; întrebarea este însă dacă vor fi dispuși și, mai ales, dacă vor fi în stare. Pe de altă parte, se pierde din vedere că sentimentul de a fi util, conferit de munca în folosul societății, fie ea și mai puțin calificată, poate da sens vieții, fiind și un temei al demnității umane. Oare cum ar arăta o planetă cu miliarde de trântori, subzistând doar în virtutea unui „venit de bază necondiționat”?

Există și riscuri de altă natură – de exemplu, cele de ordin juridic și etic, rezultând din aplicații ale IA în domeniul medical, militar, sau în acela

1 Stephen Gary „Steve” Wozniak (n. 1950), inginer american, co-fondator al firmei Apple.

2 Vezi: <https://forecastingresearch.org/news/results-from-the-2022-existential-risk-persuasion-tournament>.

3 Geoffrey E. Hinton (n. 1947), informatician britanic, cunoscut mai ales pentru contribuția sa la rețelele neuronale.

4 Sam Altman (n. 1985), informatician și întreprinzător american; CEO al firmei Open AI, autoare a *ChatGPT*.

5 William Henry „Bill” Gates al III-lea (n. 1955), informatician și miliardar american, co-fondator al firmei Microsoft.

6 Vezi: <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk>.

7 Vezi mai sus pasajele privind Luddismul și *Swing Riots*.

al vehiculelor autonome. Cine poartă răspunderea pentru un diagnostic eronat, pus de o „mașină inteligentă”? Dar pentru victimele „colaterale” ale unor „killer-roboti”? Sau pentru victimele unui accident de circulație provocat de un automobil cu șofer automat? Au fost semnalate deja falsuri produse de *chatbot*-uri, texte care amestecă gogoși cu informații autentice, căci asemenea aplicații nu pot face deosebire între fals și adevărat; există așadar riscul de a răspândi știri aberante și fapte născocite, cărora omniprezența rețelelor sociale le-ar oferi un uriaș potențial de difuzare.

Urmări de un fel aparte decurg din încercările de a aplica IA în literatură, muzică sau artă plastică, domenii considerate ca fiind rezervate exclusiv activității creatoare. Există de pe acum astfel de „opere” ale IA: *Portretul lui Edmond de Belamy*, realizat de colectivul *Obvious*, a fost vândut în anul 2018 la licitație, la Christie's, pentru 432.500 \$ – o sumă de 45 de ori mai mare decât valoarea estimată inițial; *Simfonia a X-a*, rămasă neterminată, de Ludwig van Beethoven, a fost „întregită” în 2021 tot prin contribuția IA; o altă aplicație, „antrenată” cu lectura primelor cinci cărți din *The Song of Ice and Fire*¹, a „scris” o a șasea carte care, publicată în 2017 în internet, pare să fi dezvoltat plotul și personajele tocmai așa cum se aștepta comunitatea fanilor. Șirul exemplelor ar putea fi continuat, dar întrebarea este dacă se poate vorbi aici într-adevăr de creație. Referindu-mă în cele ce urmează la literatură și fără a fi specialist în IA, aș zice că, în ciuda capacității de a analiza zeci de mii de opere literare și a enormei viteze de calcul, o mașină rămâne, cel puțin deocamdată, limitată la operațiuni de rutină, la comparare, analogie și imitare. Chiar fiind în stare să învețe și să se autoperfecționeze, ea nu face decât să descompună analitic ce a citit, să selecteze ce se potrivește temei date și apoi să recompună conform unor scheme, pe care le îmbunătățește mereu. Mașina nu are cum să genereze texte de o originalitate reală, capabile să emoționeze până la lacrimi sau să stârnească râsul, marcate de un stil personal, autentic. Lipsită de simțire proprie, de empatie, de înțelegerea faptelor de viață, de instinct, intuiție și simțul realității, până și de posibilitatea de a deosebi realitatea de fantezie și adevărul de minciună, ea nu poate furniza decât surogate anoste, banale, submediocre. De fapt, ea nu *înțelege* nici miile de opere literare pe care le „citește”, nici textele pe care le produce la comandă în fracțiuni de secundă. Cu toată neîncrederea mea, declarată din primele rânduri, față de previziuni și profeții, aș îndrăzni să calific drept neîntemeiată teama că IA îi va face de prisos pe scriitori și că va produce cândva chiar opere literare geniale, punându-i în umbră pe Shakespeare, Cervantes, Balzac, Tolstoi, Kafka sau Borges.

Și dacă tot l-am pomenit: Borges oferă în povestirea *Biblioteca din Babel*² o soluție, posibilă măcar teoretic, pentru ca mașina să genereze scrieri geniale. El aduce în discuție mulțimea cărților rezultând din toate

1 *Cântec de gheață și foc*, de George Raymond Richard Martin (1948), autor american de *fantasy*, *horror* și SF; roman după care s-a realizat serialul TV *Game of Thrones* (*Urzeala tronurilor*).

2 *La Biblioteca de Babel*: povestire din volumul *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Grădina potecilor care se bifurcă*), apărut în anul 1941.

combinațiile posibile ale literelor alfabetului (plus semnele de punctuație), dintre care doar cărțile unei submulțimi au sens într-o limbă dată și pot fi înțelese de vorbitorii acelei limbi. Pentru mine nu încap nicio îndoială că o submulțime a acestei submulțimi a cărților inteligibile ar cuprinde toate operele literare scrise vreodată și care vor mai fi scrise în viitor sau care ar mai putea fi scrise în acea limbă, ca și traduceri ideale ale scrierilor similare din celelalte limbi existente sau imaginabile. Dar întrucât întreaga bibliotecă, așa cum a fost ea definită de autor, pare a fi rezultatul unui procedeu mecanic, de generare sistematică a tuturor combinațiilor de litere, este evident că asta ar fi o treabă tocmai potrivită pentru IA, ba aș zice chiar una foarte simplă, trivială. Prin urmare, se demonstrează astfel oare că, în ultimă analiză, până și cele mai superbe, subtile, sublime creații literare ar putea fi opera unei mașini demiurgice? Nici pomeneală: întâi, că ele n-ar fi rodul creației, ci al hazardului pur; apoi, că fie și limitându-ne la un singur alfabet și la o singură dimensiune (să zicem, o carte de 300 de pagini a 2.000 de semne), numărul de combinații posibile ar fi atât de mare, încât generarea lor ar dura, chiar la viteza de operare a celor mai performante computere, o veșnicie, cu un consum de energie și costuri infinite, ca să nu mai pomenesc de imposibilitatea arhivării lor pe memoria electronică (tipărirea fiind exclusă, la o cantitate practic nelimitată); în fine, că nimeni n-ar fi în stare să parcurgă toate variantele, pentru a le reține pe cele cu sens și, dintre ele, pentru a le alege pe cele cu valoare literară certă.

Să fie așadar exagerate semnalele de alarmă venite chiar din partea experților? Sau omenirea însăși e amenințată cu adevărat de IA, care după atingerea „singularității tehnologice” îi va lua locul, sortind-o să dispară de pe scena istoriei, așa cum au dispărut și alte specii în miliardele de ani ale evoluției? Înclin mai curând să dau crezare unor obiecții fundamentale, privind sensurile noțiunii de inteligență, asupra definirii căreia încă nu există un consens general. Inteligența umană are multe fațete: pe lângă cele legate de cunoaștere, de operațiunile logice și de calcul, domenii în care poate fi întrecută de IA, există aspecte care țin de latura afectivă („inteligența emoțională”) și de cea privind raportul cu semenii („inteligența socială”), mult mai greu de simulat, fiind rezultatul unui lung proces evolutiv. Mașina, oricât de „inteligentă”, rămâne o simplă unealtă: câtă vreme nu are conștiință de sine, ea nu are cum să urmărească țeluri proprii – și cu atât mai puțin să pună la cale uzurparea omenirii. Tot restul (adică trans- și postumanismul) e deocamdată subiect de literatură... distopică.

München, 11 august 2023

CONSTANTIN CUBLEȘAN



Intelectualii și inteligența artificială

O dezbatere pe această temă ar fi cât se poate de incitantă astăzi în România când prima întrebare pe care trebuie să ne-o punem este: unde ne sunt intelectualii? Asta, pentru că deschizând *Dicționarul explicativ al limbii române* aflăm că un intelectual este acea persoană care a absolvit o Facultate și care lucrează în domeniul culturii, învățământului, tehnologiei etc. Ei, bine, asemenea oameni se găsesc tot mai puțini în ultima vreme pe la noi. Pentru că, nu e nici un secret, există ținuturi întregi de țară (la țară) unde școlile au fost desființate, copii trebuind să străbată kilometri întregi până într-o localitate apropiată pentru a putea urma cursurile primare, ale ciclului gimnazial, ca să nu mai vorbesc de cele liceale. Așa stând lucrurile, gradul de analfabetism e în continuă creștere. Și, cum să faci, Doamne iartă-mă!, dintr-un analfabet un intelectual? Deși, dacă stai să te uiți în jur, sunt atâția indivizi (ca să nu le spun altfel) care au trecut prin școli ca găscă pe apă, adică nu s-a lipit de ei mare lucru, dar care ocupă fel de fel de funcții, mai ales în cadrul organelor puterii. Fenomenul este cel puțin cîdat. Pentru că aceștia odată ajunși în fotoliile mării, simt nevoia de a-și adevăra (certifica) gradul spoliilor de cultură și instrucție prin dobândirea de grade universitare, de diplome doctorale, nemeritate. Fraudulos dobândite, evident. Și, în acest caz, te întrebi: este acesta un intelectual? Chestiunea devine și mai gravă în momentul în care, un asemenea *licențiat* și *diplomat* (urcând grade didactice universitare pe baza unor lucrări scrise de alții, cumpărate deci și nu concepute personal) se află în situația de a acorda, la rândul său, diplome universitare și doctorale, altora, la fel de puțin școliți, ieșind de pe băncile de studiu prin aceleași mijloace frauduloase... E adevărat că există și elevi și studenți eminenți. Puțini însă. Iar aceștia s-au îndopat cu ore particulare, cu studiu intens în diferite domenii, astfel încât își merită excelența. Numai că majoritatea acestora, după absolvirea cursurilor universitare, pleacă să profeseze în străinătate. Devin deci intelectuali români în Franța, în Germania, în SUA ș.a.m.d. Cei care optează să rămână în țară sunt, în general, cei mediocri, cei care profesional sunt sub nivelul celor plecați. Or, e știut că mediocritatea

produce la rândul ei mediocritate. Dintre aceștia sunt selectați cei care acced în ierarhiile puterii. Pentru că, e mult mai comod să ai în parlament oameni cu o *capacitate intelectuală* scăzută. Comodă pentru cei care îi manevrează (nu-mi place cuvântul: manipulează) în interese ce nu au nimic comun cu interesele societății românești de azi, ci doar cu interesele de căpătuire ale unora și altora... Realitatea e că societatea noastră, în momentul de față, e fracturată. Pe un palier se află cei care utilizează tehnologia de vârf în cauza performanțelor științifice iar pe celălalt se află aceia care stau toată ziua cu nasul în telefoanele mobile, în tablete, pe internet... Aceștia nu citesc deloc din vreo carte. În schimb citesc ce-și scriu unii altora pe facebook. Am ajuns la cultura internetului și chiar mai rău. Tinerii de azi (evident, nu toți) nu au conversație între ei. Am fost martor la o scenă aproape incredibilă, când în vara aceasta stând pe o terasă la umbră mi-am dat seama că cei șase adolescenți de la masa învecinată nu scoteau nici o vorbă. Pentru că ei conversau împreună, la aceeași masă stând, prin intermediul tabletelor, sau cum se vor fi numit acele jucării de înaltă tehnologie, de altfel, care sunt, vorba lui Creangă, curate mijloace te tâmpenie. Ca orice lucru bun, tehnologia are și ea cuantumul ei de stricăciune, dacă nu știi să o utilizezi în scopuri... intelectuale.

Acuma, trebuie să recunosc, prin forța împrejurărilor, că avem la vârf, cum se spune, numeroși intelectuali, de bună calitate. Unii dintre aceștia, scriu o literatură (beletristică: poezie, eseistică ș.a.) cu totul elevată. Dar, ce te faci că prea multora dintre aceștia le miroase totul în jur și strâmbă teribil din nas, atunci când vine vorba de cultura națională. Care pentru ei (rușinându-se că aparțin acesteia) e prea mică în raport cu marile culturi occidentale. E adevărat că pe vremea când noi începeam să tipărim caza-niile, italienii îl aveau pe Dante, pe Petrarca, la englezi strălucea Shakespeare, la francezi, la germani ce să mai zic?! N-aș vrea să creadă însă cineva că pledez pentru întoarcerea noastră la cazanii. Nu! Însă, dacă acești intelectuali farseuri vor intra în biserică (nu trebuie să aștepte zidirea Catedralei Neamului) acești rafinați degustători de limbi occidentale, vor avea surpriza să asculte cât de bine sună și azi limba rugăciunii rostuită la vremuri de restriște, în acele vremi de începuturi, de către Antim Ivireanu. E limba vechilor scripturi (cazanii), e limba ca un fagure de miere, pentru cine știe și poate să înțeleagă rostuirea în modernitate a spiritului neamului acesta, al nostru, aflat la marginea Europei... Și cât de repede au fost arse etapele, cum ar zice Lucian Blaga, ajungând în perioada interbelică să dialogăm de la egal la egal, în multe privințe, cu Occidentul. E adevărat însă, că nu era o cultură făcută la botul calului (*o bot de cale*, ca să traduc pe limba doctoranzilor noștri politici)... Avem și azi intelectuali de clasă pe care însă câte-un neica-nimeni ține să-i denigreze. Așa, pe A.E. Baconsky, pe Marin Preda, pe Marin Sorescu etc., etc., adică pe cei care alcătuiesc într-adevăr elita intelectualității noastre. E iarăși drept că pe aceștia nu-i găsești socializând pe facebook. O să ziceți că se află pe cealaltă

lume și de-acolo n-au cum. Dar moștenirea lor a rămas aici. Ce facem cu ea? O lăsăm de izbeliște așa cum lăsăm atâtea monumente istorice și de arhitectură veche, să se păcănească, pentru că n-are cine să înțeleagă de ce zidurile cetăților dacice, bunăoară, valorează incomparabil mai mult decât orice doctorat în științele strategiilor de la dreapta la stânga v-aliniați, dobândit la academii de procopseală?!... Avem, firește, și intelectuali și savanți, și chiar politicieni de clasă pe care însă nu-i vede nimeni afișați alături de surogatul intelectualilor politici de azi care nu sunt cu nimic mai breji decât intelectualii cu doctorate și titluri de honoris cauza în chimie, să zicem, din anii socialismului victorios. Și atunci, ca și acum, autenticii intelectuali se aflau (se află) dincolo de ograda politicii. Iertați-mă, am vrut să spun locația, cum se exprimă intelectualii de pe la televiziunile arțăgoase. Așa încât, relația intelectual-putere-tehnologie trebuie să depășească în mare grabă calitatea relației la nivel de lumpeni intelectuali, de farsori politici și de mediocri tehnologi... Întrebarea e, cum facem asta? Și mai ales cine o va face?... Mă bate gândul că ne aflăm în momentul în care trebuie să spunem, cu toată fermitatea: destul, punct și de la capăt!

De altfel, nu e greu să privim în jur și să constatăm că trăim, de o bună bucată de vreme, într-o lume artificială. O lume în care mașinile (să le numim deocamdată astfel) au capacitatea de a imita funcții umane. Adică execută ceea ce ar trebui să execute omul. Foarte bine, veți spune. Într-o uzină în care lucrează la asamblarea agregatelor, bună oară, toată treaba o va face o mașină, sau două, suplinind munca câtorva sute, poate mii, de muncitori. E un exemplu. Dar, te întrebi: ce se întâmplă cu acei muncitori care nu mai au de lucru în uzină?! Nimic mai simplu: se reprofilează în alte domenii, în care mașinile acestea cu inteligență artificială, nu își află, deocamdată, rostul. E o viziune, o înțelegere rudimentară a modului în care inteligența artificială ia locul celei umane. Numai că nu o ia. I-o vâra în cap tot omul. Adică acesta își transferă inteligența unei mașinării, unui dispozitiv sau cum s-o fi numind, sofisticat, din ce în ce mai mult și mai capabil a înlocui omul, până când v-a ajunge să decidă singur, acest dispozitiv, ce e de făcut pe lume, indiferent de vreo preferință sau alta a omului. Va deveni, deci, o forță dictatorială. E și acesta, veți zice, un mod simplist de a vedea lucrurile. Pentru că inteligența artificială – adică inteligența care nu mai este umană – va fi în stare să rezolve cele mai complicate stări de fapte de pe lumea asta. Care va să zică, nu va mai fi nevoie de inteligența umană. Omul poate să dispară. Cum să dispară?! Doar știm cu toții că omul a fost creat tocmai pentru a da sens lumii pământești. Vom ajunge în situația ca inteligența artificială să dea sens lumii pământești?! Doamne păzește! Cine va procrea? Roboții care vor da naștere altor roboți?! Gânduri de om prost, veți zice. Și poate că așa și este. Numai că în atare situație, omul, alături de inteligența umană, va duce dorul... prostiei umane... Vai de mine, de unde am pornit și unde am ajuns?! Am pornit de la faptul că trăim de o bună bucată de vreme într-o lume artificială. Fără

telefoane mobile nu se poate. Fără computere nici atât. Și așa mai departe. Va fi o lume a viitorului în care totul va fi posibil dar artificial. Se vor compune simfonii ca Mozart? Da. Numai că nu va fi Mozart... Se vor picta primăveri ca Botticelli? Da. Numai că nu va fi Botticelli... Se vor scrie tragedii ca Shakespeare? Da. Numai că nu va fi Shakespeare... Se vor crea animale de companie ca, bunăoară, câinele Patrocle care va dormi în scorbură cu Lizuca? Da. Numai că nu va fi cel al lui Sadoveanu... Se va comunica cu cineva din te miri ce galaxie? Da. Numai că nu va fi Hyperion cel după care tânjește fata împăratului din basmul lui Eminescu... Va fi posibil totul, dar totul va fi altceva.... Nu sunt împotriva dezvoltării tehnologiilor de vârf. Dimpotrivă. Numai că sunt un nostalgic și nu vreau să renunț pentru nimic în lume la fanta de viață adevărată în lumina căreia să pot plânge ori să pot râde din toată inima trăind emoții adevărate. Atât și nimic mai mult. Viitorul inteligenței artificiale va fi sau nu va fi dar iarba trebuie lăsată să crească și s-o bată vântul. Altfel, rostul nostru pe pământ nu va avea nici un rost.

LAURA POANTĂ

Brainrot



Citeam de curând în *România Literară* despre *brainrot* (menționat de GC), termen intrat în dicționar și numit de Oxford expresia anului 2024. Într-un articol din *The Guardian* pe tema impactului internetului asupra evoluției creierului uman este analizat acest termen ca fiind un concept abstract și încă greu de cuantificat, definit ca „deteriorarea statusului mental și intelectual al unei persoane, în special ca urmare ca supraconsumului de material *online*”. Autorul articolului din *The Guardian* (Sian Boyle, 2024) dă un exemplu foarte sugestiv – un clip video de pe *You Tube* cu sute de milioane de vizualizări și cu niște versuri stupide (*skibidi dop dop...*), devenit emblematic pentru nivelul divertismentului de azi; ceea ce nu ar fi în sine o problemă, dacă ar fi un cântecel pentru copii, de exemplu, cu ritm și muzicalitate; dar este vorba de o tendință pronunțată, o direcție spre care se îndreaptă cam orice fel de conținut din *social media*: scurt, simplu, ușor de parcurs și de înțeles (dacă este ceva de înțeles). Folosirea internetului doar pentru distracție (extrem de puțin pentru informație) a devenit compulsivă la nivel global și distruge la propriu (nu doar simbolic) materia cenușie a omenirii. Acum mai bine de 20 de ani lumea era uimită de o ciudățenie nouă – *emailul*. Faptul că poți comunica mult mai ușor, că informația ajunge rapid oriunde vrei, în lumea largă, este un lucru bun. Dar a venit la pachet cu abundența de informație, cu un flux de noutăți, comunicări, reclame, prezentări fără baraj, fără limite. Supraîncărcarea cognitivă constantă are efecte mai rele decât consumul cronic de alcool sau de canabis (ambele cunoscute pentru efectele dăunătoare, în timp, asupra intelectului). IQ-ul scade constant la nivel global. O arată nenumărate teste și studii pe grupuri mari de oameni, studii cu semnificație statistică și publicate în jurnale medicale de prestigiu. Am mai scris despre acest subiect, cu nenumărate referințe bibliografice; se discută și paradoxul aparent al copilului genial care se transformă în adult mai mult decât mediocru. Copiii de azi par „geniali” pentru că sunt foarte tehnici, sunt obișnuși de foarte mici cu toate *device*-urile care li se pun în brațe și în care se uită constant, ore în șir, cu prețul unor cearcâne omniprezente la tinerele generații și al unor tulburări cognitive reale. Creierul absoarbe imagini și sunete repetitive, melodii pe care nimeni nu-și mai bate capul să le recunoască, texte scurte și adesea greșite – cu un

efort minim. Azi, în UK, un adult stă în medie 4 ore pe zi online (în afara orelor de muncă), iar la copii situația este și mai dramatică. Tot în UK s-au desfășurat mai multe studii care au dovedit că substanța cenușie se micșorează progresiv și constant (ușor de dovedit prin studii de rezonanță magnetică) ceea ce determină reducerea drastică a atenției, a concentrării, a capacității de memorare și de învățare.

Am mai scris despre *demența digitală* (Tribuna, iunie, 2024) despre care se atrage atenția din ce în ce mai des că apare la copiii al căror creier este bombardat în perioada de creștere cu informație digitală. Informație în sensul de avalanșă de conținut de orice fel, nu în sensul de studiu. Suntem în mijlocul unei furtuni perfecte de degradare cognitivă (Earl Miller). Gloria Mark de la Universitatea din California arăta că, în 2017, capacitatea de concentrare în fața unui ecran era de 47 (!) de secunde, redusă de la 2 minute și jumătate în 2004. După care informația redată este pierdută sau înțeleasă greșit sau uitată în momentul în care se termină respectiva proiecție. Să ne gândim cum sunt concepute acum filmulețele (*reels*) la care ne uităm cu orele – vin unul după altul, mereu, fără oprire, prin așa numitul mecanism de *infinite scrolling*. Asemeni experimentului cu oala de supă din care participanții mâncau fără oprire dacă ea continua să se umple, chiar dacă erau de mult timp sătui (Obesity Research, 2005). Sistemul dopaminergic al creierului este rapid păcălit de un flux continuu de filmulețe simpatice și ușor de urmărit, iar această păcăleală este, în fapt, dependența instalată fără să ne dăm seama. Pe același principiu ca în cazul alcoolului sau drogurilor – „pot să mă opresc oricând, doar să vreau și m-am oprit”. În cadrul Congresului SUA în 2019 Tristan Harris (fost angajat Google) atrăgea atenția asupra mecanismului prin care funcționează aceste platforme – profitul lor este legat de atenția pe care reușesc să o capteze. O grămadă de lucruri care par că ne vin gratis au de fapt un preț imens. Ele țintesc zonele cele mai „ascunse” ale creierului uman, într-un fel asemeni mesajelor subliminale la modă prin anii 80, dar mult mult mai subtile, mai eficiente și mai parșive. Țintesc sistemele de recompensă și automulțumire, teama și indignarea. Tehnologia manipulează în moduri scăpate de mult de sub control și modelează mintea omului în cele mai intime zone – inclusiv ce fel de perdea ne dorim la un moment dat în bucătărie. Și nu este metoda de infiltrare în viețile noastre a mult blamaților ruși sau chinezi, este o practică universală, o afirmă același fost angajat de la Google, unde se ocupa de etica muncii. Există o serie de mișcări de eliberare de sub vraja *smartphone*-ului (sunt de fapt tentative de întoarcere la ceea ce generația noastră numea *copilărie*), dar sunt încă foarte timide și au mai degrabă un aer naiv, de genul *retreat*-uri de meditație și *yoga*, deci nu schimbări radicale sau de durată.

Un alt mod în care se mai folosește termenul *brainrot* este acela de conținut de proastă calitate, materiale online slabe, vulgare sau false. Totuși, termenul a mai fost folosit și înainte de fervoarea *social media* – chiar și în secolul 19 apăreau îngrijorări legate de simplificarea gândirii și

deteriorarea minții umane (știm că totul este ciclic). Ce se constată azi este că generații întregi au un limbaj limitat strict la „cultura” online. Generațiile noi folosesc cuvinte prescurtate și un *slang* greu de înțeles; dar care nu este doar un limbaj simpatic, normal în fond (fiecare generație a avut jocurile de cuvinte și cuvintele sale etalon), ci este, din păcate, oglinda unei gândiri la fel de fragmentate și simpliste. Generația *alpha*, prima născută în întregime în secolul 21, folosește cel mai des acest tip de slang (căutați pe YouTube *Skibidi Toilet*). *Skibidi* poate să însemne bun, rău, nasol, prost, cam orice în funcție de context (un părinte spunea că a trimis la școală un adolescent și a primit un extraterestru cu care nu se mai înțelege nici măcar în limba proprie). *Sigma* înseamnă un mascul alfa (sic!), un tip *cool* și misogin (există o grămadă de forumuri masculine care promovează nihilismul și *machismul*). *Rizzler* (cuvântul anului 2023, Oxford) este o persoană atrăgătoare, seducătoare, posibil derivat din englezescul *charisma* prin prescurtări și transformări deja greu de înțeles. Există și *fanum tax* – furtul sandviciurilor între colegi, la școală. Termenul a fost promovat pe Tik Tok de un influencer, Fanum, individ cu 3 milioane de urmăritori și care propune tot felul de jocuri și competiții (celebrele *challenge*-uri care duc până la moartea celor care se aruncă în cap, se sugrumă sau își taie venele pentru filme de 30 de secunde). Un ultim exemplu – *mewing* – tehnica prin care îți poți defini linia maxilarului inferior dacă îți lipești limba de cerul gurii. Există sute de mii de filme care te învață cum să faci treaba asta ca să arăți mai masculin, mai dur, mai bărbat. Asociația Ortodonștilor Americani a atras atenția că entuziaștii și-ar putea „înghiți” limba, ceea ce i-ar face să pară mai degrabă ridicoli decât *macho*. Aș putea umple încă multe pagini cu exemple, dar realitatea este că se dezvoltă o lume cu adevărat nouă, cresc generații cu adevărat *alien*. Și probabil că nu mai este nimic de făcut.

Un efect cred eu legat direct de această simplificare a limbajului și a gândirii este reclamația tot mai des întâlnită printre tineri că nu mai suportă subtitrările la filmele străine, dar dublată, aparent paradoxal, de dorința de a folosi subtitrări la limba maternă. Am urmărit discuții aprinse pe FB legate de ultimul hit Netflix – *Squid Game*, sezonul 2 (foarte bun). Multă lume spunea, serios – de ce nu l-au făcut în engleză neserioșii de coreeni? Cum să poți urmări actorii și să citești replicile, în același timp? Dincolo de faptul că cei din Korea au afirmat în repetate rânduri că traducerea e foarte proastă și foarte simplificată – mi s-a părut șocantă ideea că nu poți citi cu „viteza” cu care se derulează replicile. Am aflat cu această ocazie că serialul e dublat în multe țări din toată lumea, astfel încât se pierde total farmecul limbii actorilor, iar cei care nu aveau dublaj făceau petiții pentru nedreptate. De ce vorbesc coreenii în coreeană? Și cum să priceapă ei atâtea cuvinte derulate cu viteza dialogului? Există, totuși, și alte aspecte ale titrării/dublării/subtitrării și înțelegerii dialogurilor din filme. Fără a fi hipoacuzic, un film românesc nu îl poți urmări fără subtitrare în limba română. Un celebru cineast făcea valuri acum doi-trei ani după o proiecție din Cluj a unui film românesc și acuza cinematograful

gazdă că a distrus premiera prin calitatea sonorizării. Uitând evident că acolo se proiectează foarte multe filme; respectivul film este complet, total, de neînțeles, de la un capăt la altul. Și nu doar tehnic, dar și din cauza dicției actorilor, aspect care se pare că nu se mai predă la nici o școală de actorie. Am găsit, însă, aceeași problemă și la case mai mari. Într-un articol din 2022, Ben Pearson afirma același lucru. Nu mai înțelege dialogurile din filme, în limba lui maternă. Mai mulți „mari” ai filmului au afirmat că, într-adevăr, în ultimii ani a devenit din ce în ce mai greu de montat sonorul astfel încât dialogurile să se audă bine și clar. Mark Magnini, câștigător de Oscar pentru *Mad Max: Fury Road*, spunea că este un cumul de probleme, exacerbate în ultimii ani, care au dus la mormăielile din filmele de azi. Motivele sunt multe și tehnice, nu intru în astfel de detalii de strictă specialitate (o analiză exhaustivă o face Ben Pearson în [slashfilm.com](https://www.slashfilm.com)). Dar trecând peste aceste aspecte care nu țin de auzul sau de capacitatea de înțelegere a publicului, avem un curent evident al simplificării, al doritorilor de dublare a tuturor filmelor străine (dacă s-ar putea și ca aceasta să fie sintetică, scurtă, nu completă) și de subtitrare a tuturor filmelor autohtone. Dacă e să ne luăm după datele statistice din America, oamenii încă preferă subtitrarea, dar trebuie menționat că un procent impresionant dintre americani văd doar filme americane – și activează subtitrarea ca să înțeleagă mai bine ce vorbesc actorii în limba engleză. Peste 60% dintre tinerii americani se uită la un film/show cu subtitrare. Dintre cei care folosesc subtitrarea pentru propria limbă, 40% spun că înțeleg mai bine acțiunea astfel, mai ales că multe programe sunt gândite pentru surzi și au multe detalii în plus – o modalitate bună de îmbogățire a vocabularului. Cei care nu folosesc niciodată subtitrări pentru propria limbă spun că nu se pot concentra pe două lucruri deodată – imagine și text, sau că subtitrările sunt foarte proaste. În ceea ce privește filmele străine, doar 17% dintre americani preferă variantele dublate. Dar peste 40% dintre americani nu urmăresc decât programe în limba engleză. *The American Association for the Advancement of Science* a arătat în mai multe articole și analize că mintea omului nu poate să perceapă la fel de eficient mai mult de două activități complexe în același timp. Dacă avem un film cu subtitrări, avem de fapt două evenimente care se desfășoară concomitent – imaginea și textul, pe lângă vocile actorilor. Creierul uman prioritizează textul, iar traducerea din josul ecranului va capta mare parte din atenție, în special dacă individul nu este obișnuit să citească repede. Astfel încât elementul vizual principal va fi textul, nu imaginea filmului, pentru simplul motiv că așa funcționează creierul nostru (*Melanie Yau, 2024, The Tower*). Tinerii, pe de altă parte, dincolo de cei care simt că nu țin pasul cu viteza subtitrărilor, preferă să vadă text pentru că este norma prezentului; normă derivată tot din mult discutata *social media*, dacă ne gândim la filmulețele scurte de care tot vorbim și care au, majoritatea, texte scurte, explicative. Deci tinerii percep ca normal un film cu text, fapt reflectat și în preferințele lor pentru televiziune, cinematografe sau canale de *streaming*. Totuși, este greu de

comparat un film de câteva secunde cu un textuleț banal (de cele mai multe ori greșit și/sau argotic) cu filmul de artă cu dialoguri complexe. Mai degrabă îl putem compara cu filmele de acțiune cu imagine și zgomot din plin, cu dialoguri simple și ușor de urmărit cu sau fără subtitrare. Copiii cresc azi privind non stop, continuu, filmulețe explicate astfel încât mintea lor se dezvoltă astfel, antrenată să vadă film și text concomitent. Dar sunt filme cu texte foarte scurte și foarte simple, unde nu se pune problema că pierzi ceva în detrimentul altei informații, mai ales că textul este de obicei integrat în film, îl completează în mod evident. Și, de foarte multe ori, filmele sunt privite pe telefon, cu sonorul la minim, astfel încât, în mod paradoxal într-o lume care citește tot mai puțin, tocmai „cititul” devine esențial; dar cititul aceluia textuleț amărât care explică subiectul unui minifilm (nu este de mirare că, statistic, iese rezultatul aberant că tinerii de azi citesc mai mult ca niciodată în toată istoria omenirii!). Transferând la un film întreg cu acțiune, personaje și dialoguri mai complexe apare imediat problema concentrării, a menținerii atenției un interval de timp mult mai mare. Unii psihologi afirmă că subtitrarea stă în calea unei opere de artă, care este filmul: în loc să privim, să ascultăm, să gândim – ne chinuim să citim. Dar trebuie subliniat că toate aceste discuții se referă în special la cei care simt nevoia să pornească subtitrarea la filmele din limba lor maternă (excludem pacienții cu hipoacuzie sau alte motive concrete, tehnice).

Un exemplu clasic este al studenților britanici care urmăresc piesele lui Shakespeare cu subtitrare pentru că nu pot urmări engleza veche și pierd mult din dialog. Dar atunci mă întreb cum poți urmări o piesă de teatru a lui Shakespeare? Este bine să simplificăm totul, să reducem totul la scheme, rezumate, cuvinte simple, să subtitrăm aproximativ, prescurtat, filmele străine? Cei care folosesc subtitrările spun că nu mai urmăresc deloc mimica actorilor, ci preferă să citească explicațiile, ca de exemplu „a oftat adânc” sau „a tușit cu subînțeles” (din traducerile speciale pentru hipoacuzici) decât să descifreze singuri expresia personajului. Cu alte cuvinte subtitrarea filmelor din limba noastră maternă este nimic altceva decât un rezultat al acestui *brainrot* mediatic. Nu știm dacă dispariția tuturor acestor aplicații ar face ca omenii să înțeleagă din nou un film fără „caption”. Discuția din anii trecuți era legată strict de subtitrarea filmelor străine versus dublarea cu actori autohtoni a vocilor originale – balanța înclinând în favoarea primei – actorul înseamnă chip, voce, mimică. Dar azi totul a luat o întorsătură mult mai complicată, derivată din dorința de a gândi cât mai puțin și de a primi totul gata descifrat, explicat, *subtitrat*.

Informația furnizată de fluxurile media nu înseamnă cunoaștere, adevăr, ci, cum spune Yuval Noah Harari, gunoi („Information isn't truth, most information it's junk”). E calea cea mai sigură spre „gândirea zero” (José Saramago), spre „putrezirea” (*rot*) creierului.

Apărut în *România literară*, febr. 2025



MARKÓ BÉLA

Literatura în vremea pandemiei

Mă frământ și mă întreb dacă au dreptate cei care prezic că viața noastră va fi schimbată o dată pentru totdeauna de coronavirus și că nimic nu va mai fi ca înainte, nici dragostea, nici ura, nici credința, nici îndoiala, nici unitatea, nici dezbinarea. Se vor schimba, poate, și bunăvoința divină și răutatea diabolică, nu va mai fi niciuna atât de nemăsurată ca până acum și va deveni relativ și ceea ce credeam că-i absolut? Sincer vorbind, nu cred în niciun fel de înnoire după pandemie, această experiență terifiantă putând avea efect cel mult asupra științei medicale. Și putem spera, bineînțeles, că va înceta suspiciunea mizantropă, conform căreia fiecare om care se apropie prea mult de noi ori îi alunecă masca de pe nas ne vrea răul. Adică vom trăi din nou nu numai în societate, ci și în comunitate. Ceea ce înseamnă că nu va exista nicio schimbare, ci, cel mult, o revenire la starea de dinaintea schimbării. Ar fi necesară, într-adevăr, o schimbare radicală, dar asta nu va fi adusă de coronavirus. Oare de ce? În lunile acestea s-au scris, într-adevăr, atât de multe jurnale și poezii de carantină, încât se confirmă încă o dată, și prin ele, că ne aflăm într-o situație nouă. Da, izolarea ne-a influențat, indubitabil, obișnuința de a scrie, de a citi. Și au ieșit la suprafață numeroasele aluviuni ale spaimei de boală, ne copleșesc teorii pseudo-științifice, teorii ale conspirației nu numai de pe Facebook, ci și de la radio sau de la televizor. Nemaivorbind despre cea mai periculoasă consecință a epidemiei, anume că puterea, invocând situația de risc iminent, ne poate controla, îngrădi și amenda constituțional și are, în sfârșit, o explicație rațională de ce nu ne poate lăsa să umblăm de capul nostru fără „botniță”. Este, probabil, aspectul cel mai îngrijorător dintre toate. Nu sistemul de sănătate aflat mereu în pragul colapsului, nu riscul infectării care ne pândește pretutindeni, ci extinderea și perfecționarea peste tot a tehnicilor populiste de păstrare a puterii, cu acordul ori prin constrângerea noastră. Deoarece nimeni nu vrea să-și riște viața în schimbul așa-ziselor drepturi și libertăți. Și de altfel, libertate deplină a avut numai Robinson pe insula lui, dar și el numai până când nu-l avea lângă el pe Vineri.

Și tot nu ne aflăm, cred, într-o situație nouă. Pandemia n-a făcut decât să accelereze acele procese care, ca efect al cadrului public schimbat –

rețelele de socializare etc. –, au reconsiderat integral universul aspru, palpabil al vieții noastre cotidiene și ne-au transformat mediul real într-unul virtual. Existența noastră fizică îngrădită s-a eliberat nestânjenit în spațiul online. Aș putea afirma și faptul că adevărul, ca urmare a pandemiei, ne-a năucit și mai dureros, și mai chinător: nu suntem liberi în lumea reală, ne putem însă aventura nestingheriți pe internet. Nestingheriți, după dorință? Știm foarte bine că nu-i așa, pentru că în spațiul virtual suntem la fel de ușor de manipulat ca și în cel real, atâta doar că manipularea online o sesizăm mai greu în vârtejul necurmat de imagini, informații, opinii. Deci sesizăm deja o schimbare, numai că ea nu este provocată de pandemie. Pandemia, ca hârtia de turnesol, n-a făcut decât să coloreze în mov această contaminare răspândită înainte, în timpul și după coronavirus: sentimentul lipsei de libertate.

Am resimțit și anterior, în mai multe rânduri, când panică teribilă, când, dimpotrivă, o colosală ușurare, și de fiecare dată ne-am grăbit să credem că se vor schimba și oamenii odată cu circumstanțele. În 1989 am tras adânc în piept aerul proaspăt pătruns brusc în viața noastră și am răsuflat ușurați, în sensul cel mai strict al cuvântului: totul va fi altfel de-acum înainte. Și într-adevăr, sistemul s-a schimbat. Dar oamenii au rămas tot aceiași. Ceea ce-i și bine, și rău. Bine, pentru că asta înseamnă că nici dictatura durabilă nu ne-a mutilat într-atât, încât să nu fim capabili de a construi altceva în locul ei. Și rău, pentru că suntem capabili, totodată, și de a uita totul și să lăsăm alți dictatori să ni se urce în cârcă. Am răsuflat ușurați după o revoluție, apoi ne-am încrâncenat din nou. Iar în 2001, la dărâmarea turnurilor gemene, eram aproape paralizați de spaima că de-acum nimic nu va mai fi ca înainte. Și într-adevăr: de atunci ne pot percheziționa mai temeinic, ne pot scotoci, ne pot urmări oriunde în lume. Dar apoi ne-am dat seama că se poate trăi și cu amenințarea teroristă, așa cum conviețuim cu vitezomanii, cu vecinii iscoditori, cu câinii vagabonzi. Am văzut în direct la televizor prăbușirea turnurilor gemene. Ne-am posomorât, apoi, după un timp, am răsuflat ușurați. Așa e mereu, după ploaie vine soare, după lacrimi, veselie. La toate există un răspuns imunitar.

Iată de ce cred că poate fi importantă literatura scrisă în tipul pandemiei, pentru că în aceste luni au luat naștere, cu certitudine, texte mai tensionate, mai dense decât de obicei, dar ele nu vorbesc, de fapt, despre pandemie. Ci despre putere. Despre aservire. Despre libertate. Despre finalitatea vieții. *Ciuma* nu vorbește despre ciumă. Albert Camus vorbește despre aservirea existențială a omului. În *Decameronul*, Boccaccio nu vorbește, înainte de toate, despre epidemie, ci despre iubirea neînfrănată. Despre ceea ce nu-i extrem într-o situație extremă, doar că devine deodată mai vizibil, mai inteligibil, mai fățiș decât înainte. Și în romanul lui Gabriel García Márquez – *Dragostea în vremea holerei* – dragostea e durabilă, epidemia e trecătoare. Merită să medităm asupra întrebării de ce n-au lăsat urme cu adevărat adânci în literatură epidemiile care au însoțit istoria omenirii și au aruncat în groapă, la răstimpuri, milioane de oameni. Oare

de ce nu-i decât un amănunt biografic nesemnificativ că lancu de Hunedoara a murit de ciumă, Kazinczy Ferenc de holeră, Kafka Margit de gripă spaniolă? De ce este mai memorabilă moartea lui Balassi Bálint, care a fost ucis de un obuz de tun la asediul cetății Esztergom? Sau dispariția lui Petőfi Sándor la Sighișoara? Și-n definitiv: de ce e mai groaznic primul război mondial decât gripa spaniolă care a ucis, tot atunci, mult mai mulți oameni – conform estimărilor, între douăzeci și cincizeci de milioane? Beneficiază și ea de oarecare reflectare literară, însă nu se poate compara nici pe departe cu bibliotecile de capodopere care eternizează grozăviile războiului. În mare, aproape jumătate din literatura universală vorbește despre război, de la *Iliada* la *Stelele din Eger*, de la *Război și pace* până la eposuri antirăzboinice de secol douăzeci cum ar fi *Adio de la arme* și *Abatorul cinci* sau, inevitabil, *Švejk* și *Catch-22*.

Sunt de părere că răspunsul la această întrebare se subînțelege, deși politicienii care jalonează discursul public încearcă din răspuțeri să echivaleze lupta împotriva pandemiei cu un război; neîndoios, ea pretinde de multe ori eforturi eroice, dar nu din partea politicii, ci a celor care lucrează în sistemul de sănătate, aspect sub care și seamănă cu asumarea sacrificiilor din timpul conflictelor armate. Pe de altă parte însă e o retorică de-a dreptul puerilă să compari nitam-nisam virusul cu un inamic beligerant, care habar nu are despre nimic, întrucât nu poate avea nici cunoștință, nici conștiință, nici regrete. Epidemia e, pur și simplu, o încercare, un test dacă noi, oamenii, suntem capabili, în mod organizat și disciplinat, să ne apărăm viața proprie și a celorlalți oameni de o boală contagioasă. Ce legătură are asta cu războiul? Războiul e groaznic nu numai pentru că distruge viețile oamenilor în cel mai barbar mod cu putință, ci pentru că împarte mereu, fără excepție, omenirea în două, în buni și în răi. În modul acesta, puterea laică – mai mult, și cea religioasă – ne investește să învingem răul prin orice mijloace, adică pe celălalt om, care se află, ca și noi, în tranșee, numai că de partea cealaltă. Singur sărmanul Švejk a încercat să-i convingă pe cei aflați de partea cealaltă: „Hei, să nu trageți încoace, că aici se află oamenii!” Asta e noima războiului: că oamenii trag asupra noastră, deși suntem și noi oameni. Că se poate suspenda orice morală, și cele zece porunci, dacă ești despărțit de cineva de o linie de front. Sunt interzise iubirea, prietenia, compasiunea, se interzice să fii om în sensul larg al cuvântului, mai presus de națiuni, țări, etnii, limbi, religii. De secole întregi, ba chiar de milenii, literatura ne confruntă cu această dilemă groaznică. Și această dilemă încă persistă, atât pe timp de pace, cât și pe timp de război. Literatura vorbește despre alegere: putem fi buni, putem fi diabolici, dar nu în funcție de ce ne poruncesc cei ce dețin puterea. După timp epidemia va înceta, îi vom plânge pe cei dispăruți și ne vom mai aminti o vreme de câteva momente mai grele, restul îl vom sorti însă uitării.

Traducere de Kocsis Francisko



ȘTEFAN BORBÉLY

Maria Mancini

Așa cum toți iubitorii operei lui Thomas Mann știu, Hans Castorp, protagonistul romanului *Muntele vrăjit*, de la a cărui apariție s-au împlinit în noiembrie 2024 o sută de ani, descinde să-și viziteze vărul internat la Sanatoriul Internațional Berghof din Davos însoțit de o „valiză din piele de crocodil, un dar din partea unchiului și tutorelui său, consulul Tienappel”¹, potrivit ca dimensiune, fiindcă pentru cele trei săptămâni preconizate nu era nevoie să ia cu sine veșminte prea multe, dar în care nu uită să pună o porție îndestulătoare de trabucuri subțiri *Maria Mancini* („o marcă savuroasă din Bremen” – I, 49), cu care se află într-o relație spirituală specifică, întărită de un ritual cotidian de la care nu înțelegea să se abată: acasă, „Hans Castorp ține provizia de țigări la adăpost de influența vătămătoare a caloriferului, le păstra în pivniță, unde cobora în fiecare dimineață ca să-și umple portțigaretul cu porția zilnică”. (I, 49) Ulterior, într-un moment de ambiguă dizolvare în familiaritate a relațiilor ierarhice, Castorp îi va mărturisi Consilierului Aulic Behrens, medicul-șef al sanatoriului, el însuși un împătimit al trabucurilor braziliene, că făcuse la un moment dat un experiment nefericit cu țigara lui de foi, pentru a înțelege nu numai „miciile ei capricii”, ci și ceea ce o ține în viață. „Asemenea țigări au viață. Respiră cu adevărat” – îi spune el doctorului Behrens. – *Pe când eram acasă, mi s-a năzărit să păstrez câteva Maria Mancini într-o cutie ermetică, s-o feresc de umezeală. Vreți să mă credeți că au murit? S-au stins și au murit într-o săptămână – nu mai rămăseseră decât niște cadavre.*” (II, 117)

Că o bună țigară de foi poate nu numai să trăiască, dar chiar să și ucidă e confirmat imediat de către Behrens, despre care, cu câteva zile mai devreme, umanistul Settembrini spusese că „tutunul îl face melancolic”, însă nu doar psihic, ci de-a dreptul visceral, motiv pentru care „respectabila noastră infirmieră-șefă [care gestionează și modesta gospodărie de văduv

¹ Thomas Mann: *Muntele vrăjit*. Roman. Traducere de Petru Manoliu. Prefață de Ion Ianoși. Vol. I-II-III. Editura pentru literatură, București, 1969 (col. BPT), vol. I, p. 6. (Pentru restul eseului, vom marca fiecare citat prin paranteze inserate direct în text, cu menționarea volumului și a numărului de pagină: de ex., II, 202)

a Consilierului Aulic, n.n.] *ține rezervele sub cheie și nu-i dă zilnic decât o porție redusă*". (I, 96) Infirmiera-șefă e redutabila Adriatica von Mylendonk, care – o spune sarcastic tot Settembrini – seamănă cu Venus de Medicis, cu singura „*deosebire că acolo unde zeița își arată sânii, dânsa obișnuiește să poarte un crucifix*” (I, 96), experiența funestă a lui Behrens fiind cauzată de „*două micuțe Henry Clay*” fumate consecutiv, în cursul aceleiași serii, fără să se gândească la eventualele consecințe, care s-au dovedit a fi, în cele din urmă, îngrijorătoare: „*...când le-am isprăvit, am început să mă întreb ce se petrece cu mine. Contrar felului meu de a fi, mă simțeam ca întors pe dos, așa cum nu mă mai simțisem niciodată în viață. Ca să mă duc până acasă nu mi-a fost, vă asigur, prea ușor. Și abia când am ajuns, mi-am dat seama că situația nu se prezenta deloc bine. Picioarele mi erau înghețate, pricepeți, aveam o sudoare rece pe tot trupul, fața îmi era albă ca o rufă, inima într-o stare jalnică, pulsul, sau abia perceptibil, sau ca un vacarm, o lua razna în galop, înțelegeți, iar creierul se zbătea într-o agitație cumplită. Eram convins că dansam dansul final al vieții mele.*” (II, 117)

Denumite după un foarte cunoscut senator american, „*micuțele Henry Clay*” sunt de proveniență dominicană, în vreme ce originalele *Maria Mancini* provin din Honduras, via Cuba câteodată, fiind fabricate de către Martin Brinkmann AG din Bremen, firmă înființată în 1813, alegerea lor fiind determinată nu numai de faptul că Thomas Mann, el însuși, mare fumător, le agreea, ci și pe motive de reverență jucăușă față de producătorul lor, în numele căruia figura terminația *Mann*, sinonimă cu aceea a autorului. Denumirea mărcii, care se poate achiziționa și azi, inclusiv pe piața de arome condamnate de la noi, o eternizează pe prima dintre metresele platonice ale regelui francez Ludovic al XIV-lea, nepoată a Cardinalului Mazarin și soră a mării frumuseți a timpului Hortense, cele două surori împărțind nu numai gloria de a lăsa în voia istoriei două texte autobiografice incitante, foarte citite până astăzi, dar și faima ambiguă a unor cariere maritale asemănătoare, caracterizate atât de goana după moștenirea fabuloasă a Cardinalului (obținută în cele din urmă de către Hortense, după moartea acestuia), cât și de fuga lor de soți, atletismul extramarital atrăgându-le nu numai oprobiul zeflemitor al Cūrții, dar și mânia Vaticanului, mereu atent, dar într-un mod oarecum selectiv, la obligațiile conjugale ale credincioșilor.

Cele două fete, dintre care Hortense (Ducesă de Mazarin) era strălucitoare, au fost aduse la curtea lui Ludovic al XIV-lea de către unchiul lor, Cardinalul Mazarin, cu scopul de a li se găsi un soț select. După ce pierde șansa de a deveni regină a Franței, în urma căsătoriei lui Ludovic al XIV-lea cu Infanta de Spania și Portugalia, Maria Theresa de Austria (1660), Maria Mancini (1639 – 1715) este trimisă la Roma, ca soție a Prințului Lorenzo Onofrio de Colonna, pe care se pare că l-a iubit sincer, făcându-i și trei urmași, după care, socotind că drepturile sângelui și ale patului conjugal au fost epuizate, i-a cerut acestuia o *separazione di letto*, cu scopul de a se muta într-o mănăstire pioasă, dar totuși luxoasă. Nefiind titulară de marcă de tutun, soarta frumoasei Hortense, întrucâtva similară

celeia a surorii sale, o vom lăsa pe seama pasionaților de curiozități istorice, nu înainte de a preciza că viața „eretică”, nonconformistă a celor două a alimentat din plin bârfa aristocratică europeană de la sfârșitul secolului al XVII-lea (Hortense moare la Londra în vara anului 1699), ea fiind sedimentată aleatoriu și prin câteva cărțuții populare care le erau atribuite. Ca răspuns la falsurile care circulau pe seama ei, Hortense decide să-și publice propria autobiografie, exemplul fiind urmat de Maria în 1677, prin publicarea unei cărți cu titlul *La Vérité dans son jour, ou le véritables mémoires de Marie Mancini, Connétable Colonne*, care poate fi găsită în Arhivele Internetului, dar și în volumul gemelar *Hortense Mancini-Marie Mancini: Memoirs. Edited and translated by Sarah Nelson* (The Chicago University Press, 2008), ale cărui texte le voi lăsa pentru un comentariu ulterior, fiindcă nu au decât legătură circumstanțială cu denumirea trabucului care-l ținea în mrejele sale pe Hans Castorp.

Pentru moment, e suficient să precizăm trei aspecte, care se vor dovedi a fi recurente pe parcursul romanului: că țigara, așa cum precizează Behrens, poate regla doza de viață și de moarte care sălășluiește într-un om, că ea are o conotație sexuală inerentă (deși se știe foarte precis că pasiunea dintre Ludovic al XIV-lea și iubita lui nu a fost consumată niciodată, ea fiind dezvirginată doar de către uluitul Lorenzo Onofrio Colonna, grăbit să și consemneze miracolul) și că, pentru a obține doza sa zilnică de tutun, Hans Castorp e nevoit să se preteze în fiecare dimineață la un *descensos ad inferos* în adâncurile pivniței, căruia, acasă fiind, nu-i atribuie nici o importanță, considerând-o o simplă formalitate practică, dar care, odată urcat în „*hadesul satanic*” (Settembrini dixit...) de la Berghof, dobândește o relevanță fundamentală, întrucât, abia uitându-ne la tabachera des etalată a lui Castorp ne putem da seama că omul poate fi și produsul unor gesturi și ritualuri adânc înscrise în textura ființei sale, care îl predetermină pe ascuns.

Într-un mod similar cu cel al altor țigări de foi de seamă, *Maria Mancini* se fumează alene, filosofic, lăsând ca firul de cenușă să rămână suspendat în jumătatea incinerată, fără a-l scutura prea des. Astfel, ea devine – așa cum și Hans Castorp precizează în câteva rânduri – un indiciu vizibil al Timpului care se scurge și devine cenușă, țigările *Maria Mancini* jucând, în tinerețea protagonistului, un rol spiritual mai subtil chiar decât înmormântările care-i jalonează formarea, ale celor doi părinți și ulterior a bunicului, de la care tutela sa trece asupra consulului James Tienappel, evoluția lui Castorp de la un sens burghez al *însmormântării* la unul mai spiritualizat, al *morții* reprezentând unul dintre firele roșii ale romanului, progresiva fascinație a protagonistului pentru extincția separată de viață fiind aspru sancționată de către moralistul Settembrini, martorul implicat al progresului civilizațional și al Luminilor: „*Îngăduiți-mi, îngăduiți-mi, domnule inginer, să mă adresez cu insistență inimii dumneavoastră și să vă spun [...] că singurul fel pios de-a contempla moartea în chip esențial și fără înflorituri constă în a o înțelege, a o percepe ca pe o parte, ca pe o împlinire și ca pe o condiție sacră a vieții, dar nu [...] s-o separi de viață, să i-o opui sau chiar*

s-o transformi într-un argument împotriva ei. Cei vechi își împodobeau sarcofagele cu simboluri ale vieții și ale fecundității, și chiar cu simboluri obscene – sacrul confundându-se adesea cu obscenul în religiozitatea antică. Acești domni știau să cinstească moartea.” (II, 32)

Ritualul coborârii matinale în răcoarea pivniței nu reprezintă singurul vestigiu de animism din comportamentul lui Hans Castorp. Iată, de pildă, asocierea puternică a muzicii cu berea, prescrisă de medic cu scopul de a-i ameliora anemia congenitală: el „iubea muzica din tot sufletul, deoarece îi producea același efect ca și un pahar de Porter băut pe stomacul gol, adică îl liniștea profund, îl amețea și-l predispunea la somnolență...” Nu dimensiunea spirituală, eterică a muzicii îl atrăgea, sau eventual chiar plăcerea pe care i-ar putea-o pricinui o bucată muzicală meșteșugit lucrată, ci decantarea fiziologică a partiturii, efectul transmis corpului și nu sufletului. La fel se întâmplă și cu ritualurile care țin de mâncare. Cu greu ar fi conceput Hans Castorp să se așeze la o masă, chiar în cursul obișnuit al săptămânii, care să nu fi fost aranjată ca o operă de artă. Cu prilejul deselor plimbări igienice pe care le face în compania unor membri de familie, nu concepe o mai mare bucurie decât aceea „când se întâmpla să ia o gustare, duminică, la pavilionul lui Alster [...] consumând o bucată bună de biftec cu slănină și un pahar de Porto vechi...” (I, 48) Tot așa – și cei de la sanatoriu vor ține cont mereu de acest mărunț capriciu estetizant, de înțeles și la un inginer, nu numai la un artist – „ar fi mâncat cu silă untul dacă i s-ar fi prezentat într-o singură bucată, nu aranjat în formă de melci.” (I, 49)

Știind toate aceste detalii de biografie capricioasă, nu ne va fi greu să înțelegem motivele pentru care Maria Mancini se va comporta năzuros după sosirea lui Hans Castorp la sanatoriu, deocamdată în calitate de vizitator, ca un „Ulise în împărăția umbrelor”, așa cum îl caracterizează Settembrini (I, 91). Nu mai târziu decât imediat după ce își despachetează „lenjeria de noapte și obiectele de toaletă”, el „observă că nu mai simte gustul țigării, ceea ce i se păru ciudat și destul de neobișnuit”. (I, 28) Apoi, cu prilejul primei plimbări mai lungi pe care o face în compania vărului său Joachim Ziemssen, „elizean” cu acte în regulă, foarte cazon, atât ca vocație, cât și în comportamentul de fiecare zi, vizitatorul îi mărturisește acestuia că trece prin stări fiziologice nemaiîntâlnite până atunci: „Dar oare ce-i cu mine, că n-am poftă să fumez? [...] De câțva timp mă tot întreb ce nu-i în regulă și, iată, bag de seamă că Maria nu-mi mai place. Te încredințez că are un gust de papier-maché...” (I, 82) A doua zi, după ce face cunoștință pe o alee cu umanistul Lodovico Settembrini, îmbrăcat fistichiu, ca „un flașnetar”, dar nefumător din convingere intelectuală, vizitatorul nu numai că i se plânge că n-a mai reușit „să dea de gustul țigării”, care avea „un gust de iască”, dar și că o întrerupere a relațiilor armonioase pe care le avea cu Maria Mancini nu „i s-a mai întâmplat niciodată, afară doar când era serios bolnav”: „...nu vă puteți imagina cât necaz și câtă amărăciune poate să însemne un asemenea lucru pentru cineva căruia îi place mult să fumeze, încă din tinerețe, ca și mine.” (I, 95)

După ce Settembrini stabilește peremptoriu faptul că „*numeroase spirite de elită și lucide au disprețuit tutunul*”, una dintre acestea fiind chiar mentorul său, marele Carducci, discuția continuă despre privilegiul de a avea „*vicii*”, întrucât fumatul nu poate fi definit decât în acest fel. Desigur, lui Hans Castorp, burghez așezat și „*mediocru*”¹, urcat în înălțimile munților din „*meteorologia de o umedă voioșie*” a Hamburgului (I, 74), căreia sanatoriul îi era cu asupra-de-măsură îndatorat, fiindcă îi expedia contingente recurente de pacienți, cuvântul *viciu* îi sună depreciativ și întrucâtva condamnat sub aspect moral, dar Settembrini se grăbește să-l corecteze precizând că fiecare viciu „*îți întărește și-ți înalță viața*” (I, 95), ridicând-o deasupra condiției umane obișnuite. În consecință, e bine să-ți cultivi viciile și să te îngrijești destoinic de ele, așa cum spune și Gide în conferința sa despre Prometeu, unde-și laudă eroul pentru înțelepciunea de a-și fi cultivat vulturul, fără de care el ar fi rămas cu siguranță un mic titan banal și ar fi căzut din sita care cerne valorile cu adevărat semnificative ale civilizației.

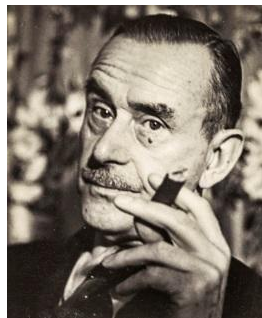
O temă recurentă a *Muntelui vrăjit* este aceea a predestinării lui Hans Castorp pentru viața de sanatoriu, deși mărunta sa carieră de burghez mulțumit cu ceea ce el primește din partea existenței nu i-ar fi arătat nimănui că protagonistul poate aspira și spre altceva decât înspre rostul de inginer stagiar la un șantier naval, o profesie spre care nu îl împinge vocația, ci iscusința indolentă de a desena și picta vapoare pe cheiurile umede ale Hamburgului. Consilierul Aulic Behrens afirmă nu o dată că, spre deosebire de vărul său, mereu grăbit să-și „*ia tălpășița*” și să se întoarcă la îndatoririle cazone de la șes, Castorp nutrește „vocație” pentru a fi bolnav, ceea ce nu se poate spune decât despre pacienții deosebiți ai sanatoriului. Settembrini se mândrește și el cu faptul că dispune de câteva „*vicii*”, deși, din rațiuni financiare, el va fi nevoit să se mute la un moment dat în Davos-Dorf, într-una dintre camerele date cu chirie de către un croitor. Toate acestea indică faptul că, într-un fel sau altul, Hans Castorp e preselecat, scos din anonimat prin demonia mărunță a fumatului, tot așa cum unii pacienți dispun de „capricii”, cu totul intruvabile în cazul altora.

Așadar, sugerează umanistul, nu se cuvine să lupți împotriva unui viciu, atâta vreme cât el îți dinamizează viața, ci să te folosești de el ca de un factor modelator, existențial și estetic, așa cum spunea Nietzsche despre propensiunea tragică și dionisiacă, intrinsecă doar ființelor aflate în afara contingentelor comune ale umanului. Hans Castorp va înțelege cu adevărat acest mecanism doar de-a lungul convorbirilor pe care le poartă cu doctorul Behrens în legătură cu „tactica” pe care acesta o folosește cu scopul de a-și vindeca pacienții. Ai fi îndreptățit să crezi – consideră în mod logic eroul nostru – că din chiar clipa în care pacientul descinde la sanatoriu, medicii intervin ferm și cu pricepere pentru circumscrierea maladiei, pentru depistarea factorului care o declanșează și extirparea energetică a focarului de infecție. De fapt, explică Behrens, lucrurile se

¹ „... nu era, așadar, orice s-ar zice, decât un om mediocru, deși într-un înțeles dintre cele mai vrednice de cinste...” (I, 54)

întâmplă exact invers, boala fiind inițial lăsată să-și „facă de cap”, să se dezvolte în întreaga ei frumusețe, „opera de artă” (sintagma lui Nietzsche!) astfel creată constituind nu numai faza amplitudină a maladiei, ci, complementar, și momentul în care forțele sale insidioase încep să slăbească, anunțând iminenta lor stingere printr-un efort de degenerescență controlată.

Hans Castorp îi detaliază procesul ultracorectului său unchi James Tienappel, urcat la sanatoriu cu scopul declarat de a-i face o vizită de curtoazie nepotului său, și cu acela secret de a-l „răpi” ca să-l readucă la șes. Unchiul având și el o predispoziție spre anemie, ca de altfel toți membrii familiei (lucrul acesta fiind imediat sesizat de către Behrens), Castorp îi explică modul paradoxal în care funcționează aerul alpin, de efectul căruia vizitatorul nu pregetă să se plângă: *„Acesta aer era în stare să vindece orice boală pe care un om o purta în el în stare latentă, însă începea prin a-i grăbi în mod vădit evoluția, determinând printr-un proces organic general o irumpere oarecum festivă a respectivei boli.”* (II, 406) Buimăcit de expresie, unchiului îi „cade falca”, cerând lămuriri în privința asocierii stării malade cu sărbătoreșcul, care unui proaspăt sosit de la șes i se pare scandaloașă. *„Cum – răspunde Castorp –, încă nu observase oare că izbucnirea unei boli avea ceva plăcut, constituind într-un fel o festivitate a trupului?”* (Ibid.) Nepotul nu folosește termenul, dar se cuvine să îl subînțelegem noi, în același spirit nietzschean în care am făcut-o și până acum: e vorba de *daimonic*. Sunt mii de oameni în care el sălășluiește „în stare latentă”, tot așa cum există și mulți oameni care nu-l au deloc și-l invocă, frustrați, degeaba. Se manifestă, inconștient și fără se se anunțe, în gesturile și ritualurile cotidiene cele mai banale, așa cum este acela de a-ți începe ziua cu o coborâre în pivniță. Dar când prilejul i se oferă, izbucnește pe nepusă-masă, dominator, dezvoltările sale fiind, în esență, de două feluri. Cei slabi se sperie și sunt devorăți de el. Cei puternici îl așteaptă și-l acceptă. În consecință, unchiul Tienappel fuge mâncând pământul, pe ascuns, din sanatoriu după ce Consilierul Aulic Behrens îi răspunde pe îndelete, în timpul mesei, la întrebarea despre cum se descompune un cadavru. Rămas din nou singur, Castorp „primi o carte poștală de pe malul lacului Constanța, care-l informă că James fusese chemat la șes printr-o telegramă foarte urgentă, pentru niște afaceri. Nu voise să-și deranjeze nepotul.” (II, 421-422)



Devine de înțeles, așadar, că pentru a deveni pacient cu drepturi depline al Sanatoriului Internațional Berghof, Hans Castorp se vede silit să aștepte reconcilierea cu *Maria Mancini*, inițiativa fiind lăsată integral pe seama acesteia din urmă. Nu întâmplător, ea se produce într-un mod esențialmente ironic. Pregătindu-se pentru călătoria sa de întoarcere la Hamburg, la sfârșitul celor trei săptămâni preconizate de vizită, Castorp îi

mărturisește încântat vărului său că a regăsit integral gustul țigării sale preferate: „*Maria este, mulțumesc lui Dumnezeu, tot atât de bună ca și mai înainte, de câteva zile i-am regăsit gustul cu care eram obișnuit.*” (I, 257-258) Ironia o reprezintă, în afară de pârgurile cosmice potrivnice, invocarea ca atare a Celui de Sus. Căzut imediat la pat, pe motive aparente de „răceală”, „*Satan*” (e apelativul folosit de Settembrini cu privire la Behrens) îl va opri să coboare la șes pentru următorii șapte ani, timp în care logodna lui Hans Castorp cu *Maria Mancini* se va dovedi a fi integral agreabilă, neumbrită de vreun norișor sau de vreun gust îndoielnic. Toate acestea până spre sfârșitul romanului, când va surveni o despărțire. Așadar, nu ne este îngăduit să încheiem eseul fără să vorbim și de ea.

Interpretarea fumatului ca „semn cultural” sau ca „semn identitar” reprezintă de mult un truism reiterat al exegezei, existând interpretări defalcate referitoare la diferite forme de manifestare și epoci. Unele sunt clasice, cum e semiotica masculinității la John Wayne, în filmele *western*, sau la James Dean, în *Rebel Without a Cause*. Se fumează „semiotic” în peliculele și cărțile menite să redea atmosfera inconfundabilă a anilor '20, cu jazz, blues și alte narcotice. În funcție de registru, țigara poate reprezenta un semn al stilului, al individualității accentuate și al revoltei antisociale, sau, dimpotrivă, poate fi indiciul subliminal al dorinței de apartenență la un „club” select, cel al consumatorilor de nicotină. Un întreg capitol de exegeză se ocupă de distincția dintre fumătorii de pipă și cei de țigară, în contextul în care pipa poate fi un indiciu de profunzime tribală, așa cum se întâmplă cu ritualurile „pipei păcii”, pe când trabucul sau țigara sunt relativ nou venite în cercul semiotic, ele suferind, ca atare, și cele mai numeroase transferuri semiologice.

Cartea fundamentală a domeniului rămâne cea a lui Eric Burns (*The Smoke of Gods. A Social History of Tobacco*, Temple University Press, Philadelphia, 2007), deși ea se ocupă, în principal, doar de evoluția diacronică a fumatului din Statele Unite, în condițiile în care autorul, bun cunoscător și analist al vieții publice, a publicat, cu trei ani mai devreme (2004) și o istorie a alcoolului de peste Ocean (*The Spirits of America. A Social History of Alcohol*), el revenind, în 2015, cu o foarte bună lucrare dedicată anilor '20: *1920. The Year that Made the Decade Roar*, însoțite de alte cărți care merită toată atenția. Nu vom detalia aspectele de structură relatate în cartea despre fumat, fiindcă ele au doar o legătură incidentală cu subiectul de care ne ocupăm, însă ne limităm să completăm cele spuse anterior despre relația simbolică dintre pipă și țigară prin relevarea unui singur aspect, inevitabil semiotizabil. În capitolul intitulat *The Cigarette* (ed. cit., p. 119 sq), Eric Burns precizează „*data nașterii țigării moderne*” (30 Aprilie 1884), când începe să producă mașina de filat tutun în înveliș de hârtie a lui James Bonsack, dar evocă și versiunile anterioare, simple ale frunzei de tutun răsucite, importată din Lumea Nouă de către spanioli, dar deklasată social și semantic, întrucât să fumezi „*trabucul săracului*” a rămas pentru mult timp un indiciu al pauperității și al apartenenței la o clasă socială inferioară în lumea civilizată, aristocrații și oamenii de bine fumând

pipă, ca semn de stil, de bunăstare și de distincție. Din acest punct foarte modest al prestigiului public – demonstrează autorul – , țigara a pornit un anevoios, dar relativ rapid drum de recuperare consacrantă pe filieră burgheză sau juvenilă, mersul ei triumfal fiind facilitat de un aspect la care nu-ți prea vine să te gândești la prima vedere, și anume de conotația ei erotică și sexuală. Nu e deloc întâmplător, sugerează Eric Burns, că linia de gândire cea mai favorabilă fumatului de țigară în prima jumătate a secolului al XX-lea a fost ... psi analiza, în condițiile în care pipa aluneca, pas cu pas, înspre tradiționalism și vetustețe, sfârșind prin a deveni semnul inconfundabil al aristocratismului prăfuit și conservator.

Hans Castorp nu fumează cu intenția de a se diferenția de cineva, țigările de peste zi reprezentând, în economia lui existențială, doar una dintre „*bucuriile strașnice ale vieții*”. (I, 48) Într-un eseu cu deschidere comparativă, finlandezul Mika Hallila¹ interpretează fumatul lui Hans Castorp ca pe un „semn identitar”, legat în principal de problematica temporalității din *Muntele vrăjit* (discutată și de către Paul Ricoeur), deși comparația cu *Alastalon salissa* al lui Volter Kilpi (1933) este doar parțial relevantă, întrucât participanții la sfat din acest roman comunitar fumează, simili-tribal, pipe. Teza clasică a lui Mika Hallila este că, de-a lungul *Muntelui vrăjit*, protagonistul este supus unui proces de pierdere identitară, exprimată și printr-un progresiv dezinteres față de Timp, ambele ducând, în cele din urmă, la renunțarea la *Maria Mancini* și la înlocuirea ei cu o marcă mai modestă, locală, *Rütlischwur*. Din păcate, autorul nu investighează despre ce marcă este vorba – *dacă* este... – și nu sesizează subtilitatea pe care o conține substituirea propusă de către Thomas Mann, mulțumindu-se să afirme că insignifianta marcă locală de tutun reprezintă un reflex direct al lipsei de relevanță la care a ajuns personajul spre sfârșitul celor șapte ani de stagiul la Berghof. Ceea ce nu e tocmai așa.

E însă adevărat că, spre sfârșitul sejurului, care se termină forțat, prin izbucnirea Primului Război Mondial, Hans Castorp suferă o oarecare degradare. Făcând rondul celor șapte mese din sufrageria sanatoriului, este pus la masa „rușilor de rând”, cea mai rău văzută dintre toate. Renunță să mai poarte ceasornic și întrerupe, din lipsă de interes, orice legătură cu cei de acasă, din Hamburg, inclusiv cu menajera Schaleen, însărcinată până atunci și cu expedierea cutiilor de *Maria Mancini*. „*Nu mai scria nimănui și nu mai primea scrisori de la nimeni.*” (III, 442) În acest context de inerție vegetativă, sosește și momentul renunțării la marca de tutun preferată. „*Nu mai cerea să i se trimită Maria Mancini. Găsise aici o marcă pe care o aprecia și față de care se arăta tot atât de credincios ca și față de vechea lui prietenă: era un produs care i-ar fi ajutat, se zice, și pe exploratorii Polului să treacă printre ghețuri cele mai grele etape și-n tovărășia căreia putea sta întins ca pe malul mării, și să țină piept la nesfârșit. Era o țigară fabricată cu deosebită grijă, numită «Jurământul de la Rütl», puțin mai compactă decât Maria, cenușie ca blana de șoarece,*

¹ *Two Smokers in Search of Identity: Comparing the Representations of Tobacco Use in Alastalon Salissa and Der Zauberberg. Between*, vol. VII, nr. 13, May 2017.

având un inel albăstriu și o consistență cu care te puteai foarte bine împăca...” (Ibid.)

Țigara numită *Rüttelschwur* era, de fapt, intruvabilă atunci când Hans Castorp se decide să opteze pentru ea, dintr-un motiv cât se poate de simplu: marca nu exista. Dar numele ei are o cheie secretă, *Rütli* fiind un loc istoric special în memoria elvețienilor, fiindcă aici s-au întâlnit, în 1307, reprezentanții a trei cantoane, Uri, Schwyz și Untervalden, pentru a pune bazele Confederației Elvețiene. Mica enigmă pe care o strecoară în text autorul mută accentul de pe Hans Castorp pe Thomas Mann, deși în 1923-1924, când el finisa capitolul final al romanului, nu putea ști încă nimic despre vicisitudinile vremelnicului său exil helvet din anii '30, de după venirea la putere a lui Hitler în Germania. Înainte de cel real, a existat însă și un exil identitar de tip proiectiv în gândirea autorului *Muntelui vrăjit*, cel marcat de febrila scriere autojustificativă a *Considerațiilor unui apolitic* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*), publicate sub forma unei cărți de 600 de pagini în anul 1920. Sufletește, ea a decantat un moment dramatic de criză pentru Th. Mann, punctat de asumarea morală a faptului că Germania s-a aflat de partea celor înfrânți în Prima Conflagrație Mondială.

De-a lungul întregii sale vieți de după publicarea acestei mărturii de credință, autorul se va referi la ea obsesiv, în conferințe sau scrisori, considerând-o justificativă. Miza ei intelectuală principală este aceea a definirii și asumării statutului de *apolitic*, adică al insularizării imaginare în mijlocul unui sistem resimțit ca ostil și străin. În condițiile socio-istorice ale Germaniei revanșarde de atunci, sentimentul echivala cu impulsul subliminal de părăsire a țării, de continuare a vieții într-un spațiu socio-politic alternativ, dar accesibil ca limbă, care pentru Thomas Mann a fost dintotdeauna Elveția. Aici se va refugia el vremelnic pentru a scăpa de persecuțiile naziștilor și tot aici își va conduce întreaga familie după periplul transoceanic, californian, ajungând să fie înhumat tot în pământ helvet, într-un cimitir din Kilchberg, pe malul apusean al Lacului Zürich. Arhiva lui, pe care Germania și-ar fi dorit-o a ei, e tot în Elveția.

Ținând cont de toate acestea, țigara *Rüttelschwur*, în favoarea căreia Hans Castorp o părăsește pe *Maria Mancini*, e, într-adevăr, un semn: dar nu al pierderii de sine a protagonistului, ci al eliberării, al proiectării sale într-o ipostază identitară salvatoare. Deloc întâmplător, cuvântul în jurul căruia se strâng toate mănunchiurile de sens din subcapitolul final din care tocmai am citat e *Libertate*. Lăsând în urmă amintirea sinuciderii lui Naphta – scrie Thomas Mann – și fiind înștiințat, de la șes, de moartea bătrânului consul Tienappel, tutorele său, Castorp „realizează total ceea ce el numea, pe drept cuvânt, *Libertatea*”. (III, 442)

DINU FLĂMÂND



Dante – modelul absolut

Dante Alighieri era pentru T.S. Eliot modelul absolut al civilizației occidentale. Considera că el inventase tot ceea ce se putea imagina în literatură, egalat poate numai de Shakespeare, cu care „împărțea” lumea.

Un al treilea ca ei nu exista, deși Eliot îl suspecta chiar pe autorul lui Hamlet că nu ar avea totdeauna „bogăția imaginativă” a florentinului. În câteva secole se instituise deja în tradiția europeană ideea că opera de o viață a unui scriitor mare trebuie să fie „dantescă”. Borges, Pound, Eliot, Saint-John Perse, Mandelstam, marii poeți italieni din veacul trecut îl citeau pe Dante într-o perspectivă ce depășea deja Evul Mediu și contextul său istoric, mai cu seamă din momentul în care modernismul a început să re-interpreteze cu frenezie multe opere artistice ale trecutului. Pentru toți, și nu doar pentru italieni, el reprezenta și un model de ne depășit, cum nimeni altul nu reușise să egaleze în armonie și profunzime acea *Divina Commedia*. Proust, foarte probabil, s-a inspirat din țesătura ei spațio-temporală, unde există deja evidente contrageri sau dilatări narrative ale timpului.

Numele lui Dante vine de la „durante” – cel care durează. La șase secole de la nașterea poetului, în 1865, Florența, care pe vremuri îl alungase, îi înălța o statuie de opt metri, încununată cu lauri. Faima națională a lui Dante, ajunsă la apogeu în contextul mișcării *Il Risorgimento*, dura așadar și se amplifică, pentru italieni în primul rând fiindcă el unificase cu anticipație Italia prin limbă. Iar „dulcele stil nou” în loc să fie strivit de prestigiul creativității latine din care provenea, producea de la bun început o sinteză poetică, teologică și filosofică ce proiecta la apogeu chiar nașterea noii națiuni. Deși coexistau viziuni diferite în interpretarea operei sale, se admitea de timpuriu că în *Vita Nuova* iubirea apărea ca principiu al unei autorități morale absolute. Și se observa că la Dante iubirea era un concept ce depășea sfera erosului și chiar accepțiunea iubirii creștine, căci în *Divina Commedia* ea va exprima și armonia absolută a creației artistice. Iubirea unifica toate aspectele dispartate ale lumii – „legato con amore in un volume” (Paradiso XXXIII, 85), deci împlinindu-se ca un întreg, dar și ca un volum, sub forma unei cărți! Dar toate strădaniile urmașilor săi, de a „lega” încă o dată lumea sensibilă, lumea politico-socială și lumea ideilor

într-un volum de o similară organicitate, s-au dovedit zadarnice. Dante rămâne inegalabil.

Aspirația lui Dante spre un „dincolo” unde domnește „la luce eterna” (Paradiso, XXXIII, 83), și revelația finală a unei forme universale („la forma universal”, Paradiso, XXXIII, 91), dar și voința resimțită de a se contopi cu divinitatea ca „valore infinito” (Paradiso, XXXIII, 81) - erau și rămân paradoxul acestei îndrăznețe construcții. Să nu uităm că poetul pornise în căutarea fantomaticii sale iubiri – Beatrice. Totul a fost construit, în această inimitabilă capodoperă, și ca o elogiare a vieții umane, ea însăși răsplată pentru toate probele unui dificil parcurs personal, pe care trebuie să îndrăznești să îl faci. Iar această teză depășea subordonarea umanului la misterul generozității divine, asigurându-i complexului florentin un loc de frunte în panteonul postmodernității, care tot ezită să se definească.

Nu e de mirare că uriașa alegorie a atras de timpuriu și azeziunea spiritelor libere, refractare la dogmele teologice oficiale. Deja Boccaccio o calificase „divină” și așa i-a rămas numele. Metafora lui era însă un superlativ pentru opera poetului „faber”; un fel de a spune că această construcție avea o amplitudine aproape divină, dar nu era sacră, deși imita biblicul *fiat*. Se simțea deja că Dante induce și o subtilă deviere de la dogmatica bisericii catolice. Erau percepute deopotrivă tensiunile, neliniștile și dubiile din această amplă construcție, chiar dacă melodia serafică a terținelor cânta cu precădere armonia. Dar în toate cele trei părți lucrează „lexicul și sintaxa iubirii”, preluate de Dante chiar din cea de a patra Evanghelie, cum afirmă inspirat George Steiner.¹ Deci, în primul rând, prin continuitate devine *Commedia* o construcție estetică, filosofică, morală și teologică de o armonie unică în istoria mondială a capodoperelor. Abia lecturile de mai târziu aveau să scoată la suprafață și caracterul ezoteric al acestei aventuri, fără să nege însă legitimitatea sensului ascensional creștin care în *Commedia* aspiră spre revelații.

Evident că relativismul și nuanțele multiforme ale nihilismului modern, în contextul degradării cuvântului inaugural al creației, ne arată azi distanța enormă ce ne desparte de panorama dantescă. Dar asta e o altă discuție, și va reveni sumar la sfârșitul acestor rânduri.

Cu un secol în urmă, T.S. Eliot prelua de la Dante sugestia de a închi-pui o panoramă a stării de spirit din vremea lui, însă pe fundalul dezabuzării generale instalată după prima conflagrație mondială. A rezultat acea *Țară Pustie*, considerată ulterior chiar de autorul ei prea sumbră, în raport cu *Quartetele* sale de mai târziu, mai spiritualizate. Acea expediție prin imperiul dezolării era, totuși, dovadă de virtuozitate, fiindcă amesteca fragmente de voci, tablouri, întâmplări, limbi sau dialecte diferite după mo-

1 George Steiner, *Gramáticas da criação*, Relógio d'Água, 2002, Lisabona, p. 303; folosim în continuare referințe din această ediție portugheză a studiului *Grammars of Creation: originating in the Gifford lectures of 1990* (2001); fiindcă de ea dispuneam în momentul redactării acestui eseu. Există și o traducere românească, *Gramaticile creației*, Humanitas, 2015. D.F.

delul dantesc, și devenea o referință nostalgică la Dante pentru noua estetică modernistă. Însă poemul neo-anglicanului era doar o *Commedia* în negativ, à rebours, o „imitatio Dante”; un prim exemplu dintr-o lungă serie de parafraze, parodieri și alte deconstrucții în care avea să exceleze literatura veacului trecut, „parazitând” sau „actualizând” mari opere antice și clasice.

Fernando Pessoa îl plasa pe „the vagabond Dante” alături de Homer, Platon și Luther, nume care au influențat decisiv istoria. N-a îndrăznit să-l imite, așa cum s-a apropiat de Horațiu, de Shakespeare, de Goethe sau de Whitmann. Dar portughezul urma îndeobște interpretarea ezoterică a *Commediei* răspândită în Marea Britanie prin exegeza lui Dante Gabriel Rossetti. Fiu al unui napolitan exilat în Albion, acest al doilea Dante¹ se va afla la originea interesantei mișcări preraphaelite, mare sursă de inspirație pentru neoromanticii și decadenții contemporani cu simbolismul și cu modernismul inițial. El identifica la Dante Alighieri surse din doctrine antice pitagoreice, din secta esenienilor, din Antichitatea tardivă, ce elaborase un nou concept de alegorie, în care stăteau laolaltă existențele istorice și altele mistice. Probabil că Dante însuși, influențat de gnosticismul alexandrin sau chiar de cultura arabă² pășea, prudent, pe un drum eretic, căci revelația sa de la sfârșit rămâne o experiență deschisă, deși universul dispers pare a se concentra în Dumnezeu. Pessoa îl citea pe Dante prin cheia unui concept propriu: „para alem de Deus”, dincolo de Dumnezeu. Transgresiunea cu pricina funcționa la Pessoa ca expresie sintetică a unui „păgânism superior”, topos idealizat în care divinitățile civilizațiilor succesive nu se exclud, ci conviețuiesc în aceeași indefinită tradiție hermetică, ce îl conținea și pe Dumnezeul biblic ascuns. Să nu uităm însă că neputința cuvântului uman de a conceptualiza splendoarea divină fusese formulată chiar de Dante, în *Paradiso* (XXXIII, 121):

*Oh quanto è corto³ il dire e come fioco
Al mio concetto!*

Evident că această iubire imposibil de conceptualizat e resimțită de Dante ca un proces de perpetuă inițiere. Preraphaeliții i-au asociat căutarea Graalului. Pessoa, care era la fel de prudent ca Dante, deci evita

1 Semnalează un extrem de interesant studiu: Cristina Zhou, *Dois Dantes e Pessoa, uma leitura de medievalismo pessoano*, repositori.library.brown.ed, 2021.

2 În 1919 Miguel Asín Palacios, filolog din Murcia, prezenta la academia regală din Madrid o comunicare *Escatologia musulmană în Divina Commedia de Dante Alighieri*, unde avansa ideea că florentinul se inspirase și din „veghea nocturnă” a profetului Mahomed. Teza s-a răspândit o vreme, împreună cu referințele la sursele gnostice utilizate de Dante. Iar Steiner, mai sus citat, semnalează faptul că în mistica islamică conceptul supremei înțelepciuni – *sophia aeterna* – din care se inspiră poetica divină a iubirii creatoare ia înfățișarea unei fete; op cit. p 83; cu referință și la studiul lui Henri Corbin, *L'imagination créatrice dans le Soufisme d'Ibn Arabi*, 1958. Astfel simbolistica iubirii prin Beatrice poate avea și alte surse decât cele provenșale, n.D.F.

3 „Corto”, în sensul de „inadecvat”.

rotunjimile conceptuale, i-a asociat construcția unui al cincilea imperiu, spiritual, și așa mai departe.

Iubirea magică apare în textele de tinerețe ale lui Pessoa inspirată tot din Dante, deși ea captează și unele umbre misterioase ale decadentismului crepuscular. În fragmentul intitulat „Floresta de Alheamento”, unde e vorba și de „înstrăinare” dar și de „stranietate”, scris în 1913 și inclus ulterior în *O livro de desassossego*, apare motivul „selva oscura”. Pe un scenariu oniric și atemporal, personajul principal se vede însoțit de o femeie misterioasă, el visează dar și simte că în spatele lui visează altcineva. Anticipând aventura prin multipli săi heteronimi, în acest text de tinerețe Pessoa ni se prezintă pe sine ca parte componentă din visul cuiva care nu a existat, deci un avatar al neantului. Pessoa schițează un fel de inițiere dantescă retroactivă și an-amnezică, reluată și în unele texte ezoterice de mai târziu, de exemplu „Calea șarpelui”, prezentă difuz și în poemul *Mensagem*, dedicat unei Portugalii mitologice. Sau în ciclul de poeme ezoterice „Passos do Cruz” – *Drumul crucii*. Dar inspirat de modelul dantesc, proiectul suprem al lui Pessoa rămâne schița acelui imperiu spiritual, „O Quinto Império”, în care s-ar regăsi principalele patru civilizații precedente, ca o *Commedia* și retroactivă și prospectivă.

Dante a fost și este socotit meridianul celei mai armonioase sinteze între teologie, filosofie și poezie, realizată într-un moment în care teologia creștină a inventat conceptele „încarnare” și „euharistie”. George Steiner, în minunata lui carte *Gramaticile creației*, despre interferența dintre discipline, deja citată, afirmă că din secolul X până în secolul XV au fost elaborate aceste două concepte esențiale care vor defini lumea creștină în general.¹ Necunoscute nici lumii iudaice nici celei elenice, ele au condiționat „nu doar dezvoltarea artei occidentale și a propriei sale retorici, ci și, la un nivel și mai profund, dezvoltarea inteligenței noastre în receptarea adevărului artei – adevăr ce se situează la antipodul condamnării platoniciene a ficțiunii.”² Încarnarea Tatălui în corpul Fiului și transsubstanțierea corpului Fiului, prin dăruire de sine în riturile euharistice, unde pâinea și vinul reprezintă carnea și sângele Lui, constituie un *mysterium*. Adică un efort al expresiei care solicită la un nivel superior de presiune intelectuală reprezentarea actului irațional, precizează același Steiner. Hermeneutul britanic adăugă însă ideea că procesul acestei conceptualizări care, practic, nu se încheie – de unde și perpetuarea împărțășaniei – a stimulat și inteligența critică împotriva dogmaticii. Artiștii le-au respins constant, considerându-le impenetrabile și coercitive. Ei au utilizat, pentru relativizarea dogmei, ambiguitățile expresiei artistice, imaginația, inventivitatea. Astfel s-a dezvoltat permanent inteligența vizionară a artelor, cu propriile lor epifanii, semantice iar apoi anti semantice. Însăși misterioasa iubire – „L'Amor che move il sole e l'altre stelle” (Paradiso, XXXIII, 145) –, finalul acestei capodopere,

1 Op, cit. pp 79-81.

2 Idem.

mesajul deplin al lui Dante, rămâne în acest sens și un elogiu în sine nu doar despre armonia universului, dar și mărturia despre energia inepuizabilă a spiritului vizionar uman.

Dante încă realiza o subtilă armonie între misterul dogmei scolastice și misterul uman al vieții seculare, care își caută explicit propriile justificări și explicații. Însă laicizarea progresivă a societăților occidentale a diminuat importanța misterului dogmatic, sfârșind cu ignorarea lui aproape totală, pe măsură ce societatea de după Iluminism avansa spre „dezamăgirea” - *le désenchantement* - generică a lumii de azi. Dar faimoasa noastră deconstrucție recentă exista deja în Evul Mediu. Se numea **teologie negativă**, precizează tot Steiner. Era vorba, încă de timpuriu, de refuzul sau de imposibilitatea de a numi inefabilul (sau divinul, stare mistică a acestui inefabil). Sigur că nu e simplu să distingem în refuzul recent al oricărui semantism (vezi *La Mort Morte*, de Gherasim Luca, unde nu se concretizează niciun enunț, ci doar o „bâlbâială” ce exprimă imposibilitatea de a formula fraze cu subiect și predicat), o reticență de aceeași natură cu aproximațiile sau ezitățile teologiei negative. Secolul trecut a mers mult mai departe, în logică, în filosofie, în estetică, cu acest soi de nihilism. Înainte de Wittgenstein, care recomandă tăcerea acolo unde limbajul devine neputincios, Fritz Mauthner¹ scria deja despre imposibilitatea logică de a formula vreun adevăr profund.

Deci construcția și deconstrucția aveau inițiative simultane încă de la începutul aceluiași Ev Mediu, care modifica în profunzime gramaticile de creație ale platonismului și pe cele ale neoplatonismului. Semantica și contra-semantica au funcționat multă vreme conjunct. Din spirit de rebeliune și de independență, apare în toate artele, încă de timpuriu, și efortul esteticii de a eschiva încarnarea. Acest lucru a stimulat și realismul și simbolistica ulterioară a imaginărilor estetice, până la minimalismul recent.

Revenim astfel la corelativul obiectiv, faimos concept definit cu un veac în urmă tot de T.S. Eliot. El constata că poetul modern nu-și mai exprimă direct stările sufletești; mai degrabă le sugerează din detalii și situații exterioare care nu conțin simboluri. Dar aceste „obiecte” sau situații descrise direct îngăduie sau semnalează nașterea unor emoții. Deci nu declari, cu prezență auctorială infatuată, că ești trist și singur, ci mai degrabă prezinți în text o ușă deschisă sau o perdea care fâlfâie a pustiu. E un fel de a evita încarnarea sentimentului, în contextul în care, precum o nouă teologie negativă, materia ne spiritualizată reprezenta modele de absență, de negație sau de fisură. Obsedat să transfere interioritatea spre exterior, dar nu prin numire directă, nici ca epifanie dedusă prin corelații, Eliot a ajuns să-i reproșeze chiar lui Shakespeare insuficiența situațiilor obiective în *Hamlet*. Afirmă bunăoară că evenimentele din desfășurarea aceluiași text dramatic nu prea justifică zbuciumul sufletesc al personajului principal.

1 Steiner citează extins din Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, operă prolixă în trei volume datată între 1901-1902, care îl anticipă pe Wittgenstein.

Probabil și fiindcă o parte din text ar fi fost preluată de Shakespeare de la altcineva. Deci i-ar lipsi piesei o viziune de construcție unitară, cum sunt alte compoziții geniale ale dramaturgului. Construită sau nu din fragmente, poate chiar prea lungă, prin această piesă Hamlet avea să devină celebru în teatru, ca Mona Lisa în pictură! Dar asta, la T.S.Eliot, este o remarcă mai mult ironică...

Poate că teoreticianul T.S.Eliot se înșela. Pentru Hamlet, asasinarea tatălui, trădarea mamei, imposibilitatea, obiectivă sau subiectivă, de a-și asuma complexitatea situației, toate constituiau un fond emotiv la care participau și participă intens spectatorii acelei piese. Emoția estetică se clădește și împreună cu ei, nu doar ca efect al corelativului obiectiv. Shakespeare, ca toți autorii de ficțiune, conta pe această complicitate în emoție, iar publicul era pus la curent și antrenat să participe, să intre în co-relație cu evoluția dramei. Am putea numi această necesară complicitate **corelativ absent**. Un corelativ ce se constituie tacit în momentul când tensiunile unui text (poetic, sau dramatic, sau epic) ating un punct culminant ce se completează în mod necesar cu așteptările și chiar cu empatia spectatorului sau a cititorului. Corelativul absent este opinia care nu se pronunță, dar pe care autorul operei de ficțiune contează. El poate exista și ca o conștientizare a unei strări de fapt răspândită în societate într-un anumit segment de timp și de istorie. T. S. Eliot în poemul *The Waste Land* pune în scenă această dezolare colectivă resimțită de toată lumea după grozăvia inumană a primei conflagrații mondiale. Iar „toată lumea” era principalul corelativ pe care conta autorul, fiindcă numai prin perspectiva acestui sentiment de sfârșiere cititorul putea accepta să refacă din fragmentele disperate ale poemului eliotian, din cenușă, din frânturi de replici sau din capricioase asocieri de imagini, o elegie ce nu-și spunea pe nume. Pe același sentiment general de dezabuzare conta și Tzara, când făcea demonstrația că nu mai are nicio semnificație ordinea cuvintelor într-o frază, nici enunțul care face sens în textul unei creații, dacă în lumea reală oamenii seucid irațional și bestial. Acest corelativ absent funcționează în continuare, și chiar stabilește nemărturisite ierarhii tematice și valorice în literatură. Anumite teme – postcolonialismul, condiția femeii, problemele identității sexuale, noile tipuri de discriminări etc. – sunt azi nobelizabile fiindcă ele domină în societatea oamenilor de acum; deci literatura devine cu precădere un ecou al acestui tip de corelativ, care nu are cum să nu influențeze opțiunile literare și chiar natura emoțiilor artistice cu care se identifică societatea la un moment dat. Că e bine sau rău, nu are importanță. În zilele noastre i se cere literaturii să-și exprime explicit opțiunile, vremea marilor alegorii ezoterice de dimensiuni „dantești” pare să fi trecut, deși modelul acelei călătorii inițiatice ne urmărește cu promisiunea unor secrete revelații.

Evident că acest text s-a îndepărtat puțin de Dante. La el peisajul subiectiv era prezent și definit direct; iar tablourile exterioare ale imensei sale

alegorii, despre păcatele omului prinse ca niște boabe de chihlimbar în pasta istoriei, cooperau armonios în exprimarea interiorității. Elementele exterioare nu sunt, la Dante, doar o analogie a interiorității, ci devin ele însele protagoniste ale textului dramatizat care este *Commedia*. Chiar dacă speculația metafizică teologică confisca oarecum sufletul, sau îi conferea o carnație ambiguă, numirea sentimentelor nu era evitată. Nu era nevoie de o predominanță a corelativului obiectiv pentru ca subiectivitatea să-și dobândească o credibilitate zbuciumată. Poate are dreptate Steiner când scoate în evidență surda rezistență, încă de pe vremea lui Dante, a spiritelor care se eliberau, mai mult sau mai puțin vizibil, de „dictatul” scolastic ce asimila viața spiritului cu transcendența prezentă în cele două mistere. Cert este însă că de la Dante încoace definirea directă a sensibilității a început să devină o problemă, identificabilă fie prin superdimensionarea barocă a importanței limbajului, fie prin treptata degradare a limbajului, până la poezia minimalistă care prezintă doar tablouri „obiective”. Asistăm azi la o fugă de concepte ce conceptualizează indirect tăcerea absolută. Iar abundența de proză descriptivă în poezie, unde mai niciodată nu este definită ca atare o stare emotivă, ci totul este lăsat pe seama corelativului obiectiv, pare să parodieze prin perifrază o alegorie a timpului modern definitiv amânată, dependentă aproape în exclusivitate de corelativul absent, adică de temele obsesive ale opiniei publice.

Știm de la Borges că opera lui Dante va dura „mult după moartea noastră”. Noroc că am reușit să înțelegem că acel calomniat Ev Mediu ne-a lăsat cel puțin arhitectura gotică, acele „sagas” islandeze, filosofia scolastică în care tot ceea ce dezbatem noi astăzi s-a discutat deja... și ne-a dăruit, mai cu seamă, *Commedia* dantescă¹. Unele figuri remarcabile ale modernismului deja clasicizat au reconstituit în condiții de austeritate dezabuzată, după modelul dantesc, măcar intenția unei proiecții în absolut. Ciudatul poem *Masa* al lui Vallejo, prezent în cartea lui despre răboiul civil din Spania, dar care vorbește și despre propria sa călătorie inițiată spre sfârșitul vieții sale de metec universal, este o asemenea deghizată epifanie. Mortul căzut acolo în luptă, sfârșește prin a învia și se ridică în picioare, în momentul când toți oamenii sosesc la căpătâiul lui și îl roagă să nu moară.

În Vinerea Mare din anul 1300, când împlinise 35 de ani și se credea ajuns în piscul vieții sale – „Nel mezzo del cammin di nostra vita” – Dante își începea călătoria inițiată. Intenționa să întemeieze ceva la fel de traic precum imperiul latin clădit de transfugul Virgiliu, care îl însoțea. Niciun poet modern nu-l poate ademeni azi, la rândul său, pe Dante, să-l însoțească într-o expediție similară. Dar el îl poate evoca intens, în memorie, fie și oprit „pe mijlocul” unui drum banal și prăfos, unde prezența unei umile pietre îi evocă, miraculos, acea călătorie inițiată a florentinului. E vorba

1 Borges, *Opera completa*, Emecé, 1989, pp.207-208.

de poetul brazilian Carlos Drummond de Andrade, cu al său poem *No meio do caminho*. Poemul a provocat un scandal nici azi elucidat, și poate e cel mai bizar elogiu adus lui Dante. Câteva versuri repetă acolo, de la cap la coada și invers, constatarea că pe mijlocul unui drum se afla o piatră. Poetul ne asigură însă că această contemplare intensă, chiar în miezul materiei, în insensibilitatea ei minerală, s-a transformat, pentru el, în revelație. Minunat îndemn la lectură. Când Dante ne duce de mână...

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra¹.*

1 „În mijlocul drumului era o piatră /era o piatră în mijlocul drumului/ era o piatră/ în mijlocul drumului era o piatră.// Niciodată nu voi uita această revelație/ din viața retinelor mele atât de obosite. /Niciodată nu voi uita că în mijlocul drumului/ era o piatră/ era o piatră în mijlocul drumului/ în mijlocul drumului era o piatră”, Carlos Drummond de Andrade, *Mașina lumii și alte poeme*, traducere din portugheză de Dinu Flămând. Humanitas Fiction, 2012, p. 27.

LASZLO ALEXANDRU



Dante – rugăciunea către Sfînta Fecioară

[...] De data aceasta mi-am propus să vorbesc despre un moment deosebit din *Divina Comedie* a lui Dante: rugăciunea către Sfînta Fecioară. Să lămurim, mai întîi, ce e rugăciunea. Este o formă specială de comuniune cu Dumnezeu, un moment de extragere a omului din fluxul cotidian și de izolare, în cadrul comunicării cu Creatorul. Reprezintă un eveniment cu totul ieșit din comun, fiindcă nu este ceva obișnuit să te rogi, chiar dacă unii se roagă în fiecare zi. Însă acest eveniment n-ar trebui banalizat, atîta vreme cît ne ajută să intrăm într-o conexiune cu spiritul suprem, de la care încercăm să obținem sprijin. Așadar situația depășește statutul de simplă conversație cu un prieten, un coleg, o rudă, sau de monolog obsedat. De obicei este o formă liminară, exclusivă, de comunicare și nu ne rugăm pentru orice fleac. Ne investim cu întreaga ființă și urmărim țeluri foarte serioase, de perspectivă.

După aceste premise generale, să vedem situația concretă din capodopera lui Dante. Știți că în poemul său avem cele trei ținuturi diferite, unde sufletul poate să meargă după moarte și care constituie cele trei spații consacrate: Infernul, Purgatoriul și Paradisul. La locul de damnare vin păcătoșii. Vă amintiți inscripția de pe poarta Infernului, încheiată cu celebra formulă: *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Cei ce pătrund acolo nu vor mai ieși niciodată și vor fi torturați în veșnicie, pentru fărădelegile pe care le-au comis. Așa că nu auzim nici o rugăciune în Infern, fiindcă ea e strîns legată – nu știu dacă v-ați gîndit la asta – de speranță. Ne rugăm fiindcă sperăm să obținem ceva. Or, atunci cînd nu mai avem nici o speranță, așa cum cei azvîrliți în Infern din start nu mai au, e clar că nu ne mai rugăm. Cele două depind reciproc și situațiile sînt foarte logice.

În Purgatoriu rugăciunea are un rol utilitar, de penitență și lepădare de păcate, dar și pentru scurtarea suferinței. E foarte des întîlnită, aproape pe fiecare treaptă a muntelui, frecvent împletită cu cîntecele de slavă. Există o coerență și o complementaritate între cele trei tărîmuri. În Infern se coboară și, cu cît se merge mai jos, cu atît crește vina păcătoșilor și sporește

asprimea pedepsei. În Purgatoriu se urcă pe un munte, care are niște „terase” și, pe măsură ce se avansează, păcatele devin mai puțin grave, fiindcă sînt expiate, sînt curățate prin suferință și rugăciune, prin penitență. De fapt chiar prima condiție pentru ca un suflet, după moarte, să pătrundă în Purgatoriu este să-și regrete păcatele. Există oameni, în jurul nostru, care după ce comit o nemernicie, se mai și mîndresc cu ea: ce inteligenți, ce dibaci au fost ei că au reușit să înșele, să omoare sau să trădeze pe altul. Cei care sînt încîntați de ticăloșiile lor ajung, desigur, în Infern. Dar dacă vrei să scapi de tortura eternă, să mai ai o licărire de speranță, atunci primul pas, măcar înainte de moarte, dacă nu mai devreme, e să retrac-tezi, să-ți exprimi neplăcerea sau oroarea față de păcatele (deliberate sau accidentale) pe care le-ai comis. Fără penitență, fără căință, ajungi în Infern. Dacă vrei să nu sfîrșești acolo, să primești o șansă, trebuie să îți regreți fărădelegile înainte de moarte. Și atunci te îndrepti spre Purgatoriu, unde la fel ești torturat, să nu credeți că e o situație mai plăcută, doar că ai speranță. Pentru a-ți atenua suferința și a urca mai repede pe treptele acelea, spre vîrfurile muntelui, trebuie să te rogi. Practic, pe fiecare treaptă, care conține și pedepsește un anumit tip de păcat, răsună rugăciuni. Multe dintre ele sînt preluate direct din Biblie, sînt canonice. Adeseori sînt cîntate, interpretate în cor, pentru că în Purgatoriu nu mai contează individualitatea. În Infern aveam mari personaje impresionante, îi găseam pe Francesca da Rimini, pe Farinata degli Uberti, pe Ulise, pe contele Ugolino, care și-au cîștigat locul în admirația comentatorilor, aplecați mai cu seamă asupra celei dintîi părți a poemului, datorită facturii sale estetice specifice. În Purgatoriu nu mai avem personaje mărețe, memorabile, ci înțîlnim grupuri, coruri de penitenți. Sufletele umblă sfioase și speriate, ca niște „miorițe” (cum le spune poetul), ca niște oițe rătăcite, ezită să pună piciorul în față, nu cumva să greșescă. Flexibilitatea, mobilitatea, sfiala, tendința de-a retracta imediat ce s-au abătut și, implicit, lipsa unor mari figuri individuale, acestea sînt trăsăturile Purgatoriului, unde personajul colectiv este cel ce primează. Peste tot se aud rugi recitate, iar uneori ele sînt cîntate, de către coruri de penitenți, care își fac apariția. Aici se aplică și preceptele teologice conform cărora rugăciunea rostită de cei vii, pe seama celor morți, poate să le scurteze acestora chinurile de dincolo. Și atunci se creează adevărate lanțuri de comuniune, între vii și morți, prin intermediul pietății împărțite. Iar unele suflete din Purgatoriu îi comunică lui Dante, călătorul, solicitarea de-a le transmite rudelor încă în viață să se roage pentru ele. Așadar rugăciunile au un rol utilitar și sînt foarte frecvent regăsite.

În Paradis, însă, ruga are un rol fundamental, chiar în plan ontologic, ajută la realizarea saltului calitativ pe treapta cosmică. Pentru a explica această afirmație, trebuie să facem o scurtă evocare a contextului în care se evoluează. În al treilea ținut de după moarte se zboară. Concepția filosofică a lui Dante este că Dumnezeu a creat fiecare suflet curat și neprihănit. Pe urmă noi, venind pe lume, am săvîrșit anumite păcate, care

ne-au îndepărtat de Creatorul nostru. Cu cât sîntem mai netrebnici, cu atît sîntem mai grei, iar păcatele ne trag în jos. De aceea în *Infern* coborîm pentru a-l străbate și, pe măsură ce ne afundăm, duhurile sînt mai ticăloase și stau mai aproape de Lucifer. În schimb, dacă ne regretăm păcatele, ne lepădăm de ele, scăpăm de cîte o greutate, devenim tot mai imponderabili și urcăm prin *Purgatoriu*. Așadar e foarte logic și normal ca, devenind neprihăniți, să ne luăm zborul în *Paradis*, din dorința nestăpînită de a ne apropia de Tatăl Ceresc.

Călătorul Dante, după ce scapă succesiv de păcate, le regretă, se înalță prin *Purgatoriu*, condus de Virgiliu, iar în grădina Edenului, situată în vîrf, este preluat de Beatrice, care îl însoțește mai departe. Cei doi se ridică în zbor, prin *Paradis*. Există nouă ceruri convenționale, pe care Dante trebuie să le traverseze și unde se întâlnește cu diverse duhuri fericite, ce-i oferă numeroase explicații protagonistului, legate de structura *Paradisului*, de personajele acolo prezente, de regulile și legile care îl guvernează etc.

În vîrful ierarhiei stă Sfînta Fecioară, care este ființa cea mai îndrăgită de Dumnezeu, ea este chiar născătoare de Dumnezeu și, conform doctrinei, nimeni nu poate accede spre divinitate fără medierea ei. Maica Precisată face legătura dintre Isus și noi, bieții muritori, care ne ridicăm prin rugăciune pentru a cere ceva. Dar tot ceea ce solicităm, trebuie să facem prin intermediul său. În biserica occidentală, acest concept se reflectă în „cultul marianic”, dar și în biserica orientală sînt extinse practicile religioase de omagiere, cu zile de sărbătoare stabilite de-a lungul anului, care îi sînt în mod explicit dedicate. Între timp Beatrice dispăre de lîngă călător, își ocupă locul ce-i era destinat, pe o anumită treaptă din *Empireu*. Iar Dante, întors s-o întrebe ceva, se pomenește alături de un bătrîn, cu aspect foarte maiestuos și plete albe, și îl recunoaște imediat pe Sfîntul Bernard de Clairvaux (di Chiaravalle). Bernard îi pune în vedere că, mai departe, călătoria va fi posibilă doar cu ajutorul Sfintei Fecioare. Ea trebuie implorată să-și ofere sprijinul. Auzind rugăciunea (pe care o vom cerceta imediat), Fecioara Maria, de acolo, de sus, își apleacă privirile, fără a scoate o vorbă. Numai din sclipirea ochilor, se înțelege că a rămas mulțumită de solicitarea ce i-a fost adresată și a întîmpinat-o favorabil, că urmează să-l ajute pe protagonist să urce spre Bunul Dumnezeu, să cunoască ultimul mister al universului și al ființei. Apoi ea își ridică ochii spre Creator. Iar Dante călătorește, pe raza privirii Sfintei Fecioare, și, într-o fracțiune de secundă, este smuls și traversează imensul amfiteatru, avansează spre taina lui Dumnezeu.

Textul pe care îl vom urmări are o dublă valență. Remarcați că în italiană există un singur cuvînt: *preghiera*, ce acoperă și *rugăciunea*, mesajul sacral, dar și *rugămîntea*, solicitarea concretă. Însă rugăciunea/rugămîntea a lui Dante acoperă ambele aspecte. Ele sînt aproape egale cantitativ. Rugăciunea se cuprinde în versurile 1-21, iar rugămîntea este inclusă în versurile 22-39, din ultimul cînt al *Divinei Comedii*. În ce privește structura

lor, prima parte îmbină slăvirea Sfintei Fecioare și mulțumirea adresată ei, recunoștința pentru toate bunurile spirituale pe care ni le-a dăruit; în a doua parte, este exprimată solicitarea efectivă de a-l ajuta pe Dante.

Cîntul 100 începe direct, fără alte contextualizări, fără explicații suplimentare, cu vorbele rostite de Sfîntul Bernard.

1. „*«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,*”
“«Maică Fecioară, fiică a fiului tău,
umilă și mai presus de orice făptură,
țintă fixă a sfatului etern”.

Pe lîngă ponderea spirituală, teologică, a poemului, pe noi ne interesează, în contextul de față, mai ales partea literară a discursului, de mare performanță artistică. Aceasta poate fi identificată și evaluată, în mod concret, prin figurile de stil regăsite. Aici vedem oximoronul „*Vergine Madre*”, „Maică Fecioară”. În mod normal, o femeie care este mamă, nu este fecioară. Nu poți să fii una și alta, în același timp. Dar iată că Fecioara Maria contopește extremele și face ca imposibilul să devină posibil. Ea șterge incompatibilitățile. „*Figlia del tuo figlio*”, „fiică a fiului tău” - cum poți să fii fiică a propriului tău fiu? Este o imposibilitate logică, dar care e concretizată prin virtuțile extreme ale personajului invocat. Aceste oximoroane, care ne sînt aruncate cu multă naturalețe, din primul vers, par niște absurdități, dar ele de fapt vin să pecetluiască o taină profundă a credinței creștine: Maria este fiica lui Dumnezeu, ca orice creatură umană, dar Dumnezeu este și Isus, o parte din Trinitate, iar Isus este fiul Fecioarei Maria. Observați că, într-un singur vers, în unsprezece silabe, cunoscutul endecasilab al lui Dante, sînt cuprinse deja două mari paradoxuri ale credinței creștine. După cum a subliniat-o Anna-Maria Chiavacci Leonardi, „antitezele care, fără vreun comentariu, se înlănțuie în prima terțină adună cîteva secole de teologie și devoțiune mariană, cu acea forță de sinteză și puritate a ritmului, care îi sînt specifice geniului dantesc. Nu există în ele nici o retorică, fiindcă aceste antiteze sînt un fapt, însăși realitatea misterului Mariei, în credința creștină. Primul vers cuprinde – în două antiteze strict enunțate – cele trei calități pe care creștinismul i le atribuie Mariei, definindu-i realitatea extraordinară: fecioară, mamă și fiică a celui căruia îi este mamă, adică a lui Dumnezeu. Taina este exprimată, în diferite moduri, în cele mai cunoscute texte mariane, dogmatice sau liturgice (*«mater semper virgo»*, *«genuisti qui te fecit»* etc.), dar nici un pasaj nu se poate lua la întrecere cu acest vers dantesc esențializat, care cu ritmul său înalt și sobrietatea absolută – făcută din patru cuvinte – pune în rezonanță marea taină, în deschiderea cîntului final al poemului”.

Maica Domnului este „umilă și mai presus de orice făptură”. Atunci când ești *umil*, înseamnă că ești mărunț, te pierzi printre ceilalți, te uiți de jos în sus la toată lumea. Însă ea, pe cât e de smerită, e totodată și semeață, înaltă. Din nou poetul pune laolaltă extremele care, în mod logic, sînt imposibile într-o singură persoană. Dar acesta este privilegiul sacralității: faptul că anulează incompatibilitățile și aparentele antiteze. Le împacă și le depășește. „Țintă fixă a sfatului etern” - către tine se îndreaptă toate rugăciunile, aceasta e semnificația versului unde găsim două epitețe, „*fisso*” și „*eterno*”.

4. „*Tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.*”
“Tu ești aceea care natura umană
ai înnobilitat-o astfel, încît creatorul
nu s-a ferit să-i devină creatură.”

Fecioara Maria a înălțat natura umană - care este plămădită din țărînă, e mărunț și meschină - prin nașterea Mîntuitorului, a ridicat întreaga noastră specie omenească spre noblețe: tu ai înnobilitat natura umană. Trebuie să remarcăm oximoronul: „natura umană” este „înnobilită”. De asemeni „creatorul” a devenit „creatură”, Dumnezeu s-a lăsat născut, sub forma lui Isus, din Sfînta Fecioară. Oximoronul „*fattore*”/“*fattura*” include și un minunat joc de cuvinte.

7. „*Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo nell'eterna pace
così è germinato questo fiore.*”
“În pîntecul tău s-a reaprins iubirea
prin a cărei căldură în eterna pace
astfel a încolțit această floare.”

Identificăm în continuare un șir de metafore impresionante. *Pîntecul* este partea anatomică, naturală, a ființei omenești, în care se plămădește copilul, pe cînd *iubirea* e sentimentul implicat în conceperea noii vieți. Dacă îmi permiteți o scurtă explicație, figura de stil cel mai dificil de realizat și, prin urmare, considerată cea mai nobilă în literatură este metafora. Ea se definește prin faptul că autorul ia două realități, în aparență incompatibile, sau în orice caz foarte îndepărtate, și alăturîndu-le prin cei doi termeni folosiți, creează o a treia realitate, ce le depășește, le transcende pe precedentele două. Aici, pe de o parte, avem pîntecul femeii, ce urmează să nască, și, pe de altă parte, avem iubirea lui Dumnezeu pentru omenire, iar împreună conduc la venirea Mîntuitorului. Observați cum dintr-un termen concret (pîntec) și unul abstract (iubirea divină), s-a născut o floare, care

este bineînțeles Isus. Echivalăm omul-zeitate, care aduce mîntuirea, cu floarea. Dar toată lumea înțelege că poetul nu se gîndește la o floare, ce se naște într-un pîntec, ci trimiterea este de gradul doi, apare o nouă realitate, superioară, care le depășește pe precedentele două. Aceasta este metafora. Și de aceea e atît de dificil de realizat într-o operă literară și este considerată regina figurilor de stil. Să nu uităm de hiperbola „eterna pace”.

10. *„Qui se’ a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra i mortali,
se’ di speranza fontana vivace.”*

“Aici ești pentru noi torța amiezii
milostive, iar jos, printre muritori,
ești vie fîntînă de speranță.”

Maica Domnului este elogiată prin descrierea calităților sale supraomenești. Aici, pentru noi, pentru sufletele din Paradis, tu ești „torța amiezii milostive”, o flacără a echilibrului împăcat, sub zodia iubirii creștine, pentru că noi deja ne-am atins mîntuirea. În schimb, printre cei care încă mai trăiesc pe pămînt, ești un receptacol de viață, care transmite speranță. Observați antitezele „aici” (în Paradis) și „jos” (pe pămînt), „noi” și „printre muritori”. Sînt de subliniat oximoroanele, care vin să constituie figura Fecioarei Maria: „torța”, unde se adună focul, și „fîntîna”, care cuprinde apa. Cele două elemente primordiale pun împreună căldura și răcoarea. Sfînta Maria este o sinteză de foc și apă, izbutește să împace contrariile, prin ființa sa iubitoare.

13. *„Donna, se’ tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz’ ali.”*

“Doamnă, ești așa mare și prețioasă,
că cine vrea harul și de la tine nu-l cere,
dorința vrea să-i zboare fără aripi.”

Puterea și valoarea ieșite din comun ale Sfintei Fecioare sînt atît de mari încît, fără ajutorul ei, nu putem să accedem la Dumnezeu. Nu putem nici măcar să pricepem aceste lucruri înalte, ce ne depășesc. Observăm, ca figuri stilistice care potențează discursul, repetiția „*tanto grande*” și „*tanto vali*”, oximoronul „*volar sanz’ ali*”, o imposibilitate în termeni logici, la fel cum imposibilă e și obținerea mîntuirii, în lipsa ajutorului Maicii Preciste.

16. *„La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiate
liberamente al dimandar precorre.”*

“Bunătatea ta nu-i dă ajutor doar

celui care cere, ci adesea
liber rugămintea o precede.”

În bunăvoința sa, Sfânta Fecioară nu așteaptă neapărat rugăciunea noastră, ci adeseori ne ghicește gândul și ne vine în ajutor, înainte ca noi să-l formulăm în minte. Inclusiv prin aceasta își dovedește generozitatea extraordinară. Găsim aici un alt oximoron, prin care este construit portretul mai presus de contradicții al celei ce ne ajută nu doar la cerere, ci chiar ne precedă rugămintea.

19. *„In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s’aduna
quantunque in creatura è di bontate.”*

“În tine milă, în tine îndurare,
în tine slavă, în tine se-adună
toate câte-s în creatură bunătate.”

Sînt sigur că ați recunoscut deja repetiția „în tine”, care subliniază calitățile diversificate ale Sfintei Fecioare. Dar mai remarcăm și figura stilistică a enumerației, cînd ni se prezintă virtuțile sale: „milă”, „îndurare”, „slavă”. Apare din nou oximoronul, cînd pe de o parte avem trăsătura de „*pietate*”, adică milă, îndurare, iar pe de altă parte „*magnificenza*”, glorie, slavă – care împreună vin să compună portretul spiritual totalizant al Maicii Domnului. Atunci cînd sîntem plini de milă, avem o atitudine modestă și umilă, iar atunci cînd trăim în slavă, sîntem maiestuoși și ne uităm de sus la ceilalți. Ei bine, Fecioara Maria poate să împace extremele, să se uite la ceilalți de jos, cu modestie, și de sus, înconjurată de glorie. De fapt acolo, în Empireu, nu există distanțe de nedepășit și, de la străfundul amfiteatrului pînă în vîrfurile cel mai înalt, intervalul poate fi străbătut - cu ajutorul harurilor virtuții - zburînd cu ușurință, pe raza unei priviri. Pentru ea nu există polarizare, extreme și lucruri imposibile, ea face ca toate virtualitățile să devină potențe, instantaneu. Anulează tot ceea ce gîndirea logică proiecta în legătură cu legile omenești.

Pînă aici a ținut partea de rugăciune și de glorificare a Sfintei Fecioare. Acum vine partea de rugăminte. Strategia retorică, adică regula vorbirii stilate în public, prevede că, atunci cînd ceri cuiva ceva, sau pur și simplu cînd vrei să transmiți în mod eficient o informație, mai întîi trebuie să-i cîștigi bunăvoința celui care te ascultă. Componenta respectivă se numește în latină *captatio benevolentiae*. În ultimă instanță, tocmai la așa ceva am asistat pînă acum, prin slăvirea Fecioarei Maria. În continuare găsim rugămintea propriu-zisă, ce anume urmărește Sfîntul Bernard, cînd i se adresează Maicii Domnului.

22. *„Or questi, che dall’infima lacuna
dell’universo infin qui ha vedute*

le vite spiritali ad una ad una,”

“Acum acesta, care din groapa cea mai de jos
a universului pînă aici a văzut
viețile spiritelor una cîte una”

Observați că juxtapunerea celor două părți, cu finalități distincte, este limpede indicată prin expresia adversativă „Or / Acum”, care marchează alternanța în structura discursului, trecerea de la rugăciune la rugămintă. Așadar Dante a urcat din străfundurile Infernului, văzînd toate spiritele și tot universul. Recunoaștem aici o antiteză „*infima lacuna*” / „*infin qui*”, dar avem și o repetiție „*vite spiritali ad una ad una*”. Vedeți că mergem în paralel cu analiza stilistică a versurilor și cu explicitarea lor semantică, presărata de argumentări diferite.

25. „*supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute.*”

“pe tine te imploră, în numele harului, de-atîta virtute,
încît să se poată înălța cu ochii
mai mult, spre mîntuirea de pe urmă.”

Mai direct spus, Dante, de lîngă mine, Bernard, te imploră să-l ajuți să se înalțe pînă la Dumnezeu. Pînă aici a venit, din cea mai străfundă groapă a Infernului, dar fără tine nu poate merge mai departe. Și acesta e țelul întregului său drum: ajută-l! Ca strategii literare, observăm invocarea „*supplica a te*”, și o numire aluzivă a lui Dumnezeu, prin intermediul unei metafore: „*l'ultima salute*”.

28. „*E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,*”

“Și eu, ce nicicînd pentru vederea mea n-am ars
ca pentru a sa, spre tine îndrept toate rugile mele
și mă rog să nu fie puține”

Adică eu, Sfîntul Bernard, nu mi-am dorit nicicînd să-l văd pe Dumnezeu cu atîta înfocare, pe cît își dorește el, Dante. Bine, eu n-am fost în stare, n-am fost vrednic, dar măcar pe el ajută-l. Transfer asupra lui și dorința mea încinsă. Observați gestul de caritate și abnegație de a-i dărui așa-zisului învățăcel toată rîvna maestrului, din dorința de a-l vedea izbutînd. Despre Sfîntul Bernard, în timpul vieții sale, există o amplă literatură, care subliniază că s-a consacrat plin de zel cultului Fecioarei Maria. A contribuit la construirea unor temple dedicate ei și și-a dedicat întreaga activitate proslăvirii sale. De aceea s-a afirmat că era preferatul ei, în ordinea ierarhică a sfinților. Avem o minunată metaforă aici, „*arsi per il mio vedere*”. Focul este cel care arde. Vederea este simțul nostru omenesc fundamental. Dar cînd spui că „am ars pentru vederea mea”, nu înseamnă nici că am aprins ceva cu chibritul, nici că am văzut ceva anume. Ci că îmi

doream din răspuțeri să-l cunosc pe Dumnezeu. Această contopire a două sensuri diferite, din care se naște a treia semnificație, superioară, ce le depășește pe precedentele și le cuprinde în sine (epifania), este chiar definiția metaforei. Avem o hiperbolă evidentă: „*tutti miei prieghi ti porgo*”. De asemeni repetiția pigmentează ritmul expresiei: „*i prieghi*” „*e priego*”. Apare poliototul, prin dublarea aceleiași familii de cuvinte, printr-un substantiv și un verb. Nu în ultimul rând găsim o aliterare, o eufonie realizată prin reluarea sunetelor *prg*: „*prieghi ti porgo e priego*”, un grup de consoane puternice, prin care se subliniază cerbicia vorbitorului în obținerea rezultatului.

31. „*perché tu ogni nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispiegghi.*”

“pentru ca tu orice nor să dezlegi
de pe starea lui muritoare cu rugăciunile tale,
încît plăcerea supremă să i se arate.”

Noi credem că rațiunea ne limpezește lucrurile. Da, în ordine temporală, așa este, chiar și atunci cînd, pe plan spiritual, trăim într-o pîclă, într-un „nor”. Dar, în ordine metafizică, nu mai e rațiunea cea care ne ajută, ci credința. Rațiunea, dimpotrivă, ne poate chiar împiedica să facem pasul mai departe, în sus. Să dezlegi norii de pe starea lui muritoare înseamnă să-l ajuți să-și depășească propriile ezitări, să-l umpli de mai multă credință decît are în acest moment, pentru a face ultimul pas, încît „plăcerea supremă să i se arate”. Deci spre Dumnezeu nu mergem cu rațiunea, cu ezitățile, cu șovăielile, ci ne năpustim cu credința. Iar acesta este un dar nu foarte simplu de dobîndit: harul de-a ne înălța spre Creator. Iată că Dante nu cere fleacuri, în rugăciunea către Sfînta Fecioară. Atunci cînd, prin intermediul rugăciunii, pretinde să i se întunece gîndirea rațională, pentru a fi ajutat să urce către gîndirea întru credință, asta deja este una din rugămințile fundamentale care se pot formula. Sigur că „*il nube di sua mortalità*” este o metaforă, iar „*il sommo piacer*” este tot o minunată metaforă pentru a-l echivala pe Dumnezeu.

34. „*Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.*”

“Și te mai rog, regină, ce poți
ceea ce vrei, să-i cruți tefere,
după atîta vedere, simțurile.”

La ce se referă pasajul? După această iluminare, transcendere, depășire a simțurilor, revelație în fața supranaturalului, există riscul ca acela care a fost atins de grație să recadă în condiția sa muritoare și să-și reia viața mărunță și păcătoasă, să revină pe o cale a mediocrității și a șovăielilor. Ei, asta-i cere el Sfintei Fecioare: persistența în virtute. După ce-a găsit calea cea dreaptă, ajută-l să și-o păstreze. Aici avem o invocație foarte

răsunătoare, „*Regina*”, dar mai găsim și un joc de cuvinte, „*puoi ciò che vuoi*”, o alăturare a două verbe servile, din cele trei, „*potere*”, „*volere*” și „*dovere*”, care nu au înțeles de sine stătător în gramatica limbii italiene. Iată că poetul le întrebuințează pe două dintre ele, pentru a le conferi un sens absolut. Fecioara Maria poate (orice), dacă vrea (orice), iar determinantul suplimentar este de prisos.

37. „*Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati*

per li miei prieghi ti chiudon le mani!».”

“Să-nvingă paza ta pornirile omenești:

vezi Beatrice și câți fericiți

cu rugile mele îți întind mîinile lipite!».”

Maica Domnului este rugată să-l păzească pe Dante de ispitele patimilor. Alături de Sfântul Bernard, ceilalți fericiți, tot Empireul, miile de duhuri mîntuite, împreună cu Beatrice, o imploră de asemeni pe Maria, cu mîinile înălțate. După cum remarcă îndreptătit S.A. Chimenz, „harul pe care-l cere Sfântul Bernard este cel numit de teologi al *stăruinței finale*, adică de a persevera în bine și virtute, de a nu mai păcătui pînă la moarte. Această pioasă îngrijorare îndeamnă deodată și simultan duhurile fericite, și mai ales pe Beatrice, să-și închidă palmele în rugăciune, cu toții îndreptați spre Maria, într-un cor imens care însoțește rugăciunea sfîntului”. Printre figurile de stil care potentează exprimarea artistică avem metafora „*vinca tua guardia*”, „*movimenti umani*” pentru ezitățile omenești, prea omenești ale lui Dante, dar și enumerația „*Beatrice con quanti beati*”, pentru a construi tabloul pietății universale, dedicat acestei năzuințe. Pînă aici ține rugăciunea/rugăminte a Sfîntului Bernard, să vedem acum pe scurt efectele pe care ea le produce.

40. „*Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi nell'orator, ne dimostaro*

quanto i devoti prieghi le son grati”

“Ochii de Dumnezeu iubiți și venerați,

ațintiți pe vorbitor, ne-au arătat

cît rugăciunile smerite îi sînt îndrăgite”

Fecioara Maria nu scoate nici o vorbă. E cu ațit mai impresionantă întreaga scenă. Ea este deasupra oricărei pălăvrăgeli inutile. Maica Domnului comunică doar din priviri. Iar în privirile ei pline de iubire și înțelegere se poate citi, de către călătorul Dante și de intermediarul Bernard, că rugăciunea a fost primită. Avem aici o impresionantă enumerație de epitete „*dilette e venerati*”, precum și epitetul „*devoti prieghi*”.

43. „*indi all'eterno lume si drizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii*

per creatura l'occhio tanto chiaro.”

“apoi spre eterna lumină s-au îndreptat,

în care să nu credem că e mînat
ochiul vreunei creaturi așa de limpede.”

Privirea Mariei s-a înălțat apoi spre Dumnezeu, pe care este cea mai în măsură să-l admire. De remarcat metafora „eterna lumină”, pentru a circumscrie una din calitățile Creatorului, prin intermediul unuia din efectele pe care le produce. Trebuie subliniată observația de mare acuitate a lui S.A. Chimenz, care notează că, spre deosebire de Beatrice, care îl încurajează pe Dante și îi surîde de pe jilțul său din Empireu, „Sfînta Fecioară nu poate să zîmbească: este prea îndepărtată și maiestuoasă pentru un gest de tandrețe omenească: sînt de ajuns acei ochi ațîniți, pentru a-i exprima consimțămîntul”.

46. „*E io ch'al fine di tutt' i disii
appropinquava, sì com' io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii.*”
„Și eu, care de sfîrșitul tuturor dorințelor
mă apropiam, cum se cuvenea,
flacăra dorului mi-am sfîrșit-o pe culmi.”

Astfel Dante își ia zborul, purtat de intensitatea privirilor Sfintei Fecioare, pentru a-și împlini ultima etapă a călătoriei spre Dumnezeu. Avem o hiperbolă, „*la fine di tutti i disii*”, vedem iar o metaforă extraordinară, „*l'ardor del desiderio*”. Așadar Dante se desprinde și se înalță, dus de raza privirilor Fecioarei Maria, ca răsplată pentru rugăciunea care a fost primită.

Iată, venind spre concluzii, un text poetic de mare încărcătură teologică și filosofică, dar și de o diversificată performanță literară. Observați bogăția impresionantă a figurilor stilistice unde, pe primul plan, în ce privește frecvența, găsim oximoronul, care pune laolaltă calități opuse și este cel mai în măsură să exprime trăsăturile paradoxale, de împăcare a contradicțiilor. Adică exact ceea ce Sfînta Fecioară întruchipează. Ea este „*vergine*” și „*madre*”, este „*figlia del tuo figlio*”. Cu aceeași frecvență sporită întîlnim cea mai valoroasă bijuterie, printre figurile de stil, care este metafora: „*nel ventre tuo si raccese l'amore*”, sau „*l'ultima salute*” pentru Dumnezeu. Metafora este la fel de frecventă ca oximoronul în această rugăciune. Apoi mai avem, de asemeni, hiperbole, epiteze, antiteze, repetiții, enumerație, aliteratie, invocație, cu exemplificările respective. Așadar iată vreo nouă tipuri diferite de giuvaeruri stilistice (și poate că ar mai fi), pe spațiul a vreo patruzeci de versuri. Uneori, într-un singur vers, observăm două sau trei figuri stilistice alăturate, sau suprapuse.

Am examinat unul dintre pasajele cele mai cunoscute din literatura italiană, prin măiestria sa literară de excepție, prin concentrarea extraordinară a mesajului filosofic și a îndemînării artistice. Formulele de impact cuprind, în versuri de 11 silabe, paradoxuri teologice de cîteva secole, într-o exprimare directă, răspicată, memorabilă. Rugăciunea către Sfînta Fecioară este episodul care deschide ultima porțiune a călătoriei lui Dante, înainte de întîlnirea cu Dumnezeu. Este unul dintre fragmentele poetice de cea mai înaltă virtute și virtuozitate. Am vrut să vă ilustrez, prin intermediul

acestor versuri, de ce este considerat pe bună dreptate Dante Alighieri cel mai important poet, aş zice, nu doar al spaţiului italian, ci şi al celui european şi mondial. Prin *Divina Comedie*, el ne-a dăruit una din capodoperele literaturii din toate timpurile. Aţi găsit o demonstraţie *in parvo* a virtuţilor poemului în ansamblu, a calităţilor pentru care îl putem considera o operă fundamentală a culturii omeneşti.

Bibliografie

1. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, riassunti, introduzioni critiche e commento a cura di Emilio Alessandro Panaitescu, 6 vol., ediţie de lux cu ilustraţii celebre, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1963-1965;
2. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, volume primo: *Inferno*; volume secondo: *Purgatorio*; volume terzo: *Paradiso*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, raccolta I Meridiani, 1991, 1994;
3. Erich Auerbach, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par. XXXIII) ed antecedenti elogi*, in *Studi su Dante*, traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 273-308;
4. Antonio Lanci, *Pregare*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, N-SAM, seconda edizione riveduta, 1984, p. 641-642;
5. Laszlo Alexandru, *Lectura lui Dante*, Chişinău, Ed. Cartier, 2020, vol. 3: *Paradisul*, p. 645-652;
6. Ricarda Liver, *Preghiera*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, N-SAM, seconda edizione riveduta, 1984, p. 642-644;
7. Aldo Vallone, *Ancora del Veltro e della preghiera di San Bernardo*, in *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1961, p. 85-89;
8. William Wilson, *Prayer*, in *The Dante Encyclopedia*, edited by Richard Lansing, London and New York, Routledge, 2010, p. 707-709.

(Conferinţă susţinută la Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor,
joi, 19 mai 2022)



ANDREI DOBOȘ

Anonimitate și eroziune

Flaneurul bacovian este un diversionist atențional, el propune un model al poetului căutător-colector în resturi – a ceea ce societatea a hotărât că este fără folos. Eroismul, sau postura ilustră a acestei priviri deviate transpune în discrepanțele de tonalitate ale poeziei bacoviene. Mai întâi, așa cum observase Ion Caraion, există o discrepanță palpabilă între *formă și conținut*, în sensul în care temele disperării și ale eșecului contrastează vizibil cu energia verbelor – în alți termeni, un conținut așa-zis pasiv este livrat într-o formă activă¹. Apoi contrastul între temă și atitudine, care uneori a fost catalogat de critici drept „orgoliu”. Lucian Raicu vede acest orgoliu ca unul dintre determinanții formei: „Sinceritățile bacoviene sunt toate de acest tip, de ce le *artificializează* el făcând versuri în loc de: scrisori, comunicări telefonice, jalbe către autorități etc.? Umilul ins produce adesea impresia de neexplicat altfel decât printr-un paradoxal, aproape nebunesc orgoliu, că s-ar crede în centrul atenției generale și ar socoti, în plus, că tot ce-l privește personal privește Poezia! Totul trebuie luat la propriu, fără pornire interpretativă. Bacovia vrea doar atât: să spună ce se *întîmplă*.”². Daniel Dimitriu simplifică acest contrast și-l explică prin condiția socială a autorului, aflat într-un exercițiu public de modestie burgheză: „Condiția de scriitor și de cititor al propriilor scrieri se leagă invariabil de fericirea mărunță a omului obișnuit care, scăpat de grijile serioase ale existenței, se retrage în inocente ocupații deconectante”³ și „Bacovia nu pare deci a scrie o operă; el completează, umple o existență, gest care, ca și existența însăși, capătă în cele din urmă semnele unui *anonimat eroic* (subl. n).”⁴

Într-o parte monotonia, elementul obsesional, dar și banalitatea formei poemelor, de cealaltă parte *discreția* orgolioasă a atitudinii și conștiința distinctă a ordinarului (sau conștiința ordinară a distinctului). Discreția bacoviană conține însă și o capcană. Banalitatea – sau non-literaritatea – formei coexistă la Bacovia cu versul *înalt*, practicat de Eminescu, Macedonski, Alecsandri sau Coșbuc. Coexistență demonstrată convingător de

¹ Observația lui Caraion este polemică la adresa clișeului, cu punct de pornire în critica lui Lovinescu, a perfectiei adaptării a formei la fond în poezia lui Bacovia. În Ion Caraion, op. cit., 55.

² Lucian Raicu, op. cit., p. 31.

³ Daniel Dimitriu, op. cit., p. 33.

⁴ *Ibidem*, p. 33.

Vladimir Streinu, Ladislau Găldi sau Dumitru Micu, printre alții¹. Pe de altă parte, discreția și scepticismul atitudinii coexistă paradoxal cu orgoliul și distincția. O sumă nulă a tonalităților, transparentă în acel stil narcotizant al spunerii lucrurilor importante în note de subsol, despre care am mai vorbit, discreția bacoviană este anulată mereu de erupția vizionară și conștiința distincției, în aceeași măsură în care conștiința distincției este anulată de revelația ordinarului. Același Daniel Dimitriu descrie foarte bine acest tip de anulație a atitudinilor: „Scepticismul imens vizavi de cele scrise exprimă presupusul scepticism al celorlalți. Bacovia îl recunoaște ca atare, iar *protestul* său se numește umilință. E drept, se crede un neînțeles, *dar un neînțeles cu totul neinteresant* (subl. n.) și, în mod firesc, nu impută nimănui incomprehensiunea. Nu-și disprețuiește cititorii, mai mult, își asumă integral vina. Simțind că nu le poate comunica mare lucru, preferă să nu fie luat în seamă. Discreția e pînă la urmă un act de reverență, autorul *ocasional* nu vrea să-i plictisească; nu are de transmis lucruri exemplare. Poetul asociază scrisul unei ocupații obișnuite.”². Această clarificare de concepție este importantă în măsura în care ea reușește să scape atât de simplificările unei interpretări tehnico-strategice, cît și de acelea poetic-existențiale. Un Bacovia care asociază scrisul unei practici cotidiene este, credem noi, un profil mai relevant al poetului decît acela de „tehnician al iluziei de elementaritate” sau de scrib „protozoaric”.

Cu toate acestea, anonimitatea bacoviană rămîne una eroică, iar discreția se articulează și ca noțiune a distincției. Pentru a putea relata „ce se întîmplă”, flaneurul bacovian se camuflează în anonimitate. Indistincția este principala sa preocupare. De exemplu, în poemul *Pălind* putem vedea la lucru acțiunea indistincției sub forma apostrofei. Interiorul se calibrează la exterior, figura se resoarbe în fundal:

„Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină –
Cînd sună arama în noaptea deplină
Sunt solitarul pustiilor piețe.

Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra
Ce sperie cîinii pribegi prin canale;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-i rîsul hidos și cu umbra.

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;

¹ *Ibidem*, p. 35.

² *Ibidem*, p. 36.

Pălind în tăcere și-n paralizie, –
Sunt solitarul pustiiilor piețe...¹

Elementele prin care este indicată subiectivitatea: singurătatea, rîsul hidos, paloarea patologică nu sînt pur și simplu proiectate într-un decor, ci se *confundă* și se *integrează* în acesta: piața pustie, becurile triste cu raze „palide“, cîinii din canale. În acest poem putem înțelege și o primă diferență semnificativă a flaneriei bacoviene față de modelul său metropolitan. Spre deosebire de acesta din urmă, care este „un om de lume“, al „mulțimilor“, flaneurul lui Bacovia hoinărește într-un oraș quasi-gol, unde prezența umană este incidentală. Reflexul indistinției însă, de ascundere „la vedere“, rămîne activ. Ce altceva este „resorbția în elemental“, care făcuse deliciile lecturilor din interbelic? „Solitarul“, care la Bacovia deja este o formulă de afectare culturală a solitudinii, reprezintă un mod al distinției, căci, deși ocupă același spațiu fizic cu restul societății, el nu ocupă același loc, subliniind astfel noblețea patologicului. Camuflajul este completat de o formă de autoscopie care capătă nuanțele unui *autodiagnostic*. Acel „jocuri de umbră ce dau (subl. n.) nebunie“ din ultima strofă reprezintă un tipar comun al autodiagnosticului în poezia bacoviană. Verbul „a da“ semnifică o translație a efectului dinspre ambient spre corp. Lumea înconjurătoare, sau materia nu este una inertă. În acest context, subiectul este pasiv, el suferă o intruziune afectivă *dinspre* materie, care este activă, fie că vorbim despre lumea „naturii“ sau de obiecte artificiale: „Și-acea ceterincă fanfară/ Îmi dete un tremur satanic“ (*Panoramă*), „Orașul luminat electric/ Dădea fior de nebunie“ (*Fanfară*), „Dă foșnet frunza mărunță“ (*Go!*) etc.

În „pastelul“ bacovian, relația dintre subiectivitate și mediul înconjurător, *peisajul*, suferă o inversiune de cîmp atențional. Dacă în pastelul lui Alecsandri, de exemplu, postura eului era mascată și protejată în spatele unei distanțe confortabile a privirii imaculate, la Bacovia această distanță confortabilă se prăbușește într-o distanță îngrozită, iar corpul devine transparent și traversat de materia, activă, cu care intră în relație. Nu este vorba despre o ruptură a imaginarului, ca în interpretarea lui Mircea Scarlat, care vedea aici o prăbușire a „templului euritmice“ al naturii romantice, cît mai degrabă o formă de continuitate prin inversarea poliilor atenției. Spre deosebire de Alecsandri, la care fără îndoială poetul se raportează, Bacovia își bate la pas peisajele, el iese, literalmente, în peisaj, de aceea corpul, care în primă instanță era neafectat și irelevant, revine în prim-plan în a doua instanță, prin formulele autodiagnosticării. Un efect al acestei devianțe este că, odată cu expunerea corpului, materia însăși se activează, ea *întoarce privirea*. Din element pasiv sau clișeu, un non-lucru pentru o privire care contemplă detașat și speculativ – fundalul – vizual sau atmosferic – apare în

¹ Opere, p. 17.

centrul atenției. Cu alte cuvinte, marginalul, ca loc propriu, se repercutează psihologic într-o periferie a conștiinței. Prin această dinamică atențională, *locul comun* (sau clișeul) aerial din pastelul tradițional devine *loc propriu* în poezia lui Bacovia.

„Resorbția în elemental” capătă o calitate mediumnică – poetul devine un mediator între ambient și afect. Ambientul preia funcția unei figuri, a unui lucru, iar afectul (care la Bacovia este întotdeauna legat de autodiagnostic) este fundalul pe care această figură se conturează. Apocalipsa bacoviană reprezintă eroziunea figurii în fundal. Uneori aceasta ia forma resorbției conturului, alteori figura este asediată coroziv de fundal, într-o dialectică a relevantului și irelevantului. Anonimitatea face posibilă aducerea în prim-plan a fundalului-ambient. Poemul cel mai reprezentativ pentru această dinamică a eroziunii este, desigur, *Lacustră*, în care sunt condensate atât acțiunea corozivă a materiei active (*Aud materia plîngînd, În spate mă izbește un val, Și simt cum de atîta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc*), cât și dezintegrarea subiectului provocată nu de o dimensiune temporală, ci de substanța ambientală însăși, o „vreme” fără istorie (*Un gol istoric se întinde,/ Pe-aceleași vremuri mă găsesc*).

Tot aici, *tresărirea, așteptarea*, alături de *tremur* sau *delir*, în alte coordonate, se anunță ca tipare persistente ale fișelor clinice pe care Bacovia le întocmește de-a lungul întregii sale opere. Ninsoarea sau ploaia cad *mereu, grozav, potopind, prăpădind*, fenomene meteorologice benigne, cum ar fi ceața devin agenți ai sufocării. Atmosfera însăși se întoarce împotriva siturilor locuirii, erodează și calcinează lent dar sigur orice fel de construcție, fizică sau imaginară. Ecofobia, sau teama lui Bacovia de locuire, își are rădăcinile în această constantă mefiență a poetului față de soliditatea adăpostirii. Apostrofa, trecerea generalului în particular, a unui *acolo* abstract într-un empiric *aici*, sau mișcarea inversă de proiecție a subiectivității în are, în poezia lui Bacovia, un caracter paradoxal. Pe de o parte – atmosfera și afectul devin indistincte, nu există o modalitate prin care s-ar putea determina cu certitudine granița dintre interiorul afectului și exteriorul atmosferic (ca în superbul poem *Moină*, unde atmosfera este afectul, iar afectul este atmosfera) –, pe de altă parte, însă, deoarece camuflajul presupune, pentru flaneur, mișcarea care îi este perfect opusă, aceea de căutare, indistincția conține distincția, care în poetica flaneurului modern (atît la Baudelaire, cât și la Bacovia) se arată ca distanță infinită între subiect și obiect.

Distanță și distincție

Am văzut că, în descrierea pe care i-o face Baudelaire, flaneurul se bucură de camuflajul său ca un „prinț”. Prin asta, el subliniază și păstrează un simț individual al separației, simț prin care se înrudește cu cealaltă mare tipologie a modernității europene a secolului al XIX-lea:

dandy-ul. Ambii sînt *connoisseurs* ai orașului și ancorați în practici ale *supranaturalismului*.

„L-aș numi cu plăcere dandy“, afirmă Baudelaire despre dl. G în *Pictorul vieții moderne*, „și aș avea pentru aceasta cîteva motive temeinice; căci cuvîntul dandy implică o chintesență de caracter și o înțelegere pătrunzătoare a întregului mecanism moral al acestei lumi“.¹ Cultul autotelic al pasiunilor, căutarea originalității, evitarea, cu orice preț, a „trivialității“ (care, la Baudelaire, este sinonimă cu firescul) reprezintă principalele puncte de contact și continuitate între dandy și flaneur. În *Pictorul vieții moderne*, Baudelaire angajează figura dandy-ului ca sugestie, cu intenția de a evidenția eroismul artistului modern. Democratul flaneur este literalmente *altoit* pe tiparul ilustru al dandy-ului. Un Hercule „fără munci“, însă imersat în „mareea democratică“, nivelatoare, a modernității urbane. Atitudinea față de această modernitate este însă ceea ce îi desparte. Pentru dandy, afirmă Baudelaire, tendința este aceea de blazare superioară și plictiseală, pe cînd flaneurul se distinge ca energumen al mulțimilor și al noului individualism democratic. Spre deosebire de dandy, flaneurul încorporează noile forme ale pasiunii urbane, devenind o figură a excesului.

Montajele lui Walter Benjamin din autorii francezi ai secolului al XIX-lea atestă în mod repetat această formă de *beție*, de *ivresse* a flaneurului în fața spectacolului oferit de oraș. Pasiunea este cea care îl pune pe flaneur într-o situație de *proximitate*, ea este cea care face apropierea pedestră a orașului posibilă. În aceste condiții, orașul se oferă flaneurului ca narcotic. Însă imersiunea nu este definitivă, sau este definitivă în aceeași măsură în care este incomensurabilă, căci flaneurul lui Baudelaire este un „agent secret“ al unui timp revolut, detașat în noile configurații ale prezentului. De aceea înțelîm în glosa flaneriei nenumărate forme de rezistență la uniformizare sau trivializare prin normalitate și firesc, cum ar fi rezistența la temporalitatea cronologic-lineară a programului fix al zilei de muncă. Aceste puncte constituie centrul fascinației lui Walter Benjamin pentru aparenta simetrie între mitul flanerului și viața cotidiană din orașele Europei. Aceste afecte contradictorii fac din flaneur un obiect tranzițional, închis în paradoxul unei proximități distante.

Distanța, ca temă proprie a flaneriei, este unul dintre punctele de pornire ale conceptului de aură al lui Walter Benjamin. Înainte de a căpăta forma sa bine cunoscută din *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, Benjamin tatonează acest concept în multiplele studii dedicate lui Baudelaire. În acest context, aura este o modalitate a proiecției apostrofice, o emanație *unică*, inscripție originară în interiorul unei durate sau tradiții: „Experiența aurei apare ca urmare a faptului că un răspuns caracteristic pentru relațiile umane este transpus în relațiile dintre oameni și obiectele inanimate sau naturale. Persoana pe care o privim, sau care simte că este

¹ Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne*, în Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*, traducere de Rodica Lipatti, Prefață de Ludwig Grunberg, București, Editura Meridiane, 1971, p. 190.

privită, ne privește la rîndul ei. Această abilitate corespunde datelor unei memorii involuntare. Incidental, aceste date sunt unice: ele sunt pierdute pentru memoria care încearcă să le rețină. Ele sprijină astfel *apariția unică a unei distanțe*¹.

Originea aurei, conform lui Benjamin, poate fi găsită în imaginea rituală, a cărei calitate primară este *de neatînsul*, esența distanței². Aura face posibilă experiența sensibilă (sau contactul cu) ceea ce nu poate fi atins, prin mijlocirea operei sau spectacolului naturii³. Spectatorul naturii este contemplat la rîndul său de către obiectul privit. „Există o distanță originară de la Baudelaire la lume“, afirmă Jean-Paul Sartre într-un eseu dedicat lui Baudelaire în 1947, „care nu este aceeași cu a noastră; între el și obiecte se strecoară întotdeauna o transluciditate puțin jilavă, puțin prea insistentă, ca un tremur de aer cald, vara. Și această conștiință observată, pîndită, care se simte observată în timp ce-și desfășoară operațiile ei obișnuite, își pierde prin aceasta firescul, ca un copil care se joacă sub privirile adulților. Acest *natural*, pe care Baudelaire l-a urît și l-a regretat atît, nu există în nici un fel într-însul: totul este trucat pentru că totul este inspectat, cea mai majoră dispoziție sau cea mai slabă dorință se naște *privită, descifrată*.”⁴

În poezia lui Bacovia, alături de imaginile apofatice (care caută să facă prezentă o absență), imaginile distanței sunt generalizate. Ele sunt atît de importante pentru Bacovia încît ajung să formeze propriile lor categorii: *departele* și *demultul*. O cantitate considerabilă de reverie a distanței intră în compoziția poemelor, cu precădere în seria de volume care aparțin „primului Bacovia“. Poema distanțelor capătă ceva dintr-un desen, executat precis, în tușe minimale. Să ne amintim că Ion Barbu, care nu gusta poezia bacoviană, aprecia la autorul *Plumbului*, „un rar simț al desenei”⁵, și că autorul însuși era un desenator talentat, după cum o atestă, în special, ediția Coloșenco de *Opere*. Poetul scrutează cu privirea – dar și cu, poate mai ales, auzul – *zarea, orizontul, fundalul, depărtarea, amurgul* pentru a face proxime aceste elemente de fundal. Regăsim aici ceva din fascinația lui Baudelaire pentru „magia distanței“; acesta, afirmă Walter Benjamin, ajunge chiar „să judece peisajele după picturile vîndute în tîrguri”⁶. O primă funcție a distanței la Bacovia este una de mediere ambientală. Acțiunea de topire a subiectului în mediu, despre care am vorbit în capitolul anterior. Poemul „Amurg de iarnă“ dispune, în două strofe simetrice, întregul edificiu:

¹ Walter Benjamin, op. cit., p. 204.

² *Ibidem*, p. 214.

³ Pascal Durand, «Aura», în Anthony Glinoe, Denis Saint-Amand (coord.), *Le lexique socius*, URL: <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/152-aura>, 2018.

⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, traducere și prefată de Marcel Petrișor, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 21.

⁵ Ion Barbu, *Poezii. Proză. Publicistică*, ediție îngrijită de Dinu Pillat, Ed. Minerva, București, 1987, p. 135.

⁶ Walter Benjamin, op. cit., p. 149.

„Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Cîmpia albă – un imens rotund –
Vîslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul diametral.

Copacii rari și ninși par de cristal.
Chemări de dispariție mă sorb.
Pe cînd, tăcut, se-ntoarce același corb,
Tăind orizontul, diametral.”¹

Există un efect bizar al acestui „desen“ bacovian. O vedere dublă. Pe de o parte, o lateralitate a percepției, o spațializare „striată“, în care privitorul are capacitatea de a aprecia liniar distanțele din interiorul scenei („un corb *vine încet din fund*“, *subl. mea, A.D.*), în același timp, scena este contemplată din afară, dintr-o a treia poziție, în care ambianța înconjurătoare, sau pămîntul, „cîmpia albă“ – este văzută în „rotunjimea“ sa exterioară. Pe de o parte, spațializare a peisajului percepută din interior, pe de altă parte, întregul mediu scanat dintr-o singură privire, ca și cum ar aparține unui glob de cristal, tratat literal în primul vers al celei de-a doua strofe, dar subtil în acțiunea de „vîslire“ a corbului, care sugerează o calitate vîscoasă a atmosferei. Această interpunere a depărtării este una dintre modalitățile de *poetizare* folosite cu predilecție de Bacovia. Iar *poetizarea* la Bacovia este, mai ales în prima perioadă de creație, o chestiune de reprezentare sau încorporare a auri.

Poetizarea aurică capătă multiple funcții și forme, avînd ca numitor comun construcția unui ambient „poetic“, în care distanța estetică între sine și lume este actualizată. Unul dintre sensurile mecanismului distanței la Bacovia este chiar cel de *dis-locare a prezenței*. Dislocarea, în sensul ei spațial propriu, de alienare locativă, este exprimată fie ca autodiagnostic în legătură cu poziția a-topică a subiectului: „Singur, singur, singur/ Într-un han *departe*“ (*Rar*), „Hau... Hau!... depărtat sub stele înghețate“ (*Finis*), „E mai trist *departe-n prăpăstii*“ (*Frig*), fie ca tonalitate (folosesc tonul în sensul său etimologic, de *întindere*) a obiectelor, în care calitatea estetică a lucrurilor este determinată de distanța la care se situează față de observator: „*Departe* plopilor se-apeacă la pămînt/ În larg balans lenevos de gumă“ (*Amurg de toamnă*), „Răsună din margini de țîrg,/ Un bangăt puternic de armă“ (*Toamnă*), „*Departe* în cetate viața tropota/ O simțurile-mi toate se enervau fantastic...“ (*Finis*) etc.

Un al treilea avatar al distanței în poezia lui Bacovia este unul aerial, în care mediul care se interpune între eu și orizont (*zare*) capătă materialitate, însușirile concrete ale unei *membrane*. Această distanță membranatică face palpabil ceea ce nu poate fi perceput, pe de o parte, și volatilizează

¹ GBO, p. 31

ceea ce este concret, pe de altă parte. *Ceața, pîcla, fumul, umezeala*, sau perdele de precipitații se interpun ca granițe poroase între eu și lume. Orice „închidere a spațiilor“ de acest tip, despre care vorbește Mircea Scarlat, îl apropie pe poet periculos de mult de o întâlnire cu prezența. Însă reacția lui Bacovia la existența învelișului membranatic este aceea de dublă distanțare. Mediul vîscos întrerupe aura, raportarea directă la „frumosul“ de departe, de aceea este perceput în termeni negativi, ca aer toxic și timbru al mizeriei: „E-o noapte udă, grea, te-neci afară/ Prin ceață – obosite, roșii, *fără zare* – (subl. mea, A.D.)/ Ard, afumate, triste felinare/ Ca într-o crîsmă umedă, murdară“ (*Sonet*). De acest efect trebuie legate și imaginile apofatice (cele care actualizează o absență), asupra cărora vom reveni. Dar membrana nu se interpune doar între eu și limitele palpabile ale spațiului, ci și între conștiință și percepție. Pentru Bacovia, aparența nu este o simplă temă, ci element de legătură în sintaxa comparației sau a metaforei. Această sintaxă bacoviană nu leagă cele două elemente ale comparației sau metaforei prin conjuncția „ca“, sau forma sa eliptică; ci prin verbul „a părea“.

Păreră bacoviană înseamnă că transportul de semnificație din spre lume spre simțuri este întotdeauna mediat. Lucrurile doar *par* să fie așa cum se arată simțurilor, dar nu în virtutea unei separări între minte și corp (simțuri). Pentru Bacovia, eul și lumea se situează pe același plan, nu al unei *irealități* propriu-zise, ci al unei quasi-realități decepționate. Simetric, poemul bacovian doar *pare* să fie un poem, el se scrie în virtutea conștiinței propriiei sale deficiențe ontologice.

O ultimă formă a distanței, poate cea mai importantă dintre toate cele enumerate pînă aici, este un mod al dedublării conștiinței. Revenind la observația lui Sartre despre *artificialitatea* lui Baudelaire, vom putea să înțelegem mai bine intuiția esențială a lui G. Călinescu despre *artificialitatea* poeziei bacoviene. Într-adevăr, totul e „poză“ în poezia bacoviană, dar nu atît în sensul de afectare a unei mode poetice – interpretarea lui Călinescu – cît în sensul unei hiper-lucidități a percepției. Poezia bacoviană este o lungă căutare a unui moment potrivit al unei pierderi în reveriile aurei.

Bacovia: modernismul periferic, OMG/Casa Cărții de Știință, 2024.

ADRIAN POPESCU



Două antiutopii

1. Un poet italian al periferiilor

Milo De Angelis un poet italian contemporan, n.1951, Milano, autor transpus în mai multe limbi de circulație, printre care franceza și engleza mi-a atras atenție la Festivalul internațional de poezie din Patras, din 2019, unde am fost invitat împreună cu poetul Vasile Igna. Artizanalul călătoriei noastre a fost prietenul nostru din anii 70, Dimitris Kanellopoulos, profesor, traducător (poeti români, Konstantin P. Cavafis, etc) prozator (*Moartea viperei și alte povestiri*).

Autorul italian are mereu în vedere omul obișnuit, omul periferic, e vorba de periferiile orașului metropoliatan Milano, de acele „frazioni”, ca Maderno Magnano, unde poetul a locuit o vreme, de locurile modeste ale copilăriei, de jocurile din parcurile publice, sau de pe stadion. Apar, figuri emblematice ale acestei lumi atleții, atletele, cinematograful de cartier, gara, repere nu atât ale rememorărilor static-nostalgice, cât ale unor retrăiri intense, dinamice, revelatoare. Profesor de scriere creatoare sau de ghid cultural benevol la o închisoare din Milano, Milo De Angelis este mereu imprevizibil ca poet și coerent cu sine ca om. Paginile lui de proză din *La corsa dei mantelli (Cursa pelerinilor)* 2011, întregesc un profil original de autor inconfundabil prin ascultarea vocilor străzii („Poezia se naște în mod cert din a ști să ascuți”) iar recitalurile, dialogurile, frecvent organizate de Viviana Nicodemo, unde publicul e numeros, îl fac tot mai cunoscut și apreciat. Eseurile din *Poesia e destino*, 1982, sau din *Coloqui sulla poesia*, 2008, interviuri, îngrijite de Stefano Masri, DVD- Viviana Nicodemo, conturează un autor care a trecut de la un post-ermetism la un ton colocvial, fără a pierde din exactitatea aproape aforistică a stilului său.

În posfața amplei sale antologii de poezie *Tutte le poesie*, apărută la prestigioasa editură Mondadori, Milo De Angelis, încercând să aproximeze natura fugace a poeziei, o compară cu „un drum prin memorie, nu o simplă amintire, ci o Recunoaștere și o Recunoștință”. De asemenea, el cumpără poezia cu „o creatură sălbatică, incapturabilă...”. Exact ca Vladimir Streinu, cel din *Pagini de critică* unde eseistul român comparase poezia cu o sălbăticiune căreia îi găsești mereu vizuina caldă, dar pe sălbăticiune nu o poți prinde niciodată...”

Un titlu ironic al poetului Milo De Angelis, *Povestind scaunelor*, mi-l evocă pe Marin Sorescu, vezi poezia *Capriciu*. „În fiecare seară/ Strâng de prin vecini/ Toate scunele disponibile/ Și le citesc poezii/Scaunele sunt foarte receptive la poezie/ Dacă știi cum să le așezi...” nu e departe de *Povestind scaunelor*, poezia milanezului. Dacă ar fi să duc mai departe apropierea aș aminti că *Ascult strada*, 1969, este titlul unui volum de Aurel Gurghianu, poetul stelist, apropo de necesitatea (capacitatea) de a asculta a poetului, pe care o remarcă Milo De Angelis. Ambii autori au această însușire de a fi atenți la vocile străzii, de aici inserțiile dialogurilor, surprinse, pe stradă, în baruri, etc. Alteori, parcă l-am citi pe Bacovia, „mahalăile” băcăuanului corespund cartierelor sărmene ale italianului. Acolo se joacă drama atâtor destine obișnuite ale unor anonimi, o lume oarecare, ce are nostalgii, dezamăgiri, visuri surpate, mai mult amintiri decât trăiri directe.. Imaginile antilrice, tăietură decisă, aforistic-dezabuzată, despodobirea sugerează un straniu „bacovianism” milanez. Două texte din antologie poate ne vor lămuri.

Guido, regăsirea ta e complicată

Poate ar fi mai bine, dacă și tu crezi, să uităm că în strada Garigliano...

și te-ar putea ajuta hotărârea de a mă duce la două filme la Zara,
dacă tu crezi,
ce faci tu aici, ți s-a dus vremea, e timpul ce trece... pentru mine....
Și mie-mi trece, știi, odată era-n decembrie
acum trei secole iar ploaia te îngheța
și chiar aici m-a lăsat singură un prieten.
Guido, te iubesc puțin și eu
(dar sunt foarte bătrână și au trecut douăzeci de ani din
o mie șase sute, te iubesc și e tare ciudat,
e frig pe strada Garigliano și plouă
e frig
să mergem la Zara.

Un perdant

Afară-i istoria
clasele care se-nfruntă.
Să faci ceva o dată pentru totdeauna,
refuzând lumea
acceptând-o dimineața.
(„Era adevărată, știi, era profundă cearta noastră
însă exista un singur pat
și au învins corpurile”).
Granițele
biologice și marile legi ale profitului.
De aceea se inventară zeii și cele dinăuntru.

Seara în vreme ce jubila
pretinse și un destin
(„unde ai fost în toată viața mea?”).

ed esperto-) în lucrurile lui Dumnezeu?” Adica în Isus Cristos, Cuvântul Întrupat. Sau cum mai spune același text, ieșit de sarbătoarea Apostolilor Petru și Pavel „dacă credem, vedem”.

2. O antiutopie de acum un secol

O antiutopie din 1907, printre primele, cred, în literatura universală, este romanul lui Robert Hugh Benson (1871-1914) *Il padrone del mondo* în traducerea italiană pe care am folosit-o. În original *Lord of Welt* este lectura preferată a multor Papi, iar Papa Francisc o recomandă cu căldură.

Preot la Wesminster, fidel tradițiilor creștine, Percy Franklin, personajul văzut ca un alter-ego al scriitorului, va intra inevitabil în contradicție cu „adoratorii Umanității”, cu cei care exaltă laicitatea și promovează euthanasia. Preot modest, dar lucid, dedicat crezului său, el este opusul lui Julian Felsemburgh, seducătorul politician al zilei, american, poliglot, cel care realizează pacea universală pe bazele secularismului. Prețul este divinizarea omului perfect, adică a lui, președinte al Europei, apoi al Lumii întregi. În Trafalgar Square nu mai găsim nici coloanele leilor, animale neagreate de noile orientări, de ce? nici statuia amiralului Nelson...Omul de stat Brithwaite, cel care a introdus Legea pentru săraci, i-a luat locul eroului. Obiectivul lui Felsemburgh este supunerea totală a omenirii, aderarea tuturor țărilor la „Noua ordinea mondială”. Lumea anului 2000 descrisă de romanier este una a curselor de avion care face escale în metropole, a construcțiilor urbane subterane, a hranei și a luminii artificiale, altfel spus a unei societăți democratice care își atinge apogeul tehnic, dar alunecă în totalitarism. Cetățenii sunt controlați și pedepsiți pentru delictul de a avea o credință bazată pe supranatural. Uimitoare mi se par în acest roman punctualitatea și exactitatea unor previziuni politice privind organizarea și metodele de represiune ale regimului comunist, suntem cu un secol și înainte de 1917! O fi fost premoniția unui intelectual lucid, o fi fost rodul obsesiei conspirației, o fi fost o inexplicabilă capacitate de clarvăzător? Preotul Percy Franklin, va fi numit cardinal protector al Angliei, iar odată cu intensificarea persecuției anticreștine va fi ales Papă. Dictatura lui Felsemburgh obține acordul „democratic” al națiunilor unificate de a bombarda Roma, nucleul creștinătății apusene. Orașul este trasformat în ruine. Roma (nu întreaga Italie) și Irlanda, cruțată deocamdată, erau locurile unde creștinii se retrăseseră. Structura catolicismului se va reduce, vor fi doar doisprezece cardinali, câteva sute de episcopi în toată creștinătatea apuseană și orientală, coordonați în secret de Papa Silvestru, refugiat la Nazareth. Din păcate, nu aflăm decât puține lucruri despre creștinii din Răsărit, despre reacția lor de apărare. În final locul este descoperit,

bombardat, iar „Stăpânul lumii” își face intrarea nefastă în istorie. Un tablou al Apocalipsei imaginat de autor într-un secol al etablismentului. De la bun început, tânărul preot Percy Franklin ni se înfățișează ca un om pentru care rugăciunea și acțiunea sunt armonizate, el va intra, curajos, în locuința parlamentarului anticatolic, Oliver Brandt, solicitat de mama acestuia pentru ultima ei mărturisire. Este descoperit, dar soția lui Oliver Brandt, vulnerabila, sensibilă Mabel, va detensiona scandalul, cu o rară artă diplomatică. Mabel mi se pare un personaj complex, ezitând între admirația arătată soțului (și celui pe care el îl servește, Stăpânului lumii) și imposibilitatea de a accepta cruzimea persecuțiilor semenilor săi care se declară catolici. Epuizată psihic, dezamăgită de „noua religie”, de „umanitarismul” mincinos, dar neaderând nici la credința înrădăcinată în supranatural, ea este un memorabil personaj tragic. Ezitantă, va alege euthanasia, ca soluție extremă. Multe dintre distopiile lui Benson anticipează proiecțiile din romanele lui Orwell și nu mai puțin povestirile apocaliptice, parabolele teologului rus Vladimir Soloviov. Distrugerea unei părți a vechii lumi este închipuită de romancier nu numai pe plan moral, ci și pe plan material, o autodistrugere de fapt, o implozie. Răul nu vine din afara omenirii, ar putea fi avertismentul romanului, ci din interiorul ei, dacă nu sunt respectate legile și instituțiile care asigură o societate bazată pe unicitatea și respectul persoanei, nu pe masa social indistinctă. Mulți crezuse în anii scrieri romanului, așadar înainte de Primul Război Mondial, că ordinea europeană va rămâne pentru multe secole neschimbată. Imperiile prosperau, țările din Vest sau din Est construiau ca pentru eternitate. Existau conflicte etnice, războaie locale, idei anarhiste, crime și nedreptate socială, dar exista și un liant al culturii tradiționale, dacă nu chiar conștiința sau intuiția marilor tipare mentale europene. Peste câțiva ani, un vânt de nebbie va spulbera în Europa toate visele de normalitate, de bunăstare și de oțium, în cazul unor privilegiați... Benson a fost un clarvăzător. N-a prevăzut exploziile de resentimente rasiale și sociale de azi, recrudescența urii celor defavorizați împotriva celor favorizați de soartă, dorința revanșei populiste împotriva elitelor, dar fondul romanului este în mare parte actual.

DAN BREAZ



Wanda Mihuleac și epoca sa. Neo-avangardism și conceptualism ecologic

Expoziția-eveniment a Wandeii Mihuleac la Muzeul de Artă Cluj-Napoca (25 aprilie-19 mai 2024), sugestiv intitulată *Ecologica*, a oferit o foarte consistentă bază de reflecție referitoare la creația artistică a acestei adevărate întemeietoare de curente în arta neo-avangardistă și conceptuală. În cele două versiuni ale acestui eseu, publicate anterior în revistele *Steaua* (Nr. 6/ 2024) și *Arta* (Nr. 68-69/ 2024), remarcam spațiul investigativ insolit revelat de expoziția *Ecologica*, precum și caracterul său de laborator de inovație artistică, în ordinea neo-avangardismului și a conceptualismului ecologic. Observăm atunci că Wanda Mihuleac face parte într-adevăr din categoria acelor artiști paradigmatici care au pus bazele artei contemporane, iar din acest punct de vedere expoziția *Ecologica* a evidențiat și a valorizat, prin neobișnuite formulări vizuale, sincronizarea cu preocupările artiștilor europeni pentru arta cu mesaj ecologic, arta conceptuală, *land art* și arta video, ca și pentru vizualitatea experimentală post-grafică. Așa încât deziderate precum originalitate, sincronizare și vizibilitate internațională au ajuns să reprezinte doar câteva dintre dominantele unei opere singulare, care a știut să răspundă atât necesităților de dezvoltare a artei autohtone, cât și cercetărilor vizuale din arta regională și internațională.

Expoziția *Wanda Mihuleac. Ecologica* a cuprins 38 de lucrări de grafică, realizate în intervalul 1976-1989, pe care – cu o rară generozitate – artista le-a donat, în anul 2023, Muzeului de Artă Cluj-Napoca. De asemenea, expoziția a inclus și două filme realizate de Wanda Mihuleac, *Panta Rei* (1975) și *Reconstrucție de peisaj* (1978), care fac parte din colecția Centrului Cultural Pompidou din Paris. Lucrărilor de grafică li s-au mai alăturat în expoziție instalația *Vox clamantis in deserto* și *Început*, o lucrare de pictură care a fost prezentă în expoziție grație colaborării cu colecționarul Flaviu Avi Cicirean.

Deși unitară din punct de vedere stilistic, *Ecologica* a sintetizat un spectru larg al preocupărilor artistice ale Wandeii Mihuleac, relevante pentru interogarea datelor ontologice ale mediului înconjurător, ca și

pentru relația dintre acest spațiu potențial infinit și subiectivitatea creatoare. În soluțiile compoziționale propuse de Wanda Mihuleac s-a putut întrevedea totodată un fenomen artistic mai larg: deplasarea interesului unor artiști ai anilor '70 înspre spiritul științific al matematicii și spiritul teoretic al filosofiei, una dintre direcțiile originale ale conceptualismului în arta românească. Acest impuls spre schimbare și-a găsit în notația grafică un mijloc excelent de păstrare a legăturii dintre percepțiile fulgurante ale artistului și lumea fenomenală, căreia desenul urma să-i confere insolite reprezentări conceptuale. În acest sens, amintim funcția de imortalizare și arhivare a acțiunilor, a gesturilor cotidiene, resemnificate simbolic sau relecturate în laboratorul experimentalismului, de către grupul Sigma. Din acest punct de vedere, au rămas elocvente prospecțiunile desenului cu valențe conceptualiste, prin care Paul Neagu și-a anticipat emblematicele sale instalații și obiecte artistice, în măsură să resemnifice spațiul expozițional. Funcția autoreferențială sau de laborator artistic a desenului poate fi regăsită și în multe dintre lucrările lui Ștefan Bertalan. Desigur, nu este întâmplător faptul că aceste experiențe au putut fi sedimentate în conceptualism, pentru care grafia era o expresie autonomă și nu doar suport al mesajului, precum în textele cu valoare vizuală și fără referent concret din „Cărțile”, „Atlasele” și „Hărțile” lui Ion Bitzan. Astfel, a luat naștere un univers referențial vast, o *suprafață* semnificativă nouă, a cărei hermeneutică expresivă includea referințe stilistice moderniste și neo-avangardiste, cu care atât Ion Bitzan, cât și Wanda Mihuleac erau familiarizați datorită contextului cultural al anilor '70. Așa după cum vom observa în continuare, Wanda Mihuleac a infuzat această direcție matematic-filosofică a conceptualului cu datele unei sensibilități ecologice, de autentică expresie contemporană.

Încă de la prima vedere, lucrări din expoziția Wandeii Mihuleac, precum *Construcții triunghiulare*, au impresionat prin forța de a evoca un dinamism ascuns al vizualului, o teatralitate implicată în resorturile narative ale imaginii, căci forma unui triunghi care se desface în părți componente, devenind în planul îndepărtat un peisaj natural, este un întreg proces pe care artista îl va surprinde mai apoi în lucrări de *performance*, artă video și instalații. De altfel, o procesualitate disimulată subzista undeva și în spațele unor lucrări ca *L'analyse de paysage 3*,



Construcții triunghiulare
(Foto: Istvan Feleki)

care reflectau calitatea de realitate *construită* a imaginii. Pe întregul parcurs al expoziției, începând cu lucrări ca *Izvoare cardinale*, continuând cu instalația dinamică vizual și auditiv *Vox clamantis in deserto* și terminând cu filmele unor *performance*-uri din anii 1970, dinamismul imaginii a fost susținut printr-o puternică anecdotică vizuală, prin implicațiile conceptuale modelatoare de peisaj – ca în *Izvoare cardinale. Proiect ecologic* – sau de-a dreptul prin procesualitatea acelor acțiuni care au compus un *performance* sau un film reprezentativ pentru arta video.

Carierea artistică excepțională a Wandeii Mihuleac s-a desfășurat atât în țară, unde a studiat la Universitatea Națională de Artă din București, între 1964-1970, cât și în străinătate, începând cu studiile sale de specialitate la Universitatea din Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pe care le-a urmat între 1993 și 1994. Începând din 1988, Wanda Mihuleac locuiește și creează în Franța, însă rezonanța internațională a preocupărilor sale artistice s-a făcut simțită încă de timpuriu. Astfel, spre exemplu, între 1977 și 1985, artista a expus alături de grupul *Junij* din Ljubljana, stabilind în acest fel o punte de comunicare artistică singulară în spațiul central-est-european. Asemenea artiștilor din acest grup, Wanda Mihuleac înțelegea spațiul înconjurător ca matrice conceptuală și teren experimental, ceea ce o apropia de creațiile unor Christo, Luis Camnitzer sau Nils Udo.

Wanda Mihuleac avea să se impună în cadrul generației sale și prin soliditatea constructivă deosebită a imaginii, reușind astfel să depășească unele impasuri repetitiv-anacronice ale dialogului figurativ-abstract. De asemenea, Wanda Mihuleac a reprezentat România la Bienala de la Paris, din 1982, cu o instalație de mari dimensiuni, intitulată *Proiect psihoecologic*. Prezența la Bienala de la Paris va atrage în mod deosebit atenția asupra statutului de exemplaritate al unei creații pentru care grafismul desenului sau al graficii de șevalet joacă rolul unui laborator ideatic fecund, în măsură să genereze ulterior inclusiv instalații, artă video sau *performance*-uri. Această optică asupra unei arte-resursă, mereu pregătită să germineze pentru a genera noul, o include pe Wanda Mihuleac în galeria exclusivistă a unor artiști care au conceput direcții și practici structurante pentru discursul vizual al artei contemporane românești, așa cum îl știm astăzi. Din această galerie selectă fac parte grupări și personalități artistice, cum sunt Grupul 1.1.1., Grupul Sigma, Geta Brătescu, Paul Neagu, Ion Bitzan, Ana Lupaș, Ștefan Bertalan, Alexandru Antik, Mircea Spătaru și Constantin Flondor.

Ecologica a fost o expoziție-eveniment din cel puțin trei puncte de vedere. În primul rând, pentru măsura semnificativă în care a demonstrat că arta Wandeii Mihuleac este sincronă cu mari curente sau abordări contemporane afirmate în plan internațional. Este vorba despre arta ecologică, într-o evidentă comunicare cu *land art* și arta conceptuală, dar și despre o vizualitate experimental-post-grafică, pe care ne-am propus să o accentuăm aici în mod special. În al doilea rând, pentru puterea demonstrației că Wanda Mihuleac este o artistă paradigmatică pentru arta

modernă și contemporană din România. În acest sens, expoziția a validat pe deplin faptul că, meditănd la stratul profund al tradițiilor culturale europene, pe care le menține într-o comunicare vie cu inovațiile avangardei istorice și ale neo-avangardei, artista reușește să-și mențină mereu fluxul ideății vizuale într-o stare propice inovației artistice. În sfârșit, în al treilea rând, pentru că expoziția a avut darul de a readuce în conștiința artistică actuală o operă al cărei vizionarism o înscrie pe Wanda Mihuleac printre pionierii unor practici majore ale artei contemporane din România. În acest sens, este suficient să amintim filmele *Panta Rei* (1975) și *Reconstrucție de peisaj* (1978), care continuă să alimenteze creația mai tinerilor artiști cu unele dintre problematicile din ce în ce mai intens investigate artistic, începând cu anii '90.

Asocierea în cadrul primei săli a expoziției a unor lucrări ca *L'analyse de paysage 3*, *Construcții triunghiulare*, *Izvoare cardinale. Proiect ecologic*, *Mundus* sau *Projet pour une île XXIII* și-a propus să sintetizeze câteva dintre principalele teme de meditație din creația Wande Mihuleac. Acestea sunt peisajul ca matrice conceptuală, edificiile umane ca amprente ale trecerii timpului, natura ca factor coagulant al universului sau imaginea ca metaforă a locuirii și oglindă *mișcată* a timpului. Astfel, în *Izvoare cardinale. Proiect ecologic*, spiritul conceptual al artistei remodelează matricea vizuală a artei figurative: peisajul este transformat într-o formă geometrică, în care cursurile de apă se întretaie în formă de cruce, resemnificând întreaga compoziție.

Treptat, trama expozițională a evidențiat preocuparea pentru imagi-ne ca formă de cercetare post-grafică, pe măsură ce lucrările evocau ideea de „proiect”, de „plan” a ceva ce urmează a fi redescoperit sau construit, iar „construirea” părasea, în cele din urmă, stadiul bidimensional al graficii de șevalet; altfel spus, pe măsură ce devenea tot mai evident faptul că soluțiile implicate în realizarea lucrărilor depășesc cadrele tehnicilor grafice consacrate. Ceea ce se insinua în predispoziția pentru experiment și tehnici mixte la care a recurs artista este că, alături de desen, direcțiile digitale și multimedia sunt în egală măsură relevante pentru discursul vizual al artei contemporane. Este vorba, în aceste cazuri, inclusiv despre o permeabilizare crescută a genului graficii, atât la motivațiile intime ale actului creator, cât și la provocările la reflecție oferite de *realitatea* obiectivă.

O asemenea receptivitate crescută față de anumite priorități de reprezentare grafică va conduce, inițial, înspre opțiuni tot mai accentuat conceptuale, cum s-a putut observa și în lucrările *Început*, *Carré et cercle*, *Zid în formă de copac*, *Projet pour une île 31*, *Triangle*, *Terre* sau *Nid*, din cea de-a doua sală a expoziției. Alături de aceste opțiuni, o altă caracteristică remarcabilă a acestor lucrări este suprapunerea de sensuri iconografice, ca în lucrarea *Nid*, în care una și aceeași imagine poate fi decodificată simultan ca fântână, coș, cruce, coroană de spini sau peisaj autohton. De fapt, discursul expozițional din aceeași sală a relevat preocupări conceptuale dublate constant de o tot mai evidentă deplasare

dinspre tehnicile tradiționale ale graficii, înspre anti-estetismul și dinamismul sugerate prin instalația *Vox clamantis in deserto* și prin lucrările de artă video *Panta Rei* (1975) și *Reconstrucție de peisaj* (1978). Aceste atribute au fost susținute în expoziție de filmul intitulat „*Wanda Mihuleac. Portrait d'artiste/ texte d'Anca Vasiliu*”, lansat cu ocazia finisajului expoziției.

Toate cele trei filme au revelat mobilitatea artistică deosebită a Wandeî Mihuleac, oferind argumente estetice consistente, pentru a înțelege arta grafică și în dubla sa calitate, de precursor și de revelator al ideilor dezvoltate în arta digitală sau multimedia. În consonanță cu aceste direcții, abordarea Wandeî Mihuleac este mult mai liberă, astfel încât capacitatea de sugestie a grafismului său împrumută atributele arhitecturalului, ale instantaneului cadrelor video sau ale sculpturalității peisajului, redefinind desenul în calitatea sa de vector al ideii de acțiune și proces sau al unor idei de extracție teoretică, cum sunt teoriile care-și află originea în gândirea post-structuralistă franceză, cu precădere la Jacques Derrida. Se insinuează așadar, *avant la lettre*, că pentru artistul contemporan intenția artistică primează și sintetizează transgresiv și necritic mai multe medii artistice, dintre care desenul și gravura cunosc, probabil, cel mai surprinzător reviriment.

Viziunea artistică prospectivă demonstrată de arta Wandeî Mihuleac s-a făcut cunoscută și prin asimilarea unor procedee retorice pe care le include în propriul discurs vizual și care au putut fi recunoscute în cea de-a treia sală a parcursului expozițional. Scopul urmărit părea a fi acela de a dezvălui că atât limbajul verbal, cât și limbajul concret al *performance*-ului sunt de natură să manipuleze, să selecteze și să reaseze informația vizuală în așa fel, încât să obțină noi soluții expresive. Acest lucru s-a realizat, pe de o parte, prin recursul la principiul tautologiei – în lucrări ale căror imagini sugerează chiar cuvintele care le desemnează (*Fleurs*, de exemplu, în care cuvântul pare să crească din chiar inflorescențele plantelor, cum se întâmplă și într-o altă lucrare asemănătoare din cea de-a doua sală a expoziției, în care cuvântul *Terre* remodelează imaginea pământului în chiar forma acestui cuvânt) –, iar pe de altă parte, prin deplasarea ideii *construcției proiectului* de insulă sau de peisaj dinspre rezolvările tehnice ale graficii, înspre soluțiile artei ca acțiune și proces, din lucrări video precum *Reconstrucție de peisaj*. În această din urmă lucrare, formele unor module de oglindă reflectau peisajul înconjurător, modificându-l totodată, deoarece modulele nu reproduceau tot ceea ce ochiul putea observa, ci doar ceea ce forma lor finită le permitea să reflecte. Referitor la aceste oglindiri, dar și la amintitele tautologii vizuale, concluziile care se pot formula sunt demne de reținut, câtă vreme atât unitatea semantică modelatoare de imagine, cât și dimensiunea finită a formei prin oglindirea sa selectivă, și-au dovedit puterea de a reformula și, prin urmare, de a metamorfoza realitatea concretă, fie prin „decupajul” denominării, fie prin „decupajul” oglindirii.

Dincolo de pregnanța unei anumite continuități a liniilor discursului artistic, evidente în ansamblul expoziției, lucrările din ultima sală au dezvăluit și au dezvoltat ineditul unui conceptualism care remodelează narațiunea figurativă, sintetizând-o, dar preluându-i totodată elocvența persuasivă a *dovezii naturale*. În același timp, însă, *dovezile naturale* ale principiilor vieții au fost investigate și prin lucrări video, precum *Panta Rei*. Prin contrast, calitățile grafice ale conceptualului au fost puse în valoare grație virtuozității desenatoarei Wanda Mihuleac, care strălucește prin siguranța liniei și dezinvoltura preciziei milimetrice cu care înscenează farmecul volumetric al formei, într-o serie de lucrări, între care *Cerc* sau *Lévitatie*.

Într-o succintă sinteză finală, subliniem câteva dintre calitățile sau dominantele speciale ale demersului artistic din cadrul expoziției-eveniment *Ecologica*: calitatea ideii care modelează reprezentarea mimetică, transformând-o în semn conceptual; calitatea procesuală a imaginilor care anticipează teatralitatea practicilor *performance*-ului; tehnica suprapunerilor iconografice, care suscită un polisemantism vizual generator de interpretare teoretică; fuziunea originală dintre *op-art* și *land art*: spre exemplu, lucrări ca *Reconstrucție în peisaj 9* sau *Reconstrucție în peisaj 13* au surprins privirea cu sectoarele lor argintii, care separau în două părți pământul reprezentat în imagine. Aceste sectoare aveau intensități diferite, în funcție de poziționarea publicului față de lucrările respective, probând astfel diferite calități optice, care demarceau și sugerau o inedită intervenție în peisaj.

Reținem, în concluzie, că demersurile artistice ale Wande Mihuleac se desfășoară într-o direcție de cercetare post-grafică pe care lucrările sale le dezvăluie printr-un simț analitic mereu dus până la ultimele sale consecințe formale. Descriptivismul imaginilor nu depășește niciodată o selecție vizuală extrem de riguroasă și o intenționalitate care nu acceptă niciun fel de informații vizuale parazitare. În această ordine a preocupării pentru evadarea constantă din zona familiară a graficii, am evidențiat și preocupările revoluționare ale artistei Wanda Mihuleac în direcțiile artei video, ale artei digitale și multimedia.

În cele din urmă, arta Wande Mihuleac se individualizează și se distinge mai cu seamă printr-o libertate de inovație care depășește tehnicile grafice tradiționale, exprimând o autentică sensibilitate contemporană. Acest fapt este explicabil în primul rând printr-o capacitate de asimilare a noutății vizuale îndelung exersată în cadrul unei remarcabile cariere, pe care Wanda Mihuleac și-a construit-o astfel încât devenirea sa estetică să se poată mereu sincroniza cu manifestările artistice contemporane în plan regional și internațional și, în egală măsură, să poată oferi un nou impuls artelor plastice românești, în tranziția lor de la atitudini neo-avangardiste, la poziții artistice radical contemporane.

LIGIA TUDURACHI



Despre Norii lui Petru Creția¹

1. Pentru un stil meteorologic totalitar

Pot norii să devină un „loc” de vacanță? Din imagini pe care fiecare dintre noi le înregistrează, mai mult sau mai puțin conștient, de oriunde, la fiecare ridicare a privirii, uneori de mai multe ori în aceeași zi, pot alcătui-le noroase să se transforme, în sine, într-un obiectiv turistic, instituindu-și o formă de „vizitare” și locuri predilecte pentru a o face? Pot norii, altfel spus, să constituie o „clasă” a *loisir*-ului?

Ceea ce mă convinge de utilitatea unei asemenea întrebări e posibilitatea de a identifica cel puțin un astfel de „mod de folosire”, specific peisajului noros din spațiul geografic și cultural românesc. Apăruți în 1979 și republicați în 1981, *Norii* lui Petru Creția rămân până azi unul din cele mai provocatoare texte care s-au scris la noi la sfârșitul anilor '70. Peisajele noroase îi atrăseseră însă și pe Radu Petrescu, Tudor Țopa, Alexandru George sau Radu Cosașu. Mai mulți dintre scriitorii Școlii de la Târgoviște par a fi fost, așadar, interesați de modurile de captare vizuală a acestei inteligențe difuze, care nu e propriu-zis nici a locului, nici a momentului.

Fascinantă la aceste „peisaje” e variabilitatea lor aparent infinită și imposibilitatea de a anticipa formele care urmează să apară ori dispunerea lor în relații. E vorba, în fapt, de urmărirea unei permanente metamorfoze. Odată îndreptată în sus, privirea nu încetează să fie alimentată cu noi și noi dispuneri; ele continuă atât cât rezistă atenția. „Puține lucruri vizibile se prefac atât de mult și-atât de repede sub ochii noștri ca norii”² – scrie Creția, situând de la început în registrul efemeridelor multitudinea de *desene* pe care urmează să le expună. Mai e însă ceva care atrage irezistibil, dincolo de variația neconținută a formelor, și chiar contrazicând-o. Pe de o parte, alcătuirea lor se produce la o limită a instabilității și a indefinirii. O anume nesiguranță a percepției e mereu menținută în ce privește realizarea unui *desen*: persistă o îndoială, ce poate fi formulată ca amăgire. E greu, se spune, să găsești două persoane care privind cerul în același moment văd alcătuiindu-se aceleași forme. Cât poate fi atunci de sigură percepția lor? Pe de altă parte însă, e posibil ca *desenul* văzut o dată să

1 O primă variantă a acestui text a apărut cu titlul *Peisaje verticale, peisaje orizontale. Norii lui Petru Creția*, în „Caiete critice”, nr. 3-4 (413-414), 2022, p. 56-67.

2 Petru Creția, *Norii* (1979), București, Humanitas, 2005, p. 31. Toate trimiterile din text se vor face la această ediție.

se refacă în alt moment sau în altă parte. Există, altfel spus, o anumită generalitate a norilor – ce contrazice impresia de absolută unicitate pe care o lasă fiecare alcătuire în parte. Adică există o posibilitate de a *recunoaște* figura noroasă, și această posibilitate nu e nici pe departe atât de excepțională pe cât am crede.

În *La vie esthétique. Stases et flux* (2013), Laurent Jenny consacră un mic capitol norilor „la Paris”¹ și, pornind de la ei, discută despre posibilitatea de a defini un „stil meteorologic”. Nu e vorba doar de faptul că fiecare loc de pe glob e marcat de niște dominante climaterice, care conferă luminii o anumită calitate relativ constantă, și uneori și o anume consistență atmosferică, permițând observarea recurenței unor forme și a unor calități de ordin pur atmosferic. Ci și de faptul că acestor jocuri de lumină și vaporizare li se poate (re)-constitui o relație cu suprafețele construite. Formatul arhitectonic al clădirilor, ca și materia din care aceste clădiri sunt făcute funcționează ca un soi de ecrane de preluare și proiecție a luminii, producând la rândul lor efecte constante. În cazul Parisului, această expresivitate climatică locală – „figura (noroasă) a locului” – ține, crede Jenny, de felul în care lumina portocalie a asfințitului e răsfrântă în unele seri, pe fundalul unor ceruri-antracit, de fațadele de piatră albă ale clădirilor haussmanniene.

La Paris, îmi place să identific drept „figura” locului un eveniment meteorologic remarcabil: în unele seri, la asfințitul soarelui, un plafon de nori foarte sumbri, aproape de culoarea antracitului, dar care nu coboară peste orizont, lasă să treacă lumina razantă a asfințitului, care vine să biciuiască fațadele de piatră albă ale imobilelor haussmanniene întoarse spre Apus, ca pentru a realiza un contrast maximal, chiar înainte de crepuscul, între strălucirea luminoasă a pietrei și încărcătura de cerneală a cerurilor de furtună. Banalitatea relativă a acestui eveniment, pe care îl putem surprinde probabil pretutindeni, capătă în ochii mei o valoare aparte, văd aici o *figură cvasiintențională* a unui soi de expresivitate climatică pariziană, pe care o salut uneori, fotografiind-o. Îmi dau seama că e irațional, dar, dacă mă gândesc mai bine, această intuiție nu este într-un totu fără motiv. Același eveniment nu poate primi în altă parte aceeași valoare, din motive pe care am sfârșit prin a le înțelege: pentru a avea întreaga intensitate, are nevoie de *ecranul* de piatră tăiată pariziană, a cărei albeață devine orbitoare în aceste condiții (la Geneva, unde îmi petrec o parte din viață, fațadele cu adevărat albe sunt rare și nu sunt niciodată aliniate, arhitectura de inspirație germanică preferă stucaturile terne, verde-gri sau gălbui, care își păstrează taciturnitatea chiar și când e vreme frumoasă). Această albeață, pe care griul parizian tinde să o stingă, se luminează, dimpotrivă, la cea mai mică rază de soare².

1 Laurent Jenny, *Norii la Paris*, în *Viața estetică. Staze și flux*, traducere din franceză de Ioana Bot și Corina Croitoru, prefată de Ioana Bot, București, Editura Art, 2023.

2 *Ibidem*, p. 155.

Pentru Jenny, „evenimentul” meteorologic (plafonul de nori antracit) se compune, aşadar, cu „ecranul”, esenţial material, al arhitecturii specifice Parisului, alcătuind o *expresivitate climatică* specifică. Materialitatea albă a imobilelor haussmanniene se opune imaterialului noros ca un soi de substanţă de contrast, în acelaşi timp alcătuindu-l şi deturnându-l.

Nu că ar exista, efectiv, reflexivitate, joc de oglinzi între contraste (de ardezie şi de piatră, de nori întunecaţi şi de lumină), ci, mai degrabă, e vorba despre o încurcare a unuia în celălalt, o dinamizare a unui element prin altul. Lumina are nevoie, pentru a-şi revela intensitatea orbitoare, să izbească frontoanele deschise la culoare, iar ardezia îşi găseşte în adunarea cărbunoasă de nori o versiune mişcătoare şi energică. De o parte ca şi de alta, şocul fluxului şi fixitatea, fotoni contra pietrei, aburi contra ardeziei, provocându-se la o reacţie reciprocă¹.

Interesul pentru un text precum *Norii* lui Petru Creţia mi se pare, în schimb, că vine din posibilitatea de a defini un stil meteorologic, pornind nu de la amplasarea spaţială a privitorului, precum în situaţia discutată de Jenny, ci de la aşezarea lui temporală. Decisiv, în acest caz, pentru percepţia unei „generalităţi” a peisajului noros se dovedeşte a fi momentul percepţiei, „epoca” ei. Totalitarismul e, de fapt, cel care face aici posibilă caracterizarea unui *stil meteorologic*. Şi tot el va decide şi ce rol are de jucat, în relaţie cu generalitatea acestui peisaj, senzaţia de *amăgire*.

La Creţia, cerurile sunt oarbe („Azi cerul neclintit şi uriaş părea o foarte veche şi sălbatică făptură oarbă”, 159). Cerurile sunt umbra („Numai eclipsele aruncă pe pământ o umbră mai avară decât norii-aceştia”, 152; „Nu se vedea nimica viu decât, târându-se pe pietre, umbra albastră a unei lente desfăşurări de nori”, 73; „O umbră *pustiu-purpurie* a trecut prin umbra cerului, spunându-ţi: aş putea să fiu moartea şi nu sunt, aş putea să fiu nor şi nu sunt, aş putea să fiu tot ce nu sunt aşa cum nu încap în doială că nu sunt nimic din ce ai vrea să-ţi par sau numai ţi-aş putea părea”, 77). Cerul e frigul („Aici sunt drumuri, scări de zăpadă care duc foarte sus, în pragurile lumii geroase”, 152). Cerul e pedeapsa – şi violenţa („Pedeapsa iadului nu este sub pământ, ci sub anume ceruri otrăvite, blestemate”, 129; „Semeaţa zi cade răpusă, pedepsită, în pulbere şi-n sângele ei cald”, 152; „Ce faci când spaima nu-i în viitor, ci în trecut? Sau când prezentul e mâncat de nefiinţa marilor întinderi între care stă?”, 159). Cerul e locul pierderii şi al uitării („La marginea privirii s-a zămislit, din aburi vani şi oarbe gânduri, frumoasa ţară a lucrurilor pe care, tot trăind, le-am tot pierdut sau, căutându-le mereu, nu le-am găsit”, 162; „Să crească tot mai mare-n urma ta uitarea şi înainte-ţi să nu mai fie niciun ţăr”, 132). Cerul e fără viaţă („În nori nu încolţeşte viaţă, nu se nasc animale şi plante, norii sunt sterpi. Iar păsările vin şi trec”, 155; „Norii aceştia cern ciudat lumina,

1 *Ibidem*, p. 156.

oprindu-i focul, ningându-i peste noi numai cenușa”, 158; „Cer tulbure și rece pierzându-se, în gândul tău, printre atâtea alte ceruri la fel de tulburi și de reci și veșnic altfel”, 163; „Dansul norilor morți, părăsiți de lumină, purtați de vânt ca frunzele uscate și așteptând iertarea întunericului”, 91). Cerul e zid și limită („Astă-seară, spre apus, orizontul nu este curb, ci drept și oblic, făcând cu suprafața terestră un unghi ascuțit, ca și când din orizont ar fi fulgerat un zid imens, aplecat peste noi, cu luciri metalice și dure ca un bazalt luminiscent cu vrăste gălbuie, roșcate și cenușii și cu ceva în el din materia cerului albastru”, 144). E făcut din zdrențe („Nori urâți, iscând un cer de zdrențe, un cer fără structură, simetrie, echilibru”, 73) sau din buruieni („Alaltăieri, către amiază, cerul s-a umplut de uriașe buruieni”, 81). Cerul e mormântul („Așa, scurmând mereu cu ochii tot văzutul, să nu descoperi într-o zi, pe undeva, uitata gropniță a zeilor din gândul și din largul lumii, aruncați de-a valma, veșteji și întregi”, 159; „Cea mai mare parte dintre nori par oricum altfel decât umezi: marmură sau fum”, 153). Cerul e cenușa („Ce putere vor fi având aburii aceștia și această umbră a lor, să facă din pământul întreg un troian de cenușă, un trecut ars, străin de orice viitor”, 151; „Zăpada pare-a fi cenușă albă și scânteietoare a stelelor arse și moarte, cernută, așternută peste noi”, 72). El se prezintă uneori ca o supremă încarnare a răului („De ce la voi, această suspectă înfățișare de silitră și de sulf, de unde bănuiala că nu sunteți nori, ci altceva, ca urma echivocă a unui mare rău care s-a produs cine știe cât de departe?”, 84).

Spectacolul la care suntem invitați să participăm nu e mai e propriu-zis unul al luminii, ci al întunericului: cerul zilei e de altfel adesea înlocuit de cel al nopții. Nimic bun nu se asociază cu impredictibilitatea formelor. Nu e învestirea unei bogății – a unei variații, de forme și culori, ci o teamă generalizată de ceea ce e necunoscut și nu poate fi controlat. Staticul sperie, prin fixitatea lui; după cum sperie și prea mobilul, prea mișcătorul.

În întuneric, sunetele și tăcerea sunt mai încordate, mai adânci, mai greu de înțeles, spațiul indescifrabil, timpul fără lege, sufletul cu mult mai singur și mai pierdut de lumea lui și mai departe ca într-o uitare. Și, de când e, se teme. *În întuneric, posibilul e mai puternic și mai numeros*. Dar să ne întrebăm: de ce numai cel rău? De ce să nu se bucure în întuneric sufletul de pace, de odihnă, de tăcere, de ceea ce e bun în ele și în uitare și în ocrotire? De ce să nu adaste în întuneric, treaz, mai multă fericire decât îi poate da, în bezna somnului, un vis, în bezna neînțelegerii, neînțelegerii? De ce, chiar altfel, n-am întâri în noi curajul de a exista, curați și drepti, în întuneric? De ce, după câte ne-a fost dat să vedem în lumină, să nu credem că, în absența ei, anumite lucruri au ajuns cu neputință, de ce să nu prefacem întunericul în spațiul unei nădejdi? (subl. n.) (104)

Interogația e pur retorică. Întunericul, ca și lumina, rămâne un spațiu al deznădejdiei. Norii negri sunt norii morții, cerurile negre sunt ceruri sumbre („Suntem mult prea beți de lumină, lăudaroși și năuci, să vină răcoroase și negre, umbrele, să vină și noaptea, să ne dezmeticească, întărindu-ne cu

întunericul ei, să vină și atotrezitoarea noapte a nopților, sfânta moarte, destăinuitoarea”, 162; „În amiaza neagră a cerului, pământului și mării, su-fletul arde drept și galben ca o candelă”, 129). Când nu e negrul, e cenușiul („Cerul larg boltit și cenușiul al unor zile, prin care soarele răzbate stins și fără raze, sau deloc (încât lumina pare-un fapt doar pământesc): cerul aces-ta nu pare înnorat, ci vechiul cer senin a cărui ardere albastră a murit; sau parcă fumul lent și nevăzut al unui veac de focuri pământești și-a așezat funinginea pe el”, 149; „Cerul s-a umplut de praful sau de zăpada neagră, adusă de vânt din văile lunii”, 136; „N-am privit bine cerul; a fost mult timp acoperit și umed, cu fiori cenușii”, 59; „Nori albi-cenușii în mișcare, pe cerul întunecat, omogen, atât de adânc că părea senin, seninul unui cer pentru totdeauna cenușiu”, 60).

E cât se poate de surprinzătoare această renunțare la culoare (nu doar rozul și roșul, ci chiar și albastrul „se vede” foarte rar), în condițiile în care prezența cerurilor în literatură, ca obiect de sine stătător, a fost, din cele mai vechi timpuri justificată tocmai prin interesul pentru culoare, dacă nu, în mod explicit – precum se întâmplase la Seneca, în *Naturales quaes-tiones* – chiar pentru felul în care se alcătuieste curcubeul. Un volum din 2010, apărut la Rennes sub coordonarea lui Jackie Pigeaud¹, care urmă-rește tema norilor la Virgiliu (*Eneida*, *Georgicele*), la Lucrețiu (*Dererum natura*), la Aristofan (*Norii*), Descartes (*Meteorii*) – și mai apoi la Dante (*Divina comedie*), Goethe (*Despre teoria culorilor*) și la Baudelaire (*Salon de 1859*), consolidează ideea că în valorizarea norilor nimic nu trece în fața culorii, indiferent de mizele filosofice, metafizice și poetice urmărite. Mi se pare demn de observat, în contextul acesta, că niciunul din multele „peisaje” ale lui Creția nu include percepția efectiv realizată a vreunui curcubeu. Vederea curcubeului, ca și a culorilor, e sistematic obturată, imposibilizată, de-realizată.

Sunt două mari clase de gesturi prin care se produce această dereali-zare. Poate fi vorba de introducerea, între privitor și cer, a unui mediu – fizic sau mental – care intermediază și condiționează percepția. E fie un mediu opac: „O sferă vișinie se zbate să străbată ceața și nu poate” (129); „Suntem în cerul nostru ca în zona albastră a umedului curcubeu și numai presimțim în transparență culorile clădite peste noi” (130). Fie, dimpotrivă, un mediu prea transparent, alburii ori apos, al cărui efect e decolorant („Meduze fosforescente prin apele funeste ale amurgului de sulf și de co-ral”, 152; „O pânză ușoară de aburi pe cer schimbă toate culorile pământu-lui”, 42). Situarea în lumină are atunci efectul unei supra-expunerii, „ar-zând” imaginea: „Prezentul intens și imobil, spălat în lumină, ars de lumi-nă” (149).

Cealaltă modalitate – mult mai semnificativă cantitativ – ține de înde-părtarea culorii de momentul percepției prezente². Ea se poate face

1Jackie Pigeaud (dir.), *Nues, Nuées, Nuages*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, <https://books.openedition.org/pur/38558>.

2 „Sunt nori care nu mai înseamnă, în noi, decât depărtare. Și oare depărtarea ce-i? Făgăduință și ispită, năzuință amorfă, proiecție în nevăzut a neștiutului. Dar și leac împotriva promiscuității universale,

printr-o amplasare în trecut – în trecutul îndepărtat al copilăriei. Vederea directă e astfel înlocuită de amintire. „Lumea vizibilă se clatină lin, ca într-o amintire, apărând și dispărând în ceața ușoară, adâncă, tandă și roză. Iar lumina din fundul lumii nu dă nici zi, nici noapte, nici zori și nici amurg” (159).

La fel de colorate – fiindcă distanțate sunt însă și cerurile din vis.

În vis: un cer frământat pe care era un nor verde-albăstriu, cu tonuri mai deschise puțin pe margini, corespunzând dungilor mai închise ale aripilor unui cocostârc frumos și imens care zbura încremenit în mijlocul ciudatului nor; apoi totul s-a repetat mai jos spre stânga în cenușiu-alb și cenușiu-negru, și norul, și cocostârcul, și aripile lui grațioase, cu dungi negre (95).

Paradoxul peisajelor cu nori ale lui Creția e că, deși ele sunt *deja* reverie, *deja* un spațiu al evaziunii, și, prin excelență, un spațiu al imaginației (fiindcă nimic nu poate limita – obiectiv vorbind – felul în care s-a construit un desen noros), Creția le resimte ca pe un mediu aproape static în întunecarea lor, limitative și constrângătoare. Ca să realizeze o percepție pozitivă (nu negativă sau neutră), ca să acceseze cu adevărat resursele imaginației, el are nevoie să apeleze *visul* ca atare. În loc de *vederea* (-reverie) a *norilor* – visarea acestei reverii: proiecția ei „pur” imaginară. E ca și cum ar constata un soi de paradoxală „lipsă de orizont” a orizontului însuși. Sau, cum formulează el undeva, ca și cum cerurile *văzute*, în loc să înmulțească și speculeze imaginația, ar simplifica-o și ar reduce-o: i-ar „fura” și diminua resursa: „Puterea și difuzia luminii în văzduh și în spatele ochilor noștri ne fură ceva din puritatea, căldura, intensitatea și contrastul culorilor” (50). Sărăcită astfel, imaginația materiei devine insuficientă pentru construcția acestor desene, dacă nu e suplimentată cu imaginație onirică. Oricâtă mișcare și varietate ar avea cerul, el nu se poate așeza în tablouri *vii* și mișcătoare, ale vieții și nu ale morții, decât atunci când ecranul de proiecție se dublează. Atâta timp cât starea de conștiință e menținută, privitorul – situat în istorie – nu se poate detașa de sentimentul de constrângere și de control, indiferent cât de largă e gama de percepție pe care i-o deschide mediul (aerian) pe care îl fixează ca obiect vizual. Abia când starea de veghe e înlocuită cu cea de somn – și astfel, ieșit din istorie, privitorul intră în anistorie –, percepția se eliberează. E prin urmare nevoie de un efort de invenție, pentru ca cerurile să aibă culoare: „Se pot visa și ceruri care nici n-au fost, nici nu pot fi” (39).

E ca și cum, într-o lume (totalitară) în care nu mai există speranță, nici cerurile nu mai pot fi percepute în lumină – ca lumină¹. Ca să vezi un cer

chezășia reciprocă a tuturor locurilor că își vor păstra secretul, pierdute pe aria lumii, ferite, atinse ușor cu gândul, de departe. Nu toate sunt de-a valma, în văzul și auzul tuturor” (Petru Creția, *Norii*, ed. cit., p. 47).

1 În *Catedrala de lumini*. Homer, Dante, Shakespeare (1997), Petru Creția analizează poetica luminii în *Divina Comedie*, ca să ajungă la Ariel sau la forma pură a libertății, așa cum apare în *Furtuna* lui Shakespeare.

albastru *acum* (Georges Didi-Huberman formulează aceeași idee în ce privește formele genealogice), trebuie să poți re-începe să vezi ceva ce ai mai văzut cândva, trebuie să poți să *legi* cu o tradiție. Or, tocmai această legătură cu o percepție anterioară pare că nu se mai poate nicicum reface sub totalitarism¹. „Frumusețea lucrurilor și a lumii – formulează Creția – o simțim doar când accedem la o anumită înlesnire și libertate, dar nimeni nu știe încă după ce legi: și-apoi, când bănuiești, parcă îți vine să taci” (25).

Relația dintre imaginația materiei și imaginația onirică, așa cum o descrie Creția, e relația fotografiei cu negativul după care a fost făcută. Peisajele din vis nu ar fi altceva decât niște „fotografii” (pre-)lucrate după negative: acolo unde realul desenează formele pe negru, visul pune culoare. Putem vedea aici, subliniată, o precedentă. Și în același timp, o predeterminare. Visul nu schimbă nici cadrul, nici detaliile peisajului. Acestea sunt fixe, imuabile. El doar luminează desenul și îl înseninează. Transformă în acest fel peisajul în „spectacol”:

Nimic mai misterios decât ansamblul de procedee mereu identice, dar imprevizibile, prin care noaptea urmează zilei. Amprenta sa apare brusc pe cer însoțită de nesiguranță și neliniște. Nimeni n-ar putea prevedea forma pe care o va lua, de data aceasta unică între toate, apariția nopții. Printr-o alchimie tainică, fiecare culoare reușește să se transforme în complementara ei, când pe paletă ar trebui să deschizi alt tub pentru a obține același rezultat. Dar, în cazul nopții, *amestecurile* nu au limită *căci începe un spectacol fals*: cerul trece de la roz la verde, dar aceasta fiind n-am remarcat că unii nori au devenit de un roșu aprins făcând astfel, prin contrast, să pară verde cerul care era, de fapt, roz, dar de o nuanță atât de palidă, încât nu poate lupta cu valoarea foarte accentuată a noii tente pe care nu o remarcasem, pentru că trecerea de la auriu la roșu era mai puțin surprinzătoare decât cea de la roz la verde. *Noaptea se furișă deci prin înșelăciune*. Astfel, *spectacolului* cu aur și purpură noaptea a început să-i substituie *negativul* său, în care tonurile calde erau înlocuite de albul și griuri (subl. n.) (109).

Înțelegem că ceea ce produce oniricul invocat de Creția nu e, de fapt, decât o imagine a cerului diurn, a cerului colorat, a cărui percepție, însă, conștiința o blochează. Fiindcă e o contradicție între ceea ce poate ea accepta ca real (existențial) și ceea ce este cu adevărat realitatea (naturală).

1 În *Teologi, pustnici și peisagiști sub semnul curcubeului* (în, Andrei Pleșu confirmă faptul că pentru mistici „sub semnul curcubeului” e locul „păcii sacre, destinate să amnistieze orice blestem” (*Pitoresc și melancolie* (1992), Buc., Humanitas, 2009, p. 66); „Sub semnul curcubeului, sentimentul creștin al naturii devine o formă de *toleranță*” (*Ibidem*, p. 68). Iar apoi, descriind apogeul colaborării dintre peisajul pictat și cultul creștin, atins în sec. al XIX-lea printr-o lucrare -un altar- al lui Caspar David Friedrich, comandat de contesa de Thun pentru castelul Tetchen din Boemia, un peisaj în lumină crepusculară, Pleșu spune: „Numai că în lumina lui crepusculară, „curcubeul” nu mai este posibil. „Norii” nu-l mai însoțesc, că îl ocultează; iar pacea de care am vorbit până acum apare dintr-o dată umbrită de nesiguranță” (*Ibidem*, p. 69).

Altfel spus, „vis” nu numește aici decât distanțarea obligatorie față de această sferă de reprezentare „diurnă”, de-realizarea ei, imposibilitatea de a o asimila percepției directe. Altundeva, evocând „soarele din vis” (căci nu doar culorile, ci și soarele rămâne blocat acolo), Creția vorbește despre „greșeala” de a vedea asemenea ceruri „înflorate”, și despre necesitatea de a le uita, atunci când le vezi:

Regreți că n-ai știut să spui mai bine că erau tulburi și cenușii, cu vârteje cenușii și spume sumbru-albe (cum și erau, dar asta n-ajunge), că luminile albastre, de oțel, tăiau într-un anume fel cerul întunecat și dur, că nu ai priceput prea bine cum este *soarele din vis*, că ai citit *greșit* în norii unei zile culoarea mării verzi, că nu e mare lucru să îți pară câteodată cerul ca o muzică ajunsă ție de mai departe decât cerul însuși sau să-l vezi prins zilnic într-o urzeală rară și iremovibilă. Sau că nu este nimic mai migălos exact și nici mai plat decât să spui că ai văzut în cerul apos al dimineții delicate flori prelungi alb-roz-cenușii sau un cer albastru, puțin stins, cu flori de cumulus bine înfiripate și statornicite, atinse de umbre ușoare într-o lumină dulce-obosită și răcoroasă, alta decât aceea, blândă și ea, care ilumina, în neființa unei alte zile, niște frasini înalți pe un perete de nori de culoare ardeziei. *Și la urma urmei poți să nu vezi, poți să și uiți* cum se izbeau de stânci, ca valurile unei mări ușoare, norii suri sau cum ridica vântul spuma din întunericul mării spre cer ca o zăpadă a privirii și-a părerii” (subl. n.) (16).

Contrar funcționării obișnuite a educației simțurilor și atenției, când exercițiul contemplativ se reia și se intensifică (mereu după momentul lui originar¹), el nu îmbogățește experiența, ci o reduce și o simplifică.

Ne-am învățat și nu mai simțim destul de puternic mișcarea patetică a schimbării cerului și a luminii, trecerea de la o lume sclipitoare, multicoloră și suavă la alta: se ridică din zare incoercibili și cotropitori norii negri și cuceresc în zbor greoi, fără răgaz, tot cerul, închizându-ni-l și cufundându-ne în tenebre, spaimă, tristețe și bătându-ne cu bice grele și ude de apă și de vânt ca într-o pedeapsă sau ca într-o sumbră purificare (39).

Virtualitatea și nelimitarea, ce constituie datul materiei noroase, se convertește astfel – contrazicând, în fond, simțurile – în închidere și în previzibilitate. Cerul își revelează „banalitatea” și stabilitatea, prin griul omniprezent. În paralel, prezența culorilor e calificată drept *amăgire* („Cerule e plin de amăgiri: albastrul său, soliditatea norilor, ființa stelelor, alcătuirea constelațiilor”, 24; „Forma, culoarea, adâncimea cerului, toate sunt amăgiri: cerul e o nălucă”, 99). Se transferă astfel în sarcina imaginației proprietățile utopice ale realității percepute. Realitatea nu poate fi benefică

1 „Nori vor fi mereu, dar aceia despre care scrie aici au trecut pentru totdeauna, nu vor mai fi niciodată, cuvintele acestea sunt legate de *efemerul absolut*, spulberate în trecutul deplin și irecuperabil, rătăcite într-o țară fără întoarcere și fără urme” (Petr Creția, *Norii*, ed. cit., p. 98).

decât într-un cadru al speranței, perspectivă politică care angajează imaginația, nu simțul realității.

2. Aforismul, incantația

Acest mod de contemplare a cerului, dezvoltat în cadrele unei formule de *loisir*, își asociază la Creția două forme literare: aforismul și incantația. Între ele, recunoaștem, din nou, separația celor două regimuri ale reprezentării (al reveriei și al realității). Incantația se ilustrează în sfera visului: a lumii colorate. Ea cheamă la apariție – în mod repetat – un peisaj care se refuză, până la capăt „vederii”; care nu se actualizează, nu se prezentifică. Ceva ce încă nu s-a ivit, dar e chemat să se ivească. Cu toate că tocmai el e peisajul real (dar între el și prezent există ceva incompatibil). Forța incantației nu ține, de fapt, aici de invenția unei realități, de susținerea unei apariții, de eficiența performativului; ci de posibilitatea de a menține în virtual – de fapt de a re-conduce în virtual – ceva ce face deja parte din realitate. Fiindcă, restituită virtualului, culoarea poate sluji principiul speranței, așa cum îl formulase Ernst Bloch, între 1938 și 1959¹. Culoarea devine astfel politică² (vedem aici capacitatea imaginației de a asuma obiective politice). În *Notă asupra ediției* la *Norii*, Creția formulează astfel funcția pe care o atribuie incantației: „printre nori și despre nori sunt risipite în cartea aceasta multe rostiri poate obscure, unele foarte scurte, care nu sunt altceva decât niște *incantații*, mici vrăji făcute din cuvinte, fragmente răzlețe din marele rit de transfer al sufletului într-o altă zonă” (6). O forță, deci, revoluționară, e delegată unor puteri supranaturale. Implicarea unui ceremonial în proiectul acestei schimbări a lumii e și ea importantă, ca și caracterul repetitiv și insistent al apelării: se conferă astfel durată acestei schimbări care nu trebuie să ajungă la conștiință. Ceea ce Ernst Bloch numea *Absicht* – „vis treaz”, Creția numește „stare de univers”, insistând pe imposibilitatea de a avea acces la imaginarul acestei stări altfel decât în solitudine („Fiecare e liber să-și trăiască propriile stări de univers”, 6), acolo unde cenușiul noros funcționează ca un mod colectiv și comunitar de a percepe cerurile. În locul privirii obișnuite, orientate în sus, și a contemplației pe care obiectul noros însuși o „cheamă”, se încearcă aici inventarea unei priviri care să desfacă culorile cerului de vederea lor obișnuită, pentru a descoperi posibilitatea lor pornind de la întuneric. Căci ceea ce e „în vedere”³ nu e în mod necesar și ceea ce e „vizibil”.

Există în *Traces* a lui Ernst Bloch⁴ o reflecție despre un gest minuscul al vieții cotidiene: cel care doarme, spune Bloch, se așază cu spatele spre

1 V. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, I-II, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982.

2 Pentru relația dintre cromatică și politică, v. cap. despre roșul intens (*Rêves rouges surgis de poussières soulevées*), în Georges Didi-Huberman, *Imaginer, recommencer. Ce qui nous soulève*, Paris, Minuit, 2021 (e-book).

3 A se vedea în această ordine și titlul lui Radu Petrescu, *Ce se vede* (1979). Sau *În treacăt, văzând, reflectând* (1987) al lui Alexandru George. Sau *Noaptea tovarășilor mei* (1962) al lui Radu Cosașu.

4 Ernst Bloch, *Traces*, trad. de l'allemand par Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Paris, Gallimard, 1968, p. 90.

cameră, unde ar trebui să aștepte în gol și în întuneric, și se întoarce cu fața spre perete, ca și cum peretele ar avea un întuneric mai luminos, bogat în imagini, în care el s-ar putea angaja, în care s-ar putea refugia, în care ar putea ieși, prin care ar putea pleca, unde ar putea călători. Ceva asemănător mi se pare că se întâmplă în *Norii*, cu invenția acestor culori pornind de la întuneric. E nevoie de o întoarcere a privirii¹, de asocierea ei (prin vis) cu o stare somnambulică a trupului, pentru a vedea în formele fantasmatiche noroase niște apariții. Cartea – formulează Creția în aceeași prefață – „nu trebuie gândită ca o structură *coercitivă*, ci mai mult ca un *spațiu aluziv*, de reverberație a unei *emoții elementare, difuze, festive*” (7). E, în același timp, o emoție strâns legată de ieșirea din istorie: „Este greu de închipuit un om care să nu aibă o anumită relație cu privescerea cerului. Acest *spectacol* e străvechi și ecumenic. De aici gândul unei cărți despre nori, și, în general, despre ceea ce se vede și se simte privind *în sus și în înalt*, deasupra orașelor și pădurilor, deasupra munților și-a mării, *deasupra istoriei*” (7).

Aforismul corespunde, în schimb, în *Norii*, peisajelor noroase întunecate. El atestă închiderea, uzura, banalitatea, invariabilul, generalitatea, spațiul concentraționar. Creția folosește aforismul ca să vorbească, prin peisajele noroase, despre lumea istorică: își descrie prin el epoca, în atmosfera ei caracteristică: sumbră și pesimistă. Atunci când timpul istoric nu (mai) poate să se schimbe, el antrenează – se pare – într-o stabilizare (constrânsă și constrângătoare) și timpul meteorologic. De unde și istoria, și meteorologia sunt, prin excelență, reprezentate ca regimuri imagine ale mișcării incontinente, ambele devin aici, unul prin forța celuiilalt, regimuri statice.

Acest pesimism și folosirea aforismului pentru a vorbi despre limitele lumii moderne e caracteristică multor gânditori moderniști. În *Minima moralia* lui Adorno găsim această formulare: « Si tant est qu'aujourd'hui le sujet disparaît, les aphorismes prennent à cœur de « considérer » cela même qui disparaît comme essentiel »². *Stradă cu sens unic* a lui Walter Benjamin e tot o culegere de aforisme, publicată în 1928. Benjamin nu face aici altceva decât să capteze și să captureze, în aforism, istoria sa prezentă la un mod atmosferic. Atenția îi e orientată spre indicii efemeri ai modernității: arhitectura modernistă, reclamele luminoase, cinema-ul (inse-rează titlurile unor filme ce rulară în cinematografele germane cu câțiva ani mai devreme), viața colorată a parcurilor urbane, benzinăriile (care, în sens modern, fuseseră introduse chiar în 1927, etc.)³. Culegerea lui de

1 În *Prefața* pe care o scrie la *Stradă cu sens unic* a lui Walter Benjamin, Christian Ferencz-Flatz traduce în română prin „privitul după colț” perspectiva fenomenologică a lui Ernst Bloch (Christian Ferencz-Flatz, *Prefață. Ghișeu de informații*, în Walter Benjamin, *Stradă cu sens unic* (1928), traducere, prefață și note de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2014, p. 19).

2 Teodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951), traduit de l'allemand par Éliane Kauffholz et Jean-René Ladmira, postface de Miguel Abensour, Paris, Pazyot & Rivages, 2001, p. 12.

3 „Cel mai adesea aceste titluri nu rămân la nivel general, ci vădesc, în plus, ambiția de a capta circumstanțele istorice precise în care cartea a fost scrisă, și anume: Berlinul anilor 1920” (Christian Ferencz-

aforisme se prezintă ca un colaj din toate aceste elemente urbane. Strada „cu sens unic”, care dă titlul volumului, era tot o invenție a momentului: semnul de circulație tocmai fusese introdus în Germania în 1927¹.

Peisajele cu nori ale lui Creția oferă, într-o abordare filosofică afină celei benjaminienne², tot o „radiografie a prezentului”. Cantonarea în gri a cerului cotidian din *Norii* își reproduce, prin aforism, calitatea uniformă și valoarea de generalitate; viața totalitară își recunoaște în aforism forma literară afină. De unde puternica impresie de standardizare pe care o lasă acesta. Spre deosebire de „starea de univers” asociată incantației, rămasă în vagul de dinaintea conștiinței, aforismul trebuie să transmită un mesaj. El e destinat să gestioneze și să formuleze un comportament social corect. Devine, de aceea, inevitabil, un spațiu al constrângerii și al claustrării. Aluzia e exclusă, mesajul formulat nu poate oferi ieșiri, nu poate cauționa forme de evaziune.

Folosindu-se de incantație și de aforism, *Norii* lui Creția permit astfel să se observe dispunerea percepției în două regimuri politice diferite: prin imaginație – asociată incantației, cerurile (colorate) schițează un regim al speranței; prin realitate – asociată aforismului, cerurile (cenușii) definesc un regim descriptiv, marcat de semnele universului concentraționar. Cu vorbele lui Creția: „Tot spuneam când una, când alta, despre nori în general, dar sunt între ei deosebiri uriașe de *chip* și de *sens* și ce au oare în comun, de exemplu, grelele cirezi de dihănii negre și informe sau trâmbele despletite de fum care întunecă pulberea sub năvala furtunii cu micul abur de cristal ce înstelează uneori, disparent, înaltele ținuturi întunecat-albastre ale zilelor de vară?” (11-12).

3. O poziție a Martorului

Percepute ca fixe, stabile, recognoscibile, cerurile lui Creția devin prin asta memorabile. E însă o memorabilitate care urmează să fie folosită cu totul altfel decât cea pe care o prevedea Laurent Jenny în cazul norilor parizieni. E, aici, o mărturie a istoriei, ce poate fi „chemată” în procese ulterioare. Precum mărturiile din lagăr. Nu e deloc neașteptat, de aceea, că găsim ilustrată în *Norii*, ca și în restul prozei totalitare, o poziție a martorului. „Fiu,

Flatz, *Prefață. Ghișeu de informații*, în Walter Benjamin, *Stradă cu sens unic* (1928), traducere, prefață și note de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2014, p. 8.

1 Recenzându-l pe Benjamin, Adorno interpretează astfel acest „sens unic”: „Interesul filosofic al lui Benjamin nu se îndreaptă aici nicidecum asupra esențelor anistorice, ci din contră, asupra a ceea ce este în cea mai mare măsură determinat temporal, ireversibil. De aici și titlul: *Stradă cu sens unic*” (Theodor Adorno, „Einleitung zu Benjamins Schriften”, în *Noten zur Literatur*, apud Christian Ferencz-Flatz, *Prefață. Ghișeu de informații*, p. 14). Benjamin ar fi oscilat, se pare, între două titluri. Primul ar fi fost *Stradă cu sens interzis*. Analizând diferența dintre cele două în *Prefața* la ediția românească, Christian Ferencz-Flatz vede investirea în ele a unor semnificații exact opuse. Unul e „semnul pe care îl vede șoferul, în chip de interdicție, când intră pe o stradă cu sens unic în direcția greșită”. Celălalt e „semnul pe care îl vede atunci când se angajează în singurul sens de circulație permis”. „Dacă titlul încifrează într-adevăr, după cum consideră Adorno, un anume raport cu istoria, atunci trecerea de la cea dintâi variantă la cea din urmă capătă o certă semnificație simptomatică, indicând, de fapt, o radicală schimbare de atitudine în raport cu prezentul; pe scurt: acesta nu mai e deplâns ca o situație fără ieșire, ci consimțit ca un drum fără întoarcere” (*Ibidem*).

2 Poate fi văzut aici și rolul pe care îl joacă la Benjamin visul – dar și experiențele oculte.

părtaș și martor al unui loc anume” (7) – formulează Creția deja în primele pagini ale textului tău. El nu e, deci, un privitor obișnuit al cerurilor, ci unul care, funcționând ca „martor”, își asumă sarcina de a transforma norii (ce-nușii) în peisaj de reamintire. Dă astfel seama urmașilor săi de una din formele atrocității totalitare. Întrebarea reiterată, „oare cum a fost *cu adevărat* acel cer”, nu formulează doar impresia unei „amăgiri” ce poate fi asimilată minciunii¹. E, în expresia acestei nesiguranțe, mai ales mărturisirea faptului că obiectivitatea percepției ține nu de realitatea cerurilor – care, *cu adevărat*, puteau să fi fost altfel – ci de realitatea lumii totalitare, care a condiționat percepția celui care le contemplă în așa măsură, încât a transformat mișcarea norilor într-o reflectare în oglindă a lumii de sub el.

În același sens merge și cântărirea a ce e „vrednic de uitare” și a ce nu e. „Să fie oare vrednic de uitare cerul acela îngust de mai ieri în care vântul se zbătea între crengi năvălase și norii năuci? Să nu băgăm de seamă cum se șterg adesea întocmai ca aburul unei suflări în oglindă ?” (17). Nu e întâmplător că, lexical, în locul observării simple e aici convocată „băgarea de seamă”, care implică, deja, în formula atenției, o componentă morală. Aș zice chiar mai mult decât atât: ea include această atenție într-o conduită.

Organizându-și o retragere din lume, din dorința de a nu mai vedea realitatea comunistă, Creția exploatează o formă de *loisir* pe care, dincolo de orice închidere, regimul totalitar i-o permite: „La munții cei mari și la deșerturi, la tundre, oceane, cataracte sau la imenșii codri de la miazăzi ajungi mai greu sau poate niciodată, oricât ai da și ai visa. Dar cerul, care se amestecă în toate, și hotărăște și de frumusețea lor, *îți stă zilnic la îndemână de oriunde și orișicine ai fi*, cu prețul unei simple ridicări a ochilor spre el” (subl.n.) (9). Ceea ce descoperă el însă, privind cerurile, e tocmai că poziția de contemplator pe care o asumă astfel nu poate fi decât cea a unui „spectator angajat”². O diferență i se impune ca evidentă: aceea între „treaba lui” (purul *loisir*) și ceea ce „nu mai e doar treaba lui”, ci, deja, conștiința unei obligații față de comunitatea celor care îi urmează, deci un angajament politic.

Desigur, este *treaba ta* că ai văzut resturi de curcubeie risipite de vânt, margini de nori cu dogori de zăpadă, că ai trăit un lin văzduh de toamnă și de lună și colbul alb și încins al norilor de vară și suișul năvalnic către soare al mirosurilor pământene și coborârea lor, cu el, în vechiul întuneric, și atât de înceata ningere prin fumul unei seri. *Dar nu e doar a ta da-*

1 În *Brouillards de peines de de désirs. Faits d'affects*, 1, Georges Didi-Huberman observă, după Orians, proximitatea care există, în limba greacă, între noțiunea de „văl” și cea de „nor” și de „brumă”, de unde formularea unei „încețoșări a ochilor”/ a unui „văl pus pe ochi”, ce apare în cazul unei mari suferințe: « Il y a chez les Grecs, note encore Orians, une grande proximité entre la notion de *voile* et celle de *nuage* ou de *brume*. C'est pour cela qu'une grande peine „voile les yeux” du héros à la façon d'un brouillard de cendre » (Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines de de désirs. Faits d'affects*, 1, Paris, Minuit, 2023, p. 38). Insistența cu care, la Creția, culoarea dispare,

2 Pentru diferența între „observateur non-engagé” și cea de „spectateur engagé”, v. Raymond Aron, *Le Spectateur engagé*, Paris, Julliard, 1981.

că, jucându-te cu vorbele, și răsfățându-te în alinătoarea ta mahnire, s-ar întâmpla să fii un îndeajuns de bun, chiar dacă prea stângaci, *mijlocitor*. Sau doar *un martor*, gângav și uituc. Și *totuși martor*. Astfel că tot ai spus că cerul, *azi*, e ca o pâclă albastră care urcă din pământ, nu foarte sus, ori, altfel, că ziua însăși este ca o ceață, tot albastră, aruncată peste cerul înstelat, că valuri foarte mari stropesc cu spumă norii negri-verzi, că boarea acestei mocirloase și înveninate mări urcă prin dimineața și ea înstelată, că lacuri înflorate de vânt își tremură lumina pe cetele de nori, că printre nori, alți nori, bat vânturi fierbinți și că zavistia lor stârnește neguri mari și rele (subl. n.) (18).

Depart de a ieși din cadrele constrângătoare ale lumii totalitare, *loisir*-ul procurat prin peisajele noroase se dovedește a nu fi decât soluție a unei supraviețuiri în interiorul acestei lumi, fără nicio detașare. Această supraviețuire nu e însă asigurată prin frumusețea și infinitatea peisajului noros. Ea e obținută prin chiar postura de martor/ de mărturisitor pentru cei ce vin al acestor ceruri. „Dans un camp, l'une des raisons de survivre, c'est qu'on peut devenir un témoin” – scrie Agamben, în *Auschwitz. L'archive et le témoin*¹. Discursul despre nori al lui Creția își probează astfel o – nebănuită de la început – vocație a memoriei, specifică discursurilor supraviețuitorilor din lagăre². La fel ca și mărturiile de la Auschwitz pe care le examinează Agamben, cel care vorbește aici o face fără a asuma o poziție de autoritate: adevărul despre care mărturisește are, cu termenii filosofului italian, o consistență non-juridică³.

Dacă Seneca vorbea, în *Naturales quaestiones* despre norii funcționând ca niște oglinzi care preiau soarele, explicând astfel chiar formarea curcubeului și a culorilor, ceea ce face Creția e o investire inversă, a norilor ca oglinzi întoarse spre în jos, încărcând peisajul terestru, în toată configurația lui afectivă și pulsională. Norii lui sunt aidoma, din unghiul acesta, cu oglinzile pe care le va ilustra în volumul omonim. „Oglinzile sunt goale de tot neprevăzutul”⁴ – va spune acolo. Sau „Oglinda nu este altceva decât obstacol și refuz, întoarcere din drum, stagnare”⁵. Unui regim al vizibilității pure și nelimitate, Creția îi măsoară și prin nori, și prin oglinzi, limitele și repetiția. Și asta, în ambele cazuri, pentru că suprafața de oglindire se umple de realitatea totalitară. Oglinzile sunt și ele „reci”, „plane” și „negre” („Dintr-o oglindă neagră ne uităm, din ziua noastră vană, într-o noapte fără stele”⁶). Sunt „oglinzi goale, pierdute în umbră”⁷.

1 Giorgio Agamben, *Le témoin*, in *Auschwitz. L'archive et le témoin, Homo sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages poche, 2003, p. 15.

2 „Un rescapé a la vocation de la mémoire, il ne peut pas ne pas se rappeler” (*Ibidem*, p. 28).

3 « Il y a une consistance non-juridique de la vérité, telle qu'on ne pourra jamais rabattre la *quaestio fati* sur la *quaestio juris*. L'affaire du rescapé est là: dans tout ce qui porte une action humaine au-delà du droit, la soustrait au Procès » (*Ibidem*, p. 18).

4 Petru Creția, *Oglinzile*, ed. cit., p. 9.

5 *Ibidem*, p. 10.

6 *Ibidem*, p. 8.

7 *Ibidem*, p. 11.

O diferență pe care o făcea Walter Benjamin între *martor* și *povestitor*¹ mi se pare utilă pentru a înțelege demersul lui Creția. Asumarea unei narațiuni de către un martor, spune Benjamin, apare atunci când acea narațiune nu poate fi asumată de un povestitor. Atunci când nu se (mai) spune nicio poveste. E o pură participare, care mărturisește despre sine. *Povestitorul* e legat strâns de capacitatea de a transmite o experiență². Or, pentru Benjamin, asta e o competență care se pierde atunci când se intră într-o (nouă) ordine, a experiențelor care nu mai pot fi povestite. Printre aceste experiențe, Benjamin amintește și el norii, pe fundalul celui de al doilea război mondial. Norii devin, și aici, unul din puținele lucruri care pot fi *recunoscute*, căroră li se poate atesta constanța: « Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain »³ (subl. n.).

Această trecere de la o experiență ce poate fi povestită, spre una care doar atestă o participare explică de ce, în peisajele cu nori ale lui Creția, cel insolitat, care părea că își procurase pentru el însuși *loisirul* prin contemplația norilor, lasă din când în când loc unui *noi* comunitar: un noi care trăiește la unison cu el aceeași stare contemplativă. E însă o comunitate de vieți nude, o comunitate „de osândiți”, lipsiți de voce și de nume, o comunitate *mută*. Relația acestora cu norii le atestă, pe de o parte, permanența: „dincolo de atâtea întâmplări, nu toate bune, există o durată a celor fără glas și fără nume, căroră, dintre toate, singurul cerul le-a fost dat fără părtinire și le-a fost dat întreg, cu vremea lui cu tot, stăpână peste timp și roabă nimănui”⁴. Dar, pe de altă parte, ca la Benjamin, această atestare nu înseamnă și situarea lor într-un orizont de speranță. Dimpotrivă, găsim aici explicit asociată norilor, asuprirea, pe care, după ce au preluat în oglindă lumea totalitară, ei o răsfrâng, și de sus, asupra celor de jos. Linia orizontului, în loc să rămână până la capăt, într-o lume închisă, spațiu posibil de evaziune, devine la rândul ei apăsătoare. „Norilor, ce v-am făcut, ce-aveți cu noi de ne-asupriți, cu ce v-am supărat? Voi sunteți mulți și mari, iar casa noastră mică, albă, în vârful ei de deal, se pierde de atâtea săptămâni printre văile voastre de zgură, sub plânsul unor aștri tulburi și înstrăinați”⁵. Surprinzătoare însă cu adevărat, în această glisare de pe *turistul* insolitat, pe comunitatea

1 Walter Benjamin, *Le conteur*, in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 114-151.

2 Legat de transmiterea acestei experiențe, rolul povestitorului e unul utilitar. „Tout cela nous éclaire sur la nature du véritable récit. Il présente toujours, ouvertement ou tacitement, un aspect utilitaire. Celui-ci se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie – dans tous les cas le conteur est un homme de bon conseil pour son public (...) Porter conseil, en effet, c'est moins répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler)” (*Ibidem*, p. 119).

3 *Ibidem*, p. 116.

4 Petru Creția, *Norii*, ed. cit., p. 7.

5 *Ibidem*, p. 55.

politică care se constituie în jurul lui, e reprezentarea acesteia ca o comunitate a celor care doar „se prefac” că se gândesc la cer: pentru că așa „se cuvine unor osândiți”:

Ca unor păsări de ogradă le-a plăcut să ne reteze bielele aripi, să nu zburăm cumva peste ostrețe în vreo curte fermecată. Și-atunci ne-am mâniat și ne-am închis în noi, *ca într-o temniță*, gândindu-ne, *cu ochi plecați, cu ochi închiși*, vara gânduri de iarnă, iarna gânduri de vară, sau gânduri de tot felul, *făcându-ne că ne gândim la cer și doar la el, cum se cuvine unor osândiți*. Când, obosiți de-a nu fi înțeles prea mult, ni se făcea din cale-afară de urât, scriam posomorâți în colb cu o nuia subțire, visând la altceva. Și ne-am uitat glasul. Chiar și acum, când scriem, din semne nu se înfiripă glasul nostru. Iar chipul din oglinzi ne pare doar o amintire ștearsă și indiferentă, ireparabil maculată de ceva nu doar din alții și din timp sau întâmplări. Ne vine să vorbim prea mult, ne vine să tăcem prea mult, și trepte nu mai cresc, în sus, sub pasul nostru. Ceva s-a întâmplat cu noi¹.

Trecerea privirii spre în sus într-o sferă a simulacrului, faptul că *ochii ridicăți* devin aidoma *ochilor plecați* și *ochilor închiși*, iar cerul însuși ajunge să fie o simplă metaforă a golirii de sine și, de fapt, a privitului în gol arată în ce măsură ne-am îndepărtat, în aceste pagini, de cer ca galerie inepuizabilă a unor dispuneri de forme provizorii și spectaculoase². Gestul continuă să fie executat pe fundalul oboselii („când, obosiți de-a nu fi înțeles prea mult”) și al stării de plictiseală și de „urât” („ni se făcea din cale-afară de urât”). El se învecinează și acum cu alte forme de repaus, ce cheamă, de pildă, un fundal marin („scriam în colb cu o nuia subțire, visând la altceva”). După cum rămâne în sfera unei „gândiri” ce iese din obișnuință, din „anotimp”, eliberându-se de monotonie, îmbogățindu-se: „Gândindu-ne (...) vara gânduri de iarnă, iarna gânduri de vară, sau gânduri de tot felul”. Cu toate acestea, niciun efect de plăcere nu i se asociază. Nevoia de verbiaj se întâlnește cu excesul de tăcere. Pentru că vocalitatea însăși nu e mai e posibilă acolo unde s-a pierdut identitatea („și ne-am uitat glasul”). Transformat în „mărturie”, peisajul noros se „scrie” – dar rămâne profund mut.

Bibliografie:

Teodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951), traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, postface de Miguel Abensour, Paris, Pazyot & Rivages, 2001.

Raymond Aron, *Le Spectateur engagé*, Paris, Julliard, 1981.

Giorgio Agamben, *Auschwitz. L'archive et le témoin, Homo sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages poche, 2003.

Walter Benjamin, *Stradă cu sens unic* (1928), traducere, prefată și note de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2014.

Walter Benjamin, *Le conteur*, in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

¹ *Ibidem*, p. 55-56.

² În această ordine, pot fi reamintite formulări de tipul: „Priveliști după priveliști, infinite, decupate și organizate de hasard” (*Ibidem*, p. 19); „flux de imagini, calități din care cinci-șase au nume și restul, fără număr, nu” (*Ibidem*); „peisaje de aburi”, care „par materia volatilizată care se desface întruna și se ridică (sau cade) ușoară, albă, curată” (*Ibidem*).

Ernst Bloch, *Traces*, trad. de l'allemand par Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Paris, Gallimard, 1968.

Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, I-II, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmar, Paris, Gallimard, 1982.

Petru Creția, *Norii* (1979), București, Humanitas, 2005.

Petru Creția, *Oglinzile* (1993), București, Humanitas, 2005.

Johann Wolfgang von Goethe, *Teoria culorilor*, în românește de Val Panaitescu, Iași, Editura Princeps, 1995.

Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines de de désirs. Faits d'affects*, 1, Paris, Minuit, 2023.

Georges Didi-Huberman, *Imaginer, recommencer. Ce qui nous soulève*, Paris, Minuit, 2021.

Georges Didi-Huberman, *Le témoin jusqu'au bout*, Paris, Minuit, 2022.

Laurent Jenny, *Viața estetică. Staze și flux*, traducere din franceză de Ioana Bot și Corina Croitoru, prefață de Ioana Bot, București, Art/ Meridiane, 2023.

Jackie Pigeaud (dir.), *Nues, Nuées, Nuages*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, <https://books.openedition.org/pur/38558> (consultat în 14 martie 2022).

Anne-Gaëlle Weber, *La forme des nuages: science et poésie au tournant des XVIIe et XIXe siècle*, in « Revue de littérature comparée », 2016, no. 3 (359), p. 271-290.

OANA BOC



Timpul deghizat și strategii de creare a lumii în Muzeul inocenței, de Orhan Pamuk¹

În lumea metaforică instituită în și prin textul literar, descoperim o spațio-temporalitate specifică, cu un statut diferit în raport cu temporalitatea empirică, a lumii cunoscute prin experiență. Iar această dimensiune cronotopică reprezintă, așa cum constata Bahtin, o dimensiune esențială a creării sensului textual și a lumii imaginare.

Postularea autonomiei lumii metaforice create în textul literar nu exclude totuși o raportare la lumea reală, însă acest fapt nu implică o anulare a ireductibilității semantice a celor două „universuri de discurs” sau „moduri de cunoaștere” (în termenii lui Coșeriu), empiric și poetic/imaginar. Mai exact, o astfel de raportare a literaturii la universul de discurs empiric o identificăm în faptul că literatura își poate găsi adesea sursa de inspirație într-o situație particulară din lumea reală, dar aceasta este universalizată prin viziunea poetică. Așadar, chiar și potențialele situații empirice, ca surse de inspirație, sunt transgresate în actul creator, deoarece acestea sunt re-instituite în sfera universalității specifice literaturii, sunt transformate în esențe semnificative.

Dar direcția poate fi inversată: lumea ficțională - creată din cuvinte și impalpabilă în absența acestora - se poate proiecta ea însăși în empiric, fără ca acest fapt să îi anuleze autonomia. Mai exact, o formă a acestei proiectii este observată de Coșeriu, care afirma că literatura creează „modele individuale de universalitate”, recognoscibile ulterior în realitatea concretă. Mai exact, ne putem găsi într-o situație kafkiană, într-o stare bacoviană sau putem întâlni un personaj dostoevskian. Astfel, unele situații sau personaje, create în textul literar, pot fi identificate ulterior în ipostaze empirice, care instanțiază, de fapt, ocurențe particulare, individuale ale acestor esențe.

¹ Textul de față reprezintă o reelaborare a articolului științific „Temporalitate și univers de discurs poetic. Confluența universurilor de discurs în *Muzeul inocenței* de Orhan Pamuk”, în Sanda-Maria Ardelean, Mircea A. Diaconu et alii, *Limbaje și comunicare*, vol. XVII, *Timp și limbaj*, Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2023, p. 245-254.

O formă inedită a proiecției dinspre universul de discurs poetic spre cel empiric am identificat în romanul *Muzeul inocenței/ Masumiyet Müzesi* (2008) al lui Orhan Pamuk. Confluența universurilor de discurs (poetic și empiric) reprezintă în acest text o strategie originală a instituirii temporalității poetice și, implicit, a sensului textual.

Mai exact, am descoperit în acest roman un filon metaforic ascuns în adâncimea poveștii de dragoste, filon care străbate narațiunea de la un capăt la celălalt, ca un fir invizibil, ca un leitmotiv, prin care se realizează, de fapt, și coerența intern-semantică cu titlul romanului. Acest filon metaforic recurent în roman este reprezentat de motivul căutării, al conștientizării și al captării *clipei fericite*. Romanul începe chiar cu reperarea retroactivă a „celeia mai fericite clipe”, care nu fusese însă conștientizată, recunoscută în momentul trăirii ei: „Să fi fost, oare, cea mai fericită clipă din viața mea? Aș fi putut proteja, oare, fericirea aceea, dacă mi-aș fi dat seama de ea, astfel încât lucrurile să urmeze un cu totul alt făgaș? Da, dacă aș fi reușit să intuiesc că trăiam cea mai fericită clipă din viața mea, n-aș fi pierdut o niciodată. Momentele acelea minunate, de aur, care mi-au învăluit întreaga ființă într-o pace profundă au durat, poate, câteva secunde, dar am avut senzația că fericirea dăruită de ele s-a prelungit ore, ba chiar ani de-a rândul.”

Oprirea clipei se realizează, în lumea metaforică creată de Pamuk, printr-o modalitate inedită: concretizarea clipei în obiecte și colecționarea acestor obiecte care devin, astfel, jaloane, repere ale trăirii. Mai exact, clipele fericite trăite sunt asociate cu diverse obiecte de către personajul principal, Kemal. El colecționează aceste obiecte care să îi amintească de iubita lui, pe nume Füsün: mucuri de țigară pe care ea le-a stins într-un anumit mod, în funcție de stare, o solniță de porțelan, un centimetru de croitorie, un obiect oarecare atins de mâna ei, cerceul pierdut la prima lor întâlnire de dragoste (clandestină, deoarece el era logodit), rochia cu care Füsün era îmbrăcată când el o învață să șofeze etc.. Contemplarea obiectelor devine, astfel, însăși contemplarea clipelor trăite intens: „Priveam obiectele adunate în blocul Compasiunea și-mi aduceam aminte, rând pe rând, la fel ca atunci când contemplam mucurile de țigări, de tot ce făceam în timp ce stăteam la masă, în casa lui Füsün și a familiei sale”.

Obiectele se încarcă de esența clipei trăite în preajma iubitei și ajung să conțină în însăși materialitatea lor această clipă. Astfel, obiectele sunt degrevate de rolul lor obișnuit, utilitar și se transformă în semnificante (care relevă partea văzută, tangibilă, perceptibilă) ale clipei nevăzute (invizibile și „indivizibile”) care condensează trăirea fericită: „Clipele pe care le numim « prezent » ne pot dărui uneori o fericire suficientă pentru un secol, așa cum se întâmpla cu vreun surâs al lui Füsün (...). Pricepusem de la bun început că mă duceam în casa familiei Keskin pentru a dobândi o fericire care să-mi ajungă pentru tot restul vieții și subtilizam de acolo, spre a păstra acele clipe fericite, tot soiul de mărunțișuri atinse de mâna lui Füsün.” Iar aceste obiecte colecționate de personajul principal,

Kemal, devin exponate ale muzeului pe care el îl proiectează în cele mai mici detalii și îl realizează în spațiul ficțional al romanului.

Pentru crearea autenticității, autorul recurge la strategii intra-textuale, precum perspectiva metanarativă și crearea unui personaj pe nume Orhan Pamuk, scriitorul căruia Kemal îi încredințează scrierea poveștii sale de dragoste: „La lumina lunii, fiecare dintre obiectele cufundate în întuneric, care arătau de parcă ar fi fost suspendate-n vid, indica o clipă indivizibilă, pe potrivă atomilor indivizibili ai lui Aristotel. Înțelegem că linia care avea să unească acele obiecte urma să fie o poveste, așa cum linia care unește clipele trebuie să fie, potrivit lui Aristotel, timpul. Prin urmare, un scriitor s-ar fi putut raporta la catalogul muzeului meu ca la un roman. (...). Așa am ajuns să-l caut pe distinsul domn Orhan Pamuk, care a așternut pe hârtie această poveste cu vorbele și conștiința mea.”

Aspectul inedit pe care îl remarc este ceea ce consider a fi o strategie extra-textuală de creare a autenticității, strategie subsumată aceleiași intenții de verosimilitate în crearea sensului, urmărită de scriitor. Mai exact, această strategie extra-textuală pe care am identificat-o o reprezintă crearea unui *Muzeu al inocenței* real, care se găsește la Istanbul și care poate fi vizitat. Muzeul cuprinde toate acele obiecte descrise în roman, creând astfel iluzia unei „povești” reale, identificabile în universul de discurs empiric.

Dar în *Romancierul naiv și sentimental*, Orhan Pamuk ne introduce în culisele realizării acestui muzeu, mărturisind că actul scrierii romanului *Muzeul inocenței* a fost însoțit de achiziționarea unor obiecte din talciocuri sau din magazine de vechituri, obiecte care să îl inspire și „care ar fi putut aparține familiei fictive care îmi închipuiam că trăise în acea casă veche între 1975 și 1984.” De asemenea, autorul mărturisește că și-a imaginat „situații, momente și scene potrivite pentru aceste obiecte” și le-a descris detaliat în roman: „Odată, scotocind printr-un magazin de vechituri, am găsit o rochie dintr-un material strălucitor, cu trandafiri portocalii și frunze verzi, și am decis că era rochia perfectă pentru Füsün, eroina romanului meu. Cu rochia așezată în fața mea, am început să redau detaliile unei scene în care Füsün învață să conducă, îmbrăcată exact în acea rochie.” La terminarea romanului, Pamuk a decis să creeze „versiunea reală a Muzeului Inocenței descris în roman”, cu intenția de a atenua „senzația de insatisfacție”, naivă, generată de impalpabilul lumii ficționale create: „Cu cât acea parte naivă din noi a crezut mai puternic și a fost mai captivată de roman, cu atât mai mare este dezamăgirea când trebuie să recunoaștem că lumea înfățișată în el este pur imaginară. Pentru a compensa această frustrare, cititorul își dorește să valideze lumea ficțională prin propriile-i simțuri, deși știe prea bine că o mare parte din ceea ce citește își are originea în imaginația scriitorului.”

Astfel, lumea creată în text își proiectează mirajul asupra lumii reale prin consistența iluziei întrupate în obiectele reale, ca o inedită transfuzie de verosimilitate în sens invers: dinspre lumea imaginară înspre lumea

reală, empirică. Dacă de obicei se caută indicii ale lumii reale în lumea ficțională, făcându-se diverse analogii în acest sens, reperându-se locuri sau persoane reale în spatele personajelor înfățișate în text, Pamuk inversează perspectiva, propunând o lume obiectuală, concretă, ca o proiecție a designatelor textuale care devin materializate, tangibile. Intruziunea lumii imaginare în concretețea perceptibilă a realității empirice distruge clișeul identificării lumii reale cu lumea imaginară tocmai prin confuzia pe care o proiectează această inversare a sensului analogic. Lumea din cuvinte, eterică, impalpabilă și cameleonică în esența ei, primește o consistență stranie prin această strategie extra-textuală, cum am numit-o, instituind o poetică a *contrario* care pare să desființeze autonomia lumii ficționale, să o amalgameze cu ipostaza palpabilă a lumii empirice. Dar tocmai prin aceasta, reprezintă o pledoarie intrinsecă chiar pentru ceea ce în aparență este contrariat: autonomia lumii metaforice create în text. Cititorul avizat, spre deosebire de cititorul naiv va recunoaște și se va lăsa sedus de această strategie, fără să cadă în capcana ludică imaginată de autor. Recunosc aici o pledoarie pentru mecanismul creației de lume care rămâne același, chiar dacă direcția este schimbată, iar acest mecanism este privit ca o proiecție în oglindă, ca o penetrare a imaginarii în real. Este vorba, de fapt, despre libertatea creatorului de lumi de a-și răsfrânge creația și în empiric. Iar Muzeul creat în spațiul poetic devine o formă de atemporalizare proiectată în empiric. Timpul se spațializează, nu mai este ireversibil, este învins, devine palpabil tocmai prin obiectele încărcate de clipa trăită: „Cum toate obiectele - cu alte cuvinte, întreaga mea poveste - vor putea fi văzută simultan, din orice loc, vizitatori Muzeului vor pierde sentimentul Timpului. Aceasta e cea mai mare alinare a vieții. În muzeele poetice, bine alcătuite, întemeiate pe imbolduri venite din inimă, ne simțim consolăți nu pentru că ne trezim față în față cu lucruri vechi, la care ținem, ci pentru că Timpul este abolit.” Timpul ca mișcare și succesiune este oprit prin proiecția lui în simultaneitatea statică a obiectelor, într-o coprezență instantanee a lucrurilor, adică a clipelor, care se smulg astfel din timp.

Dacă, așa cum afirmă Bahtin, „indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp”, iar „intersectarea seriilor și contopirea indicilor constituie caracteristica cronotopului artistic”, atunci Muzeul din Istanbul (din empiricul perceptibil) devine o proiecție tangibilă a însuși cronotopului artistic din universul imaginar creat în roman, mai exact, devine o formă inedită a (a)temporalității metaforice deghizate, prin această originală strategie extra-textuală. Muzeul nu cuprinde obiecte, ci cuprinde, dincolo de obiecte, o expoziție a clipelor fericite trăite conștient. Și acesta este, de fapt, sensul metaforic global al romanului: conștientizarea intensă a trăirii clipei, proiectarea ei în atemporalitate, dincolo de ființă și dincolo de trăire, prin universalizare în textul literar, de unde se reflectă ca într-o oglindă în muzeul real, ipostază tangibilă a timpului oprit.



MAGDA WÄCHTER

Amatorul de narațiuni și călătorul

Într-o tipologie a cititorilor din cartea *Arta de a citi* (1912), Émile Faguet îl descrie astfel pe amatorul de narațiuni, de exemplu pe cititorul lui Alexandre Dumas: acesta nu este un om de acțiune, ba chiar e un leneș, nici un bun observator al altora și nici al lui însuși, lipsit fiind de o viață intelectuală intensă; „e amator de curse și îi place să asiste la plecările avioanelor; e un pasionat călător, când nu-i e lene, călătoriile fiind, dacă nu în întregime, cum a spus Emerson, „paradisul proștilor”, cel puțin un paradis pentru cei cărora le lipsește darul observației și meditației, căci pentru meditație și observație sunt de ajuns șase kilometri pătrați” (în românește de Lidia Cucu-Sadoveanu, București, Albatros, 1973, p. 39).

Distanța stabilită cu atâta precizie de Faguet ridică totuși semne de întrebare. De ce șase și nu șapte kilometri pătrați? De ce nu un singur kilometru pătrat sau chiar mai puțin? Cine și cum anume poate stabili cu certitudine spațiul necesar meditației și observației? Sau, despre ce fel de meditații și observații circumscrise kilometric ar putea fi vorba? De ce, în fond, ar fi nevoie de un spațiu anume pentru meditație și n-ar fi suficientă imobilitatea deplină? A sta pe loc nu este rodnic pentru gândire? Au parcurs, într-adevăr, maeștri meditației, filosofi, de pildă, șase kilometri pătrați? Știm bine că n-au făcut-o cu toții și este greu de imaginat acest imperativ atașat speculației metafizice ce presupune cu totul alte cerințe decât cele de ordin turistic. Sau este vorba de meditația și observația novicelui? Sau a simplului om de rând? Sau, poate, a criticului? Până la urmă, Faguet sugerează că o călătorie mică este de ajuns pentru reflecție, dar că ea este totuși necesară. Și oferă, aleatoriu, o distanță, acea distanță uzuală a micilor călătorii ale timpurilor sale. Îl vedem ușor pe autor peripatetizând pe trasee nu mai lungi de câțiva kilometri și într-un mod nu atât de „facil” ca în romanele lui Alexandre Dumas. De altfel, întregul pasaj are o aură autobiografică: ghicim ușor că Faguet nu este amator de curse și nu se delectează asistând la plecările avioanelor, că nu este un călător pasionat, dar nici nu se socotește nevrednic dacă, din când în când, face o călătorie, și nu neapărat în vederea cunoașterii. Critica literară a altor vremuri putea oferi cu generozitate repere în domenii din cele mai diverse, geografie, istorie, turism etc.

Dacă, în 1912, când Faguet scria aceste rânduri, amatorul de romane putea fi socotit un gură cască interesat de plecările avioanelor, iar criticul sau filosoful – un spirit meditativ limitat la șase kilometri pătrați de călătorie, astăzi este evident că lucrurile stau cu totul diferit. Criticul este numai și numai un critic, geograful este numai geograf, de turism se ocupă agentul turistic, iar statistica este un domeniu de sine stătător. Călătoria este și ea o profesie în sine pentru unii, iar pentru alții, pentru toți ceilalți, adică, – o obligație îndeplinită cu profesionalism. Implicațiile ei sunt atât de vaste, încât sensul de brambureală implicat în rândurile lui Faguet e complet dispărut. La fel, asocierea ei cu lumea largă a cunoașterii, căreia tinde a i se fi substituit. Proporțiile actuale ale călătoriei au devenit atât de extinse, încât șase kilometri pătrați abia ar ajunge pentru un gând oarecare, la prosopul din geantă sau la crema de mâini, și nicidecum pentru o idee abstractă. Întrebarea ar fi mai degrabă dacă șase meditații sau observații n-ar fi prea mult pentru toată suprafața pământului.

Astăzi aproape nimeni nu mai parcurge la pas șase kilometri, nu mai urmărește gură-cască plecările avioanelor, iar amatorul de romane preferă să le scrie el însuși decât să citească pe îndelete pe Alexandre Dumas. Cultura de tip vizual ne obligă să „vedem”, să asimilăm cât mai multe imagini, iar de această „vedere”, oricât de rapidă și de lipsită de „meditații și observații”, depinde în mare măsură statutul nostru existențial. „Ce mai faci?” înseamnă „unde ai mai fost?”, iar „unde ai mai fost?” înseamnă „ce ai mai văzut?” în cel mai profitabil mod și în cel mai scurt timp cu putință.

Întrebat de ce călătorește, turistul modern, urmașul lectorului lui Alexandre Dumas pe care îl descria Faguet, transformat dintr-un „leneș” într-un alergător pe toate meridianele, răspunde aproape invariabil că dorește să vadă, nu neapărat ceva, nu neapărat cumva și nu neapărat cu un scop, dar neapărat mult. Privirea, faptul de a se uita, nu mai înseamnă contemplare, uitare de sine, ci, dimpotrivă, prezență și amintire de sine cât mai stăruitoare, pentru a putea „justifica” onorabil o vacanță cu statut existențial. Distras, ocupat, absorbit în imagini proprii surprinse pe cât mai multe clișee, împrăștiat pe toate traiectoriile lumii, el își găsește astfel adăpost de incertitudinea ce ar putea însoți inconfortabil timpul petrecut în meditație. Cei șase kilometri pătrați aruncați în jocul reflecției de Faguet ar putea ilustra metaforic distanța care ne apropie sau ne desparte de noi înșine, spațiile mai mici sau mai mari dintre ceea ce suntem și mulțimea de amăgiri ascunse în îndeletnicirile, preferințele și aspirațiile noastre.

MIRCEA POPA



Note despre „geografia literară”

Împreună cu harnicul și eminentul editor Vasile George Dâncu am obișnuit ca în fiecare ianuarie, de ziua mea (sau pe aproape), să edităm câte o carte pe care s-o lansăm cu acel prilej. Acest lucru a ajuns și pentru mine o obligație de onoare, astfel că de-a lungul anilor numărul cărților lansate se apropie de zece. E meritul D.sale că mă pune la lucru și astfel reușim să producem, vrând-nevrând, câte un eveniment literar, care adună la un loc pe scriitorii și oamenii de cultură clujeni, interesați de noutăți. Mi-amintesc astfel, că în 2017 am lansat la Clubul Casei Universitarilor, în prezența acad. Ioan-Aurel Pop, și a istoricilor Ioan Bolovan și Valentin Orga, cartea *Avanposturi ale Marii Uniri*, după ce anterior lansasem *Ferestrele Clujului* (2014), aceasta din urmă axată pe teme esențiale din viața orașului, încadrabile în categoria de „geografie literară”. Începutul l-am făcut în 2003, când am lansat la Oradea cartea *Pagini bihorene*, dedicând acestei zone și cărțile *De la Samuil Vulcan la Iosif Vulcan* (2028) și *Repere bihorene* (2020), Clujului fiindu-i dedicată cartea *Clujul - orașul privighetorilor* (2017), iar Sălajului (*Momente culturale silvane*, 2015), în dorința mea de a radiografia atent mai toate zonele culturale ale Transilvaniei (vezi și *Peisaje culturale clujene*, 2024), astfel că acum, în 2025, a fost de la sine înțeles că voi încerca să străbat la pas zone Bistrița-Năsăud, cartea *Din Țara lui Coșbuc și a lui Rebreanu* fiind lansată la 15 decembrie 2024 la Biblioteca „G. Coșbuc” din Bistrița, acțiune reluată la Cluj-Napoca la 5 februarie 2025. Cărțile noastre nu au adus în actualitate scriitori cunoscuți, căror le-am îmbogățit de fiecare dată profilul critic, ci au avut în vedere și scriitori sau opere uitate, asupra căror ne-am rostit pentru întâia dată în cunoștință de cauză. S-a întâmplat că abia în urma acestor „reconsiderări”, figuri interesante din trecutul nostru cultural să fie prizate și să le se fi pregătit ediții restitutive, ceea ce a însemnat de fiecare dată un câștig sub raport valoric. În acest context, nu consider superfluă o discuție mai amănunțită despre starea și obiectivele avute în vedere, insistându-se asupra împrejurărilor istorice în care „disciplina” a apărut și asupra stărilor la zi a acestei direcții de cercetare.

Ne vom întreba deci împreună de ce acest interes pentru „geografia literară ?” și care sunt obiectivele acestui mod de cercetare și în ce măsură răspund ele unor necesități ale publicului de astăzi. Voi încerca să răspund mai pe îndelete acestei provocări, plecând de la preocupările

mele dintotdeauna, acelea de a fi un critic și un istoric literar al Transilvaniei, editor preocupat să scoată la lumină opere și scriitori neglijăți, dacă nu în întregime uitați, spre a-i reda fluxului literar și nu numai istoriei locale, ci, mai ales, celei naționale. Aș aprecia, înainte de toate, că zona de cercetare a presei, din toate timpurile și din toate epocile, este încă insuficient pusă în evidență, și, în ciuda faptului că am întemeiat aici la Cluj o Asociație Română de Istoria Presei (ARIP), la întemeierea căreia am luat parte ca membru fondator, această inițiativă și-a pierdut rosturile în momentul în care fostul ei manager, Ilie Rad, a predat-o unor inși obscuri din zona Galaților, unde societatea a fost înmormântată cu tot fastul cuvenit. E drept că nici fostul manager n-a fost la înălțimea responsabilităților asumate, dovedindu-se chiar de un amatorism ieșit din comun în „suportul de curs” pus la dispoziția studenților săi, așa cum am demonstrat într-un serial din revista „Acolada”, dar preocupările de istoria presei transilvănene ar fi trebuit preluate și susținute chiar de instituții specializate, cum ar fi Institutul de Istorie „G. Barițiu”, avându-se în vedere că această disciplină a stat la baza unor ample cercetări în epocile anterioare, prin oameni bine instruiți, precum Ioan Breazu, I. Pervain, G. Em. Marica, Gelu Neamțu, Nae Antonescu și alți câțiva, în rândul cărora s-a plasat și cartea Istorie presei literare din Transilvania, pe care am redactat-o în 1980 împreună cu V. Tașcu. De asemenea, în cea mai mare parte articolele despre presă din *Dicționarul cronologic al literaturii române*, apărut sub egida acad. E. Simion, cuprinde articole executate de către membrii Colectivului de Istorie Literară de la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, aceeași care au redactat două lucrări de importanță națională, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* și *Dicționarul romanului tradus în România*, lucrări prea repede uitate și neglijate, fără a se fi pus altceva în loc. Pentru noile generații, tot ceea ce s-a produs bun înaintea lor nu prea valorează mare lucru (deși cultivarea înaintașilor ar trebui să fie un ax director) și, deși numărul lor s-a dublat (unii dintre ei fiind niște belferi cumularzi), prezența lor în actualitatea literară e atât de firavă încât îți vine să crezi că au fost angajați politic. Ne referim astfel la generația întemeietoare a istoriei literare clujene, reprezentată de G. Bogdan-Duică, D. Popovici, Ion Breazu, Iosif Pervain, Liviu Rusu sau la cea a lingviștilor Sever Pop, Emil Petrovici, Th. Capidan, G. Giuglea, Nicolae Drăganu, Romulus Todoran, Ștefan Pașca, Ioan Pătruț, Theodor Naum, D. Macrea ș.a., despre care, cu excepția lui Sextil Pușcariu, nu s-a rostit o vorbă în ultima jumătate de veac, încât stai și te întrebi ce fel de „geografie literară” promovează urmașii lor de astăzi? Oare nu ar fi normal să mai aflăm despre ei câte ceva? Le-am consacrat într-o aripă a Institutului „un muzeu al muzeiștilor” despre care nu mai știe nimeni, deoarece stă închis. Am adus în discuție acest lucru, deoarece Ion Breazu se numără printre precursorii (dacă nu printre întemeietorii) direcție de cercetare regională a literaturii noastre, lucru recunoscut și acreditat de urmașii săi la Catedră, Mircea Zăciu și Ion Vlad.

Întorcându-ne astfel în timp, pe când universitatea clujeană funcționa la Sibiu, trebuie să consemnăm momentul în care profesorul Ion Breazu, și-a deschis cursul său despre generațiile literare cu *Lecția de deschidere rostită la Universitatea Cluj-Sibiu rostită la 10 martie 1943*, a inaugurat în mod practic metoda cercetării regionale a literaturii, scriind: „Metoda cercetării regionale în istoria literară a unui popor s-a dovedit deosebit de rodnică în anii din urmă. Avem credința că, dacă va fi aplicată cu perspicacitate și obiectivitate, va lămuri procesul de dezvoltare și va contribui la determinarea și înțelegerea originalității ei. Criticii și istoricii noștri literari au încercat de altfel adesea să deprindă notele caracteristice ale literaturii românești din principalele noastre provincii. S-a simțit de mult că ele sunt realități de care trebuie să se țină seamă în explicarea fenomenului literar românesc.” Tocmai publicase cu puțin timp înainte cartea sa de căpătâi, *Literatura Transilvaniei* (București, 1944), în care își dezvoltase concepțiile despre literatura Transilvaniei, ca o literatură bazată pe caracterul popular al literaturii promovate aici. Acest aspect, deosebit de important în stabilirea direcției literare a scriitorilor români din Transilvania, apare foarte bine delimitată de istoricul literar Marin Bucur, din școala bucureșteană a lui G. Călinescu, semnată al lucrării *Istoriografia literară românească* (Ed. Minerva, 1973), care acordă acestei direcții un mic subcapitol, intitulat „regionalismul creator”, în care dă importanța cuvenită actului creator pe regiuni, văzută ca o direcție de lucru dinamică și benefică, întrucât a pregătit terenul pentru marile sinteze de istorie literară care au urmat. Ca o dovadă de interferențe spirituale și reflex participativ, el a asociat orientării spre cercetarea regională și pe Al. Dima de la Sibiu, profesor secundar la Sibiu, promotor al grupării locale „Thesis”. Potrivit opiniei lui Marin Bucur, prin cercetarea de acest tip „se lărgeste harta literaturii românești existentă plurisecular, pe toată aria geografică națională. Teoria „localismului creator”, promovată de teoretic de Al. Dima, se susține de o întreagă mișcare culturală în provincie. Provincia aspiră la o viață literară proprie, este un rezervor de valori naționale. Pentru istoricii literari nu este „loc de pierzanie”. Într-o „conspirație” intelectuală contra centrului, cărturarii din provincie reușesc să înjghebe focare de efervescență intelectuală la Cluj, Sibiu, Craiova, Deva, Brașov, Arad, Satu Mare, Oradea, Bârlad, Suceava. Iașul și Clujul se impun ca două centre de concurență intelectuală cu Bucureștiul. „Localismul creator” a fost o teorie dinamizatoare a provinciei culturale. Istoria literară a profitat enorm prin „școala clujeană” în special, apoi prin acești uitați dascăli de licee, care, în naivitatea lor, credeau că descoperă în Țichindeal ori în V. Bumbac câte un mauzoleu. Dar ei ne-au pus în mână serii de scriitori, de reviste, colecții și informații literare, fără de care atâtea reușite ulterioare nu ar fi fost posibile.”

E un citat edificator pentru aprecierea pe care Marin Bucur o acordă micilor și marilor defrișatori de teren, în genul lui Teodor Neș (cu *Oameni din Bihor*) a lui Valeriu Șotropa de la Năsăud, a lui Traian Topliceanu, sau a lui Aurel Peteanu de la Lugoj, care au adus mult bine cercetărilor literare

locale. Munca lor a fost calificată de autor drept una de mare preț, deoarece a contribuit în chip radical la anularea diferențelor dintre centru și margine, dintre regiune și regiune, introducând în circuitul național valori uitate sau despre care nu s-a știut mare lucru înainte și ajutând la instituirea unor noi relaționări dintre diferite centre și preocupări de studiu. Privitor la acest aspect, Marin Bucur notează: „Provincia iese din complexul minimalizator de periferie și anexă a capitalei. Cultura națională și-a adunat afluenții dintotdeauna de pe suprafața întregii țări.”

E o apreciere cât se poate de semnificativă, deoarece cei ce-mi vor citi studiile, vor vedea că am acordat o atenție specială unor nume care lipseau din topografia de până acum a „atlasului lingvistic literar”, cum ar fi Nicolae Oțălea, Grigore Sima al lui Ion, Coriolan Meseșeanu, Iosif Pașca din Pericea, Aurel Pop, Atanasie Popa, Vasile Sala, Alexandru Gavra, Dumitru Nistor, Iustin Sohorca, Horațiu Dobjanski, Eugenia și Florea Mureșanu, Alexandru Aciu etc., unii dintre ei fiind puși într-o nouă lumină de edițiile și cercetările ulterioare, astfel că s-a creat o nouă șansă pentru marile sinteze de istorie literară. Pe urmele lor (să nu uităm că în descrierea amănunțită a literaturii Banatului, un loc important l-a jucat lucrarea lui I.D. Suci, *Literatura bănățeană de la început până la Unire, 1582-1918*, Timișoara, 1940), Cornel Ungureanu a creat un cadru nou și mult mai complex metodologiei de lucru, orientând cercetările literare ale domeniului, înspre o geografie literară a spațiului imaginar creat de operele scriitorilor studiați, prin intermediul căreia s-a creat o nouă topografie a imaginarului literar. S-a instituit astfel un cadru de lucru mult mai vast și mai complex, cu accentul pus nu pe scriitor, ci pe operă, ceea ce a motivat plasarea studiilor sale într-o relație mai cuprinzătoare dintre Centru și Margine, ducând la o nouă „desenare a hotarelor” țării, cu consecințe estetice suplimentare. Raportările dintre București (centrul absolut), ilustrat prin parvenitismul eroilor lui N. Filimon, I. Peltz, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Marin Sadoveanu, Eugen Barbu și G. Călinescu, „caleidoscopul mediilor” și „cronica” moravurilor din centrele regionale adiacente a dat naștere unei rozete de perspective spectaculoase, fiecare mini-centru vizat, având propria sa specificitate, cum ar fi Școala textuală de la Târgoviște, mahalaua și lumea periferică a Ploieștiului, atât de pregnant surprinsă de clanul Caragialilor, Câmpia Dunării (cu Moromeții), Bărganul cu Panait Istrati, C. Țoiu, Ștefan Bănulescu, Levantul sau Balcania cu Z. Stancu și Fănuș Neagu, Buzăul cu lumea lui Ion Caraion și Ion Gheorghe, Oltenia arhetipală, cu Marin Sorescu și D.R. Popescu (uitându-l, desigur, pe Victor Papilian) etc., până la Cosmopolisul lui Petru Popescu. La aceste realități geografice, criticul timișorean adaugă lumea „geografilor sacre”, reprezentat de V. Voiculescu (cu universul carceral), dar și de Ion Pillat, Bărganul spiritului și lagărelor prin Vintilă Horia sau Valeriu Anania. Mai vine apoi cu geografia imaginară a Levantului (Mircea Cărtărescu), a Isarlăcului lui Ion Barbu și Ion Vinea, Leonid Dimov și Șerban Foarță. Etc. Așa, după cum se prezintă cartea lui *Geografia literaturii române*, vol. I Muntenia, 2003,

avem de-a face cu un amestec de topografie literară reală și o alta imaginară, ceea ce duce la o anumită ambiguizare a tematicii, lăsând la o parte, pe mediocrii care dau aspectul specific zonal, dar adâncind liniile directe ale noii topografii construite, prin opere creatoare de noi repere existențiale. Chiar dacă amalgamarea criteriilor poate produce motive de îngrijorare, spațiul eseistic al comentariului din „desenul din covor” salvează demersul criticului, atrăgând asupra sa atenția celui interesat de lumile fanteziei, mult mai palpitante decât istoriografismul searbăd și documentarist al lui G. Bogdan-Duică. În mod evident noile lumi ale operei vor fi mult mai gustate, fără să elimine în totalitate beneficiile vechii metode.

Noua noastră carte despre Țara Năsăudului și a Bistriței e o carte despre oameni din trecut (23), dar și din prezent (16), îmbinând istoria literară cu critica de întâmpinare, în așa fel, ca între scriitor, mediu și operă să se creeze un spațiu al genezelor și al ripostei la provocările dure ale mediului. Aș da în acest sens exemplul celor doi memorialiști de război prezenți în volum, care fac dezvăluiri zguduitoare, despre felul în care funcționa armata în război, cu pedepse, deumanizare, deșert sufletească și lipsuri de tot felul. Istoria Primului Război Mondial nu poate fi bine înțeleasă în toată complexitatea ei criminală fără a fi citite cele două texte. Unul dintre ele aparține învățătorului Iustin Sohorca (originar din Sângeorz), combatant pe frontul din Galiția, martor ocular al execuției prin împușcare al evreului Morit, acuzat de spionaj, dar vinovat doar pentru că a luat de acasă două hărți privind zona de conflict. Seamănă perfect cu un text din Rebreanu. Cel de al doilea ne introduce în lumea războiului de pe mare, dus de o navă de război austriacă tocmai în Orientul Îndepărtat, unde soldații, printre care și tunarul năsăudean D. Nistor, sunt obligați să capituleze, ajunând în prizonierat la japonezi. Notele zilnice ale marinarului român ne introduc într-un univers cu totul nou, iar trăirile au spaima halucinantă a infernului biblic. Universul carceral din mânăstirea japoneză unde sunt deținuți, adaugă un plus de pitoresc aventurilor sale marine, care își au sfârșitul doar odată cu încheierea ostilităților, cu vestea eliberării și bucuria împlinirii visului său dintotdeauna, realizării României Mari.

Noutatea acestei cărți este dată de descoperirea unui manuscris grăniceresc numit *Cartea versurilor*, redactat de caporalul George Badiu din Tiha Bârgăului și locotenentul Gabriel Lupușor din Năsăud, care au compus împreună un *Verș al împăratului*, elogiind domnia lui Francisc și a soției sale Șarolta, pentru binefacerile aduse locuitorilor români din satele Năsăudului. Unul dintre cei doi a făcut anterior studii la Blaj, întrucât se fac referiri la perioada școlarizării din acest oraș. Lista versurilor transcrise mai cuprinde versuri religioase și de sărbători, cum ar fi *Verșul Județului*, *Verșul ieșirii sufletului*, colinde de Crăciun, dar și cunoscutul *Vers al turturelei*, cunoscut din colecțiile Văcăreștilor.

Cartea aduce date noi despre cel care a ridicat clădirea celui dintâi teatru popular din Transilvania la Șoimuș (Ion Baciuc), cu rol important în

difuzarea cărții românești din Transilvania, întrucât a deschis o „Bibliotecă de teatru” la Lugoj, despre care se știe astăzi prea puțin. Contribuțiile noastre mai cuprind date despre activitatea folcloristică a lui Ion Pop Reteganul, despre cariera filologului Nicolae Drăganu sau despre scriitorii Iustin Ilieșiu, Fr. Păcurariu, Gavril Scridon, Teohar Mihadaș, Emil Boșca-Mălin, Al. Husar, T. Tanco, Vasile Rebreanu, T. Tihan, Zaharia Sângeorzan, aseasonate cu unele descoperiri personale. Desigur, nu puteau lipsi dintr-o astfel de antologie, numele lui G. Coșbuc și al lui Liviu Rebreanu, cei care au așezat pentru totdeauna pe harta culturii noastre, localitățile lor de naștere, Hordoul și Târlișua (și Maieru-cuibul visurilor), iar dintre scriitorii contemporani amintesc numele lui Aurel Rău, Ioan Pinte, Mircea Gelu Buta, Olimpiu Nușfelean, Virgil Rațiu, Flore Pop, Gavril Pompei, Gavril Moldovan, Macarie Drăgoi, Alexandru Moraru, Ioan Seni, Menuț Maximilian, Nadia Urian, Ioan Cioba și Vasile George Dâncu. Dacă amintesc faptul că de-a lungul timpului am îngrijit trei ediții de poezii din versurile lui George Coșbuc (dintre care una care a recuperat poeziile sale cu caracter didactic (*Ochiul lui Dumnezeu. Poezii inedite și regăsite*, 2004), identificate de noi (inclusiv o poezie inedită aflată într-o colecție particulară) și am închinat un număr impresionant de articole creațiilor lui Liviu Rebreanu, iar efortul de a pune în lumină contribuția născuților la cultura și literatura română a meritat toată cinstirea și lauda noastră. Următoarea carte va fi consacrată regiunii de Nord, Satu-Mare, Baia Mare.

GHEORGHE GLODEANU

O capodoperă a prozei fantastice



Deși este unul dintre cei mai importanți autori de literatură fantastică din secolul XX, Hanns Heinz Ewers (1871-1943) continuă să fie foarte puțin cunoscut în România. Nu este deloc întâmplător faptul că narațiunea *Păianjenul* se numără printre capodoperele genului. În esență, este vorba despre o povestire în ramă, în care se zugrăvește acțiunea magică exercitată de către o misterioasă femeie fatală. După cum precizează Pierre Grimal în *Dicționarul de mitologie greacă și romană*, Arahne a fost o tânără din Lidia, care a devenit cunoscută prin talentul ei neobișnuit în arta țesutului și a broderiei. Tapiseriile sale erau atât de frumoase, încât au câștigat până și admirația nimfelor. Foarte încrezătoare în calitățile sale, ea o provoacă la întrecere pe zeița Atena, patroana țesătoarelor. În timpul competiției, zeița realizează o tapiserie în care îi reprezintă pe zeii Olimpului în toată măreția lor. Mai mult, în cele patru colțuri, descrie pedepsele care îi așteaptă pe muritorii care îndrăznesc să se ridice împotriva lor. La rândul ei, Arahne prezintă iubirile interzise dintre zei și muritoare, sfidând astfel ordinea supremă a Olimpului. Deși lucrarea era perfectă, subiectul abordat trezește mânia zeiței, care rupe pânza și o lovește pe tânăra arogantă cu suveica. Supărată și simțindu-se disprețuită, Arahne încearcă să se spânzure. Atena nu a lăsat-o însă să moară și a transformat-o într-un păianjen, care continuă să toarcă și să se lezene la capătul firului.

În simbolistica creștină, păianjenul reprezintă o întruchipare a forțelor oculte. Acestea întind diferite capcane, tot așa cum arahnida își țese pânza în care își prinde victimele. Aparent inofensivă, vietatea constituie adesea sursa unor spaime și a unor superstiții. Puterea magică a păianjenului constă în țesătură, dar și în capacitățile sale devoratoare. Mica vietate devine terifiantă datorită forțelor malefice de care dispune: se ascunde în întuneric, este agilă și feroce. Își imobilizează prada cu firele sale și cu veninul pe care îl injectează, după care o devoră asemenea unui vampir. Pe de altă parte, păianjenul care își țese plasa amintește de miticele Parce care torc destinul omului. Asemenea vâlului Mayei, fragilitatea pânzei amintește de vulnerabilitatea unei lumi iluzorii. În unele credințe, păianjenul este un simbol al sufletului sau este considerat un animal psihopomp, o călăuză a sufletelor înspre lumea de dincolo. În viziunea psihanaliztilor,

păianjenul așezat în centrul pânzei sale devine o întruchipare a introversiunii și a narcisismului.

Relatarea se deschide cu prezentarea unei succesiuni de trei sinucideri misterioase, care au avut loc la micul Hotel Stevens din Paris. Nuanța polițistă a relatării amintește de celebrele scrieri ale lui Edgar Allan Poe, îndeosebi de *Crimele din Rue Morgue*. Debutul insolit, în măsură să capteze atenția cititorului (rama), este urmat de relatarea propriu-zisă, alcătuită din *Jurnalul lui Richard Bracquemont, student în medicină*.

În centrul întâmplărilor se găsește tânărul Richard Bracquemont. Acesta s-a hotărât să se mute la Hotelul Stevens, un mic imobil de pe rue Alfred-Stevens, numărul 6, din Paris, în ciuda faptului că locul părea blestemat. Trei săptămâni la rând, în camera cu numărul 7, trei oameni s-au spânzurat de fereastră. Fenomen ciudat, cei trei oaspeți ai imobilului și-au pus capăt zilelor în aceeași manieră, în aceeași zi a săptămânii și la aceeași oră fatală. Sunt primele semne de rău augur, ce anticipează dimensiunea fantastică a textului. După cum se poate constata, Hanns Heinz Ewers mizează pe semnificațiile mistice ale numerelor. Există trei victime care se sinucid pe rând, în trei săptămâni succesive, la Hotelul Stevens, situat la numărul șase (multiplu de trei). Toate întâmplările se petrec în ziua de vineri, în camera numărul șapte de la etajul al doilea, între orele cinci și șase.

Prima victimă a fost un comis voiajor elvețian, care s-a spânzurat cu șnurul de la perdea. Sinuciderea acestuia pare greu de explicat, deoarece era însurat, avea patru copii, câștiga frumos și era aproape întotdeauna bine dispus. Omul nu a lăsat niciun act care să justifice gestul său disperat.

Cel de-al doilea caz a fost asemănător și l-a avut în prim-plan pe Karl Krause, artist la circul Medrano din apropiere. Acesta s-a mutat în camera numărul șapte la două zile după tragica întâmplare. Vinerea următoare a fost găsit și el spânzurat de fereastră, în aceeași poziție ca victima precedentă. Este vorba de o nouă sinucidere misterioasă, deoarece artistul în vârstă de douăzeci și cinci de ani era bine plătit și foarte iubit de public. Nici acesta nu a lăsat vreun document scris în măsură să-i explice gestul disperat.

Cazurile de moarte ciudată au avut urmări extrem de neplăcute pentru patroana hotelului. Speriați, mai mulți clienți au decis să părăsească stabilitul. În disperare de cauză, Madam Dubonnet s-a sfătuit cu comisarul secției IX, care a promis să o ajute. Pentru a clarifica misterul, polițistul Charles-Marie Chaumié acceptă să se instaleze de bunăvoie în camera blestemată. Vechi lup de mare, care a servit timp de unsprezece ani în infanteria marină, acesta pare a fi omul cel mai potrivit să dea ochii cu „staffile” ce păreau să bântuie încăperea. În fiecare zi, sergentul trecea pe la secție pentru a raporta cele constatate. În primele zile nu a observat nimic. Abia miercuri seara a mărturisit că a dat de o urmă, dar încă nu știa

dacă ceea ce a descoperit are vreo legătură cu moartea celor doi oaspeți ai hotelului. Îi era frică să nu se facă de rușine și să râdă lumea de dânsul. Ziua următoare avea o înfățișare mai nesigură și mai serioasă. În dimineața zilei de vineri a mărturisit că fereastra camerei sale are o ciudată putere de atracție, dar a considerat că acest lucru nu are nimic de-a face cu sinuciderea. Mai mult, este de părere că lumea ar râde dacă ar spune mai mult. A fost ultimul său raport deoarece, în seara zilei respective, el nu s-a mai prezentat la secție. A fost găsit spânzurat de cârligul ferestrei, în aceeași ipostază ca primele două victime.

Cea de a treia sinucidere are drept consecință faptul că toți oaspeții părăsesc în mare grabă hotelul doamnei Dubonnet. Informațiile din ziare au reflectat în mod obiectiv evenimentele. Cu toate acestea, în plin sezon de alegeri și de criză economică, cazului nu i s-a acordat atenția cuvenită.

Studentul Richard Bracquemont nu știa mai multe despre misterioasele cazuri de sinucidere decât ceea ce a apărut în rapoartele oficiale. Cu toate acestea, exista un detaliu aparent insignifiant, de care niciunul dintre anchetatori nu a pomenit nimic în fața reporterilor. Abia mai târziu lumea și-a adus aminte de faptul că, în momentul în care polițiștii au luat de la fereastră cadavrul sergentului, din gura acestuia a ieșit un păianjen mare și negru, înlăturat cu groază de către un servitor. Mai târziu, când se cerceta cazul Bracquemont, servitorul a mărturisit că, atunci când a fost ridicat cadavrul voiajorului elvețian, pe umărul acestuia a văzut un păianjen asemănător.

Studentul în medicină s-a mutat în camera blestemată într-o zi de duminică, la două săptămâni de la ultima sinucidere. Începe să noteze ceea ce i se întâmplă într-un caiet, observațiile sale având menirea să contribuie la elucidarea misterului. Richard Bracquemont recunoaște că însemnările sale sunt redactate cu scopul de a facilita activitatea poliției. Ele vizează perioada cuprinsă între luni, 28 februarie și vineri, 22 martie. Notele au un caracter fragmentar, fiind specifice unui jurnal intim. Diaristul prezintă maniera în care s-a instalat în noua sa locuință, impresiile sale dovedindu-se extrem de favorabile. În prima noapte doarme minunat, iar dimineața gazda îi aduce micul dejun în cameră. Este conștient de posibilul pericol la care se expune, dar se simte capabil să îl înfrunte. Vorbește chiar de numărul mare al celor care au dorit să primească slujba sa inedită. Printre cei douăzeci și șapte de candidați s-au aflat și trei doamne. Până la urmă, a fost ales Bracquemont, datorită manierei insolite în care a abordat cazul. Pentru a-i convinge pe oamenii legii, studentul a lăsat să se înțeleagă faptul că are un plan bine pus la punct. La insistențele comisarului, acesta oferă niște explicații halucinante, pe care le consideră el însuși niște „prostii strașnice”. Proiectând evenimentele în plin fabulos, el vorbește de existența unui timp cu semnificații deosebite. Este vorba de „un ceas în săptămână care are o putere tainică și stranie. Acela-i ceasul în care Hristos a dispărut din groapă ca să se coboare în iad: ceasul al șaselea din ziua cea din urmă a săptămânii evreiești”.

Bracquemont atrage atenția anchetatorilor că cele trei sinucideri s-au petrecut tocmai în acest interval orar, vinerea între cinci și șase. El afirmă că, deocamdată, nu poate să spună mai mult și, pentru a fi cât mai credibil, îl îndeamnă pe comisar să citească *Apocalipsa sfântului Ioan*. Deoarece contribuie la ancheta poliției, urmează să fie găzduit în mod gratuit, detaliu extrem de important pentru bugetul unui student sărac. Pentru a se simți în siguranță, primește un revolver și un fluier polițienesc. Mai mult, i se promite că gardiștii de serviciu vor trece mai des în preajma hotelului pentru a putea interveni în grabă. În plus, i se instalează în cameră și un telefon legat direct cu poliția. Pornind de la asemenea măsuri de securitate, personajul se simte în deplină siguranță.

Începute la 28 februarie, însemnările lui Richard Bracquemont continuă în ziua de marți, 1 martie. Nici acum nu se întâmplă nimic deosebit. Doar faptul că madam Dubonnet înlocuiește șnurul de la perdea cu unul adus dintr-o altă încăpere. Despre misterioasele cazuri de sinucidere, ea avea propriile sale teorii. În privința artistului, patroana hotelului crede că a fost vorba de o dragoste nefericită. Despre elvețian nu știa ce să zică, iar în ceea ce îl privește pe sergent, era convinsă că acesta s-a sinucis numai ca să îi facă ei în ciudă.

Însemnările redau starea de spirit a posibilului candidat la sinucidere. Acesta este foarte bine tratat de către patroană, care îl crede pe trei sferturi mort. Având lângă el un pistol și sunat de mai multe ori pe zi de comisarul de poliție, Richard Bracquemont se simte bine protejat. Cercetează șnurul nou de la perdea și recunoaște că nu are de gând să se spânzure cu el. Vineri, 4 martie, la intervalul fatal dintre orele cinci și șase după-amiaza, simte un anumit imbold să se ducă la fereastră, dar din alte motive. Ziua trece fără să se întâmple ceva deosebit, spre satisfacția doamnei Dubonnet, veselă că a trecut o săptămână fără ca locatarul din camera șapte să se spânzure.

Luni, 7 martie, diaristul începe să fie încredințat că nu va descoperi nimic și că misterioasele sinucideri ale oaspeților hotelului au constituit doar o pură întâmplare. Drept consecință, îl roagă pe comisar să cerceteze îndeaproape cele trei cazuri pentru a afla adevăratele cauze ale tragediilor. În ceea ce îl privește, diaristul se gândește să profite cât mai mult de pe urma situației. E fericit că poate trăi gratis și își vede serios de învățătură.

Miercuri, 9 martie, Richard Bracquemont vorbește pentru prima oară despre Clarimonde, fata care locuiește peste drum. Cum fereastra ei se găsea tocmai în fața ferestrei sale, cei doi încep să se supravegheze reciproc. Se pare că misterioasa necunoscută din spatele perdelei a fost prima care l-a remarcat. Deoarece nu putea sta toată ziua cu capul printre cărți, Richard începe să o privească tot mai insistent pe Clarimonde, care forcea toată ziua la o mică furcă de modă veche. Mai puțin obișnuit este faptul că tânărul nu a văzut niciodată lumină în odaia ei. Portretul fetei se dovedește insolit. Pe de o parte, ea pare întruchiparea unei moire care

toarce destinul victimelor sale. Pe de altă parte, tânăra păstrează ceva dintr-o imensă arahnidă:

„Are un păr negru ondulat și-i cam palidă. Nasul mic și subțire, nările se mișcă. Și buzele îi sunt palide, și-mi pare că dinții ei mici sunt ascuțiți ca la fiarele de pradă. Pleoapele sunt aplecate în jos, dar când le ridică, îi sticlesc ochii mari și negri. Toate astea mai mult le simt decât le știu cu adevărat. E greu să deosebești ceva clar după perdele.

Încă un lucru: poartă întotdeauna o haină neagră, închisă pân-la gât; și pe dânsa puncte mari liliachii. Și totdeauna are mănuși lungi, negre, pesemne ca să nu-și strice mâinile cu lucrul. E curios cum degetele subțiri și negre iau firele repede, și parcă le-ar încurca – adevărat, parc-ar mișuna niște labe de insecte”. Îndeosebi ultima comparație se dovedește elocventă, trimițând la trăsăturile specifice unei arahnide.

Relația insolită dintre cei doi tineri se înfiripează prin intermediul privirilor repetate. În mod treptat, ei încep să se observe reciproc. Apoi, își zâmbesc tot mai des. Pe urmă, studentul se gândește să o salute, iar ea îi răspunde la salut.

Joi, 10 martie, Richard notează că, deși a stat mult cu capul în cărți, gândul său a zburat aiurea. Nu a putut să învețe nimic. Noaptea, a avut somnul neliniștit și a visat-o pe Clarimonde. Când se duce la fereastră, constată faptul că aceasta șade la locul ei. În mod paradoxal, ca într-o oglindă, femeia îi repetă gesturile. O salută și ea îi răspunde, se așază la fereastră și se uită ținută la ea cu brațele încrucișate, trage șnurul de la perdea, iar ea procedează la fel. Cei doi se privesc vreun ceas, după care tânăra începe să toarcă.

Însemnările continuă peste două zile cu menționarea trecerii monotone a zilelor. Diaristul mănâncă și bea, apoi se așază la masa de lucru, dar nu poate învăța deoarece este obsedat de imaginea fetei, pe care o privește ore în șir. Menționează că, ziua precedentă, pe la orele șase, a fost cam neliniștit. S-a întunecat foarte repede și a fost cuprins de frică. O pornire nestăpânită îl împingea înspre fereastră, dar nu să se sinucidă, ci să o privească pe Clarimonde. O pândește de după perdea și i se pare că niciodată nu a văzut-o atât de bine, cu toate că era foarte întuneric. Tânăra torcea, dar ochii ei erau ațintiți înspre el. Vraja este spulberată de sunetul telefonului și de întrebările stupide ale comisarului. Spre deosebire de madam Dubonnet, care era mulțumită că de două săptămâni nu s-a mai întâmplat nimic în camera blestemată, omul legii dorea rezultate. Sperând să profite cât mai mult de privilegiul unei cazări gratuite, studentul minte că a dat de urma unui lucru foarte straniu. Mai mult decât bucătăria gazdei îl interesează însă fereastra de la care o admira pe Clarimonde. Cum nu mai poate învăța, se lasă în voia reveriei. Singurul lucru ciudat este acela că nu o vede niciodată ieșind pe stradă pe tânăra misterioasă de vizavi.

Duminică, 13 martie, diaristul asistă la un spectacol insolit, în care Ero-sul se împletește cu Thanatosul. Naratorul descrie pe larg scena acuplării a

doi păianjeni, după care femela își devoră pur și simplu iubitul. Concluziile sale se dovedesc semnificative: „Așa-i dragostea dar la bestiile acestea. Îmi pare bine că nu sunt păianjen tânăr”. Aparent întâmplătoare, scena dramatică are o importantă funcție premonitoare.

La un moment dat, diaristul recunoaște că jurnalul său a ieșit cu totul altfel decât ceea ce a dorit. Este vorba aici despre madam Dubonnet și despre comisar, de păianjeni și de Clarimonde. Mai puțin despre descoperirea pe care trebuia să o facă pentru elucidarea cazurilor de sinucidere în serie. Cu toate acestea, nu se consideră vinovat cu nimic. În plus, începe să fie obsedat de imaginea misterioasei necunoscute. Stă toată ziua la fereastră, chiar și după ce se întunecă. Nu o mai vede, dar închide ochii și o visează.

Marti, 15 martie, diaristul descrie ciudatul joc al imitației la care recurge împreună cu Clarimonde. Este vorba de un fel de pantomimă, asemănătoare cu cea practică de copii. Nu crede că este vorba doar de o simplă copie a gesturilor, ci mai degrabă de o transmitere a gândirii, așa cum se întâmplă în cazurile de magnetism. În mod paradoxal, nu are impresia că pierde vremea degeaba, ci, dimpotrivă, că face ceva esențial.

Altă dată, își imaginează ce s-ar întâmpla dacă ar da relațiilor sale cu Clarimonde o formă mai serioasă. Se gândește să se îmbrace și să treacă strada, dar, din păcate, nu își poate închipui ce s-ar petrece după ce deschide ușa. Își analizează sentimentele și recunoaște că îi este foarte greu să își fixeze impresiile. Se simte atras de Clarimonde, dar, în același timp, este cuprins și de frică, de o ușoară teamă de necunoscut. Mai ales că, în lucrarea ei, misterioasa necunoscută țese o serie de figuri stranii, de animale fabuloase și de chipuri ciudate de monștri.

Joi, 17 martie, notează că e cuprins de o ciudată iritație. Nu mai vorbește cu nimeni și nu mai are răbdare să șadă la masă. Doamnei Dubonnet și servitorilor abia le mai dă bună ziua. Singura lui dorință este aceea să stea în fața ferestrei și să se joace cu iubita lui. În plus, simte că ziua următoare se va întâmpla ceva.

După optimismul inițial, vineri, 18 martie, diaristul vorbește pentru prima dată de faptul că îi este teamă. Tot mai mult, începe să fie îngrijorat că i s-ar putea întâmpla și lui ceea ce li s-a întâmplat și celorlalți locatari ai camerei cu numărul 7. În același timp, recunoaște că îi este frică și de Clarimonde. Cele două sentimente se întrepătrund atât de puternic încât nu le poate deosebi și îi vine să urle.

Seara, descrie în câteva cuvinte coșmarul pe care l-a trăit în răstimpul dintre orele cinci și șase. La început resimte o puternică sfârșeală și începe să fie convins că există ceva cu ceasul al șaselea din antepenultima zi a săptămânii. Drept consecință, nu mai râde de minciuna pe care i-a spus-o comisarului. Șade în jilțul său și simte cum o forță irezistibilă îl atrage înspre fereastră. Îi vede acolo spânzurați pe voiajorul elvețian, pe artistul zvelt și pe sergentul scund și voinic. Mai mult, la un moment dat, se

vede și pe sine între aceștia. Zugrăvind spaima teribilă ce pune stăpânire pe personajul său, prozatorul devine un veritabil maestru al fantasticului terifiant. Studentul simte tot mai mult că îi este frică de fereastră, de cârligul oribil de sus și de Clarimonde. Nu vrea să se spânzure, dar începe să fie cuprins de teama că i se va întâmpla ceva oribil. Dorește cu o patimă nestăpânită să se scoale și să se ducă la fereastră. Din această stare de transă îl salvează sunetul telefonului, care îi oferă posibilitatea să strige după ajutor. Țipătul lui strident reușește să împrăștie toate vedeniile. După ce își revine, se duce la fereastră și o salută zâmbind pe Clarimonde, care îi răspunde la salut.

În mod paradoxal, comisarului nu îi dezvăluie adevărul, ci îl minte spunând că a dat de capătul poveștii și că în scurtă vreme va putea face destăinui complete. Încearcă să îi explice cât mai natural întâmplarea, fără să poată găsi însă un motiv plauzibil.

Sâmbătă, 19 martie, notează că, după spaima teribilă pe care a tras-o, a ieșit în oraș în compania omului legii pentru a uita de momentele teribile prin care a trecut. La început, are impresia stranie că face ceva interzis, dar, în mod treptat, se liniștește. A băut mult, a râs și a stat la palavre. Dimineața, când se duce la fereastră, are impresia că citește o muștrare în ochii Clarimondei. Zilele următoare, jocul magic al celor doi continuă. Se privesc reciproc și se înțeleg foarte bine. Richard Bracquemont are impresia că este muștrat pentru că a fugit și promite că viine-rea următoare nu va mai pleca de la fereastră.

Miercuri, 23 martie, diaristul mărturisește că fata din vecini îi este dragă și că este pătruns de ființa iubitei sale până în cele din urmă fibre. Recunoaște că iubirea lui este destul de ciudată, dar nu e mai puțin frumoasă decât altele. Singurul lucru care îi tulbură fericirea este frica. O frică ce nu îl mai părăsește. Ca și cum un șoarece minuscul s-ar lupta cu un șarpe uriaș și ar încerca să scape de îmbrățișările sale puternice.

Ziua următoare descoperă uluit că nu el se joacă cu Clarimonde, ci invers, ea se joacă cu el. Rămâne surprins cât de repede se înțeleg, de parcă aceasta i-ar citi gândurile. Trăiește un șoc atunci când constată faptul că nu fata din vecini îi imită gesturile, ci ea este cea care îi comandă mișcările. Totul se petrece însă atât de repede, încât avea impresia că el inițiază mișcările. La un moment dat, Richard constată că nu își poate controla gesturile. Starea de spirit de care este cuprins este definită drept o „frică fermecătoare”.

Ultimele notații sunt făcute în ziua de vineri, 22 martie. Diaristul vrea să consemneze ceea ce se petrece în jurul său, dar are impresia stranie că parcă altcineva îi dirijează condeiul. Recunoaște că are nevoie de o uriașă putere de stăpânire pentru a-și putea controla gesturile. Pentru a nu mai fi plictisit de comisar la ora fatală, la solicitarea torcătoarei din vecini, taie firul telefonului. În felul acesta devine extrem de vulnerabil la acțiunile magice ale misterioasei femei-păianjen. Stă la fereastră și se uită la ea,

dar constată că jocul lor s-a schimbat. Clarimonde este cea care impune mișcările, iar el încearcă zadarnic să se apere. Recunoaște că simte chiar o anumită plăcere în a fi învins. Ca hipnotizat, începe să repete ceea ce i se dictează de dincolo. La ora cinci și un sfert, Clarimonde se duce la perdeă, ia șnurul și face un laț și spânzură șnurul de cârligul de la fereastră. Deși este cuprins de o spaimă teribilă, gestul produce o ciudată voluptate în cruzimea lui atotstăpânitoare. Richard încearcă să se lupte, dar simte că pornirea suicidală crește în el cu fiecare minut. Supunându-se voinței femeii misterioase, ia șnurul, face un laț și îl leagă de cârlig. Își notează ultimele impresii și depune eforturi serioase ca să nu își ridice ochii de pe hârtie, deoarece știe că nu va putea scăpa de sub influența femeii demonice. Deși nu vrea, o forță teribilă îl obligă să o privească. Nu îi este frică de gestul suicidal, deoarece acesta promite o voluptate supremă. Îi este însă o teamă cumplită de ceea ce va urma. Simte că după fericirea provocată de chinurile sale se va petrece ceva înspăimântător. Prozatorul redă cu talent frământările interioare ale personajului său aflat sub influența unor puteri demonice. Pentru a nu se mai gândi, acesta începe să își scrie numele în mod repetat.

Finalul narațiunii accentuează proiecția în fantastic. Deoarece a sunat de câteva ori la telefon și nu a primit răspuns, comisarul secției a IX-a s-a prezentat urgent la Hotelul Stevens. În camera nr.7, a găsit cadavrul studentului Richard Bracquemont spânzurat la fereastră, în aceeași poziție cu ceilalți trei sinucigași. Doar fața lui avea o altă expresie, fiind desfigurată de o spaimă teribilă. Între dinții strânși a fost găsit, strivit, un păianjen mare și negru, cu ciudate puncte liliachii. Citind jurnalul medicinistului, comisarul merge să cerceteze casa de peste drum, dar constată cu surprindere că, de luni de zile, etajul al doilea era gol și nelocuit.

Păianjenul este o narațiune fascinantă, în care misterele ultime nu sunt dezvăluite, autorul preferând să păstreze totul „sub pecetea tainei”.

Din volumul *Rătăcind printre himere. O panoramă a literaturii fantastice*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2020.



IZABELLA BEJAN-KRIZSANOSZKI

Cucania redivivus

„Ego sum abbas Cucaniensis” („Eu sunt stareț în țara Pică-Pară”) – mărturisește autorul anonim al uneia dintre cele mai faimoase poezii goliardice din *Codex Buranus*, pe care latiniștii o datează între 1162 și 1164. Această primă mențiune scrisă a Cucaniei e urmată, până prin secolul al XVII-lea, de nenumărate texte, în zeci de variante care descriu, sumar sau detaliat, acest veritabil pământ al făgăduinței, caracterizat prin situare imprecisă și glumeată, prin abundență alimentară și gurmanderie, prin disponibilitate erotică, prin inexistența diferențierilor sociale, prin permanența sărbătorii, prin exuberanță nestăvilă, prin leneveală continuă, prin tinerețea veșnică a locuitorilor.

Multă vreme ignorate de comunitatea științifică, considerate inacceptabile din pricina conținutului frivol și a limbajului frust, textele despre Cucania au suscitad, mai întâi, interesul folcloriștilor și al istoricilor de artă (care le-au relaționat cu proverbe, zicători și reprezentări iconografice), apoi pe cel al utopiștilor (care, adesea, le-au dat o interpretare ideologică, de factură marxistă). Cercetările ultimelor decenii investighează dimensiunea socioculturală a Cucaniei, demers ce permite înțelegerea mai profundă atât a imaginarului, cât și a societății medievale.

Cu toate că au dat interpretări dintre cele mai diverse Cucaniei, exegeții au admis, în general, că originea sa trebuie căutată într-unul din cele mai vechi mituri ale umanității – mitul edenic. Existentă în religia primară a fiecărei culturi, imaginea paradisului traduce aspirația omului spre fericire, iar pierderea acestuia, din cauza unui păcat originar, înseamnă nu doar alungarea protopărinților, ci și sursa tuturor suferințelor umane. Nostalgia și frustrarea, cauzate de *paradisul pierdut*, au stimulat imaginarul colectiv în generarea *paradisului promis*, expresie a frondei, a nevoii de consolare și de compensare și a speranței de gratificare. Dacă paradisul primordial era caracterizat prin coexistența spiritualitate-materialitate, paradisul dorit este replica sa imperfectă, în timp apărând diferențierea *paradis ceresc-paradis pământesc*. În ciuda contaminărilor firești, deosebirile dintre cele două reprezentări sunt foarte clare.

Paradisul metafizic, puternic spiritualizat, e definit prin situare extramundă, prin verticalitate, prin prelungire a vieții după moarte și prin beatitudine a spiritului; e populat de zei, semizei, profeți, sfinți, dar și de cei mântuiți; e accesibil doar după moarte (eventual prin viziuni mistice); părăsirea sa e imposibilă, iar fericirea e recompensa morală a unei vieți plăcute zeilor. Paradisul terestru, de factură materială, e individualizat prin situare mundană și orizontalitate; e o continuare a vieții terestre; e locuit de oameni vii; e caracterizat prin beatitudinea simțurilor; accesul, deși foarte dificil, e posibil, la fel și părăsirea sa, iar fericirea există pentru sine, nu e o recompensă. Exaltarea corporalității determină majoritatea cercetătorilor să încadreze Cucania în vasta panoramă a paradisurilor terestre. Herman Pleij, Arturo Graf și Martine Boiteux au însă o opinie mai nuanțată. Cucania e paradisul pe pământ, mai bine zis un paradis lumesc (*wordly*) și nu un paradis terestru (*earthly*)¹. Existența paradisului terestru ca realitate geografică nu era pusă la îndoială de către omul medieval, care conștientiza însă caracterul fantezist, parodic al Cucaniei. Paradisul terestru și Cucania sunt entități diverse, dar nu contradictorii, între care nu există o demarcație precisă și constantă, căci uneori paradisul e doar puțin mai nobil, mai spiritualizat decât Cucania, iar alteori Cucania, idealizată, devine un paradis². În plus, Cucania e un vis al prezentului, nu o speranță viitoare³, însă această trăsătură n-a împiedicat alunecarea Cucaniei spre utopie.

Revenind la tendința umană de a se situa, existențial, între un paradis pierdut și unul promis, considerăm că proiecția Cucania are o poziție mediană pe axa paradis ceresc-paradis pământesc și se configurează palimpsestic, sub influența mai multor tradiții culturale, din elemente culte și populare, scrise și orale, ce fuzionează într-un produs medieval viguros, ale cărui reflexe se regăsesc, explicit sau estompat, în pofida multiplelor distorsionări și mutații, în contemporaneitate.

La caracterul de mozaic textual al Cucaniei au contribuit mai multe culturi. Deja autorii primelor cercetări despre Cucania și-au îndreptat neabătut atenția spre bogăția culturii greco-romane, în speță asupra mitului vârstei de aur, a descrierilor despre Insula Fericirilor sau a motivului tinereții veșnice. Un alt model, la fel de prestigios ca cel precedent, l-a constituit cultura iudaică: de exemplu, textele *Vechiului Testament* au constituit surse pentru parodiile de tipul *Coena Cypriani*. Orientul Mijlociu, prin *Poemul lui Gilgamesh*, împrumută Cucaniei motivul ploii de alimente și al tinereții veșnice; într-un alt poem, Țara Dilmun (probabil, Bahreinul de azi) nu cunoaște bolile și moartea; Sciadukiam din romanele persane e, de

1 Pleij, Herman, *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasies of the Perfect Life*, translated by Diane Webb, New York, Columbia University Press, 2001, p. 162.

2 Graf, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori, 1996, p. 79.

3 Boiteaux, Martine, *L'immaginario dell'abbondanza alimentare. Il paese di Cuccagna nel Rinascimento*, in Di Renzo, Ernesto, *Strategie del cibo. Simboli, saperi, pratiche*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 23-40.

fapt, Cucania. Abundența alimentară apropie Cucania de narațiunile celtice, cu nelipsite cornuri ale abundenței, cu inepuizabile mâncăruri și băuturi, cu ținuturi miraculoase ce conferă tinerețe veșnică (Avalon, Tír na nÓg). Paradisul vizitat de călătorul celtic Mael Dúin are un izvor ce revarsă băuturi în funcție de zile: lapte duminică, vin și bere la sărbători. Obsesia eternei tinereți, dar și a îndestulării, apare și în epica scandinavă: mărul zeiței Idunn îi reîntinerește pe zeii îmbătrâniți, iar carnea mistrețului Sæhrímnir, deși consumată zilnic de războinicii Walhalla, nu se termină niciodată. O influență deloc neglijabilă asupra imaginarului medieval a avut-o cultura islamică. Paradisul musulman, cunoscut de europeni atât din traduceri latinești ale *Coranului*, cât și din „reportajele” pelerinilor (relatarea flamandului Joos van Ghisele sau a germanului Konrad von Grönenberg), ale cruciaților, ale negustorilor prezintă similitudini evidente cu peisajul din Cucania: climă blândă, haine frumoase, bijuterii, veselă prețioasă, râuri (de lapte neperisabil, de vin – care nu îmbată –, de miere și de apă), fructe și cărnuri, izvor al tinereții, femei frumoase, fecioare.

Desigur, cea care și-a pus amprenta decisiv asupra fenomenului Cucania a fost însăși cultura creștină medievală, în contextul căreia s-au cristalizat reprezentările ei literare sau iconografice. Mai exact, este vorba de nivelul numit „cultură intermediară”, ce reunește atât tradițiile folclorice, cât și elaborările erudite¹. Reprezentarea paradisului terestru, descris încă de Sf. Vasile cel Mare – un amalgam de trăsături ale Edenului biblic, ale Câmpiilor Elizee, ale vârstei de aur, ale Insulelor Fericirilor – revine des în poetica secolelor al IV-lea – al VI-lea (Lactanțiu, Tertulian, Prudențiu, Claudius Marius Victor), dar și în scrierile secolelor al XII-lea – al XIV-lea, semnate de Bernard Sylvestre, Gottfried von Viterbo, Alexandre Neckam, Gauthier de Metz, Rudolf d'Ems, Jacob van Maerlant, Jan van Boendale, Dante. Referințe gastronomice existau în mai toate scrierile medievale, fie ele serioase (*Expositio totius mundi et gentium*; *Unibos*; *Navigatio Sancti Brendani*; Columb – *Epistula de insulis nuper inventis*) sau parodice (*Coenae Cypriani*; *Magister Golyas de quoddam abbate*; *Aucassin et Nicolette*; *Farce de Jenin Landore*; *Opera molto utile et piacevole dove si contiene quattro dialoghi composti per l'eccellentissimo dottor delle Arti et medico aurato Messer Angelo de Forte*; *Lo aviso et vision venuto alli barberi*; *Bugiardello*). Motivul fântânii tinereții – cu rădăcini în cultul păgân al izvoarelor – are corespondent în traducerea latină a lucrării grecești *Physiologus*, în *Roman d'Alexandre*, în *Topographia Hibernica* a clericului Gerard, în poemul epic *Huon de Bordeaux*, în cântecele de gestă.

Dacă întâia mărturie scrisă a toponimului *Cucania* ne-o oferă poezia go-liardică, cea mai veche descriere a acestui ținut miraculos apare într-un text francez (mai precis, scris în franca veche) de la mijlocul secolului al XIII-lea (aproximativ 1270 sau mai târziu), numit, generic, *Fabliau de Cocagne* și

1 Franco Jr., Hilário, *Nel paese di Cuccagna. La società medievale tra il sogno e la vita quotidiana*, prefazione di Jacques Le Goff, Roma, Città Nuova Editrice, 2001, p. 46.

existent, cu variații, în trei manuscrise, cu următoarele titluri: *De Cocaigne* (a doua jumătate a secolului al XIII-lea), *Fabliaus de Cocaigne* (a doua jumătate a secolului al XIII-lea) și *Ci comance Coquaigne* (începutul secolului al XIV-lea). Acesta este incipitul drumului glorios al toposului Cucaniei, care va circula, timp de secole, în Europa Occidentală, oral, apoi în scris, în zeci de variante, într-o mulțime de limbi, adaptându-se diverselor contexte geografico-istorice, reinventându-și funcțiile, metamorfizându-se neconținut, păstrându-și însă intactă spectaculozitatea, fascinația și puterea cathartică.

Din florilegiul Cucaniei – a cărei amploare, datorată ubicuității geografice și longevității istorice, o putem doar bănuî, nicidecum preciza cu exactitate (Delumeau), se disting câteva texte reprezentative, de neocolit în studiul fenomenului: cele trei variante ale textului francez *Fabliau de Cocaigne*; textul englez *Poem of Cokaygne/The land of Cokaygne* (începutul secolului al XIV-lea, Kildare, Irlanda); povestea a treia a celei de-a opta zile din *Decameronul* lui Boccaccio; textele olandeze cercetate de Herman Pleij, dintre care două în versuri (textul L, datat după 1458, manuscris aflat la British Library, London; textul B, cca 1500-1510, aflat la Bibliothèque Royale, Bruxelles) și unul în proză (inclus într-o antologie de pe la 1600, datând însă de pe la 1546); textele germane *Das Narrenschiff* (Sebastian Brant, 1494), *Schlaraffenland*, atribuit lui Hans Sachs (cca 1530), *Ein abentheuerlich Lied in dem Roten Zwiner Thon von dem Schlauraffenlande, seltzam Schwenck, Lustig zu Hören* (cca 1527-1538); textele italiene *Storia di Campriano contadino* (cca 1518, Toscana), *Le lettere del Messer Andrea Calmo* (1547-1566), *Il Trionfo dei Poltroni* (cca 1576, Siena), *Capitolo di Cuccagna* (1581, Siena), Tommaso Garzoni, *Piazza universale di tutte le professioni e i mestieri* (1585), *Il piacevole viaggio di Cuccagna* (1588, Cesena), *Capitolo qual narra l'essere di un mondo novo trovato nel Mar Oceano* (secolul al XVI-lea, Modena). Cercetătorii se confruntă, în ciuda generozității materialului de studiu, cu dificultăți multiple, izvorâte nu doar din distanțarea cronologică de *medium aevum*, ci și din extraordinara mobilitate a textelor epocii; dacă încadrarea spațio-temporală a corpusului de texte se poate realiza cu o exactitate destul de mare, determinarea autorului (autorilor) și a profilului său (lor) intelectual, precizarea prototipului, trasarea filiațiilor și stabilirea influențelor, circumscrierea „destinatariilor” nu depășesc (încă) stadiul ipotezelor. Rarele semnături ce ne parvin se limitează la prenume, însoțite sau nu de porecle sau de toponime. Citindu-le, ne facem o idee despre tradițiile onomastice ale epocii (Alessandro, Bartolomeo, Andrea, Tommaso, Faustino, Martin), aflăm, uneori, proveniența geografică – reală sau declarată – a creatorului (Siena, Terdocio, Lucca) ori deslușim vagi conotații sociale (*suo compagno/tovarășul său, il ciecolorbul*). În secolul al XVI-lea apar deja indicii mai precise, de tipul prenume-nume: Hans Sachs, Andrea Calmo, Tommaso Garzoni. Adesea, termenul „autor” acoperă trei entități ce fuzionează sau, cel puțin, interacționează într-o oarecare

măsură: creator, recitator, copist. Prezența sa e detectabilă, la nivelul textului, în intervențiile directe la persoana I sau a II-a, ce au rolul de a confirma pretenția de veridicitate. Pierdut în negura vremii, personalitatea sa, ca individualitate, e aproape imposibil de reconstituit; cel mult, ne putem apropia de ea încadrând-o într-o colectivitate, într-o categorie socioprofesională. Jacques Le Goff presupune că autorul anonim al celui mai vechi text, cel francez, aparținea unui ambient urban și clerical, ce i-a permis o (slabă) formație universitară. Cultura sa – impregnată de spiritul goliardic – e evidențiată de integrarea, în text, a elementelor livrești, de origini extrem de diverse. Ca (aproape) orice produs al culturii intermediare, această creație e un – firesc – melanj erudit-popular și individual-colectiv. Creatorul/sintetizatorul – de presupusă origine picardă – e dublat – dat fiind caracterul teatral al textului medieval – de spectatorul/ascultătorul/copistul ale cărui intervenții – prin adăugire, omitere, imitație, împrumut, eliminare etc. – recrează textura operei, proces ce-i conferă calitate de coautor.

Nu avem, așadar, certitudinea unui autor individual, dar nici a unui model unic, original; se poate vorbi, mai degrabă, de această operă ca rezultată a unui proces colectiv și continuu, ce ilustrează perfect estetica medievală a identității, a confirmării: „Termenul «operă» [...] acoperă o realitate indiscutabilă: unitatea complexă, dar ușor de recunoscut, alcătuită de colectivitatea versiunilor ce manifestă materialitatea; sinteza dintre semnele folosite de către «autori» succesivi (cântăreți, recitatori, copisti) și literalitatea textelor. Forma-sens generată astfel este tot timpul refăcută. Opera este fundamental mobilă. Ea nu are un sfârșit propriu-zis: la un moment dat, din motive oarecare, încetează, pur și simplu, de a mai exista. Se situează în afara și, ierarhic, deasupra manifestărilor ei textuale”¹. De aici lipsa aproape totală a titlurilor, suplinite, în epocă, de sintagme, expuneri, informații destul de ample, iar în zilele noastre, de intitulări formulate de editori și/sau impuse de exegeți.

Mobilitatea textului (în spațiu, în timp, în structură), multiplicarea expozitivă a versiunilor au fost determinate, fără îndoială, și de teatralitatea literaturii medievale, performată, adesea, de bufoni profesioniști sau diletanți, goliarzi, comedianți ambulanți, cântăreți stradali, după modelul a *asculta-a memora-a altera-a repeta-a fi ascultat*². Existent, în forme incipiente, fragmentare, necristalizate, în memoria colectivă, materialul Cucania s-a coagulat într-o structură mozaicată, dar consistentă, în contextul oralității, prevalente în secolele al XII-lea – al XIII-lea, pentru a se infiltra în cultura scrisă, propagată de tipar, a secolelor al XVI-lea – al XVII-lea. Incipitul retoric, permanentul contact narator-ascultător, prezența unor elemente în anumite texte și absența lor din altele (de exemplu, Sfânta Treime) sunt mărci ale oralității, caracterizate prin legătura foarte strânsă și

1 Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1983, p. 104-105.

2 Franco Jr., Hilário, *op. cit.*, p. 57.

succesiunea rapidă a fazelor de emisie-recepție-retransmitere. Alături de tipar (foi volante, cărțuții *in octavo* – culegeri în ale căror pagini conviețuiesc, în bună înțelegere, texte carnavalești, testamente satirice, *Lupte dintre Carnaval și Post*), în răspândirea toposului un rol însemnat l-au avut, în Italia secolelor al XVI-lea – al XVIII-lea, gravurile, unele dintre ele fiind lipite pe evantaie (vânturători): *Il trionfo di Carnevale nel paese di Cuccagna* (anonim, editat de Fernando Bertelli în 1562); *Il paese di Cuccagna dove chi manco lavora più guadagna* (secolul al XVI-lea); *La Cuccagna, descrizione del gran paese di Cuccagna dove chi più dorme più guadagna* (anonim, sfârșitul secolului al XVI-lea sau secolul al XVII-lea); *La Cuccagna Nuova, trovata nella Porcolandia l'anno 1703 da Seigoffo, quale racconta esservi tutte le delizie e chi desidera andarvi, gli arriva prestissimo con il pensiero con tutta facilità. E finalmente qui chi sempre vive mai more* (Mitelli, secolul al XVIII-lea); *Il paese di Cuccagna* (secolul al XVIII-lea).

Trecerea de la tradiția orală la cea scrisă a fost una din cauzele mutațiilor survenite în evoluția toposului. Dinamica materialului se manifestă atât în diacronie, cât și în sincronie și se caracterizează prin circularitate: nucleul oral, dialectal a fost, la un moment dat, fixat în scris; la rândul său, textul scris a fost (re)asimilat de tradiția orală. Pe de altă parte, toposul – ivit, după unii, într-o cultură rurală (ipoteză confirmată de rusticitatea imaginii Cucania, de absența motivului sexualității în versiunile mai vechi, de prezența arhitecturii comestibile, de absența senzațiilor olfactive) – a migrat spre cultura urbană, contaminându-se cu elemente specifice mediului citadin, intelectual, monastic (existența pietrelor prețioase, a tacâmurilor de aur/argint, a parfumurilor).

Fiind marcat – de-a lungul traiectoriilor oral-scris, rural-urban, popular-cult – de intervențiile interpreților, ale ascultătorilor, ale copiștilor, ale traducătorilor (dintre care unii aparțineau unei culturi intermediare, subalterne, aflate la limita dintre cultura maselor și cea a elitelor, ceea ce facilita medierea între cele două niveluri), textul Cucania e, asemenea multor producții medievale, rezultatul unor relații intertextuale sincronice și diacronice existente în momentul înregistrării lor scrise.

Produs cultural tipic medieval, Cucania e rezultanta moștenirii, a împrumutării, a imitării, a distorsionării, a adaptării, a recombinației unor elemente de vechime considerabilă și de cele mai diverse origini. Elaborarea reprezentărilor despre Cucania e guvernată de două legi, care fac imposibilă determinarea contribuției precise a fiecărui component: cea, definită de Propp pentru basm, a transferabilității („Basmelor au următoarea proprietate specifică: părțile alcătuitoare ale unuia pot fi transferate altuia fără niciun fel de modificări”¹.) și cea a permeabilității, care acționează nu doar intratextual, la nivelul diviziunilor constitutive, ci și extratextual, la nivelul imaginarului. Franco Jr. surprinde astfel caracterul arbitrar al liniei

1 Propp, V. I., *Morfologia basmului*, în românește de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970, p. 12.

de demarcație dintre societățile imaginare și societățile reale: „Între o societate concretă și o societate imaginară nu există așadar frontiere, ci se găsește o amplă fâșie de proprietate comună, care trebuie să reprezinte pentru istoric punctul de observație atât al uneia, cât și al celeilalte”¹. Cu alte cuvinte, între cele două se instaurează un raport interactiv: în societățile istorice, anumite segmente sociale își transpun frustrările și speranțele în construcția mentală a societății perfecte, dorite, așteptate; la rândul lor, societățile imaginare sunt „croite” după tiparul, cel mai adesea inversat sau exagerat, al societăților concrete și „clădite” cu materiale palpabile, cunoscute oamenilor reali. Dacă, pe de o parte, înțelegerea adecvată a societății medievale ar fi trunchiată fără luarea în calcul a istoriei imaginarului, pe de altă parte, literatura medievală nu poate fi percepută în toată complexitatea ei decât în contextul istorico-social care a generat-o.

BIBLIOGRAFIE

- Di Renzo, Ernesto, *Strategie del cibo. Simboli, saperi, pratiche*, Roma, Bulzoni, 2005.
Franco Jr., Hilário, *Nel paese di Cuccagna. La società medievale tra il sogno e la vita quotidiana*, prefazione di Jacques Le Goff, Roma, Città Nuova Editrice, 2001.
Graf, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori, 1996.
Pleij, Herman, *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasies of the Perfect Life*, translated by Diane Webb, New York, Columbia University Press, 2001.
Propp, V. I., *Morfologia basmului*, în românește de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970.
Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1983.

1 Franco Jr., Hilário, *op. cit.*, p. 13.



DELIA MUNTEAN

Pactul cu bătrânețea

„Doamne, când Tu mă chemi, vreau bucuros
să Te urmez, dar nu în noaptea asta.”
(Rugăciune finlandeză de seară)

În *Caietul* apărut în 2009 la Editura Polirom, cel dintâi al unei opere mai ample, intitulate *Raport asupra singurătății*, Augustin Buzura nota, printre altele, că „tot ce agonizează și se stinge” îi devine mereu mai familiar. „Moartea este atât de aproape – mărturisește naratorul –, încât îi aud(e) până și respirația, îi simt(e) răcoarea înfiorătoare”.

Un an mai târziu, într-o însemnare nedată, cuprinsă în jurnalul publicat de Andrei Pleșu la Editura Humanitas (*Note, stări, zile. 1968-2009*), găsim următoarele: „De câte ori n-ai scris sau n-ai pronunțat cuvântul *moarte*. Vine însă o vreme în care simți că scrii și vorbești despre moartea ta”.

Tot în 2010, Editura Art tipărește prima traducere în limba română, grație lui Alexandru Al. Șahighian, a cărții *Despre îmbătrânire. Revoltă și resemnare*, aparținând filozofului, romancierului și jurnalistului austriac Jean Améry (volum apărut la Stuttgart în 1968). De astă dată, nici roman, nici jurnal, însă pornind – asemenea celor două cărți de mai sus – de la experiența trăită și problematizând relația autorului cu timpul, cu ceilalți, cu moartea. Avem de-a face cu o scriere atipică, dificil de încadrat într-o specie anume. Se împletesc în ea literatura, biografia, sociologia, filozofia, psihologia.

Volumul cuprinde cinci texte, pe care semnatarul le consideră *eseuri*, cu sensul de „căutare a ceva cu neputință de găsit” (*Cuvânt-înainte*, p. 7; observăm – și în cazul altor cărți de-ale sale – că autorul își redactează el însuși prefața sau postfața). Cartea aparține unei trilogii autobiografice (iarăși neconvenționale, deoarece faptele de viață de la care pornește eseistul reprezintă doar instrumentul/pretextul problematizării și al contemplației), alături de *Jenseits von und Schuld-Sühne* (1966) și de *Unmeisterliche Wanderjahre* (1971), încă netraduse (din ceea ce știm) la noi.

Pe lângă acestea, Jean Améry a scris numeroase articole de presă (adunate în culegeri precum *Karrieren und Köpfe* – 1955, *Geburt der Gegenwart* – 1961), romane (*Die Schiffbrüchigen* – 1935; *Lefeu oder der Abbruch* – 1974; *Charles Bovary, Landarzt* – 1978), eseuri filozofice (*Hand*

an sich Legen. Diskurs über den Freitod – 1976, a cărui traducere, cu titlul *Despre sinucidere. Discurs despre moartea liber aleasă*, a apărut la Editura Art în 2012), recenzii, comentarii, critică de film.

Să trecem în revistă câteva repere din biografia scriitorului. Pe numele real Hans Mayer, Jean Améry s-a născut la 31 octombrie 1912 la Hohenems, un orașel-stațiune în Alpii austrieci, unde familia lui se stabilise cu vreo trei sute de ani în urmă. Tatăl, evreul Pavel Mayer, a luptat în cadrul armatei austro-ungare, murind pe frontul Primului Război Mondial. Mama, Valerie, tot de origine evreiască (născută Goldschmidt), a fost crescută în cultul romano-catolic. Deși – după cum reiese din mărturisirile autorului – străbunicul (hangiu și măcelar) vorbea fluent ebraica, familia Mayer s-a îndepărtat treptat de etnia și de cultura evreiești.

În ceea ce-l privește pe Hans (format în spiritul unei culturi străine), problema identității îi va răscoli ființa abia în preajma anului 1935, în perioada studiilor vieneze (a urmat Filozofia și Literale), când au fost promulgate Legile de la Nürnberg. Este un moment cu implicații profunde în evoluția tânărului, care, exclus pe neașteptate din comunitatea și din cultura austriece, e silit să își asume originea evreiască, în ciuda mediului în care fusese educat (în lucrările sale, recunoaște că nu împărtășește cu evreii nici limba, nici tradițiile, nici amintirile, nici credința în Dumnezeuul lui Israel).

Toate acestea, împreună cu bulversările provocate de venirea la putere a lui Hitler, îl determină să emigreze în Franța (în 1938), iar apoi în Belgia (în 1941), unde, considerat spion, va fi arestat de Gestapo și deportat în sudul Franței. De aici evadează și se reîntoarce în Belgia, alăturându-se mișcării de rezistență antinazistă, însă *nu* în calitate de evreu.

La 23 iulie 1943 e arestat din nou, în timp ce distribuia manifeste. De data aceasta, e interogat și torturat – ca prizonier politic – la Fort Breendonk, o veche cetate de lângă Antwerp, rechiziționată de Schutzstaffel. La Fort Breendonk, precum și în lagărele de concentrare, a avut parte de cele mai brutale experiențe, care își vor pune pecetea asupra personalității sale pentru totdeauna. De altfel, a reușit să scrie și să vorbească în public despre ele (implicit, să călătorească în Germania) abia după două decenii, prin 1964, la îndemnul unui prieten, poetul Helmut Heissenbüttel.

La Fort Breendonk, de pildă, a fost interogat – timp de mai multe zile – într-o poziție din care e aproape imposibil să scapi cu viață: i-au fost strânse mâinile la spate, apoi i s-au legat încheieturile cu un lanț, iar corpul i-a fost atârnat de un cârlig fixat în tavan, la un metru de podea; a fost bătut cu un bici până i s-au dislocat brațele, răsucindu-i-se peste cap. Cu toate acestea, nu a mărturisit nimic real (cunoștea doar numele codificate ale partizanilor), reușind chiar să *confeționeze* câteva crime politice, spre disperarea torționarilor care, neputând scoate nimic de la el, au fost nevoiți să-l elibereze *doar ca evreu* și să-l interneze, pe rând, la Auschwitz III (unde a lucrat ca muncitor necalificat în lagărul de muncă Buna-Monowitz), la Buchenwald și Bergen-Belsen.

După 642 de zile (cum va declara mai târziu într-o scrisoare), adică la 15 aprilie 1945, a fost eliberat de armata britanică. Avea 45 de kilograme. A mai

trăit în jur de trei decenii, la Bruxelles, lucrând ca jurnalist. Deși a scris toată viața numai în limba germană, la puțin timp după Al Doilea Război Mondial și-a schimbat numele în Jean Améry (Améry fiind o anagramă în limba franceză a cuvântului Mayer), în semn de respingere a culturii germane, în spiritul căreia fusese format și de care fusese multă vreme sedus, dar pe care o simte pervertită, alterată de atrocitățile regimului nazist.

Alienat cultural și identitar, dar mai ales cu încrederea în semeni pierdută pentru totdeauna („Oricine a fost torturat rămâne torturat”), Jean Améry se va refugia de acum înainte în cultura franceză. Va trăi toată viața încercând să depășească – prin scris – condiția de victimă a violenței, să se reabiliteze spiritual. Libertatea supremă o va dobândi însă abia la 17 octombrie 1978, când își va curma zilele într-o cameră a unui hotel din Salzburg (mai avusese o tentativă cu patru ani în urmă, dar a fost salvat).

Jean Améry devine astfel o *victimă postumă* a călăilor, cărțile și articolele sale dezvăluind soarta intelectualului care trăiește după Auschwitz, care duce cu sine resentimentele, *vina de a supraviețui*. Avem de-a face cu o mărturie tragică, una a *individului* ce și-a câștigat deja locul distinct în istoria celor mulți. Lucrările ameriene au fost traduse în peste șaptesprezece limbi, iar autorul a fost invitat la numeroase conferințe, simpozioane, interviuri. Problematika acestora vizează aspecte precum identitatea, violența, alteritatea, frica, morala, autenticitatea, revolta, eșecul, moartea, libertatea, adevărul. Regăsim unele urme din gânditori ca Vladimir Jankélévitch, Herbert Plügge, André Gorz, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Sigmund Freud, Rudolf Carnap sau Ilya Prigogine (cu care a fost și prieten), dar cel mai mult Jean Améry filozofează asupra lui însuși, reperul fundamental constituindu-l propria existență.

Totul începe și se sfârșește cu omul și intelectualul Hans Meyer, cel căruia, obsedat încă din tinerețe de „necesitatea și imposibilitatea de a fi un evreu”, destinul i-a hărăzit suficiente experiențe pentru a putea înțelege starea subiectivă a victimei, suferința pe care o poate provoca celălalt, marginalizarea, condiția intelectualului – „victimă absolută” – în lagăr (supus unor munci dure, care să-i răstoarne întreaga construcție spirituală, văduvit de sprijin atât din partea ideologiei comuniste, cât și a religiei), esența regimului nazist, relația complexă dintre valori/principii validate de tradiție și realitatea adesea înspăimântătoare.

Elementele menționate sunt expuse în creația ameriană într-o manieră, de regulă, incomodă, neîndurătoare, dezolantă. Pentru autor, timpul nu vindecă și nu aduce iertarea. Nu consolează, nu eliberează. Chiar dacă sfidarea și ironia îi pigmentează pe alocuri discursul – pentru a preîntâmpina empatia exagerată (a lui, a cititorului) vizavi de obiectul și subiectul supuse atenției –, lectura în profunzime scoate din ascundere ideea de permanență a *torturii* și a *condiției de victimă*. Eseuri și mărturii deopotrivă, scrierile lui Jean Améry conturează un destin aparte, în care tortura (cu sensul etimologic de *răsucire*) transformă sinele/existența într-o luptă continuă cu propriile margini (și nemargini), într-un *sfârșit continuu*. Într-un *priveghi la propriul căpătâi*. Este înfățișată o lume a suferinței, a disperării,

în care nici metaforele consolatoare, nici revolta nu amână și nu înlătură triumful inevitabil al morții.

Simbolul *torturii* (ca răsucire în sens opus a unui corp prin extremitățile sale – apud *Larousse*) capătă conotații inedite în volumul intitulat *Despre îmbătrânire. Revoltă și resemnare*. Moartea constituie și aici „unicul lucru adevărat”: „orice pas pe care-l facem ne duce spre ea, orice gând pe care-l gândim se sfârșește în cele din urmă ciocnindu-se de ea” (p. 142). În consecință, *răsucirea* (de la consemnare obiectivă la revoltă, de la căință la scandal, de la tandrețea față de propriul corp la ură, dezgust și rușine, de la familiaritate la înstrăinare, de la privirea ta la privirea celorlalți, de la demnitate la jelanie, de la real la imaginar) se permanentizează și devine cu atât mai dramatică. E tocmai traseul pe care ni-l propune Jean Améry în cartea de față. Însoțindu-i îmbătrânirea, ne transformăm în martorii „*nimic-nicirii*” sale, ai înlăturării lui efective din timp și din spațiu.

Avem de-a face, pe de altă parte, cu un *experiment*, în care autorul scrie și se scrie, constituindu-se în obiect și subiect al investigației (la fel se va întâmpla și în volumul *Despre sinucidere. Discurs despre moartea liber aleasă*), iar moartea/murirea devine un instrument metodologic vizând *descoperirea adevărului*. Problema e că, într-un atare demers, rezultatele finale rămân o enigmă pentru experimentator. Cercetarea se va săvârși la un moment dat, însă nu se va desăvârși.

Aceasta nu înseamnă, totuși, în cazul de față, că „victima absolută” – lepădându-se de utopia depășirii imposibilului – alege *neputința, resemnarea*. Sunt la fel de tentante (oare și izbăvitoare?), așa cum a procedat și pe vremea conflictului lăuntric provocat de identitatea evreiască, *revolta, sfidarea*. Cu atât mai mult când e în joc *propria trecere*. Dacă moartea celui alt se pare în consens cu legile firii, a lui însuși provoacă nerânduală. E inacceptabilă. Precum valul ce-și dă sufletul pe țarm, ființa americană – o *supra-viețuitoare* deprinsă deja cu (ne)marginile – se împotrivesc, respinge logica, adevărurile filozofiei, ale statisticilor, analgezicele artei, ale religiei și își țipă (cu durere, cu groază, cu sarcasm) Adevărul personal, pe care-l citește în legile sinelui, ale iadului-rai dinăuntru. E un protest tulburător, potențat – în cazul lui Jean Améry – de confruntarea mai veche dintre presiunea de a fi și eliberarea prin sinucidere.

Sunt – cele de mai sus – câteva dintre contradicțiile prin care autorul își gândește îmbătrânirea. Convertind-o în limbaj, îi oferă ocazii (motive?) să se desfășoare, să se exprime. Cele cinci texte ale volumului (*Existența și curgera timpului, Să-ți devii tu însuți străin, Privirea celorlalți, Să nu mai înțelegi lumea, A trăi cu gândul morții*) pot fi considerate, de aceea, dimensiuni ale procesului, secvențe distincte ale aceleiași experiențe (pe care limbajul are doar orgoliul, nu și puterea de a o încheia...). Cât despre istoria ce se derulează în paginile cărții, aceasta e, cu siguranță, una personală, însă Jean Améry – filozoful, romancierul și jurnalistul – reușește, pe de o parte, să o depășească prin *multiplicarea victimei* (împrumutând personaje din literatură), iar pe de altă parte, să-i dezvolte, să-i articuleze semnificațiile prin așezarea lor în narațiuni fals independente.

Cel dintâi eseu, *Existența și curgerea timpului*, reconstituie o întâlnire imaginară (o recepție matinală) a romancierului Marcel Proust (numit A.) cu eroii cărților sale. Tema proustiană fundamentală, aceea a timpului, reprezintă pretextul literar care, cumulat cu *le temps vécu* amerian, dezlănțuie pagini întregi de interpretări. Timpul, dușman și prieten deopotrivă (îți îngăduie să-ți așezi orgolios amprenta doar pentru a o înlocui nemilos cu mereu alte matrițe), devine astfel „chinul și speranța noastră” (p. 17); el se află totdeauna în noi, spre deosebire de spațiu, situat în jurul nostru, și e perceput ca ireversibil abia când îmbătrânești, fapt „prea îngrozitor pentru a te mai plânde de asta” (p. 32). Fiindcă – notează Jean Améry – „meditația asupra timpului nu este naturală și nici nu vrea să fie. Este lucrarea omului care, cutremurat, se dislocă pe sine, a celui care nu mai odihnește înlăuntrul lui, fiindcă neliniștea nu-i mai lasă odihnă” (p. 43). Este percepția celui căruia corpul îi dă tot mai des de înțeles că se umple de timp, în vreme ce timpul real din afară, dinainte, din jurul ființei se micșorează scandalos, irevocabil.

Următorul text, *Să-ți devii tu însuși străin*, are în centru o femeie de cincizeci de ani (numită tot A.), care se simte pângărită de imaginea din oglindă. Transformările fizice o apropie (cu tandrețe) și – deopotrivă – o îndepărtează (cu dezgust) de propriul corp, silind-o să consulte mereu mai frecvent compendiile de medicină (căci, iată, organele nu mai tac, iar trupul „devine tot mai mult masă și tot mai puțin energie” – p. 58). Actualul înveliș i se pare fals, nu seamănă cu cel din fotografiile mai vechi. Lepădarea (...profilactică) de ceremonialul oglinzii nu o eliberează nicidecum de propria-i piele. Îmbătrânirea, maladie fără leac („Azi suntem ceva mai puțin sănătoși decât ieri și cu o idee mai sănătoși decât vom fi mâine” – p. 52), convertește definitiv trupul „într-o temniță, dar și în adăpostul nostru cel de pe urmă. El ne devine înveliș, refugiu și ultimă rămășiță...” (p. 53). Ne izolează de ceilalți, căci societatea nu agreează spectacolul declinului; dimpotrivă, te vrea tânăr, „sănătos, adică operațional” (p. 67), (pre)judecată pe care – treptat – o duci cu tine și o transformi, în cele din urmă, în atitudine proprie. Moartea se instalează încet în noi înșine, e nerăbdătoare să-și ia obolul și ne așterne pe buze – parcă prea des – „frazе impure din punct de vedere logic, cum ar fi: *Când nu voi mai fi*” (p. 73).

Privirea celorlalți debutează, oarecum didactic, cu o sugestie de lectură: Jean-Louis Curtis (1917-1995), *La Quarantaine*. După ce rezolvă dubla semnificație a titlului (deceniu de vârstă între patruzeci și cincizeci de ani, pe de o parte; punerea în carantină a celui care nu mai e tânăr, pe de altă parte), Jean Améry se ocupă de personajul André, un notar din Pirinei, aflat acum la Paris, după o vreme îndelungată. Eroul e prezentat drept o persoană distinsă, un spirit cultivat; are însă fatidica vârstă de cincizeci de ani, aspect arhisuficient pentru ca lumea metropolei să nu-i acorde nicio atenție, niciun viitor. Stăpânit de sentimente contradictorii, generate de absurda condiție umană (nu putem trăi „fără ceilalți, dar nici cu ei și nici împotriva lor” – p. 76), André interiorizează treptat privirea celorlalți, susținută inclusiv lingvistic prin nefastul prefix *in-/ne-* atașat adjectivelor care însoțesc până la o anumită vârstă destinul („incapabil”, „nepriceput”, „inapt”, „incorigibil, ineficace, nedorit,

nesănătos, ne-tânăr” – p. 92) și, considerând sentința definitivă, își curmă zilele.

Eseul încorporează și alte reminiscențe livrești; întâlnim linkuri către Erich Kästner (1899-1974), Eduard Mörike (1804-1875), Theodor Fontane (1819-1898), ale căror scrieri, coagulate cu experiența proprie, îi permit autorului să creeze conexiuni sugestive. El remarcă, printre altele, îndârjirea cu care ființa umană respinge atât resemnarea socială, cât și cea fizică: „Încă e ziuă, își spune fiecare, dorindu-și să acționeze ca om în putere. Dar s-a și lăsat noaptea mai înainte de a se fi lăsat cu adevărat, și *omul nu mai poate acționa decât în felul în care societatea i-o cere, i-o îngăduie sau i-o interzice*” (p. 88; s.n. D.M.). Onorurile aduse înțelepciunii și experienței sporesc tragismul („omagiul lor e ca un sumbru necrolog, deja anticipează moartea” – p. 98), iar tentativele juvenile, cu concretizări, adesea ridicole, la nivelul limbajului, al vestimentației, al practicării unor sporturi etc., „nu sunt nicidecum în asentimentul societății”, constituind doar un acord provizoriu cu „fațada economică și publicitară a acesteia” (p. 101). Finalul eseului pledează pentru *cumpătare și demnitate*. Nici da, nici nu. Și da, și nu.

Consensul cu ceilalți, în cazul omului ajuns în ultima etapă a vieții, se dovedește mult mai vulnerabil (sau chiar absent cu desăvârșire) în privința semnelor culturale. După cum aflăm din secvența intitulată *Să nu mai înțelegi lumea*, adaptarea permanentă la módele vremii îl solicită intelectul peste puterile (și mai ales peste vrerile) sale, căci noua rânduială, *zămislită de alții*, nu mai poate fi explicată și valorizată cu instrumentele și convingerile acumulate de-o viață. Cultura devine, în mod paradoxal, „*chin și anevointă*”, îi provoacă nemulțumire și neputință („s-a isprăvit cu șansele depășirii de sine culturale” – p. 121). Așa cum trupul se *răsuțește* (< lat. *torquere*), spiritul se anchilozează, reacționând fals, confuz, epidermic la noul sistem de semne. Îmbătrânirea minții, contestarea (umilitor-ironică) de către ceilalți a codului cultural propriu și, pe de altă parte, imposibilitatea de a-l abandona („desuet”, ofilit cum este) echivalează cu absența oricărei perspective, cu moartea. În asemenea condiții, atitudinea propusă în ultimele rânduri ale textului rămâne, totuși, duală: sinele „trebuie totodată să accepte și să refuze nimicirea sa”. Chiar dacă „el nu mai înțelege lumea”, iar „lumea pe care o înțelege nu mai există” (p. 134).

Eseul cu care se încheie volumul poartă un titlu emblematic: *A trăi cu gândul morții*. Pentru cel care a îmbătrânit deja fizic, social și cultural (aspecte pe care lumea nu uită să i le amintească de câte ori i se oferă prilejul) adevărul în care crezuse până nu demult cu indiferență devine tot mai palpabil, mai familiar: „*Eu voi muri, muri-voi eu, voi muri, muri*” (s.n. D.M.). Semnele sunt multiple: cunoștii se retrag cu discreție, spațiul cetății nu mai îmbie, iar zilele se trec doar în amintire... Văzută din exterior, pare etapa tihnei mult râvnite (câteodată invidiate), a împăcării cu sine. Bătrânul știe însă că, dacă alții vor spune despre el în curând că „acum îi este bine” sau „requiescat in pace” sau că „doarme cu dreptii”, toate acestea sunt construcții lingvistice deșarte, fiindcă mortului „nu-i este nici bine, nici rău” și „nimeni nu odihnește în pace, oricât i-ai ura-o” (p. 144-145). Exprimările metaforice nu amână, nu

suspendă. Ce rămâne? „Să ne împăcăm cu ideea: adică să acceptăm moartea” (p. 157). Iar aceasta ar presupune însăși respingerea vieții. Consecința (în varianta americană): „Nici una, nici cealaltă nu sunt posibile. Orice refuz trebuie să ne garanteze o oarecare alternativă, fie ea și mizerabilă. Moartea în esența ei cu totul stranie și de neconceput nu este însă o alternativă” (*ibidem*). Pacea cu moartea fiind imposibilă, ce mai rămâne, totuși? Încheierea unui compromis („un compromis putred, oricât de urât ne-ar suna cuvântul” – p. 159), crearea unui „echilibru dintre teamă și nădejde, dintre rebeliune și resemnare, dintre refuz și acceptare” (*ibidem*).

Ca și în celelalte eseuri, observăm întrepătrunderea instanțelor comunicării. Există, pe de o parte, un narator omniscient, ce derulează (cinematografic, am spune) momentul în care un anumit personaj literar ia contact cu primele semne ale îmbătrânirii; camera de filmat înregistrează, de regulă, obiectiv, la persoana a treia, cu încetinitor. Pe parcurs, relatarea capătă accente subiective, autorul interiorizând parcă experiența eroului său și generând – imperceptibil, la început; insistent, mai apoi – paralelisme cu destinul personal. Transgresarea persoanei întâi (a corpului ce se încăpățânează să spună mai mult decât biblioteca) se realizează prin elaborarea de considerații mai generale (formulate la persoanele întâi plural și a doua singular) privind consecințele îmbătrânirii, cu linkuri (la vedere sau ascunse) către autori și opere (Heinrich Heine, Roger Martin du Gard, Thomas Mann ș.a.) ce i-au marcat backgroundul cultural și care susțin ideatic scheletul cărții de față. Însă nici *noi*, nici *tu* nu se remarcă prin obiectivitate sporită.

O altă instanță o reprezintă societatea și se concretizează în perspectiva *celorlalți*. Privirea lor e, de obicei, ostilă atitudinii și comportamentului dovedite de *eu*, *tu*, *el/ea* sau de *noi*. Există, totuși, un element comun: resemnați sau ironici, neputincioși sau sfidători, *toți învață să moară*. Gestionarea bătrâneții este – *pentru toți* – un joc cumplit și complicat, cu soluții ce se reconvertesc în dileme și cu sens unic. *Tortura sinelui care se sfârșește* îi marchează în aceeași măsură. Cât despre creatorii deja selectați de noi (Jean Améry, cu multiplele sale trimeri livrești, ori Augustin Buzura, ori Andrei Pleșu), observăm că respirația morții le depășește concretul, imediatul și se aruncă impertinent în paginilor cărților proprii.

O întâlnim, de altfel, în creația multor scriitori, aparținând unor epoci diferite și îmbrățișând perspective, genuri, stiluri în consens cu personalitatea fiecăruia. Avem de-a face cu o temă culturală ce obsedează (ne vine în minte, printre altele, un text semnat de Constantin Abăluță: „Pe carapacea broaștei mele țestoase sunt / contabilizate zilele / tot mai puține pe care le am de trăit / lighioana asta zâmbește poznaș de câte ori ni se ntâlnesc privirile / dar atunci cât e tristă / și se ascunde prin colțuri / m-apucă spaima” – *Contabila*).

Revenind la eseurile adunate de Jean Améry în volumul *Despre îmbătrânire. Revoltă și resemnare*, considerăm că acestea se delimitează hotărât – nu atât prin problematica abordată, cât prin viziunea aparte a autorului – de ceea ce Mircea Nedelciu numea *lectura-torpoare*, încadrându-se pe merit în seria *lecturilor-întrebare*.

SIMONA-GRAZIA DIMA



Lumea străveche din noi

Scriu, îmboldită de o curiozitate impersonală, despre șamanism, întrebându-mă, pradă unei anume perplexități, cu ce am rămas noi, contemporanii, din moștenirea lui, încât să merite să-l studiem. De vreme ce ne e imposibil să-l punem în practică, am păstrat oare din el mai mult decât o metaforă? Un prototip ce nu poate fi reprodus întocmai împovărează, devine un bagaj greoi de cunoștințe inutile. Simt nevoia de a înțelege sursa magnetismului ascuns, remanent, pe care-l exercită, în răstimpuri, asupra mea acest străvechi complex de rituri și credințe.

Scriu însă îndeosebi în virtutea entuziasmului trezit în studenție de scrierile lui Mircea Eliade – sentiment intact până astăzi. Regăsire de sine, răgaz tihnit lângă un havuz răcoros, într-o după-amiază sufocantă și prăfuită a lumii. Statornic citite, în original, chiar din primul meu an de studii filologice, cărțile istoricului religiilor îmi prelungeau, prin *euforie preextatică*, inspirația poetică iruptă în adolescență. Țesutul lor dens a format, de atunci, mai presus de orice convenții, un pat germinativ ideal, favorabil atât dezvoltării unei viziuni unitare asupra literaturii, cât și maturării lirismului sub cupola spiritualității.

Îndată ce vocea molcomă a profesorului Eugen Todoran, membru al legendarului Cerc literar de la Sibiu, își începea, la cursul de folclor, melopeea citării din operele eliadești, însoțită de comentarea lor înțeleaptă, relevând întrepătrunderea unei pluralități de niveluri: filosofice, etnologice, spirituale, literare etc., din actualitate până demult, în *illo tempore*, știam că, îndărătul platei culturi oficiale, subzistă și invită la explorare un strat adânc, un *ganz anderes* apropiat de veritabila noastră natură. Uitam atunci cu totul de temporalitate, contextul social nu mă mai apăsa, trăiam *de facto* în timpul mitic.

Mărturisesc, am privit mereu cu scepticism tentativele de a explica lumea și, prin extensie, literatura cu instrumentarul generat de optica scientistă, de a închide ființarea într-un corset abstract, pe care l-am putea asimila unui bloc cognitiv denumit de înțelepți *suttarivu* (v. *Padamalai. Teachings of Sri Ramana Maharshi*, recorded in Tamil verse by Muruganar, translated by Dr T. V. Venkatasubramaniam, Robert Butler and David Godman, edited and annotated by David Godman, Avadhuta Foundation, Boulder, USA, 2004); termenul, vehiculat de vedantinul Sri Ramana Maharishi, definește datele aparent obiective, științele eminamente lumești, sortite dizolvării în Sinele Suprem. Eram, în schimb, structural atrasă de inefabil, de *plenitudinea originară* liberă de constrângerea unui sistem

intelectual. Din instinct, acordam credit numai experienței directe. Scrisul lui M. Eliade transmitea, în schimb, fiorul integralității, al contactului nemijlocit cu transcendența, pulsul unui univers coerent, solidar, inteligibil. Senzația consonanței, a înrudirii sufletești cu viziunea eliadescă nu s-a erodat în timp. Erudiția uriașă cuprinsă în cărțile marelui savant nu le explica până la capăt impactul. Fiecare fapt ilustrativ din paginile lor izvora dintr-o convingere adâncă și avea o aură subtilă. Mi-era limpede că în prim plan sta o certitudine, o vie, nedomolită emoție, greu de transpus în cuvinte. Întrucât îi era dificil să o exprime în chip tranșant, hermeneutul prefera s-o facă prin imagini percutante, demers recognoscibil, în paralel, și în cultivarea unui tip de proză fantastic-arhetipală. Grație acestei duble acțiuni își formula, subiacent, îndemnul, unul luminos și fără echivoc, supremul său *legatum*, poate: a trăi întru spirit. Cu egală ardoare a scris despre șamanism.

Afinitatea mea cu universul eliadesc se completează cu admirația față de autonomia lăuntrică a intelectualului arhaic (până recent, analfabet!), șamanul, la distanță însă de formele concrete ale practicării lui în prezent, pe mapamond, unde acum e la modă. Pentru mine lecția șamanică e prețioasă întrucât degajă o exuberanță, o dezinvoltură atât de intensă, încât nu e nevoie să-și atribuie vreo denumire, să poarte o etichetă, spre a fi autentică sau, pentru unii, stupefiantă și amenințătoare. Cum a fost pentru adepții doctrinei marxiste. Cuvintele lui Eugen Ciurtin (din articolul *Siberia inițială: șamani tunguși, etnologi occidentali*, în *Observator cultural*, nr. 126, 23 iulie 2002) reamintesc o tristă realitate: după 1917, „rușii s-au prevalat, câteodată cu o violență inimaginabilă, de puterea politică asupra acestor teritorii nepolitice de milenii”. Cercetătorul face referire la vasta zonă siberiană a Rusiei, tărâm al șamanismului clasic. Această arie cuprinde și Republica Tuva, unde a trăit scriitorul șaman M. B. Benin-Lopsan, care a lăsat mărturie zguduitoare despre calvarul buniciei sale șamane, înțemnițată de sovietici mulți ani, spre a muri îndată după eliberare, pe drumul spre casă (v. M. B. Benin-Lopsan, *Șamanii din Tuva*, București, Ed. Herald, 2013).

Nu e de mirare, deci, nici faptul că volumul lui Eliade consacrat șamanismului, înscris între lucrările clasice ale domeniului respectiv, publicat în limba franceză în anul 1951, a apărut la noi în traducere românească abia în anul 1997 (*Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, traducere din limba franceză de Brîndușa Prelipceanu și Cezar Baltag, Ed. Humanitas). Ideologii comuniști văzuseră în el un op subversiv, irațional și grotesc, denotând un haos imposibil de controlat, de supus. Prin contrast, cei cu gândire mai largă i-au remarcat strălucirea aparte, încrederea neclintită în capacitatea omului de a se smulge din asprele condiționări, de a se descătușa, spre binele propriu și cel comunitar.

M-am delectat, la lecturile succesive ale oracularei cărți, nu doar cu faptele prezentate și cu interpretările lor, ci și cu emoția, haloul ei liric (trăsături nelipsite, de altfel, din toată opera științifică eliadescă, întemeiată pe un patos inconfundabil). Le-am îmbogățit cu informații din scrieri afine.

Eliade tratează empatic chestiunea șamanismului, atent la sensurile cele mai înalte ale acestei „mistici, magii și <religii> în sens larg”, cum, fericit, îl

caracterizează, adăugându-i marca specifică de *tehnică a extazului* (echivalentă de șamanul contemporan Michael Harner cu o stare de *conștiință modificată* (în cartea sa *Calea șamanului*, București, Ed. Herald, 2019), trăsătură inexistentă în religiile învecinate. Operând distincțiile de rigoare, istoricul religiilor deschide generos orizontul unor culturi exotice, nefamiliare europenilor, și, simultan, le insolitează pe cele binecunoscute: mitul lui Orfeu sau panteonul scandinav își devoalează nucleul șamanic.

Din orice abordare comparativă eliadescă răzbate un imens respect pentru alteritatea depistată în fondul intim al civilizațiilor non-europene. Ne cucerește dezideratul lui nobil, arzător, de a le detecta acestora substratul comun, elementul apt să le valideze axiologic.

În spatele cercetării comprehensive, al amplei documentări, se simte în paginile dedicate de Eliade șamanismului interesul sincer suscitât de o problemă foarte actuală: reconectarea la sacru a omului contemporan.

Vorbind despre „caracterul dramatic” al oficerii șamanului, cu influență binefăcătoare asupra suferindului pentru a cărui vindecare a fost chemat, savantul subliniază faptul că „orice ședință cu adevărat șamanică devine, până la urmă, un spectacol fără pereche în lumea experienței zilnice. (...) Demonstrarea puterilor magice dezvăluie o altă lume, lumea fabuloasă a zeilor și a magicienilor, unde totul pare posibil, (...) unde <legile firii> sunt abolite și unde există o anumită <libertate> supraomenească, a cărei prezență este ilustrată și dovedită în chip strălucitor.”

Am putea crede că Eliade idealizează, măcar într-un anumit grad, dar ne-am înșela, fiindcă, deși spectacolul șamanizării nu era agreabil, ci mai degrabă terifiant, el se bucura de un necontestat prestigiu în rândul publicului tradițional, dovedind pe viu abilitatea unui membru privilegiat (un *ales*) al comunității de a comunica după voie cu spiritele, de a instaura sacral *hic et nunc*.

O descriere memorabilă, realizată cu har scriitoricesc, a unui ceremonial șamanic yakut se poate citi și în volumul *Șamanismul în Siberia* al Mariei A. Czaplicka (Ed. Herald, 2014), reprodusă din scrierile etnologului și scriitorului polonez Wacław Sieroszewski (1858–1945), exilat de oficialitățile Imperiului țarist, pentru activități revolutionare, în Siberia, unde vreme de 12 ani a întreprins un migălos studiu etnologic, finalizat sub forma lucrării de pionierat despre viața iakuților, *Doisprezece ani în Țara yakuților* (1900). Ulterior, reîntors în Polonia devenită republică, a fost senator și președinte al Uniunii Scriitorilor (1927–1930).

Într-o societate sever codificată, precum cea arhaică, unde fiecare aspect al cotidianului primește o netă calificare: alb sau negru, bun sau rău, onorant sau ireverențios (inclusiv alimentele, după cum relevă Lvovna Luiza Gabișeva, în studiul *The Food Code in the Yakut Culture: Semantics and Functions*, *International Journal of Environmental & Science Education*, 2016, vol. 11, no. 18), șamanii pot fi albi și negri, unii recurg la sprijinul duhurilor benefice, alții, temuți sau chiar detestați, la ajutorul duhurilor rele. Fără ca întotdeauna această departajare să fie inflexibilă, intervenția șamanică rezidă în magie, vizează primordial obiective practice. Dar ea are

meritul de a căuta în nevăzut temeiul celor manifestate. Însăși moartea și învierea ritualică a șamanului au loc prin diminuarea sau pierderea simțului individualității, cu dobândirea, în schimb, a unei identități noi, spirituale. Chiar dacă spiritele devin organe ale unui nou *corp șamanic*, cum spune Eliade, ele nu îl domină pe oficiant. Forța șamanizării îi aparține. Nu întâmplător, unii șamani acced la o condiție elevată, mărturisită de luminiscenta deosebită a privirii. După Bogoras, citat de A. M. Czaplicka, șamanii erau recunoscutibili într-un grup uman. Aceeași realitate o exprimă un termen cheie al mitologiei nordice (tradiție cu ascendență puternic șamanică), reactualizat de Evelyn Rysdyk, *ørlög* – sinonim cu „energia sau lumina din care ia naștere toată materia” (v. cartea ei, *Șamanul din nord*, București, Ed. Herald, 2019).

Cu toate că șamanismul se conturează cu maximă acuratețe în aria Siberiei nordice și în Asia Centrală, el este întâlnit pretutindeni. Profilul său atât de bogat în determinații îi justifică prezența în patrimoniul umanității. Eliade nu se îndoiește de universalitatea șamanismului: „am desemnat experiența extatică drept un <fenomen originar>, pentru că nu vedem niciun motiv pentru care am considera-o produsul unui anumit moment istoric, provocat de o anumită formă de civilizație: înclinăm mai curând să o considerăm un element constitutiv al condiției umane și prin urmare cunoscută de întreaga omenire arhaică; ceea ce se schimba și se modifica odată cu diferitele forme de cultură și de religie era interpretarea și valorizarea experienței extatice.” Odinioară, credeau vechile populații arctice, toți oamenii călătoreau liber la zei și le vorbeau față în față, dar ulterior omenirea a decăzut, încât asemenea probe de eroism au ajuns exclusiv apanajul șamanilor, dintre care unii, lipsiți de capacități depline, doar imită extazul, transa și recurg la droguri și substanțe halucinogene. Șamanismul a intrat și el în declin.

Dacă se trece peste posibila mefiență față de șamanism, se reține funcționarea lui pe multiple paliere – religios, dar și estetic, medical, lingvistic, imaginativ. Artă-știință holistică, el îmbrățișează, în strânsă interdependență, întreaga gamă de preocupări a populațiilor ce-l practică, dar trece granițele teritoriale, actualizând o percepție a lumii distinctă de cea uzuală, „profană”.

După Eliade, caracterul religios îi este inerent, iar filosofia proprie nu îi aparține, ci coboară în ancestral, interiorizând componentele unei concepții de viață elaborate de antecesorii. Observând că autoritatea și puterea șamanilor siberieni decurg exclusiv din capacitatea lor extatică, istoricul religiilor conchide că șamanul a înlocuit preotul în jertfele oferite Ființei Cerești.

În încercarea de a desena „tabloul atât de mozaicat al șamanismului”, și Octavian Simu (în *Șamanismul, călătorie între două lumi*, Ed. Herald, 2018) observă că latura sa pragmatică, privilegiată de unii cercetători occidentali, nu reprezintă decât suprafața lucrurilor: „Șamanismul ne arată astfel că vizibilul nu este decât un strat subțire, un înveliș fragil și aparent, acoperitor al invizibilului”. Esența sa rămâne mistică, o

formă directă de contact și conlucrare cu supranaturalul, cu entitățile spirituale.

Pe de altă parte, pentru un savant precum Waldemar Bogoras (1865–1936), care a studiat în Siberia vreme de zece ani populațiile aborigene, șamanismul deține o incredibilă complexitate, alcătuind un corpus coerent, „un sistem de mentalități primitive, un ansamblu de idei și percepții privitoare la obiectele exterioare, materiale și psihice. S-ar putea, de aceea, analiza șamanismul din punctul de vedere al ideilor lui precumpănitoare, al percepțiilor lui fundamentale, după cum s-ar putea discuta despre matematica, fizica, arta și filosofia șamanismului” (în Waldemar Bogoras, *Ideas of Space and Time in the Conception of Primitive Religion*, în *American Anthropologist*, New Series, Vol. 27, no. 2 (Apr. 1925); trad. ns., S.-G. D.).

M. Eliade exaltă în formulări memorabile rolul jucat de șamanism în dezvoltarea limbajului, iar într-un paragraf vibrant îl identifică drept izvor al poeziei: „Euforia preextatică a reprezentat, probabil, unul din izvoarele liris-mului universal. Când își pregătește transa, șamanul bate toba, cheamă spiritele ajutătoare, vorbește un <limbaj secret> sau <limba animalelor>, imită glasul animalelor și mai ales cântecul păsărilor și ajunge în cele din urmă la o <stare secundă>, care declanșează mecanismul creației lingvistice și ritmurile poeziei lirice. Și astăzi, creația poetică este un act de libertate spirituală desăvârșită. Poezia reface și prelungește limbajul; orice limbaj poetic este la început un limbaj secret, creația unui univers personal, a unei lumi perfect închise. Actul poetic cel mai pur încearcă să re-creeze limbajul, pornind de la o experiență interioară care, asemănându-se în această privință cu extazul sau cu inspirația religioasă a <primitivilor>, dezvăluie înșăși miezul lucrurilor.”

De asemenea, hermeneutul le atribuie șamanilor meritul de a menține integritatea psihică a semenilor. Ei sunt luptătorii antidemonici prin excelență, căci „apără viața, fecunditatea, lumea <luminii> împotriva morții, a bolilor, a sterilității, a necazului și a lumii <întunericului>”. Într-un pasaj apoteotic, istoricul religiilor laudă *condiția de campion* a șamanului într-o societate vulnerabilă, căreia îi infuzează încredere, siguranța că nimeni nu este singur într-o lume străină, plină de demoni. Participanții la ritual exultă în fața evidenței că un membru al comunității poate percepe realitățile ascunse, nevăzute celorlalți și aduce informații directe de pe meleaguri supranaturale. Nu în ultimul rând, arată Eliade, șamanul a împlânzit geografia necunoscută și înfricoșătoare a morții, valorizând-o ca rit de trecere spre un mod spiritual de viațuire în cosmos.

Șamanul reușește să domine prin spirit, să găsească ieșirea din aproape orice impas prin constanta pactizare cu stihiiile, în condițiile încercărilor dure, imprevizibile. El nu e un ins feminizat, slab de înger. Odin, supremul zeu al panteonului nordic și ilustru șaman, ironizat pentru știința lui inițatică aflată în contrast cu ocupațiile bărbătești uzuale, e propus de Evelyn Rysdyk ca model al umanității viitoare, fiindcă depășește masculinitatea unilaterală, opresivă, prin trăsături mai blânde, împrumutate de la Marea Mamă.

Șamanul, membru al elitei, era de neînlocuit în chestiunile ce implicau eradicarea suferinței, găsirea hranei, tratarea bolilor, readucerea acasă a sufletelor rătăcite. Șamanismul a întovărășit încă din paleolitic vânătoarea. Elocvent este obiceiul constant al incantațiilor, prin care se căuta acceptul fapturilor învinse, explică magistral Waldemar Bogoras, în studiul amintit. Înainte de a fi doborâte, animalele trebuiau să fie convinse de justețea capitulării lor. Vânătoarea nu constituia, așadar, un act de ordin strict fizic, ci o cuprindere persuasivă a animalului în sfera de influență a vânătorului, prin viclenie diplomatică, ca ilustrare mai generală a principiului armoniei. Dincolo de tensiune, de tragismul inerent existenței, credința în nevoia de echilibrare a cauzelor și a efectelor, proclama îndreptățirea tuturor formelor de viață. Sălbăticiunile erau respectate, între ele și om se creau punți trainice de înțeleșuri. Eliade accentuează acest lucru, tratând despre ceremonialul ursului din cadrul șamanismului chinezesc, menit să aducă izbândă la vânătoare. Savantul român precizează că este vorba aici de mai mult decât de un simplu protocol vânătoresc. Desigur, șamanul este expert în magia și mitologia vânătorii și are datoria, față de ai săi, să facă previziuni meteorologice corecte, să asigure abundența vânatului și a norocului la vânătoare. În alt sens, însă, șamanul și cei din lumea lui aveau o relație de ordin spiritual cu animalele, „de o intensitate mistică greu de imaginat pentru o mentalitate modernă, desacralizată”. Ei credeau că, îmbrăcându-se în piei de animale, devin una cu acestea, că, imitându-le mersul, dobândeau „un mod de a fi supraomnesc”. Eliade nuanțează: „Nu este vorba de întoarcerea la o viață animală pură: animalul cu care se identifica era deja purtător de mitologie, era de fapt un Animal Mitic, Strămoșul sau Demiurgul. Preschimbându-se în Animal Mitic, omul devenea ceva mult mai măreț și mai puternic decât el însuși. Putem crede că proiecția într-o ființă mitică, centru al vieții și al reînnoirii universale, provoca experiența euforică, iar aceasta, înainte de a ajunge la extaz, dădea sentimentul propriei puteri și realiza comuniunea cu viața cosmică.”

Strânsa legătură cu natura a șamanului transpare din oficiile sale, astfel încât universul întreg este înglobat în spațiul restrâns unde glasul lui imită orice sonoritate: voci umane, supraomenești sau animaliere, șuierul vântului, vuietul furtunilor, refrenul ecoului, afirmă A. M. Czaplicka în volumul menționat. Dar acesta e numai vârful aisbergului. Fiindcă șamanul efectuează, într-o porțiune de timp comprimat, o călătorie lăuntrică lungă, ce ar necesita ore întregi spre a fi povestită în amănunt. Bogoras remarcă trăirea foarte fluidă a spațiului și a timpului, în consens cu descoperirile fizicii moderne, proprie populațiilor animiste, practice ale șamanismului, ba chiar este de părere că persistă în personalitatea noastră, sub camuflajul viselor și al altor percepții subliminale, o *porțiune paleolitică* deloc de neglijat.

Șamanii, trezorerii culturali și sacerdoți, formau veriga de legătură între generații, dovedeau o remarcabilă libertate de gândire și de mișcare, împreună cu o devoțiune impresionantă față de spirite: lor li se dedicau fără împotrivire, deoarece, într-un fel, erau obligați, nu se puteau sustrage chemării

impuse prin destin, aceea de a fi misticii în acțiune ai comunității lor. Subordonarea inițială li se transforma, însă, treptat, într-o independență ce ducea la un comerț destul de lax, relativ detașat, cu spiritele, survenit odată cu propria maturizare. Șamanul vedea și auzea totul prin *ămăgyat*, spiritul său însoțitor, după cum susținea șamanul yakut Tüspüt, citat de W. Sieroszewski. Nu conta deci în chip absolut spre cine era îndreptată adorația, ci faptul că aceasta exista, ținând planul imaterial, tărâmul disputat de forțele superioare.

Adorație e însă doar un fel de a spune. Șamanii erau conectați la universul spiritelor printr-o rețea compactă de semnificații și atitudini, care includea contrariile: rivalitatea și competiția acerbă, dar, totodată, venerația. Oricât de rudimentară, filosofia și practica lor îndeplineau postulatul omului credincios, și anume cerința de a nu se dezlipi de sursă, de planul divin.



RUXANDRA CESEREANU

Lena Constante, Anița Nandriș-Cudla și Julia Visky: trei mărturii feminine despre Gulagul românesc

Femeile trecătoare prin închisorile și lagărele care au alcătuit Gulagul românesc (1944-1964) s-au manifestat prin variate depoziții într-o literatură care s-a ivit spectaculos în România, după prăbușirea regimului comunist, în decembrie 1989. Unele dintre aceste depoziții au fost mărturii confesive acide și crude, altele au ambiționat să redea *flash-uri* din istoria României - în stil jurnalistic; iar altele s-au dovedit a fi minuțioase dosare ale suferinței în și despre sistemul de represiune comunistă. Stilul simplu a alternat cu stilul aluvionar (este vorba despre autoare precum Anița Nandriș-Cudla, *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean*; sau Elisabeta Rizea din Nucșoara - a se vedea *Povestea Elisabetei Rizea din Nucșoara*. La polul opus, stilistic, stau amintirile redactate elevat (oricât ar fi de dure) ale Lenei Constante (*Evadarea tăcută* și *Evadarea imposibilă*), între aceste extreme stilistice situându-se reportajul concis al Adrianei Georgescu (*La început a fost sfârșitul*). Nu lipsesc mărturiile axate pe iluminarea mistică în detenție (în cazul unor autoare precum Aspazia Oțel Petrescu și Nicole Valéry Grossu, de pildă). Destule alte cărți de memorialistică feminină reprezintă incursiuni mentalitare în lumea închisorilor și lagărelor.

Femeile trecătoare prin Gulagul românesc - de la Elisabeta Rizea ori Anița Nandriș-Cudla la Lena Constante - nu apasă pedala eroismului. Totuși, în majoritatea cazurilor, femeile mărturisitoare ale Gulagului ar putea fi încadrate în seria unor „cruciate”: impetuoase și zgomotoase precum Elisabeta Rizea și Oana Orlea (*Ia-ți boarfele și mișcă!*) ori Adriana Georgescu, sau mai interiorizate precum esteta Lena Constante și Dina Balș (*Drumuri pustiite*) sau țărancă bucovineană Anița Nandriș-Cudla. În mărturiile lor, spectacolul detenției are o tentă mai aspră decât în mărturiile masculine, din cauza vocației feminine de a înfățișa mai viu durerea. Adriana Georgescu este marcată de atmosfera de viermuială și de subuman din închisoare; Dina Balș descrie disfuncționalitatea organismului femeiesc, care, în condițiile detenției, se inhibă traumatic. Lena Constante prezintă starea larvară a femeilor cu aspect

de vrăjitoare involuntare; nu din lipsă de pudoare narează Lena Constante toate elementele mizeriei fiziologice și nici pentru a supralicita grotescul în detenție, ci pentru autenticitate. Galeria feminină izbutită de Lena Constante este expresivă prin culoare și varietate; inventarul Lenei Constante este și unul psihologic, mentalitar. Față de celelalte mărturisitoare (cu excepția Dinei Balș), Lena Constante descrie toate mizeriile fiziologice tipice, ea este pe rând diafană și aspră, delicată și cinică. Celulele de închisoare descrise reprezintă diferite lumi stratificate: de la celula rustică, la celula-cușcă, la „piața publică” sau la celula letargică etc. Cenușii nu este doar culoarea matricială a spațiului penitenciar descris de Lena Constante, ci devine o stare mentală (cenușii de stafie, pre și post-mortuar), iar celula se preschimbă într-un microcimitir. Lena Constante este singura autoare care încearcă o sinteză asupra detenției feminine, decalată pe propriile sale etape punitive: dacă *Evadarea tăcută* punctează claustrarea mutilantă, trăită sub semnul ipseității, *Evadarea imposibilă* transcrie experiența colectivității larvare.

Lena Constante va schița o hartă mentală a infernului, referindu-se elocvent la cele două etape ale detenției sale: de la „iadul singurătății” descris în *Evadarea tăcută*, la „purgatoriul promiscuității” înfățișat în *Evadarea imposibilă*.

Iată, pe scurt, biografia celor trei mărturisitoare despre care vorbesc în acest eseu. Lena Constante (1909-2005) a fost artistă plastică, scenograf la teatrul de păpuși și folcloristă română. A făcut 12 ani de închisoare, între 1950-1962, fiind arestată, interogată și maltrată datorită prieteniei sale cu liderul comunist Lucrețiu Pătrășcanu. Și-a redactat primul manuscris (*Evadarea tăcută*) în limba franceză, înainte de prăbușirea regimului comunist din România și l-a publicat mai întâi în Franța (în 1990), apoi într-o traducere și rescriere, în limba română, în 1992. Anița Nandriș-Cudla (1904-1986) a fost o țărăncă română din regiunea Bucovina, deportată în Siberia între 1941-1961. Manuscrisul despre experiența deportării a fost încheiat în anii '80 ai secolului trecut și adus în România în 1982, clandestin, fiind publicat în 1991. Julia Visky (1922-2005) a fost soția unui pastor protestant (Ferenc Visky, 1918-2005, care a făcut închisoare între 1958-1964), fiind deportată în Dobrogea, în sudul României, vreme de cinci ani (1959-1964), împreună cu cei șapte copii ai săi. Și-a redactat mărturia despre deportare în anii '80 ai secolului trecut, în limba maghiară, manuscrisul fiind scos clandestin din România comunistă și publicat în străinătate (sub pseudonim), în Olanda, în 1986 (în cinci ediții) și în SUA în 1989. Fiecare dintre aceste femei a avut altă experiență a Gulagului și a supraviețuit prin altă cale.

Lena Constante

Înțelegând că nu obediența este soluția în anchetă și în detenția solitară, ci revolta, chiar dacă nu una de factură zgomotoasă, și simțind nevoia să înfrunte presiunile exterioare ale reprezentanților organului de

represiune, precum și izolarea, Lena Constante își construiește compensatoriu o lume imaginară minuțioasă, în prima etapă a detenției sale. Refugiul este interior și estetic: uneori construiește o casă utopică sub pleoape, alteori evaziunea constă în alcătuirea unui dicționar mental de versuri disparate. Cealaltă lume, opusă anchetei și detenției, este poezia, solitudinea fiind depășită printr-un uriaș gest estetic recuperator; dar evadarea mentală este dificilă. Deținuta inventează povești, confecționează păpuși, compune basme și piese de teatru, desenează, reușește, prin devorarea vizuală a unui obiect oricât de mic, o lume nouă. Iar atunci când nu vede, fiindu-i prohibit acest lucru, încearcă să vadă prin auz, ca orbii. Foșnete, murmurul, orice fel de zgomote devin liniile și culorile unui cosmos pe care-l reconstruiește migălos. Totul se petrece, însă, mental, căci exteriorizarea lumii interioare i-ar fi fatală Lenei Constante.

Soluția Lenei Constante din prima etapă a detenției sale descrisă în *Evadarea tăcută* este cea a salvării prin orice fel de resursă a imaginarului. Tocmai fiindcă trăiește acut schisma suflet-trup, deținuta descoperă evadarea tăcută: trupul chircit, purulent și fricos se află pedepsit în celulă, dar sufletul este un evadat, iar acest lucru devine o adevărată ucenicie pentru Lena Constante, care reușește să facă din ea însăși o matrice și un centru. Evadarea tăcută nu compensează doar trupul învins, ci și Timpul care o torturează pe deținuta izolată, un timp măsurat traumatizant în secunde, ore și zile.

Totul pornește de la starea neantizată la care este redusă deținuta. Aceasta devine nimeni și nimic: „Je n'étais plus personne. Je n'étais plus rien.” (*L'évasion silencieuse*, pp. 10-11)¹. Corpul său este perceput ca un excrement, ca un sub-corp, tocmai pentru ca imaginația să devină regină, contracarând carnea batjocorită. Trupul este o masă mizeră de carne, umilită, îndurerată, dar tocmai de aceea reacția compensatorie se naște acut: „Nier le <<moi>> de mon corps. Ne plus vivre sa douleur. Ne plus trembler de sa peur. Lui ne pouvait être que là. Moi je pouvais être ailleurs.” (*ES*, p. 14). Insistența pe detaliile dezagreabile fizic are scopul de a stimula spiritul să construiască un edificiu spectaculos în compensatoriul său. Dedublarea (și nu schizoidia) devine condiție stringentă. Dualitatea catalizează efortul estetic și ritualul acestuia: „J'étais deux. Car j'étais là et je me voyais là. J'étais deux. Car je ne pouvais passer à travers cette porte verrouillée et pourtant je pouvais être ailleurs.” (*ES*, p. 14). Evadarea tăcută va fi o ucenicie în etape, eșalonată, pas cu pas, dependentă de timpul refăcut, regestat al prizonierei solitare a cărei numărătoare este obsesivă: cele 86400 de secunde pe zi vor fi umplute cu migală, încăpățănare și chiar cu grație.

Efortul este uriaș, întrucât, la început, singurul instrument estetic este mintea (imaginația); aceasta se dovedește a fi chiar breșa esențială în sistemul punitiv al detenției: „Donner à l'illusoire la réalité des mots.

1 Toate citatele sunt din ediția originală, scrisă direct în franceză (vezi bibliografia primară), prin urmare voi prescurta titlul cărții sub forma *ES* - și voi specifica în paranteză doar pagina de unde provin citatele).

Sans crayon, sans papier, sans experience, je me suis timidement fau-filée, pas à pas, dans un monde qui n'était pas le mien, la poésie" (ES, p. 60). Poezia (și teritoriul ei) este poezie mai degrabă în sens general, decât în sens particular; fiindcă este o poezie gândită și procesată cu un singur scop, acela compensatoriu față de prizonieratul impus. O poezie ontică, pentru a trăi cumva, fie chiar și în claustrul abuziv impus de autoritățile comuniste: „Les mots. La force des mots. J'avais les mots et j'avais le temps. Enormément de temps. Du temps à ne savoir qu'en faire. Du temps perdu. Mais perdu ou non, ce temps, il était à moi. Le laisser en vain se perdre, c'était perdre une partie de ma vie et, moi, ma vie, je voulais vivre. Avec cet amalgame de mots et de temps, j'ai vécu. Survécu." (ES, p. 63).

Lena Constante nu se limitează la poezie, ci compune piese de teatru, povești pentru copii, basme, romane, cântece de tânguire. Instrumentarul său devine variat, se ramifică și este de o inventivitate remarcabilă; confecționează păpuși din săpun și din paie (cărora le croiește veșminte adaptate din hârtie și căptușeală); desenează caricaturi și satire (cu săpun, pe fereastră); pictează (cum și cât poate); ilustrează; desenează planuri arhitecturale de casă (și mobilier); confecționează cărți de joc (din hârtoage, desenate cu vârful ars al chibritului); coase un joc de table pe un fular; confecționează un piaptân care stârnește inclusiv admirația membrilor aparatului de represiune; confecționează mățanii din lână – pentru măsurat timpul; își confecționează (din nevoia de igienă) inclusiv o trusă improvizată de unghii. Desenează pe orice fel de suprafață: pe geam, pe talpa pantofilor, pe podea, pe pereți; scrie pe orice apucă, inclusiv pe un săpun (scrie cu un fir de mătură). Utilizează orice fel de instrumente apte să satisfacă nevoia acută (poate chiar compulsivă, dar într-un sens benefic) de evadare mentală, anume: pensulă făcută din fulgi de porumbel, din așchii de os, paie ori fire de păr.

Revelația în solitudine a deținutei este esențială. Timpul poate fi desfășurat și reînființat. Femeia torturată și prizonieră este și poate fi o învingătoare, prin imaginație. Imaginând și creând în clandestinitate, victima îi păcălește pe opresori, îi înfrânge. Cu ajutorul unei imaginații bulimice, ea țese o nouă piele de om, un nou creier (nereeducat).

Anița Nandriș-Cudla

Figura deportatului este expresiv redată în amintirile Aniței Nandriș-Cudla, reprezentativă pentru soarta bucovinenilor persecutați masiv în 1940 (după pactul Ribbentrop-Molotov) și trimiși punitiv în Siberia. E circumscris aici un destin prototipal, soarta Aniței Nandriș-Cudla depășindu-și individualitatea și sintetizând un destin colectiv. Ivită parcă dintr-o tragedie greacă uitată sau dintr-o epopee, voința indestructibilă și dârzenia deportatei sunt încununate de o credință puternică. „Dacă n-ar fi asprimea, groaza chiar, a încercărilor la care a fost supusă în deportare – și care o separă de imaginea blând idealizată de sămănătorism – Anița și ai

săi ar putea deveni paradigma însăși a țărănimii române așa cum fusese văzută și visată de toți «apostolii neamului» consideră Monica Lovinescu (*Insula șerpilor. Unde scurte* VI, p. 301). Suflet aproape mistic, Anița Nandriș-Cudla nu luptă împotriva destinului decât dacă-l simte pe Dumnezeu alături. Tonul este apocaliptic, toate clipele vieții sale fiind narate în conformitate cu credința cu care se zidește interior. Deportarea este văzută ca o sclavie multiformă, Anița Nandriș-Cudla ajunge să presteze munci bărbătești variate: abatajul arborilor, hornărit, transportul mușchiului de tundră, paza de noapte etc.. Deportarea are însă și o componentă antropologică inedită, Anița Nandriș-Cudla fiind stârnită de obiceiurile eschimoșilor siberieni, păstori de reni având un rit funerar aparte, care o uimesc pe mărturisitoarea cu apetit narativ. Trăind precum primitivii, Anița Nandriș-Cudla se adaptează vieții aspre de bejenie, cu un fatalism candid. Toate datele deportării sale vor fi filtrate prin perspectiva unor secvențe populare, căci Siberia exilului i se pare a fi un ținut blestemat și pustiu ca în descântecele copilăriei. Simplitatea credinței, cuvioșenia unui suflet călit la moarte și obstinația sunt armele sale de apărare. Mărturia Aniței Nandriș-Cudla este calchiată după structura basmelor românești, având ca nucleu călătoria pe celălalt tărâm (lumea de dincolo). Rama cărții ei mărturisitoare despre deportare este basmul românesc și o mitologie chtoniană având în centru casa și pământul din care a fost alungată împreună cu familia. Dacă Siberia va fi încarnarea celuilalt tărâm, Bucovina rămâne vatra arhetipală unde se găsește casa privată, iar întoarcerea acasă, după douăzeci de ani de deportare, devine o echivalare simbolică a învierii lui Lazăr. De aceea, mărturia Aniței Nandriș-Cudla are inclusiv un sens psihopomp în care victima, percepând deportarea siberiană ca pe o materializare a răului absolut, este în ipostază de lov.

Astfel, nu doar detenția înseamnă infern, ci și exilul siberian, spațiu care unei mărturisitoare precum Anița Nandriș-Cudla îi evocă un ținut anistoric, blestemat, precum în descântecele din copilărie, cu adevărat *celălalt tărâm* - „loc unde cucoșii nu cântă și oamenii nu împlă” (*20 de ani în Siberia*, p. 132). Percepția este apocaliptică, iar sensul mărturiei Aniței Nandriș-Cudla în ipostaza de lov (dar și de Madonă rustică) are și o coloratură psihopompă, cum am precizat deja mai sus.

Suflet simplu, la antipodul estetei Lena Constante, Anița Nandriș-Cudla recunoaște trei sentimente care i-au însuflețit și alimentat rezistența în exilul siberian: patriotismul, credința creștină și iubirea de clan (maternitatea obstinată). Simultan lov și Madonă rustică, țărancă bucovineancă supraviețuiește mai ales grație unei maternități emoționale și totodată etic-religioase, mărturia ei fiind marcată de un cult marianic special pe care nu îl conștientizează neapărat, dar de care confesiunea sa este impregnată în mod vizibil. Anița Nandriș-Cudla este o încarnare naivă (în sens pictural) a Madonei cu pruncul, dar și a Madonei în ipostaza de Pietă. Își crește fiii creștinește, dar și spartan, antrenându-i să fie supraviețuitori;

fii săi reprezintă o „Sfântă Treime” personală, adaptată la supraviețuirea autoimpusă în deportare. Figura masculină a tatălui (Chirică, soțul Aniței) -mort în imperiul necunoscut al Gulagului sovietic- este substituită și conținută de cei trei fii supraviețuitori. Supraviețuirea siberiană constituie, astfel, o didactică și o artă specială. Înviind asemenea lui Lazăr, întoarsă de pe *celălalt tărâm* (echivalat cu Siberia) acasă în Bucovina, Anița Nandriș-Cudla este o chthoniană axată pe recuperarea vetrei (casei) și a pământului, alături de cei trei fii ai săi care au refăcut și alcătuit, împreună, un model masculin patern.

Julia Visky

O altă femeie, o preoteasă maghiară, Júlia Visky (soția preotului betanist Ferenc Visky) deportată în Bărăgan cu cei șapte copii ai săi, are o depoziție înrudită cu aceea a Aniței Nandriș-Cudla, deși spațiul geografic este altul. Júlia Visky cunoaște variate colonii ale mizeriei și bordeie-cocioabă (în Bărăgan, în sudul României) în care penuria, pustietatea, nimicul sunt dominante. Infernul deportării va fi alinat exclusiv datorită credinței: „A trebuit să mă ancoriez în credință, să cred ceea ce este incredibil, să văd ceea ce este invizibil, așa cum am constatat și la Moise, care tocmai de aceea a avut inima puternică. Inima mea slabă de femeie a avut nevoie de această îmbărbătare. Am vrut nu numai să supraviețuim, dar să ne și fixăm cu picioarele în această pustietate, opunându-ne vârtejului distrugător... sunt situații când nu trebuie să gândim, ci, prin sacrificarea gândurilor noastre, să intrăm în gândurile lui Dumnezeu, să ne supunem inclusiv acolo unde nu vedem nici la doi pași înainte” (*Trei cruci*, p. 100).

Júlia Visky găsește o singură soluție definitorie – credința. Aceasta înseamnă vocație și har, nu este întâmplătoare și nici doar compensatorie, ci structurează existența oriunde s-ar desfășura aceasta, fie în libertate, fie în nelibertate. După cum mărturisește Julia Visky: „În loc de pâine, aveam pâinea cerească, deoarece omul nu trăiește doar cu pâine” (*Trei cruci*, p. 86). Totuși, deși definitorie și vertebrantă, credința nu ar fi fost îndeajuns pentru supraviețuire, dacă nu ar fi existat „corbii”, adică binefăcătorii anonimi. Este vorba despre o solidaritate de la depărtare, dar concretă, despre ajutoare consistente în haine și hrană pe care preoteasa le primește în pachetele ajunse în deportare, ca un miracol. Mărturia Júliei Visky dă seama despre o solidaritate rară pe care doar iadul o poate cataliza, probabil. Iată o mărturie unică în memorialistica de detenție din România. „«Corbii» au format un adevărat pod aerian de aducere a hranei, când prin persoana poștașului, când prin cea a unui credincios, chiar la perioade regulate de timp. Au fost «corbi» cunoscuți și au fost și necunoscuți, despre a căror dragoste nu aș fi crezut niciodată că poate ajunge în aceste regiuni sudice din țară. Erau «corbi» maghiari, români, chiar și evrei, din sate și din orașe, deopotrivă. Acești «corbi» n-au cunoscut delimitări de religie:

reformați, ortodocși, romano-catolici, neoprotestanți, au contribuit la acest serviciu de ajutorare. Au fost cazuri când am primit câte un pachet cu alimente, fără nici o adresă, în afara mențiunii: «Pentru preoteasa cu șapte copii». În alte cazuri nici numele localității nu a fost menționat; nici astăzi nu înțeleg cum le-am putut primi“ (*Trei cruci*, p. 84).

Povestea de viață și suferință a acestor trei femei diferă, dar are constant în centru inclusiv o istorie a rezistenței și a supraviețuirii. Aș fi putut prezenta mai multe portrete și cazuri ale unor deținute ori deportate legate de Gulagul românesc, dar m-am oprit asupra Lenei Constante, Aniței Nandriș-Cudla și Juliei Visky tocmai ca să ofer un potpuriu ilustrativ.

Bibliografie primară (memorialistică de detenție)

1. Dina Balș, *Drumuri pustiite*, București, Cartea Românească, 1993
2. Lena Constante, *Evadarea tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România*, București, Humanitas, 1992; *Evadarea imposibilă. Penitenciarul politic de femei Miercurea Ciuc 1957-1961*, București, Fundația Culturală Română, 1993 [foarte importante pentru aparatul critic remarcabil sunt reeditările celor două mărturii în 2013, sub tutela Ioanei Bot: a se vedea Lena Constante, *Evadarea tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România*, în versiunea românească a autoarei, Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ioana Bot, București, Editura Humanitas, 2013; Lena Constante, *Evadarea imposibilă. Penitenciarul politic de femei Miercurea-Ciuc 1957-1961*, Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ioana Bot, București, Editura Humanitas, 2013]; pentru originalul în limba franceză, am folosit Lena Constante, *L'évasion silencieuse. Trois mille jours, seule, dans les prisons roumaines*, Paris, Éditions La Découverte, 1990
3. Adriana Georgescu, *La început a fost sfârșitul. Dictatura roșie la București*, ediție îngrijită de Micaela Ghițescu, prefată de Monica Lovinescu, București, Humanitas, 1992
4. Marholița Huzum, *O viață de țărancă*, studiu introductiv de Ionuț Mircea Marcu, cuvânt înainte de Costion Nicolescu, Pitești, Editura Manuscris, 2017
5. Anița Nandriș-Cudla, *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean*, București, Humanitas, 1991
6. Oana Orlea, *la-ți boarfele și mișcă!* Interviu realizat de Mariana Marin, București, Cartea Românească, 1991
7. Aspazia Oțel Petrescu, *Strigat-am către tine, Doamne...*, București, Fundația Culturală Buna Vestire, 2000
8. Povestea Elisabetei Rizea din Nucșoara. *Mărturia lui Cornel Drăgoi*, culese și editate de Irina Nicolau și Theodor Nițu, cu o prefată de Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 1993
9. Galina Răduleanu, *Repetiție la moarte ... din spatele gratiilor*, studiu introductiv de Alina Urs, Pitești, Editura Manuscris, 2017
10. Annie Samuelli, *Gratiile despărțitoare*, traducere de Adina Arsenescu, cuvânt înainte de Micaela Ghițescu, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Fundația Culturală Memoria, 2001
11. Nicole Valéry-Grossu, *Binecuvântată fii, închisoare... o fostă deținută politică din România vorbește*, traducere de Mioara Izverna, cuvânt înainte de Ana Blandiana, note biografice de Mariana Ionescu, București, Editura Univers, 2002
12. Julia Visky, *Trei cruci. Tu vii în ajutorul orfanului*, Cluj-Napoca, Editura Koinonia, 2007
13. Sabina Wurmbrand, *Noblețea suferinței. Mărturii din închisori și lagăre de muncă*, ediție îngrijită și prefată de Teodor Pandrea, București, Editura Stephanos, 1992

Bibliografie critică

1. Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2005; ediția a treia, revăzută și adăugită, Pitești, Editura Manuscris, 2018
2. Sanda Cordoș, *În lumea nouă*, Cluj, Editura Dacia, 2003
3. Monica Lovinescu, *Insula șerpilor. Unde scurte VI*, București, Editura Humanitas, 1996
4. Adrian Marino, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Editura Polirom, 1996
5. Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism. I. Memorialistica*, Iași, Editura Polirom, 2004



ANCA HAȚIEGAN

Revoluția din Decembrie 1989 în dramaturgia românească post-comunistă

(fragment¹)

Revoluția în dramaturgia abstractizantă a anilor 1990-2000

[...] Radu Macrinici (n. 1964) și Horia Gârbea (n. 1962) sunt doi dramaturgi care au debutat în primul deceniu de după Revoluție, amândoi preocupați de figura torționarului și de metamorfoza lui după decembrie '89. În *(T)Țara mea* (Premiul Uniunii Teatrale din România pe 1997), Macrinici urmărește familia unui torționar – compus din cuplul sado-masochist El și Ea și fata lor de treisprezece ani, Ela – înainte, în timpul și după Revoluție. Torționarul e forțat de superiorii din poliția secretă să locuiască în apartamentul în care și „muncește”, fiind nevoit să-și trimită familia la plimbare ori de câte ori se află în exercițiul funcțiunii. El încearcă să șteargă cu var urmele de sânge și scrijeliturile victimelor sale de pe ziduri, ține luminile stinse, însă Ela tot descoperă reziduurile macabre ale ocupației tatălui său, dez-îndrăgostindu-se progresiv de familie și țară. Fata își pierde inocența, atât la propriu, cât și la figurat, în compania unui Orb clarvăzător, dușman al regimului, care trăiește la subsolul clădirii. Ela și Orbul sunt singurele personaje care, deși nevinovate, se simt responsabile pentru morții Revoluției, însă strigătele prin care cei doi invocă justiția la finalul piesei sunt acoperite de zgomotele emise de un grup de rockeri. Tatăl Elei primește telefonic ordin să cedeze locuința unui coleg, probabil pentru vina de a fi avut un moment de remușcare și de a fi vrut să se apuce de altă meserie. După degringolada Revoluției și o rotire formală a cadrelor, poliția secretă își reia vechile îndeletniciri. Semnificativ e că înlocuitorul tatălui Elei pare mai primitiv decât acesta din urmă, limbajul său abundând în injurii și cuvinte din zona scatologicului (mai ales după cele șase luni de inactivitate și nesiguranță datorată schimbării – aparente – de regim). Nici tatăl Elei nu e însă străin de acest limbaj, folosit mai ales în momentele de intimitate în cuplu. Prin aducerea limbajului crud pe scenă,

¹ Textul integral, cu titlul *The December 1989 Revolution in Post-communist Romanian Drama*, a apărut în vol. *Language of the Revolution The Discourse of Anti-Communist Movements in the "Eastern Bloc" Countries: Case Studies*, coordonat de Eugen Wohl și Elena Păcurar, Londra, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 265-288. Am omis referințele bibliografice din cauza lipsei de spațiu.

sub influența teatrului *in-her-face*, Macrinici e un deschizător de drum – mai îndrăzneț decât Iosif Naghiu în *Spitalul Special*, dar mai timid decât congenerul său Ștefan Caraman (n. 1967), care, în 1997, a publicat un prim volum de teatru intitulat *Zapp...*, șocând lumea teatrală românească. (Un continuator al lui Caraman în această direcție – abandonată ulterior – a fost, în primele lui piese, dramaturgul Peca Ștefan.)

Intriga piesei lui Macrinici se desfășoară pe două paliere, concret și simbolic, atent îmbinate, ca în scena în care Ela, făcându-și tema la română, descoperă că a uitat un semn diacritic și a scris în loc de „țară” – „tară”. Dramaturgul construiește o rețea întreagă de analogii între trupurile mutilate de tortură ale victimelor tatălui Elei și trupul defect al țării lăsate acesteia moștenire. Atunci când fata se revoltă contra acestei moșteniri, intervine mama, care o sfătuiește să nu confunde „țara cu oamenii ei”. Ela realizează atunci că „mie nu mi-a vorbit nimeni niciodată despre oameni. Am învățat despre țară, partid, popor și națiune”. Într-adevăr, în comunism colectivitatea luase locul indivizilor, preocuparea pentru interioritate fiind considerată o culpă. Ironia e că Ela duce o existență foarte singuratică, fiind înconjurată în majoritatea timpului doar de păpușa și animăluțele ei împăiate, ca Laura Wingfield de menajeria ei de sticlă. Le va pierde în timpul Revoluției, înfățișată în piesă ca o paradă de scene mai mult sau mai puțin alegorice, la care Ela și mama ei asistă de pe o bancă dintr-un parc. Totul culminează cu momentul în care niște soldați mitraliază jucăriile fetei, așezate la picioarele ei ca în tabloul ieslei din Bethleen. Nici păpușa Barbie oferită de mama sa după Revoluție, nici Moș Crăciun [...] nu pot să umple golul lăsat de pierderea jucăriilor copilăriei, întrucât Ela, pe cale de a deveni „om”, pricepe că toate acestea nu sunt decât surogate ale realității.

În *Decembrie, în direct*, Horia Gârbea jonglează cu reversibilitatea relației călău-victimă, într-o scurtă parabolă dramatică, în două personaje, care ilustrează teza confiscării Revoluției de către eșalonul secund de cadre ale Partidului Comunist. Un Anchetator brutal, cu educație precară, devine victima mult mai perfidului și instruitului său Prizonier, fiu răsfățat de nomenclaturiști, devenit dizident al regimului comunist din capriciu și teribilism. Acesta din urmă îl convinge pe Anchetator să-l elibereze, cei doi regăsindu-se ulterior pe baricada unei revoluții vag localizate, la care participă fără multă râvnă, nefiind clar cine cu cine se luptă. Aici cinismul fostului Prizonier începe să se devoaleze în toată amploarea lui, spre stupoarea fostului său tortionar. Într-un final, fostul Anchetator ajunge pe scaunul de tortură, murind, fără să-și trădeze complicități, de mână fostului Prizonier, îmbrăcat acum „în uniformă impecabilă de ofițer cu fireturi și decorații”. Ceea ce se schimbă după revoluție sunt doar aspectul camerei de tortură, devenită mult mai aseptă și luxoasă, uniforma tortionarului, precum și numele instituției de represiune.

O piesă de tranziție între dramaturgia (încă) livrescă a anilor 1990 și cea de-literaturizată, mult mai directă, a anilor 2000, e *Complexul România*

a Mihaelei Michailov (n. 1977), reprezentând debutul ei ca dramaturg. Piesa e gândită pentru o scenă de tip arenă, ca o succesiune de șaisprezece „clipuri dramatice”, o „instalație în care fiecare clip e un calup de istorie colectivă și individuală”. Aceasta surprinde momente din viața copilului (apoi adultului) Georgică și a prietenului său cel mai bun, Mircică, precum și a familiilor lor, înainte, în timpul și după Revoluție. Acțiunea „clipurilor”, desfășurată între două porți de fotbal, ca fazele unui meci, e punctată (până la finalul secvenței dedicate Revoluției) de intervențiile unui Cor de pionieri – procedeu de inspirație brechtiană. Versurile scandate de Cor ironizează și parodiază, la modul subversiv, limbajul de lemn al epocii comuniste, poeziile omagiale ale vremii. Paradoxul e că, în gura naivului Georgică, care e un elev silitor și, deci, impregnat de lozincile comuniste (pe care le debitează inclusiv acasă, spre exasperarea cu greu reținută a părinților), limbajul de lemn sună și mai găunos – mai cu seamă atunci când se amestecă cu expresii licențioase deprinse de la colegii de clasă.

Secvențele dedicate vieții înainte de Revoluție denunță micile și marile orori ale comunismului. Mircică își face temele la lumânare (într-o scenă care pare imitată după piesa lui Macrinici) și e trimis dimineața, foarte devreme, să țină rândul la coadă la alimente. [...] Tatăl băiatului, un inginer cumsecade, apăsător de mizeria lumii comuniste, e anchetat de Securitate și omorât în bătaie pentru vina de a fi făcut o glumă pe seama Tovarășei Elena Ceaușescu, căreia îi imitase vorbirea agramată. Prietenul lui Georgică, nonconformistul Mircică, tratat în școală ca un fel de paria, pe motiv că tatăl său e deținut politic, ajunge la școala de corecție din cauza unui desen ireverențios la adresa Tovarășului Nicolae Ceaușescu. Filtrată prin ochii copiilor, ca și unele scene anterioare, Revoluția pare, inițial, o joacă, o petrecere cu baloane și artificii. Atins de un balon, Mircică moare însă în brațele lui Georgică. Anii trec, Georgică termină liceul, emigrează în Canada, se interesează din când în când, la telefon, de soarta bunicii și a mamei, apoi se reîntoarce în țară, unde vrea să deschidă o spălătorie auto, în amintirea lui Mircică și a pasiunii sale pentru mașini – încarnare a viselor sale de evadare din realitatea României comuniste. Într-alt „clip”, Georgică își vizitează în spital mama bolnavă de Alzheimer, trebuind să-i reamintească, în mod repetat, că Ceaușescu a murit și dându-i vestea condamnării, în Parlament, a sistemului comunist, declarat „ilegitim și criminal”. Suntem în 2007 (anul despărțirii oficiale a României de comunism și al integrării sale în UE). Piesa se termină cu un monolog al lui Georgică (adresat, în mare parte, mortului Mircică), suscitată de un reportaj despre Revoluție transmis la tv. Protagonistul rememorează „noaptea aia blestemată când a murit în brațele mele”, în care Mircică a devenit parte din el, dictându-i toate gesturile ulterioare. O noapte „halucinantă”, aflată în ierarhia amintirilor memorabile ale lui Georgică pe același loc cu noaptea în care echipa bucureșteană Steaua a câștigat Cupa Campionilor (ceea ce explică prezența porților de fotbal în scenă și driblingurile executate în

prima parte a piesei de Cor) și cu noaptea când a ținut în mână cheia primei sale spălătorii de mașini. Acum Georgică deține un întreg complex de spălătorii, într-o Românie devenită Raiul pasionaților de mașini (sau, mai degrabă, un complex de întreținut și lustruit vise de evadare?!), și dorește să deschidă una și la Bruxelles, lângă Parlamentul European. „Super tare”, „plasmă”, „integrare” sunt cuvintele și expresiile din monologul fals triumfal al protagonistului care semnalează intrarea într-o nouă etapă a istoriei, în care „multe nu s-au schimbat. Altele da. Fraierii ocupă în continuare ecranul. Turnătorii sunt în primii zece”.

Cu *Complexul România* începe, în mod real, în dramaturgia românească travaliul memoriei legate de Revoluția din decembrie 1989. Dilemele etice ridicate de aceasta, care constituie axul central al dramaturgiei anilor '90 dedicate evenimentului în cauză, încep să treacă, odată cu apariția *Complexului...*, în planul secund. Actul evocativ devine mai important decât împărțirea vinovățiilor. Dramaturgul face un pas în spate, nu-și mai impune propria viziune despre Revoluție, ci lasă vocile „Cetății” să se audă și să se exprime, într-un limbaj cât se poate de autentic. Subiectivitatea e acum suverană.

Revoluția în teatrul documentar al noului mileniu

Anul dispărut. 1989 face parte dintr-o trilogie prin care dramaturgul Peca Ștefan (n. 1982), în colaborare cu regizoarea Ana Mărgineanu, au cartografiat, între 2015-2017, câteva momente din istoria recentă a românilor. Piesa a avut premiera în 2015 la Teatrul Mic din București, dramaturgul folosind în scrierea ei amintirile întregii echipe artistice și tehnice a spectacolului de la acest teatru. *Anul dispărut. 1989* începe cu reproducerea verbatim a interviurilor realizate cu echipa respectivă, având ca subiect amintirile membrilor acesteia despre Revoluție (interpretate în spectacol de altă persoană decât cea intervievată, principiu respectat de-a lungul întregii montări). Câțiva spectatori sunt invitați la finalul secvenței să-și împărtășească, la rândul lor, amintirile legate de Revoluție. Urmează reproducerea, tot verbatim, a mesajului din seara de Revelion al lui Nicolae Ceaușescu. Istoria „mare, obiectivă”, a anului 1989 e prezentată în continuare prin câte o enumerare succintă a evenimentelor majore ale fiecărei luni. Între acestea sunt intercalate trei scene mari, bazate pe poveștile ficționalizate ale echipei spectacolului, în care se încearcă recuperarea „istoriei subiective” a anului 1989, precum și alte două scene paralele mai mici (desfășurate în alte spații de joc și la care au acces numai anumiți spectatori, aleși prin tragere la sorți). Cele trei scene mari se focalizează pe lumea teatrului, pe cea a copiilor, respectiv pe microcosmosul familial sub regimul comunist. Ultima e axată pe drama Luminiței, o tânără forțată de familie să facă avort și să se despartă de iubitul ei, Filip, student la Filologie și poet, filat de Securitate, cu care aceasta voia să evadeze din lagărul socialist. Istoria ei are o continuare neașteptată

Într-una dintre scenetele paralele (care presupune deplasarea a doi actori și a doi-trei spectatori cu o mașină prin centrul Bucureștiului) și un final pe măsură, prezentat pe scena principală a spectacolului. Subiectul lor îl constituie mărturia unei mame, care, la insistențele fiului ei, student la jurnalism, recunoaște că și-a construit o falsă biografie de revoluționară, însușindu-și povestea (și iubitul) prietenei ei celei mai bune, împușcată în 23 decembrie 1989. E vorba de Luminița. Studentul află, cu această ocazie, că e fiul tânărului poet dizident îndrăgostit odinioară de aceasta. În discursul ei expiator, mama vorbește despre minciuna generalizată (care ar fi împiedicat progresul real al țării) și despre generația copiilor ei, abandonată (în sens figurat) de părinți, îndemnându-și fiul și fiica să nu repete greșelile celor de vârsta ei. În sfârșit, în ultima secvență a piesei sunt intercalate mărturiile membrilor echipei spectacolului și ale spectatorilor despre visele lor din decembrie '89, precum și dezamăgirile sau chiar regretele lor ulterioare, cu fragmente, transcrise tot verbatim, din ultimul discurs al lui Ceaușescu (jucat simultan de mai mulți actori în spectacolul de la Teatrul Mic) și din înregistrarea procesului și a execuției dictatorului și a soției sale. Vocile se încalcă pe alocuri, dar nu se ajunge la acel colaps generalizat al limbajului și al înțeleșurilor care caracterizează finalul piesei *Mad Forest* [a britanicei Caryl Churchill, inspirată tot de Revoluția română]. O întrebare adresată puterii stăruie în aer la final, legată de ucigașii, neidentificați nici după treizeci de ani, ai victimelor Revoluției. Există și un epilog, în care unul dintre actori povestește istoria lui Nae Gavrilă, un instalator de pe un șantier, care, îmbătându-se de bucurie după difuzarea execuției lui Ceaușescu la televizor, s-a spânzurat, tot de bucurie, de țeava caloriferului din baracă, nu înainte, însă, de a scrie următorul bilet: „Mă bucur c-a murit! Mă duc și eu după el ca să-l înjur!”. Mult timp după aceea, colegii lui, de pe șantierul dispărut între timp, s-ar fi întrebat dacă Nae Gavrilă a fost „cel mai prost sau cel mai deștept dintre noi”. Spectatorii sunt invitați să formuleze propriul răspuns, în timp ce luminile din sală se sting.

Mărturiile membrilor echipei spectacolului de la Teatrul Mic, cu vârste cuprinse între 3 și 38 de ani la momentul Revoluției, construiesc o imagine foarte pestriță a evenimentului. Cei foarte tineri în decembrie 1989 au o anumită detașare, pe care persoanele intervievate de Caryl Churchill în 1990, pe vremea când lucra la proiectul piesei *Mad Forest*, evident că nu o aveau. Între un „da” răspicat rostit ca răspuns la întrebarea dacă au participat la revoluție (de către trei persoane intervievate) și un „nu” la fel de răspicat (al majorității celor intervievați, zece la număr, care fie erau prea mici ca să participe, fie erau departe de zonele fierbinți ale revoluției, fie s-au temut să iasă în stradă și/sau s-au mulțumit, pur și simplu, să urmărească desfășurarea evenimentelor la televizor), încap și trei-patru răspunsuri ezitante. Cel mai tulburător e al garderobierei Felicia, care se întreabă dacă faptul că i-au trecut „câteva gloanțe pe la ureche” „se pune că am participat?”. O actriță invocă suspiciunile părinților

săi legate de realitatea împuşcăturilor auzite, senzația lor că sunetele proveneau de pe o bandă înregistrată. Alții își amintesc de psihoza legată de teroriști, de zvonul că apa de băut ar fi fost otrăvită. Un actor a reținut, amuzat, ipocrizia unor șefi de șantieri, care „schimbaseră placa și strigau: Jos teroriștii! Jos comuniștii!”. Regizoarea tehnică își amintește cum un student își purta iubita pe umeri. Fata a fost nimerită de un glonț drept în frunte și a căzut chiar în fața ei. (E posibil ca această întâmplare să fi stat la baza poveștii Luminiței.) Deși cei intervievați provin din clase sociale diferite și nu au cu toții studii superioare, limbajul utilizat de către aceștia e destul de unitar: anii îndelungați de coabitare în același mediu profesional au nivelat diferențele. Doar un tehnician folosește câteva expresii o idee mai colorate și se referă la Ceaușescu cu porecla „Ceașcă”.

Dacă în *Anul dispărut. 1989* Peca Ștefan investighează, în principal, pre-istoria Revoluției din decembrie 1989, în '90, „scenariu colectiv bazat pe experiențe personale și povești de familie” semnat de actorii Alexandru Fifea, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean și Andrei Șerban, coordonați de regizorul David Schwartz (n. 1985), centrul de interes îl constituie post-istoria Revoluției, mai precis dramele cauzate de tranziția la societatea de consum, afectând atât clasa de jos, cât și clasa de mijloc: pierderea locuinței (pe fondul speculei generate de retrocedarea caselor naționalizate în comunism), a locului de muncă, precaritatea materială, dependența de jocurile de noroc (industrie care a explodat după '89). Perspectiva asupra acestei post-istorii este una asumat de stânga, Schwartz fiind adeptul unui teatru „explicit politic”, ce „revalorizează poveștile personale care nu se conformează normelor devenite standard în sfera publică postsocialistă: liberalismul economic, conservatorismul cultural, anticomunismul și îmbrățișarea fără rest și fără reținere a valorilor democrației capitaliste de tip occidental”. Același lucru e valabil și pentru echipa coagulată în jurul lui. Consumerismul societății postcomuniste e acuzat și în piesele lui Iosif Naghiu sau Dumitru Solomon despre revoluție [...], însă nu la modul acesta programatic, specific lui Schwartz & Co. Dacă în piesele primilor sugestia e că oamenii sunt prada propriei lor lăcomii sau a lăcomiei și oportunismului celor din jur, manifestate fără opreliști după '89, în '90 se conturează, în schimb, teza că oamenii din clasa de jos și de mijloc, indiferent de orientarea lor politică, au devenit după Revoluție victime sigure ale sistemului capitalist. Piesa e compusă din cinci „povești”, separate prin intermezzo-uri muzicale, în stilul song-urilor brechtene. Cea dintâi e împărțită în două părți (Sfânta zi de azi și Certificat de tâmpenie), care înrămează celelalte povestiri. Aceasta se referă chiar la momentul inaugural al lumii surprinse în '90, și anume la zilele Revoluției din decembrie 1989, văzute prin ochii unui copil, Alex, și ai mamei sale, educatoare de grădiniță (precum și ai unei prietene de familie, Gina, actriță). În prima parte, Alex, un băiat de nouă ani, își așteaptă înfrigurat mama, care lipsește de multă vreme de acasă. Privește fascinat imaginile de la televizor,

transmise din curtea „Televiziunii Române Libere”: „n-am mai văzut așa ceva, sunt oameni adevărați, vorbesc, strigă, vorbesc normal, nu ca la Telejurnal”. Apare Gina, exaltată, care îi explică lui Alex că e Revoluție, că „nenorocitu” a fugit cu elicopterul, că mama lui e o „eroină” și că viețile lor se vor schimba în bine: vor putea circula liber în străinătate, vor avea mâncare, „ciocolată din aia bună din Germania”. Într-un târziu, apare și mama, plină de sânge: a fost ridicată de Miliție, împreună cu alți manifestanți, înjurată și bătută, cu puștile și picioarele, a văzut un om împușcat în picior, cu o gaură în loc de gleznă. În partea a doua a poveștii, „eroina” Revoluției moare în brațele fiului, doborâtă de greutatea materiale ivite pe parcursul anilor '90 și de grijile de la locul de muncă, peste care s-a suprapus un diabet. A refuzat să ceară certificat de revoluționar: „Când i-o zice certificat de tâmpenie, poate atunci mi-l iau!”. „Sfânta zi” a fugii lui Ceaușescu a devenit, pentru ea, o amintire din cele mai neplăcute.

Limbajul personajelor piesei e foarte atent diferențiat în funcție de apartenența lor de clasă, la fel ca și concepțiile lor – trăsătură ce o distinge de restul pieselor analizate aici. Autorii nu rezistă, însă, tentației de a caricaturiza figura intelectualului anticomunist, arătând, în schimb, înțelegere și compasiune nedisimulată față de principalii perdanți ai tranziției la o economie de piață, de tipul minerilor din Valea Jiului (stigmatizați în anii '90 din cauza violențelor comise de aceștia în timpul mineriadelor – vezi *Aerisirea* lui Naghiu). În timp ce un student implicat în epurarea profesoriilor „colaboraționiști” din facultate vorbește despre „năzuințele sfinte ale revoluției din decembrie”, un miner ajuns șomer după 1989 se întreabă dacă „nu erea mai bine pe timpul lui Ceaușescu? ... de ce l-or pușcat? C-așa or vrut șmecherii ăștia! Acuma, intelectualii ăștia nu știu să facă de niciunele, știu numai să trângănească din gură și să ia bani...”.



MIHAELA MUDURE

Tot despre 9/11

S-a scris mult despre tragicul eveniment din 9 septembrie 2001: poezii, romane, eseuri, piese de teatru. Majoritatea acestor texte au o anume coloratură alb/negru. Musulmanii sunt cei răi, victimele par a fi fost doar creștini, mozaici, eventual budiști. Totuși: realitatea a fost cu totul alta. Au murit și musulmani în timpul evenimentelor din 9 septembrie.

Scriitoarea pakistaneză Shaila Abddullah are curajul să abordeze această problematică în romanul ei *Saffron Dreams* (*Vise de șofran*) publicat în 2009. Abdullah s-a născut la Karachi, în Pakistan, în 1971. În prezent locuiește în Statele Unite ale Americii unde își câștigă existența ca *web designer* fără a neglija, însă, scrisul. Până în prezent a scris un volum de nuvele, *Beyond the Cayenne Wall* (*Dincolo de zidul din Cayenne*), romanul *Saffron Dreams* (*Vise de șofran*) și patru volume de literatură pentru copii. Romanul *Vise de șofran* a fost recenzat cu succes în mai multe reviste literare americane și a fost inclus în bibliografia mai multor cursuri de literatură în Europa sau America.

De la început suntem avertizați prin intermediul eroinei principale, Arissa, că romanul este o „poveste de suferință și fericire, control și pierdere a controlului, bariere și deschidere, prejudecăți și acceptare”¹ (6). Trama romanului este împărțită în două părți sensibil egale: înainte și după tragedia din 9 septembrie.

Eroina principală, Arissa, este o tânără pakistaneză care devine soția lui Faizan Illahi (un pakistanez-american) în urma unui matrimoniu aranjat, „acel mecanism bine uns” (28) care „permitea părinților să controleze perfect destinele copiilor lor” (28). Romanul nu se înscrie, însă, în linia generală a literaturii care critică acest tip de aranjamente matrimoniale deoarece sunt o rețetă aproape sigură de nefericire matrimonială. Cei doi tineri ajung să se iubească și să se dorească, dar această aparentă reclamă pentru căsătoriile aranjate și premisele lor (potrivirea de clasă, religie, origine socială și/sau culturală, sprijinul familial) este înlocuită de o mare tragedie datorată istoriei și unor factori externi mult dincolo de cei doi parteneri.

După căsătorie, soții Illahi pleacă în Statele Unite unde Faizan vrea să se lanseze ca scriitor. Intervine aici și un comprimat roman al emigrării. Cei

¹ Toate citatele au fost traduse de Mihaela Mudure.

doi aparțin și nu aparțin Americii. Arissa se confesează: „ Ne era dor de casă într-o țară adoptată. Nu ne puteam dezlega de originile noastre, dar totuși vroiam să ne avântăm. Tensiunea din sufletele noastre ne suspenda undeva în aer” (60). Drama celor cratimați între două *forma mentis* ia, ocazional, accente patetice. După ce șocul noutății trece, îți dai seama că nimic nu e ca acasă, adică în țara de origine. Fructele de mango nu au aceeași aromă, hena nu are aceeași consistență, „ relațiile între oameni suferă din cauza dinamicii noii societăți și a limbii pe care se pierde” (161). E vorba, desigur de limba maternă obligată să se refugieze în spațiile intime ale vieții de familie - în bucătărie sau dormitor – sub presiunea limbii engleze. Stilul de viață individualistic al noii patrii îi obligă pe noii veniți la structurarea unor noi relații inter-umane. Vecinii de odinioară bărfeau, dar și ofereau ajutor, la nevoie. Oare merită să emigrez în întreabă și romanciera și personajele? Răspunsul e complex, binele nu e complet separat de rău. „ Atunci când suntem în sfârșit gata să numim patrie noua noastră țară, este ea oare dispusă să ne accepte de bună voie?” (162). Drama aceasta a deșădăcinării oferă cititorului cele mai bune pagini ale romanului.

Memoria Arissei sare de la un episod la altul, fără averisment, în deplin acord cu viața personajelor care, precum autoarea, trăiesc între culturi, țări, religii zbătându-se să își aproprieze când un mod de gândire când altul. Ocazional naratoarea omniscientă mai aruncă și niște prolepse aparent nevinovate care pregătesc cititorul avizat pentru următoarele etape ale conflictului. Faizan îi spune admirativ soției sale: „ Tu poți face orice îți pui în minte să faci ... cu mine sau fără mine” (165). Pregătirea pentru ulterioara sa dispariție este evidentă. Aprecierea e reluată de Zaki, bărbatul cu care Arissa experimentează un posibil al doilea cuplu, în termeni aproape identici. Simetriile acestea au rolul de a configura și reconfigura cât mai energic posibil caractere.

Ambii soți Illahi au ambiții artistice. Ea pictează, el vrea să devină scriitor. Conștient că până la succesul de librărie de care nu se îndoia, Faizan va trebui să își câștige existența într-o țară mercantilă, precum America, și să își întrețină soția. Modernitate, modernitate, dar ne despărțim greu de aranjamente seculare! Faizan se angajează chelner la unul dintre numeroasele restaurante care funcționau în Gemelele Turnuri. La 9 septembrie 2001, dispare printre ruine. Trupul lui nu va mai fi găsit niciodată. O cerșetoare din „ gălăgiosul pandemoniu al străzii Saadar din Karachi” (46) prezese cuplului foc și pară în perioada dulce-amară a preludiului lor matrimonial. „Dansator cu flăcări! În soarta ta văd nenorocire!” (46), îi spune ea lui Faizan, iar Arissa e avertizată: „Flăcări uriașe îl vor învălui într-o zi. Flăcări chinuitoare îl vor pârjoli și îl vor alunga într-o zi” (46). Procedul pare ușor cam prea de inspirație romanul romantic al secolului al XIX-lea, dar putem trece, totuși, cu vederea această prolepsă pitorească, ușor facilă și cam prea după rețetă. Romanciera, nu lipsită de un talent autentic, reușește să depășească acest loc comun prin simțirea autentică, empatia și compasiunea sinceră pentru toate victimele tragediei.

Soluția traumei adaptării la o nouă societate apare după ca Arissa acceptă nașterea lui Raian, copilul cu multiple handicapuri, pe care Faizan i-l lăsase în pântec Arisei în momentul morții. Mama ajunge în situația de a-și completa individualitatea cu generozitatea condiției materne. Când te stabilești în altă țară, „nu îți modifici atașamentele, îți deschizi inima și incluzi două țări în ea. Le iubești la fel” (174). Așa cum Arissa a trecut de la iubirea pentru soț la iubirea pentru fiul în care supraviețuiește și cel mort, tot așa trece ea de la identitate pakistaneză la cea pakistanezo-americană.

Roiesc în jurul acestui cuplu matrimonial care e înlocuit în partea a doua a romanului de cuplul mamă-fiu, alte personaje creionate cu adicția prozatorului conștient că trebuie să construiască și alte fire narative: tatăl Arisei care e părăsit de soție și își crește copilul singur, socrul Arisei devotați și delicăți în comportare, rude care se îngheșue să ajute imediat după marea pierdere, dar apoi se pierd în propriile destine, prietenele Arisei, Ann Marie sau Juhi, o artistă independentă care practică yoga. Amicele Arisei sunt dezinhitate și degajate în raport cu normele tradiționale ale matrimonului. Juhi, de exemplu, rămâne însărcinată, dar nici prin cap nu îi trece să se mărite cu tatăl copilului. Flama erotică se stinsese. Chiar dacă între cele două femei se construiește o legătură specială, Arissa nu se poate hotărî să îi povestească lui Juhi despre viziunea cerșetoarei din Karachi. Există un spațiu cultural pe care o anume discreție, stângeneală, ori simț al proprietății simbolice o împiedică a-l divulga.

Moartea soțului la căderea Turnurilor Gemene o găsește, așadar, pe Arissa într-o dublă situație maternală. E însărcinată cu un copil despre care află că se va naște cu multiple probleme locomotorii și mentale, dar refuză întreruperea sarcinii asumându-și, cu eroism, condiția impusă de destin. Persuasiunea naratoarei e emoționantă. Frumoasă este și imperfecțiunea, pentru că ea are potențial. Fiecare mic succes loco-motor ori senzorial al micului Raian va fi un motiv de bucurie. Celaltă „maternitate” a Arisei este una de tip auctorial. Arissa găsește într-un sertar manuscrisul unui roman al soțului ei. Ar fi trebuit să fie terminat șaptezeci de zile după 9 septembrie, Titlul dat de Faizan este *Căutătorul de suflet*. Yavar, eroul principal, e și el un soi de chelner, dar în variantă pakistaneză. Personajul creat de personajul Faizan e un soi de *delivery man* cu sufertașul. Aduce mâncare lucrătorilor în pauza de prânz. O tradiție de sute de ani în Asia de Sud!

Motivul manuscrisului găsit e revizitat de Shaila Abdullah în cheie maternală. Romanul devine un soi de copil sublimat fiind completat de Arissa cu propria ei poveste. Există un anume regret semnificativ nuanțat cultural și lingvistic în această a doua maternitate a Arisei. Romanul e scris în engleză. Faizan ajunsese să dorească să scrie pentru un public de limba engleză. De-ar fi scris în urdu, mama lui Faizan ar fi fost ființa cea mai potrivită pentru acest tip de maternitate sublimată, creativă în spirit și nu în carne. Țara de adopție își impune limba cu costuri pe toate planurile.

De fapt, întregul roman poate fi citit și ca un roman al maternității acceptate fără crâncire. Apropierea dintre femei se realizează de cele mai multe ori prin asemenea maternități asumate voit și ineluctabil. Arissa și

mama ei, Arissa și soacra ei, Arissa și Juhi sau Ann Marie sunt toate plasate în diferite puncte ale unui soi de continuum al maternității care devine un cult marian placebo, extrem de interesant pentru o scriitoare care nu provine dintr-un mediu creștin. Romanul are, cel puțin din acest punct de vedere, un discret program maternalist. Dincolo de rasă, religie, ori mentalități, femeile pot comunica, se pot întâlni – mult mai bine decât bărbații - datorită preocupările lor maternale. Datoria lor este și acceptarea realității așa cum este ea. Inima femeii filtrează secrete de nemărturisit, le spală – e de părere înțeleapta și tradiționalista mamă a lui Faizan. O anume ambiguitate care s-ar vrea echilbru există în tratarea condiției feminine proprie lui Abdullah. Tradiția e și bună și rea, modernitatea e și bună și rea.

Partea a doua a romanului este povestea autonomizării Arisei după ce devine văduvă. Arissa își construiește un echilbru sacrificial hotărându-se să refuze bărbatul care îi oferă șansa unei a doua căsătorii și să se dedice cu prioritate copilului și nevoilor lui speciale. Dacă la început ajutorul familiei, al prietenilor este de neînlocuit, treptat Arissa învață cum poate trăi fără Faizan, dar cu fiul ei, Raian. Își găsește chiar și o slujbă la o publicație finanțată din fondurile publice menite a sprijini diversitatea culturală.¹ Un scurt interludiu erotic cu un anume Zaki – părinte singur și el - nu duce nici la căsătorie, dar nici la regrete. Arissa învață să își ajungă sieși ca mamă și femeie. Maternitatea duce totul. Sfirșit deschis, deznodământ alb. Ca mai toate viețile în care încă nu s-a pus punct! Totul e încă posibil și în bine, și în rău.

Condiția de văduvă - cu o notă particulară că trupul soțului a dispărut fără urmă - e o altă coordonată feminină a romanului. Întâlnirea Arisei cu una dintre ultimele cliente ale lui Faizan, ea însăși soția unui militar american dispărut fără urmă în Afganistan, e reconfortantă și parțial vindecătoare. La urma urmei, nu foarte mult s-a scris despre condiția văduvei presupusă a fi doar rea de muscă și dornică de așternut nou. Ni se oferă și un scurt excurs enciclopedic. Se amintește de izolarea și discriminarea de care au parte, potrivit tradiției, văduvele în Nigeria. Sunt rase pe cap pentru a fi ușor recunoscute în public, iar ca izbăvire de spiritul decedatului trebuie să își împartă patul cu o rudă a soțului. Tradițiile or fi ținând ele comunitatea împreună, dar nu sunt neapărat conforme normelor de viață modernă.

Chiar dacă subtextul romanului include o anume simpatie pentru cei din Lumea a Treia, adevărurile sunt spuse direct. Idealizarea nu este specialitatea lui Abdullah. Problema disjunctiei dintre modernitate și tradiție, în cazul femeilor musulmane, e abordată curajos de Shaila Abdullah. Faizan își obligă soția, în mod afectuos, dar ferm, să poarte vâlul pentru care el avea „respectuoasă reverență” (10). E elementul care trebuie să caracterizeze o femeie. Doar el trebuie să se bucure de frumusețea Arisei. După moartea lui Faizan, Arissa abandonează acest simbol al unei vieți trecute. În momentul în care află de căderea Turnurilor, pune pe ea la repezeală „o pereche de jeans și o cămașa roșie” (52). Nu știm dacă le avea dinainte,

¹ Romanul a fost scris cu mult înainte de epoca Trump.

sau erau ale soțului, dar schimbarea sau brutalizarea codului de îmbrăcăminte este semnificativă. Arissa fuge pe străzi în căutarea bărbatului iubit. Un bărbat cu cravata tăiată pe jumătate trece pe lângă ea. Abia atunci Arissa își dă seama că „nu mai avea un braț. În cealaltă mână ține ceva ce părea rămășițele unui dosar” (53).

Hijabul revine după șocul lui 9 septembrie creând o anume solidaritate între femei. Arissa află de situația copilului ei și are o discuție cu mama lui Faizan proiectându-și viitorul. Cele două femei se plimbă prin Central Park. Își strâng jachetele pe lângă trup, mișcându-se așa cum se mișcă femeile care se acoperă, „apărându-și trupul de orice atingere – o calitate instinctivă” (106) pe care o cultivaseră „într-o societate aflată în război cu sine” (106). Se uitau mai mult în jos sau în jur, dar evitau privirile bărbaților din jur. Renunțarea la hijab nu este fără o anume notă dramatică pe care eroina o auto-ironizează fin. Deși Arissa se simte goală ca o prostituată care se expune, ea își dă seama că lumea ocupată din jurul ei numai de pierderile „individuale sau colective” (117) nu avea timp și chef. La urma urmei, transpare în roman – discret, e adevărat - și adevărul crud că un copil precum al Arissei va avea parte de o mai bună îngrijire într-o țară ca Statele Unite, iar indemnizația pe care o primește ca soție a uneia dintre victimele de la 9 septembrie îi permite să își cumpere o mică locuință numai a ei.

Ocazionale izbucniri de anti-islamism sunt acceptate fără ditirambe anti-americane. La urma urmei, americanii au nevoie să se descarce, pare a spune autoarea, iar presupușii musulmani sunt ținte agreate în spațiile publice. Deși comentariile naratoarei omnisciente sau replicile Arissei vorbesc despre autorii atentatelor ca de niște oameni fără religie, există totuși un anume reproș adresat publicului american. Toți musulmanii sunt priviți drept un tot unitar. Precum cartofii dintr-un sac, spune Arissa, așa sunt și oamenii. Unii sunt buni, alții putrezesc. „Doar pentru că sunt ținuti împreună, nu înseamnă că toți sunt la fel” (124). Echivocul situației este recunoscut. „Radicalii” – Abdullah evită termenul de teroriști – au lăsat milioane de musulmani ținte ușoare pentru ura și veninul altora. ... Oamenii țării noastre de adopție și-au pierdut încrederea în noi, iar nu nu mai puteam avea încredere în ai noștri. Linia de demarcare dintre aliați și dușmani se subția zi de zi” (154). Oamenii obișnuiți nu pot satisface setea de senzațional a timpurilor noastre și nu ies în evidență. Nimeni nu scrie despre ei. În schimb șuvoaie de cuvinte se scriu despre cei răi. Salvarea reputației trebuie să meargă în mână cu protejarea religiei de care țin și musulmanii răi și cei buni, e de părere romanciera prin vocea ei preferată, Arissa. Judecata individuală să o înlocuiască pe cea colectivă! Ușor de spus, și chiar recomandabil, dar mult mai greu de pus în practică. Mințile mai comode funcționează mai bine pe bază de judecăți de tipul alb sau negru.

Nedumeriri poate pricinui titlul romanului. De ce vise? Evident doi tineri abia căsătoriți nu se pot abține să nu viseze. Dar de ce de șofran ? Atributul vine probabil de la importanța acestei mișcări în bucătăria pakistaneză. Hrana ocupă, de altfel, un loc important în roman. Personajele sunt adesea caracterizate gastronomic. Faizan, de exemplu, afirmă că îi plac

„deserturile cu o urmă de mirodeneie” (45). E o metaforă gastronomică pentru o femeie de tipul Arissei.

Eroina principală, se raportează tot timpul la gătit și la nepriceperea ei în această îndeletnicire asociată condiției feminine de secole. În contrast, soacra ei, mama lui Faizan, este o bucătăreasă de excepție, contribuția ei la pacea și confortul familiei este hrana. Neuitate sunt salata ei de ceapă și castraveți cu coriandru, murăturile de mango, ardei iuți umpluți cu chimin oferiți drept garnitură la lintea gătită cu curry, iar budinca ei aseasonată șofran putea fi invidiată și de către cei mai pricepuți profesioniști ai bucătăriei.

Fără abilități culinare, femeile par a fi incomplete, incapabile a-și îndeplini menirea. E cazul mamei Arissei, femeie independentă, care divorțează tocmai pentru că a făcut copii fără să îi dorească, doar pentru că așa s-a întâmplat și așa face toată lumea. După ce tragedia o lovește pe Arissa. Mama încearcă o împăcare, dar nereușită. Arissa nu poate uita cuvintele „pirogravate în sufletul ei cu litere negre, mari și toxice: ‘Aș fi vrut să nu te fi adus pe lume’ ” (78). Dificultatea de a comunica le împiedică pe cele două femei a reînoi o legătură care s-a rupt pentru totdeauna. După moartea lui Faizan, mama îi face o vizită Arissei care, însă refuză să lase garda ceva mai jos. Arissa se aștepta ca mama să insiste, să bată la ușa pe care ea, fiica, i-a trântit-o în nas. Mama aceasta trebuie să fie și ea pedepsită puțin. După cincisprezece minute în care în fața ușii Arissei, continuă să se audă zgomote, se face liniște. Arissa deschide ușa pentru a constata că, după ce fumase o țigară, mama ei plecase fără a îndrăzni să bată la ușă din nou. La furie, oamenii spun și lucruri de care le pare rău apoi. Metafora ușii deschise nu e prea nouă și ar mai fi fost nevoie și de ceva mai puțină impulsivitate și de mai multă iertare din partea Arissei, dar aceasta a fost hotărârea autoarei.

Aflată într-o competiție nemărturisită cu mama ei, femeie emancipată, dar ușor egocentrică – sugerează naratoarea - Arissa reconfirmă idealul feminin tradițional. După moartea soțului, ea se dedică copilului cu dizabilități pe care îl purta în pânțece în 9 septembrie 2001. Înțeleapta soacră a Arissei filozofează argumentând finalul romanului într-o notă ușor religioasă, ușor patetică: ”Așa ne-a făcut Dumnezeu. Perechi, ca să ne completăm reciproc” (101). Deși venim singuri pe lume și singuri plecăm din ea, intervalul dintre aceste două momente trebuie umplut cu complementaritatea cuplului. Arissa face un cuplu nou cu pruncul lui Faizan. Recompensa ei este depășirea amarei condiții a singurătății umane.

Există în romanul lui Abdullah o anume ezitare, o anume ambiguitate atitudinală între condiția occidentală și cea orientală, sau chiar orientalizată intenționat pentru comoditatea unor anume cititori. Pornită din lumea bună a capitalei pakistaneze, unde femeile se adunau „ca moliile” (19), purtau bijuterii extravagante și veșminte de ultima oră, vorbind engleza cu accente ciudate, „în timp ce bărbații se adunau în cercuri comparând cifrele vânzărilor, prețurile ceasurilor și ale mașinilor” (18), Arissa e obligată să înfrunte un destin crud. Alege o maternitate eroică, refuzând o întrerupere de sarcină a unui copil despre care se știe din start că are mari probleme. E o provocare

a destinului. Desigur. Dar prețul poate să și-l permită oricine? Sau prețul merită să îl plătească oricine?

Elevă cuminte a tuturor cerințelor corectitudinii politice, romanciera trece în revistă multe dintre problemele la modă: condiția femeii musulmane, contradicția Occident – Orient, avortul, copilul cu nevoi speciale, alteritatea și acceptarea alterității în numeroasele sale forme. Toate sunt bifate cu atenție pentru a face cartea cât mai acceptabilă pentru palatul cititorului american educat, in-format că în afara corectitudinii politice nimic nu e acceptabil și bun. Cu toate acestea, chiar dacă romanul pare un pic formula-ristic, el rămâne o lectură interesantă pentru modul în care talentul autentic al autoarei se luptă cu principiile ideologice ale unui liberalism de factură americanizată. Emoția ei este autentică. Drama eroinei principale emoțio-nează și trece dincolo de barierele pe care o cenzură bine strunită – altfel – le impune. Una dintre cele mai frumoase lecții ale romanului este conștința precarității vieții. Să ne bucurăm de ce avem acum! Să lăsăm viitorul în pace! Cine știe ce va fi mâine. „Nu face planuri prea de perspectivă. E bine că viitorul ne este ascuns” (207).

Referințe

Abdulah, Shaila. *Saffron Dreams*. Modern History Press, 2009.



ROBERT LASZLO

Otilia Marchiș-Bölöni, fascinanta femeie din Sătmar

Indiscutabil, una dintre cele mai interesante femei ale Sătmarului a fost Otilia Marchiș-Bölöni, despre care - din păcate - se știe prea puține lucruri. O biografie spectaculoasă, o viață plină de neprevăzut, care a cunoscut gloria, dar și umilința închisorii, o femeie ajunsă în mod absolut senzațional în elita culturală pariziană, atunci când Parisul era cu siguranță, cea mai rafinată metropolă a lumii.

O femeie rafinată, iubitoare de frumos, sensibilă, dar în aceeași măsură și temerară. Ea este eroina perfectă a unei cărți pe care nu a apucat s-o scrie și - fatalmente - nici altcineva, cu toate că biografia ei este presărată de foarte multe secvențe de-a dreptul senzaționale, mai ales pentru o femeie care a trăit în urmă cu peste 100 de ani. Un gol care ar trebui umplut cumva, iar rândurile de mai jos, nu fac altceva decât să dea semnalul unei necesare recuperări. A biografiei dar și a bibliografiei autoarei, pentru că din bogata ei avuție de spirit, fata preotului din Homorod, are publicat în limba română doar un singur volum, Cartea suferințelor (Viena, 1921), apărut la noi târziu, în 1986 la editura Dacia din Cluj Napoca, în condiții tipografice precare, reeditată la editura Dacia XXI în 2011 și încă o dată de Primăria Carei în 2017.

Biografia ei oficială consemnează faptul că s-a născut la 8 octombrie 1873, la Homorodu de Mijloc, ca fiică a preotului George Marchiș (16.04.1836 – 28.04.1885) și a Iuliei (1841 -?), născută Vultur. Fratele ei, protopopul Romul Marchiș (18.12.1865 – 04.04.1925), este una din figurile marcante ale luptei pentru emanciparea românilor și pentru Unire.

În anii de școală de la Carei se va împrieteni cu viitoarea scriitoare Kafka Margit (1880 – 1918) dar și cu Ady Endre (1877 – 1919).

Se va mărita foarte devreme, la 16 ani, cu Cornel Cozmuța, fiul unor prieteni de familie care o duceau foarte greu în acea perioadă. De la Carei, tânărul cuplu se mută la Budapesta și apoi la Sarajevo, unde soțul ei este numit președinte al Poștei din Bosnia. Dar femeia aceasta era făcută dintr-un altfel de aluat, așa că își părăsește familia și pleacă la Viena, unde va lucra ca simplă slujbășă la o curățătorie. Răbdătoarea ei soacră, care se oferă să-i crească băiețelul, o readuce pentru scurtă vreme la Sarajevo dar

– profitând de o mică moștenire – Otilia pleacă la Munchen și se înscrie la Academia de Arte Frumoase la clasa celebrilor profesori Simon Hollósy (1857 – 1918 - părintele Școlii de pictură băimărene) și Franz von Lenbach (1863 – 1904).

Se vede însă treaba, că nici pictura nu era ceea ce căuta femeia aceasta febrilă, așa că abandonează fără nici un regret studiul picturii și pune la cale un plan de a face o mare expediție în Orient. Pentru a-și acoperi cheltuielile de drum, se adresează Ministerului Cultelor și Învățământului, propunând ca în schimbul unui sprijin material să colecționeze obiecte istorice, etnografice și de artă pentru Muzeul Național budapestan, iar unor ziare și reviste din Budapesta și Satu Mare, le promite reportaje din expediție.

Marele ocol al pământului – primul de altfel, făcut de o româncă - începe la 7 martie 1901 la Trieste pe traseul Port Said, Bombay, Colombo, Calcutta, Singapore, Hong Kong, Shanghai, ajungând în îndepărtata Japonie, la Yokohama, unde deprinde tehnica niponă a penelului. După mai bine de un an, în mai 1902, revine la familia ei din Sarajevo, dar nu pentru foarte mult timp. Își omoară plictisul pictând stampe japoneze și la prima ocazie, pleacă la Budapesta și trăiește în condiții destul de precare din publicistică și din banii pe care mult prea răbdătorul ei soț, îi mai trimite din când în când.

În 1903 va publica o serie de articole în care își descrie impresiile sale de călătorie în revista budapestană *Új Idők*, grație sprijinului criticului de artă Lyka Karoly. Nici Budapesta nu este însă locul pe care și-l dorea, astfel că se îndreaptă spre Dresda și – după o scurtă ședere - ajunge în 1904 la Paris, orașul visurilor sale. Își amenajează aici un cuib într-o locuință modestă de pe cheiurile Senei, un amestec subtil de vechi gravuri și flori aranjate în stil ikebana. O bibliotecă impozantă din care nu lipseau cărțile românești ori maghiare ale marilor scriitori sporea aura de mister a cochetului apartament. Aici se naște marea iubire între ea și publicistul Bölöni György (1882–1959) care, cu toate că era mai tânăr decât ea cu nouă ani, se îndrăgostește de Otilia, iubire care îi va lega până la sfârșitul vieții. De la admirație până la iubirea necondiționată nu a fost decât un pas, pe care tânărul publicist maghiar nu a ezitat să-l facă.

Poate că este un semn al destinului faptul că la începutul secolului XX sosesc în aceeași perioadă la Paris, în 1904, Constantin Brâncuși și Otilia Marchiș, iar Ady Endre în 1905. Este un timp aureolat de frenezia vieții metropolei luminilor, Parisul având un magnetic efect asupra tuturor artiștilor de pe planetă, din acea vreme. Foarte mulți tineri din estul Europei își caută norocul în orașul de pe Sena, printre aceștia și strălucitoarea Otilia Marchiș, devenită în scurtă vreme, o figură remarcabilă a boemei pariziene de atunci. Un oraș al artiștilor, al cabaretului, al trăirii extatice. Până la al doilea război mondial, Parisul va fi acel *axis mundi* la care se va raporta întreaga elită artistică și filosofică a lumii.

Lumea pariziană a începutului de secol XX era una strălucitoare și seducătoare, și nu este greu de ghicit cât de mult îi plăcea Parisul Otiliei, cu tumultul și farmecul său inegalabil. Este uluitor acest destin sinuos al unei femei, fiica unui preot greco-catolic, pornită din Homorodul Sătmăruului și ajunsă în elita culturală a Parisului, după ce făcuse ocolul pământului. Există

În ea o forță, o trăire uriașă, o sete de cunoaștere, mai presus de rațiune și doar Bălăni putea să o înțeleagă cu adevărat. El este cel care o introduce pe Otilia în lumea bună a metropolei franceze. După ce l-a însoțit într-o călătorie în Italia, povestită pe larg în cartea sa, *Promenades d'Anatole France* ea devine secretara marelui scriitor francez, despre care a lăsat mărturie extrem de interesante. Ea este cea care îl susține pe Ady Endre la Paris și atrage atenția criticilor de artă asupra geniului lui Constantin Brâncuși, cu care a păstrat o caldă și statornică prietenie de-a lungul vieții. Tot aici Ady Endre va scrie partea esențială a operei sale poetice dintre care memorabilă rămâne poezia Toamna a umblat prin Paris.

Constantin Brâncuși l-a avut drept model pe fiul Otiliei Marchiș, Cornel Cosmuța (1892–1980) pentru sculptura în marmură *Prometeu*, operă realizată în 1911 la Paris, pe când Cornel avea 19 ani, lucrare care a fost vândută în 2012 la o licitație de artă impresionistă desfășurată la New York, cu suma de 12,6 milioane de dolari. Fiul Otiliei – ajuns medic – se va întoarce în România și va muri la Craiova în 1980, la venerabila vârstă de 88 de ani. Tot în 1911, Otilia Marchiș traduce romanul *Marie-Claire* de Marguerite-Marie Audoux pentru care este răsplătită cu Premiul Femina. Este în culmea gloriei, iar paginile ei memorialistice stau mărturie pentru acel eclatant *joie de vivre* al Otiliei.

Dar destinul i-a rezervat Otiliei și umiliința închisorii, ea fiind arestată în 1919 de regimul lui Horthy, în urma înăbușirii revoluției comuniste de la Budapesta, ca urmare a unui denunț. Stă în acest infern concentraționar vreme de șase săptămâni, fiind supusă la chinuri inimaginabile, pentru că ea și bărbatul ei erau considerați niște susținători ai stângii comuniste. Se va întoarce la Paris în 1923, unde va rămâne până în 1945. În timpul celui de-al doilea război mondial se va alătura emigrației comuniste maghiare și va activa în cadrul Rezistenței franceze antifasciste. Ea este o militantă feminisă de stânga și așa va rămâne până la sfârșitul vieții.

În 1945, împreună cu soțul ei, se va întoarce la Budapesta și se pune în slujba noii puteri comuniste instalate. În perioada august 1948 – septembrie 1950 se află alături de soțul ei în Olanda, la Haga, unde acesta a fost numit ambasador. Va muri la 26 august 1951 la Héviz, o stațiune balneoclimaterică aproape de lacul Balaton. Avea aproape 78 de ani! Soțul ei îi va mai supraviețui până în 1959, când va muri și el la vârsta de 77 de ani.

Cu toate că opera ei literară, în special cea memorialistică, este extrem de valoroasă, e regretabil faptul că Otiliei Marchiș nu i-a apărut până acum în limba română decât o singură carte! Suntem datori să o scoatem din uitare pe această sătmăreancă fascinantă care a avut o viață demnă de o mare eroină. Paginile despre Ady Endre, Constantin Brâncuși, Anatole France sau Auguste Rodin, ca să nu mai punem la socoteală evocările memorabile care descriu boema pariziană de la începutul veacului XX, ar putea aduce la lumină noi și noi date de mare interes pentru cercetători, dar și pentru marele public care cunoaște mult prea puține lucruri despre această interesantă personalitate a culturii românești, maghiare și franceze deopotrivă, cu atât mai mult cu cât, pe 26 august 2021 am comemorat 70 de ani de la trecerea ei în lumea umbrelor.



DOINA RAD

Limba de lemn în timpul lui Carol al II-lea

Carol al II-lea fusese încoronat în 8 iunie 1930. În cei zece ani de domnie a sa, România a cunoscut transformări importante, cu precădere opt ani mai târziu, când, după demiterea guvernului Goga, se instaura dictatura regală, sfârșită în septembrie 1940, perioadă în care s-a născut și cultivat cultul personalității. Treptat se conturează efigia de conducător providențial al lui Carol al II-lea. Reacțiile nu s-au lăsat mult așteptate nici în societate, ziarele vremii oglindind schimbarea de atitudine a oamenilor în relație cu monarhul. Presa anilor 1938-1940 își consituia, pe măsură ce dictatura își consolida puterea, un limbaj cenușiu, cu termeni goliți de conținutul lor de bază, după cum remarcă foarte exact Lavinia Betea, în *Revoluția regală*, publicată în numărul dedicat de *Jurnalul național* regelui Carol al II-lea¹

Paginile ziarelor erau înțesate de expresii precum „nesfârșitele urale” din „pieptul mulțimii”, „binele obștesc”, „prinos de muncă”, „MSR Carol al II-lea, Ocrotitorul Muncii Românești”, „Regele muncitorilor”, „propășirea țării”, „moștenire sfântă”, „sfânt odor” ș. a. , expresii pe care, de altfel, le găsim sintetizate, în 1940, de Cezar Petrescu, în *Sceptrul regelui profilat pe zonă*².

Limbajul clișeizat se extindea, cu repeziciune, la toate categoriile sociale. Un exemplu elocvent este acela oferit de o elevă, în iulie 1938, căci primii care au utilizat formulele preluate din presă, au fost copiii, înregistrați în formațiunea străjeritului. *Revista Fundațiilor Regale* din iulie 1938³ publică în deschiderea numărului respectiv o amplă poezie a unei eleve de clasa a V-a de la Liceul „Domnița Ileana” din Sibiu, dedicată regelui, cu ocazia aniversării a opt ani de la încoronare. Versurile abundă în expresiile vremii: „jertfă sfântă”, „plaiuri sfinte”, „prinos de muncă”, „binele obștesc” „crezul pentru Neam și Rege”, compararea lui cu soarele etc. Iată un pasaj din poem „Toate, astăzi, Majestate, curg în calea vieții Voastre /

¹ Cf. <http://colectie.jurnalul.ro/articole/116377/revolutia-regala.html>, accesat în 18 aug. 2008.

² Cezar Petrescu, *Sceptrul regelui profilat pe zonă*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, nr. 6, iun. 1940, p. 526-542).

³ Maria Cosma, *Închinare*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an V, nr. 7, iulie 1938, p. 1-2.

ca prinos de jertfă sfântă [...] / Închinare, Majestate, pretutindeni Vă înalță / Azi, poporul, pentru care ca un soare-ați răsărit. / Închinare, Ție Rege ce ai presărat speranță / Când, pe-aceste plaiuri sfinte cu privirea-ai rătăcit! [...] / Azi, armata alb-a țării Ți-a jertfit prinos de muncă / Ți-a jertfit recunoștință pentru binele obștesc!"¹. Eleva se conformează până și obligației de a termina mesajul cu salutul străjerilor, „Sănătate”, salut pe care îl vom întâlni și la personalități din domeniul culturii sau științei, căci se dăduse ordin de sus (prin adresa cu nr. 19 din 1939 trimisă către toate Gărzile FRN din teritoriu): „Am onoarea a va face cunoscut ca dl. general (Paul Georgescu, cdt. Gărzii Naționale a FRN – n.a.) a dispus ca întreaga corespondență să se încheie cu formula *Sănătate*. Rog luați măsuri să transmiteți această dispozițiune și domnilor comandanți de județe”².

Un exemplu elocvent de utilizare a unor expresii, dezavuate semantic, de către oamenii obișnuiți l-a oferit Congresul Breslelor, în 1938. Cu această ocazie, vorbitorii, oameni simpli, fără educație, își impregnaseră discursul cu formule preluate din presă: „începutul unei vieți noi”, „buna înțelegere dintre clase” etc. Iată un exemplu din intervenția președintelui breslei textile și îmbrăcăminte, T. G. Teodoru: „Meseriașii văd în acest congres **începutul unei vieți noi** pentru munca noastră națională, pentru așezările noastre sociale, **pentru buna înțelegere dintre clasele noastre muncitorești**. Înfrățiți cu toată muncitorimea română, noi, breslele de meșteșugari, simțim în această zi de sărbătoare a muncii că sântem un singur corp de bresle de lucrători și funcționari particulari și ne alăturăm lor pentru ca împreună **să ridicăm prestigiul muncii românești**”³.

De altfel, ministrul muncii, Mihai Ralea (care înfiera imperiaștii americani), deschidea congresul cu un discurs conceput în aceeași manieră: „Congresul breslelor, pe care-l deschidem azi, trebuie să fie un bilanț. [...] Majestatea sa Regele, cu egală sollicitudine paternă, a arătat o deosebită grijă pentru truda muncitorilor săi. El a voit să fie și **Regele muncitorilor**”⁴ [subl. ns.]. Același personaj sublinia, într-un mesaj transmis la radio, că „toată suflarea românească” „își aduce astfel **prinosul de recunoștință** și de **dragoste nețărnută**” „la **ceas aniversar**”, iar de „Ziua Constituției” „Ardealul, Banatul, Crișana și Maramureșul au adus **prinos de recunoștință**” [subl. ns.]⁵.

Presa, care cultivă asiduu, începând cu anul 1938, **cultul personalității**, în care „Regele este totul”, dezvoltă, implicit, un limbaj specific. Anul 1939 și apoi 1940 rămân, în epoca lui Carol al II-lea, ca anii elogiilor supreme și, implicit ai unui limbaj golit de sens, elogi concertate și de G. Călinescu însuși, care, se pare, era, la vremea aceea un fervent adulator

¹ *Ibidem*, p. 1.

² Cf. Nicolae Balint, Constantin C. Giurescu în arhivele mureșene, <http://www.ziaruldemures.ro/fullnews>, accesat în 12 sept. 2008.

³ Cf. <http://colectie.jurnalul.ro/articole>, accesat în 7 oct. 2008.

⁴ *Idem*.

⁵ Cf. <http://colectie.jurnalul.ro>, accesat la 18 aug. 2008.

(și care, cum se știe și-a schimbat radical poziția după 1950). Dar Călinescu n-a fost, cum bine se știe, un caz singular, căci printre cei care au ajutat la dezvoltarea unui limbaj paroxistic, până la golire de sens, se numără Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu sau Ion Marin Sadoveanu, ca să amintim doar câteva nume însemnate. Regele era numit „Salvatorul României”, „Titanul”, „Ocrotitorul tinerilor”, „Înțeleptul Fiu-de-Rege”¹, „Omul”, „Frumosul Crai” (Arghezi), „Supremul Comandant”, „Cârmaciul” (Blaga) etc. Toate aceste formule au fost utilizate în epocă până la expirarea valențelor, revenind, cu și mai multă forță, în anii '70-'80.

Cel mai adesea, însă, regele a fost numit „Voievodul Culturii”, cu variantele a căror paternitate, de asemenea, era de prestigiu: „Regele culturii” (P. Comarnescu), „Mecena al culturii”, „Marele Rege Cărturar” (Ion Marin Sadoveanu), „Constantin Brâncoveanu al culturii românești”, „Regele cărții” (E. Bucuța) etc. Dorindu-se fixat în elita culturală, Carol al II-lea cultiva el însuși anumite apelative care, de altfel, au și făcut carieră de-a lungul anilor. Încă din 1930, când nu se punea problema dictaturii, chiar regele manipulează evoluția ulterioară a propriei sale imagini, cu etichetarea corespunzătoare, idee preluată imediat de adulatori și de presă. La inaugurarea Universității de la Vălenii de Munte, în 12 august 1930, la numai două luni de la urcarea pe tron, Carol făcea, cum se remarcă în epocă, o „declarație plină de răsunet, care a mers din gură în gură de-a lungul și de-a latul țării: „Îmi iau angajamentul să fiu și un Voievod al culturii românești”². Acesta este, probabil, cel mai cunoscut clișeu al epocii, căci vom regăsi, la diferiți autori, formula. „Misiunea culturală a Dinastiei – scrie C. Rădulescu-Motru – a fost reluată după 1930, de Regele Carol al II-lea, Acela care avea să fie numit Voievodul Culturii”³. Și continuă, afirmând că poporul se bucură de „rara fericire de a avea mai totdeauna în mijlocul său pe Suveran Însuși, în rolul de Voievod al culturii”⁴. Emanoil Bucuța rememora, în 1940, „cuvintele fericite, care aveau să ajungă o lozincă de domnie: „Vreau să fiu un Constantin Brâncoveanu al culturii românești”⁵.

Au fost regizate până și programe „pe termen mediu” de proslăvire a lui Vodă. „Ziua Cărții” (devenită, în timp, „Săptămâna Cărții”, apoi „Luna cărții”), „Luna Bucureștilor”, „Luna curățeniei” sunt câteva asemenea exemple. Cele mai multe dintre acestea aveau să lanseze formule perpetuate cel puțin de-a lungul celor zece ani de domnie a lui Carol al II-lea. Inaugurarea primei sărbători de acest gen, în 1930, s-a transformat într-o „serbare de primire a regelui Cărții”⁶. De altfel, aceasta este una dintre formulele celebre, în vreme. De aici s-au dezvoltat variațiuni pe-aceleași

¹ Petru Comarnescu, *Fundațiile Culturale Regale*, în RFR, anul VII, nr. 6, iun. 1940, p. 803.

² N. I. Herescu, *Regele scriitor*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, nr. 6, iunie 1940, p. 518.

³ C. Rădulescu-Motru, *Academia Română în ultimii zece ani*, în RFR, anul VII, nr. 6, iun. 1940, p. 491.

⁴ *Ibidem*, p. 497.

⁵ Emanoil Bucuța, *Un rege al cărții*, în RFR, an VII, nr. 6, iun. 1940, p. 706.

⁶ *Ibidem*, p. 709.

temă: Ion Marin Sadoveanu lansează expresia „Rege Cărturar” („Marele Rege Cărturar”), iar N. I. Herescu, mergând chiar mai departe, – creează formula, generată de un joc de cuvinte, „Regele Scriitorilor” sau „Regele-Scriitor”. Originea acestei din urmă denumiri se găsește în implicarea lui Carol în activitatea Asociației Scriitorilor din România, for care îi propune regelui să devină „Înaltul Patron” al instituției. Răspunsul lui Carol, „Nu patron, ci membru activ” l-a determinat pe Herescu să scrie: „Căci Carol al II-lea nu este numai Regele Scriitorilor; El este, în aceeași măsură, Regele-Scriitor”¹. Cultul personalității a creat și alte sintagme din aceeași arie, celebre în epocă. „Marele Străjer”, dornic să rămână în istorie nu doar ca om de arme, a tipărit, printr-o fundație care îi aparținea, o ediție a *Bibliei*². Aceasta a fost cunoscută ca *Biblia Regele Carol II*³.

În același timp, apelativele, care au făcut, de altfel, carieră, intrând în „limbajul de lemn” al vremii, supralicitau superlativele, devenite insuficiente în anii dictaturii carliste, așa cum aveau să fie, la un moment dat și în timpul lui Ceaușescu. Se vorbea frecvent despre un „măreț prestigiu fizic, o inteligență genială, cu o putere de muncă fabuloasă”, „floarea extremă”, „semnul înalt al geniului Regelui Carol”, „bărbătească și strălucită domnie”, „marele ei rege” (Camil Petrescu)⁴. Blaga l-a consacrat ca „supremul cârmuitor” (L. Blaga)⁵, Cezar Petrescu l-a numit „apărător al obidiților”⁶, iar Tudor Arghezi a lansat, printr-un poem dedicat lui Carol, expresia, îmbrățișată rapid de contemporani, „frumosul Crai”: „Graiul gândit, atât cât va fi grai, / O să-și aducă-aminte de frumosul Crai”⁷. Unele dintre formulele, ce sunt lansate acum, vor dăinui în timp, chiar dacă beneficiarul se schimbă. Iată, de pildă, cum regele Carol al II-lea, adesea numit metaforic „soare”, va transfera titulatura fiului său, Mihai, în momentul urcării acestuia pe tron. „Pe orizontul României, întunecat de marea întristare, s-a ridicat un Soare tânăr. Prin ființa Lui, nădejtile neamului renasc biruitoare și lumina alinătoare coboară în sufletele chinuite”, scrie directorul revistei *Poliția Română*, E. Bianu⁸.

Fenomenul lingvistic ilustrat prin sintagma „limbă de lemn”, conturat, desigur, într-o manieră specifică în epoca lui Carol al II-lea (și redimensionat apoteotic de Ceaușescu), a fost creat și dezvoltat de intelectualitate. El a generat, în unele cazuri, procese de conștiință. Mulți au intrat în corul vorbitorilor „limbii de lemn”, dar unii au simțit umilința înregimentării într-o cohortă de adulatori fără consistență. Așa este, de exemplu, Mihail Sebastian, care

¹ N. I. Herescu, *Regele scriitorilor*, în *RFR*, an VII, nr. 6 iun. 1940, p. 524.

² *Biblia Carol al II-lea*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1938.

³ Cf. Ion Marin Sadoveanu, *Marele Rege Cărturar*, în *RFR*, anul VII, nr.6, iun. 1940, p. 567.

⁴ Camil Petrescu, *Serii de semnificații și sensul restaurației*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, nr. 6 iun. 1940, p. 489.

⁵ L. Blaga, *Renaștere sau creație?*, în *RFR*, anul VII, nr. 6 iun. 1940, p. 513.

⁶ Cezar Petrescu, *Sceptrul regelui profilat pe zonă*, în *RFR*, anul VII, nr. 6, iun. 1940, p. 533.

⁷ T. Arghezi, *Carol II rege*, în *RFR*, anul VII, nr. 6, iun. 1940, p. 483.

⁸ E. Bianu, *Regele reînvierii*, în *Poliția Română*, august-septembrie 1940, Cf. Florin Șinca, *Tradiția osanalelor și obedițelor*, în publicațiile *Intermelor* (I), în *Adevarul Online - Sâmbătă*, 31 martie 2007.

notează în *Jurnalul* său starea de umilință, pe care i-o dădea uniformizarea acceptată, și care, extrapolată, acoperea și limbajul: „Vineri a fost ziua cărții și a trebuit să mă duc în uniformă, uniforma Frontului. A trebuit? Nu știu. Poate că, dacă aș fi privit lucrurile cu seriozitate, aș fi rezistat. [...] Presupunând că scrisul meu ar putea să aibă cândva oarecare însemnătate pentru un cititor îndepărtat, uniforma asta, livreaa asta, nu va anula orice semnificație morală, orice valoare morală din ce am gândit, simțit, scris? Sunt un scriitor care a purtat livrea. Și mă gândesc că sunt scriitori care au murit pe rug pentru că nu au vrut să cedeze mai puțin chiar. Mă simt desfigurat, descalificat, decăzut din dreptul de a scrie [...]”¹.

(Apărut în vol. Ilie Rad (coord.), *Limba de lemn în presă*, Editura Tritonic, București, 2009, p. 234-240; text revizuit, cu unele completări)

¹ Cf. Cristina Diac, *Sebastian și „livreaa” frontului*, în <http://colectie.jurnalul.ro/> articole, accesat în 18 aug. 2008.



DORU GEORGE BURLACU

Destinul împlinit al unei cărți uitate

„Voilà, je robinsonne à travers les romans”. Cu acest vers din Rimbaud își deschidea Mihail Sebastian în 1929 foiletonul despre *Elogiul cărților uitate*. Teza avansată era că nu poți scăpa de servitutea intelectuală la care te obligă o operă consacrată – în jurul căreia gravitează puzderie de judecăți critice –, decât descoperind lucrări și autori uitați. Făcând, cu alte cuvinte, istorie literară. Iar titlul pe care-l aducea în atenția publicului era romanul lui Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*.

Sebastian aprecia „plăcerea de a întâmpina singur un nou ținut sufletesc. [...] Preferința mea – spunea el – nu privește aici [...] valoarea cărții în sine, ci valoarea lecturii ca fapt”. Anterior, tânărul publicist se melancoliza dedându-se unor teoretizări precum aceasta: „Pentru bucuria unui asemănător sentiment de libertate, iubesc paginile vechi și autorii ieșiți din uz. Întâlnirea poate să fie excesiv de interesantă pentru un cetitor de profesie. În măsura în care o lectură poate fi însă un act de viață, această explorare postumă este neînchipuit de frumoasă. Vreau să spun anume că cine iubește cetitul ca pe un gest natural, ca pe o mișcare necesară în trecerea zilelor și nu ca pe un «viciu nepedepsit», nu va putea să prețuiască îndeajuns norocul de a găsi o carte eliminată din istoria literară [...], plăcerea de a întâmpina singur un nou ținut sufletesc” (Mihail Sebastian, *Elogiul cărților uitate*, în *Opere* III. Publicistică. 1926–1929, p. 846).

Memorialul de călătorie al lui Claude Anet nu se conformează genului de revelație pe marginea căreia glosa Mihail Sebastian. Niciun moment nu simți bucuria descoperirii unui „nou ținut sufletesc”, nu ai sentimentul că rele ursitoare au eliminat cartea din istoria literaturii, ca să o descoperim noi și să transformăm lectura într-un „act de viață”.

Sfera istoriei literare este și ea, într-o mai mare sau mai mică măsură, guvernată de hazard. Șansa poate face ca cineva, cândva, undeva să dea peste un autor, peste o creație – în cel mai fericit caz uitați, dacă nu cumva destinul ori soarta nici nu s-au gândit să-i țină pe vreunul în lumină. O astfel de șansă l-a adus în actualitate pe Claude Anet și al său *Les Roses d'Ispahan. La Perse en automobile*, apărut în 1906, la Paris, (Librairie Felix Juven)*. Volum dedicat *respectueusement* prințesei Georges Valentin Bibesco și doamnei Michel Charles Phérékyde, ai căror soți – alături de alți câțiva români – au participat, cu un an înainte, la evenimentul cu punct

*Memorialul de călătorie urmează să apară în cursul anului 2024 în traducerea Liliane și a lui Doru George Burlacu.

de pornire hotelul „Boulevard” din București, aventură în urma căreia Martha Bibescu și-a publicat volumul de debut din 1908, *Cele opt paradisuri* (*Les Huit Paradis*), premiat de Academia Franceză, lucrare ce nu face referire directă la voiajul persan, măcar că se pretinde a fi *un compte rendu* al acestuia. Punctual, prințesa Bibescu va aminti despre aventura persană în *La bal cu Marcel Proust* (1928): „Un an mai târziu – rememorează aceasta –, familia Ocsebib [anagrama numelui Bibescu, prin care Proust îi desemna pe frații Anton și Emanuel *n.n.*] reactualiza o întâmplare din Montesquieu: deveneam persanii din Paris. La îndemnul lui Emanuel, un unchi de-al meu, pe atunci ministrul Afacerilor Externe din România [Iacob Lahovari *n.n.*] îi încredințase soțului meu, în vârstă de douăzeci și patru de ani, o misiune diplomatică în Persia, și noi plecam în ambasadă la Teheran, cu trei automobile, scrisori de acreditare și foarte puține bagaje. Drept istoriograf, îl luam cu noi pe un corespondent al ziarului *Temps*: Claude Anet. Niciodată o călătorie n-a fost mai puțin literară la început și n-a devenit mai mult pe urmă. Claude Anet a alcătuit un volum din corespondențele sale: *Persia în automobil*. Cât despre mine, fără premeditare, aproape fără să mi-o mărturisesc, din notele redactate de-a lungul drumului, am scos un manuscris considerabil” (Martha Bibescu, *La bal cu Marcel Proust*, Dacia, 1976, p. 64–65, traducere de Tudor Ionescu). Consecințe ale voiajului persan vor fi detectate și în amenajările interiorului casei de la Posada. Zoe Cămărășescu va consemna în volumul său de *Aminiri*: „Întoarsă dintr-o călătorie făcută cu automobilul în Persia [...], Martha a introdus la Posada o notă orientală, cu pisici de Angora, faianțe persane, divan acoperit cu covor și perne multicolore, care-i displaceau profund bătrânei prințese Valentina, *L'écurie des vaches*, așa botezase ea divanul pe care nora cu prietenile ei ședea trântite, în loc să se așeze țepene în scaunele stil, mobilă din epoca napoleoniană, rămase în familie.” (Zoe Cămărășescu, *Amintiri*, Editura „Ponte”, 2012, p. 293).

Din punct de vedere literar, relatarea lui Claude Anet e cvasinulă. Calitățile artistice ale textului sunt puține, deși s-ar putea replica că argumentul e irelevant pentru istoria literară, câtă vreme produsul era destinat cititorilor de gazete și membrilor ACF-ului (Automobile Club de France, club privat, rezervat exclusiv bărbaților, fondat la Paris, în noiembrie 1895) ori pe ai ACR-ului (înființat în 5 aprilie 1904, în salonul de onoare al Hotelului „Boulevard” din București, de către George Valentin Bibescu, soțul Marthei), constituind și o *sui-generis* reclamă făcută firmei Mercedes, pentru că despre performanțele Fiatului nu se vorbește deloc. (Iar gândul ne poartă chiar înspre o sponsorizare din partea fabricantului german, într-un *avant la lettre* raliu Paris-Dakar). Acestea, pe de o parte.

Pe de o alta – legat tot de istoria literară –, Claude Anet este pseudonimul lui Jean Schopfer, născut în 1868, la Morges, comună elvețiană pe malul lacului Léman; decedat la Paris, în 1931. *Un nom de plume* împrumutat de la un personaj real: intendentul d-nei de Warens, supranumită, la cei 27 de ani ai săi, Maman, de către Micuțul, de 16 ani pe atunci, Jean Jacques Rousseau, care îl detronează pe

administrator din inima protectoarei, episod soldat cu moartea prin sinucidere cu laudandum a administratorului.

Curioasă opțiune onomastică, ce explică, într-un fel, preferința lui Anet pentru melodramă. Prozatorul a publicat două romane: *Ariane, jeune fille russe*, ecranizat în 1957 de Billy Wilder – cu Gary Cooper, Audrey Hepburn și Maurice Chevalier – sub titlul *Love in the Afternoon*. Al doilea roman, *Mayerling* (1930), ecranizat și el în 1936 și 1968, pune în scenă tragedia sinuciderii lui Rudolf al Austriei, unicul fiul al lui Franz Iosif cu Elisabeta (Sisi), și a iubitei acestuia, baroneasa Maria Vetsera, în Mayerling, sătuc la 24 km de Viena.

Anet rezonează minimal cu tot ceea ce înseamnă Orientul-apropiat (România, Basarabia, Caucazul etc) ori mijlociu (Persia). Orice abatere de la standardele civilizației ale lumii occidentale din care vine îl oripilează. Nu scapă prilejul să le consemneze cu accente ironice. Dar nici refugiul cultural nu-l încântă. Pentru el, un automobil de ultimă generație, un aparat foto modern înseamnă infinit mai mult decât un reper spiritual. Călătoria însăși pare a fi proiectată mai mult ca act temerar, ceea ce ar explica absența angoasei auctoriale.

De nu ar fi să-i acordăm favorul reabilitării prin funcționalitate turistică, relația voiajului său persan nu ar depăși statutul de simplu capriciu. Deși e corect să precizăm că Anet respinge declarativ calofilismul și exhibiționismul scriptural. În optica lui, lucrarea este un appendice al ghidului Baedeker (echivalent de veac 19 al GPS-ului): „Nu voi descrie drumul dintre Ovidiopol și Odesa – declară el. Faptele mărunte pe care le înregistrează mai la vale vor fi de ajuns ca să-l informeze pe cititor”. Sau: „NOTĂ DESPRE CAUCAZ ȘI ANTICHITATEA SA MITOLOGICĂ ȘI ISTORICĂ. – Îl rog pe cititor să remarce că de când am debarcat la Batumi, nu i-am tocat capul cu aceste suveniruri mitologice care sunt atât de valoroase în mâinile călătorilor în Caucaz. Acest voiaj este unul de bună-credință. Nu știu cum era vremea când Iason a debarcat în Colchideea. Știu doar că atunci când sosim noi aici, la Kutaisi, capitala fostei Colchideea, plouă și continuă să plouă.

Dar nu m-aș simți bine să trec drept ignorant. Așa că adun aici, în câteva rânduri, un număr de fapte care vor reuși să probeze că – precum alții, dacă aș vrea – aș putea face dovada unei erudiții lejere, fără eforturi” (*subl. aut.*).

Călătorul are, așadar, conștiința riscurilor pe care le comportă o narațiune de această factură, mai exact, a reacției dezaprobatore a lectorului de o anumită condiție, jenat de puțină deschidere înspre spiritual, într-un spațiu generos cu asemenea referințe. El mimează inaderența (ori doar decența) la o atitudine de snobism cultural, când, în realitate, e pur și simplu comod: mai la îndemână i-a fost derularea unui parcurs fără complicații literar-artistice.

În 19 mai, pe când deplângea lipsa de implicare emoțională a lui Emanuel Bibescu, nota: „viețuiesc într-un soi de beție ostentivă, în care simt prețul fiecărui minut ce se scurge. Diminețile sunt delicioase”. În aceeași zi

și în același loc, Martha Bibescu scria: „Simțim o mare stare de bine. Pare că aerul, adus de căldura inefabilă la temperatura corpurilor noastre, încețază să ne mai învâluie și se contopește cu noi, iar noi ne impregnăm de el, în așa fel încât ființa noastră indefinită se simte vastă și ușoară asemenea spațiului”.

Dacă însemnările lui Anet s-ar fi derulat într-un registru similar, altele ar fi fost șansele artistice ale textului.

*

Claude Anet a trăit doar 63 de ani, deși a făcut sport de performanță. Pentru că înainte de a fi jurnalist și romancier a fost jucător de tenis, câștigător, în 1892, al Campionatului Franței, adică al viitorului turneu de la Roland Garos (1925).

A călătorit mult. În 1905 a descins în Persia, în 1917, în Rusia, în calitate de corespondent al ziarului *Le Journal*. A colaborat la *Le Temps*, respectiv, *Le Petit Parisien*. Activitatea aceasta este cuprinsă în volumul *Revoluția rusă* (cronici, 1917–1920).

A vizitat și România, având o întrevedere cu regina Maria, care consemna în jurnal: „Dimineață l-am primit pe Claude Anet. Îl însoțește pe Thomas [Albert Thomas (1878-1932), politician francez socialist, ministru al armamentului în 1916-1917. *n. n.*] E scriitorul care a călătorit în Persia împreună cu Symki și Martha. Am avut o discuție lungă și plăcută sau poate ar trebui să spun mai degrabă interesantă, fiindcă avea multe de povestit: e foarte elocvent și a petrecut câțiva ani în Rusia.” (Maria. Regina României, *Jurnal de război. 1916-1917*, vol I. Traducere de Anca Bărbulescu. Ediție îngrijită de Lucian Boia, Humanitas, București, 2014, p. 495).

În românește Claude Anet a fost tradus întâia oară de Petre Ioanid (*Ariana*, 1928, Cugetarea), iar ultima dată, de Emanoil Marcu (*Note despre amor*, Humanitas, 2006). Între aceste repere s-au consemnat și alte titluri: *Țărnuț dragostei*, 1929 (1992); *Drama din Mayerling*, 1930 (1991) și *Când pământul s-a cutremurat* (Maruca Cantacuzino), 1993.

*

„Vedeți – încheia Mihail Sebastian foiletonului amintit –, viața cărților e mai puțin dezolată și uniformă decât o voiește istoria lor. Cu ochiuri mari și nebănuite, cu salturi decisive și piruete leneșe peste prăpăstii și pe dulci căi de șes, destinul lor se împlinește cu o grație omenească” (*ibidem*, p. 850).



LILIANA BURLACU

Din panoplia vestimentară a unui scriitor „sentimental”¹

„Ținuta absolut fără pretenție: *où il y a de gêne, il n'y a pas de plaisir*” –, nimic nu ar putea caracteriza mai bine crezul despre modă și vestimentație al autorului *Momentelor* decât dictonul preferat al gingașei doamne Guvidi, din *Om cu noroc*. De o traiectorie rectilinie, acesta promovează în exclusivitate confortul de la care Caragiale nu se abate nici în tinerețea revizoratului (surprins pe o vreme geroasă cu vestimentație de împrumut), nici în epoca berlineză, când, după mărturia fiicei sale, Ecaterina Logardi, „pentru îmbrăcămintea lui nu avea nicio atenție, și își iubea hainele învechite”. De aceea, poate, exigențelor vestimentare ale fiului, Mateiu Caragiale, garderoba tatălui nu i-a corespuns niciodată. Pentru flanela-i „ruptă în coate” și pentru „pantalonii lungi și strâmți pe care îi numește «de cavalerist»”, are atașamentul pe care Diderot îl manifesta pentru vechea sa *robe de chambre* (*Părerii de rău după vechiul meu halat*, 1768).

Personajului novator din *Reformă*, Mihalache Cogălniceanu, care în intimitate „nu obicinuiește nici papuci, nici halat”, I.L. Caragiale nu-i seamănă, totuși. Dincolo de caracterul anecdotic, împrumutul celor două atribute ale intimității, halat și papuci, în vizita pe care holteiul Caragiale i-o face actriței Amelia Weiner, în absența soțului, Constantin Nottara, poate doar susține ipoteza.

Asupra implicațiilor pe care pretențioasa piesă vestimentară de interior, de proveniență franceză, le are în cazul dramaturgului, corespondența ne vine în ajutor. Ortografiat în original, termenul apare în misiva exilatului din 7 martie 1909, către unul dintre cei mai intimi corespondenți ai săi, Paul Zarifopol, și surprinde esența utilității sale banale, aceea de a-i fi oferit, nici măcar sexagenarului Caragiale, un minim confort termic: „Stimate dle Dr. ce vreme pe la dv. și cum o mai duci cu troahna matală? că pe la noi, slava Domnului, a-nceput iarna cu temei, așa că stau închis în casă ca o nenorocită cartoafă degerată *en robe de chambre*; și sobele nu au

¹Redactat în limba franceză, articolul *Tissus et accessoires oubliés. De la panoplie vestimentaire d'un écrivain « sentimental »*, a apărut inițial în „Dacoromania litteraria”, VI, 2019, pp. 149–161.

nicio putere...". Exceptând motivul disconfortului, care în cazul dat este de natură tehnică (îl invocă și două luni mai târziu, când se plânge de lipsa sobei, constrâns să decline „onoarea de a găzdui” pe cel mai tânăr membru al familiei amicului său, pentru că el singur tremură și îngheață), la Caragiale, prezența „halatului” anunță întotdeauna și lipsa de vitalitate a proprietarului, urmare a unei uzuri („m-am ruginit de tot”, 7 martie 1909), a unei oboseli prelungite („m-am hodorogit, și trebuie să stau la reparat măcar o săptămână”, 7 ianuarie 1909) sau a unui efort prea matinal (19 noiembrie 1908).

O singură dată, halatul maestrului este asociat atelierului său de creație, pentru ca imediat invocarea muzei, de inspirație ancilară (cum avea să remarce mai târziu Șerban Cioculescu), să pervertească însăși noțiunea de creație artistică: „Mă întorc în atelier, la halatul meu: acolo, desigur, mă așteaptă musa mea inspiratoare – Emma, cu minunatele ei zupe, cărora le-am dus o lună dorul” (28 iulie 1909).

Ipotetic, substitutul autohton al „robei” poate fi și „lăibărelul ăsta de casă”, cum îl numește Caragiale în dialogul cu ziariștii ardeleni, evocat de Horia Petra-Petrescu în ziarul „Românul” din 5 ianuarie 1911, familiaritatea buzunarelor căruia îl îndreptățește pe posesorul regățean să exemplifice cu precizie maximă gradul de cunoaștere a confrăților de dincolo de Carpați.

Sub acest aspect, ceea ce-l deosebește pe Caragiale de Diderot, fără a exclude confortul, este aplecarea pentru locuința „înecată în covoare turcești”, cu pian, spinetă și „peisagii originale de Grigorescu” (Horia Petra-Petrescu), „cu mult gust aranjată”, după unii (Dimitrie Gusti), pentru alții doar de îndoielnic „burghez tradițional” (Șerban Cioculescu). Fără să o asocieze momentului moștenirii, ultimii asociază „interiorul încăpător, cu odăi largi și numeroase, unde să nu miroasă a sărăcie”, aspirației maestrului la imperturbabila statornicie.

În favoarea unei garderobe satisfăcătoare de variate pentru cineva aparent atât de puțin preocupat de ținută, stau mărturie și amintirile contemporanilor. Printre acestea, doar puține trădează o notă cu adevărat depreciativă. Pe acelea rău intenționate, cum sunt ale lui Macedonski, recognoscibile chiar și sub anonimat, Șerban Cioculescu le demontează, uzitând de argumentul indubitabil al instantaneului fotografic. Malițiozităților poetului simbolist vizând indigența și nefericirea junelui Caragiale, (exprimate prin clișeul „ghetelor scâlciate sau rupte”), criticul le contrapune „înfățișarea exotică de prinț arab sau indian în straie europenești” a tânărului de 20 de ani, din poza consacrată ce impune comparația cu poza unui alt poet, la vârsta juneții, Mihai Eminescu.

Nefericit cu adevărat, însă, îl surprinde pe dramaturgul deja consacrat Duiliu Zamfirescu, în iarna anului 1892-1893. Când vorbește despre „trivia la deznădejde” a bietului Caragiale, autorul *Vieții la țară* nu poate fi bănuț, precum Macedonski, de rea credință. Ținuta lui Caragiale, pe care alege

să o rețină în detrimentul unei descrieri fizice, cum ar fi impus momentul întâlnirii, decupează cu exactitate durerea părintelui care-și pierduse copilele în vârstă de numai un an și jumătate și de două luni, refuzându-și bunul simț de a o tăinui: „și nu l-oi uita niciodată din cauza felului cum era răsfrânt gulerul paltonului, a căciulii de imitație de astrahan, din care ieșea cleiul, a ochilor miopi pe care-i supăra frigul...”. Aceasta, pusă în contextul încercărilor nereușite ale scriitorului de a se stabili cu familia la Sibiu (1891), apoi la Brașov (1892), într-un exil voluntar, ipotetic salvator, și al votului de respingere a volumelor prezentate Academiei Române pentru Premiul I. Heliade Rădulescu, *Teatru și Năpasta*.

Aspectul vestimentar concurează și un alt instantaneu, cel al lui G. Millian, din ultima călătorie a dramaturgului în țară. Cu adevărat impresionantă trebuie să fi fost pentru „fotograf” apariția lui Caragiale în redacția ziarului lui Constantin Mille, „Dimineața”, pentru ca, rememorând-o într-un număr ulterior al aceleiași publicații (2972 din 1912), imediat după trecerea în neființă a maestrului, să o impună ca „adevărata [sa] mască mortuară”: „Figură negricioasă, uscățivă, cu mustață lungă, cu nasul acvilin, fără dinți, cu privirea puțin închisă. Nu, nu, nimic din ceea ce imaginea mea crease din belșug. Și ce îmbrăcăminte! O redingotă neagră, lungă, lungă, învechită, pe cap un demi-joben de modă arhaică. Și gura fără dinți, timbrul vocii fără nicio dulceță. O clipă avui o strângere de inimă”. Semnatarul notațiilor nu avea de unde să știe ceea ce-i era cunoscut dramaturgului, devenit între timp prizonierul acelei implacabile, cum avea să o numească într-o misivă către Dimitrie Gusti, *sonnette d'alarme* dată de o ușoară hemoragie și un puternic vertij.

Numeroase rememorări îi recuperează lui I.L. Caragiale calități dintre cele mai opuse: de amic sau de conferențiar, de revizor școlar sau de director al Teatrului Național etc, dar oricât ar părea de improbabil, personajul opune, cu rare excepții, ținute adecvate. Ca accesoriu obligatoriu al epocii, pălăria apare și în instantaneele cu maestrul, uneori reprezentând singura marcă recuperabilă a descrierii. Domnul cu „bonet franțuzesc”, întâlnit pe peronul gării de Barbu Delavrancea, plecat la Iași, pentru banchetul junimiștilor, nu este altul decât Caragiale, „dramaturgul care ne-a forțat să râdem până la lacrimi”. Aceluiași, Cella Delavrancea îi reține, în schimb, „pălăria largă în margini”, asortată, în vizitele la prieteni, „vestonului și jiletii de catifea sau de tricou frumos lucrate adesea maroniu”. Fiicei celei mari a lui Delavrancea îi datorăm recuperarea unui accesoriu cu adevărat nelipsit din recuzita lui Caragiale, țigaretul de chihlimbar, ne asigură pianista, „veșnic între degete”, ales dintre multele de fildes, abanos sau de sedef, la modă în epocă. „Pălăria maron cu borduri moi și mici”, I.L. Caragiale o preferă, lecturând din François Fénelon, în aer liber. „În amurgul luminos al unei zile de toamnă”, Cincinat Pavelescu îl surprinde pe o bancă din grădina Cișmigiu, când își pune „cartea în buzunar și cu un gest obișnuit își îndesa pe ceafă dezgolindu-și fruntea largă și brăzdată de cute”, amintita

pălărie (*Amintiri literare. Ion Luca Caragiale*, 1933). O alta, „cenușie, cu borurile dinainte răsfărte pe frunte” o asortase funcției de revizor școlar, când dascălul N.V. Piperescu îl surprinsese „îmbrăcat cu o jachetă albă [...] și cu ochelarii pe nas” (apud. Șerban Cioculescu).

Mai puțin inspirată pare să fie opțiunea pentru demi-jobenul purtat în redacția „Dimineții”, la 1912, apreciat de G. Milian ca fiind de „modă arhaică”. Intrat ca accesoriu *must have* în Bucureștiul anului 1868, jobenul avea să dispară cu adevărat din peisajul modei abia după Primul Război Mondial, dar devenise, cu mult înaintea vizitei dramaturgului, accesibil celor mai umile categorii, și în care Millian, cu siguranță, nu-l includea pe Caragiale. În *Istoria* sa, G. Călinescu alege să exemplifice descendența orientală a scriitorului, descriindu-l după o poză făcută în biroul acestuia din Berlin, în care dramaturgul completase „costumul de arbănaș” format din „scurteică de aba, brâu, cioareci scurți, iminei,” cu „un fes mic alb”, caracteristic.

Momentele ce-l surprind pe Caragiale făcând față „exigențelor protocolare” abundă în cele mai pitorești detalii. Deși cu multă jenă, „ghetele de lac pentru conferință” fac parte din ținuta de mare rigoare, dar nu vom stăruia asupra faptului că acestea surprind și miezul unei prelegeri despre artă (*O conferință*). În calitate de director al Teatrului Național, din iunie 1888 până în mai 1889, numit în locul lui C.I. Stăncescu, demisionat, Șerban Cioculescu îi intuiește, dincolo de intențiile exprimate în scrisoarea-program din 28 august, altele, civilizatorii, pentru care nu ezită să dea propriul exemplu: „Spre a educa publicul și a întemeia o tradiție vestimentară, susține criticul, Caragiale și-a impus sieși și membrilor din comitet, fracul și pantalonii cenușii”. Pedanteria, negustată de unii, îi atrage porecla de Ion August Caragiale, autorul ei anonim făcându-și o datorie din a consemna aparițiile directorului cu sau fără mânușile albe, în câteva cronici din *Românul* (1888).

După o impresie detestabilă, când nu rezistase tentației de a scotoci cu fervoare de colecționar în podul unei rude de-a soției, căreia îi face o vizită de curtoazie într-o dimineață de iunie, Caragiale știe să dea lovitură pentru a-și restabili prestigiul știrbit, combinând cu șarm și dexteritate elemente esențiale unei impresii desăvârșite: ținută impecabilă, galanterie epistolară. Și deși cu adevărat cuceritoare este epistola trimisă aristocratei de modă veche, mătușa, în fapt, a Alexandrinei Burelly, „plină de spirit în genul lui Voiture”, a cărui „galanterie exagerată a stilului” Caragiale o împrumută, combinând-o cu ortografia impecabilă, personală, nu mai puțin convingătoare este ținuta cu smoching și ghete de lac de care uzitează cel bănuat a fi de la început „om imposibil și fără nicio manieră” (Cincinat Pavelescu).

Într-o atmosferă mai puțin destinsă – deși de același efect – se desfășoară, peste ani, prerogativele pentru recepția „doamnei germane”, nu alta decât Mite Kremnitz, concitadina sa, după moartea soțului. Relatăta de Eca-terina Logardi, scena merită reținută pentru exigența cu care dramaturgul își

alegea ținuta destinată întâlnirilor pretențioase: „Pregătirea pentru recepție era complicată și anevoioasă. Zeci de gulere încerca tata și niciunul nu se potrivea. Zburau toate prin odaie ca porumbeii, întovărășite de vorbe grele la adresa «grațioasei amfitrioane». Mama, cu supunere și răbdare, le aduna, căutând să calmeze furia tatii, care exclama: « *On ne m'attrapera plus!* ». Când era gata, nu puteam să nu mă uit la el cu admirație. Îi ședea bine jacheta, gulerul tare, îndoit în colțuri lustruite, și aerul îngrijit. Mama, cam obosită de lupta cu îmbrăcămintea tatii, avea ochii și mai mari și părea încă mai frumoasă”.

În evocarea despre Caragiale, *Meditație în septembrie*, Ion Agârbiceanu surprinde amuzat efectele contradictorii ale ținutelor acestuia asupra provincialilor. Pentru blăjenii care abia îl cunosc pe autorul *Năpastei*, nenea Iancu, „îmbrăcat ca oamenii”, trece vestimentar incognito la Congres, cu ocazia jubileului Astrei, din 1911, dar devine reperabil imediat ce adoptă o „ținută neobișnuită” și „pe căldurile acelea” de fine de august, se poartă „numai în cămașă”.

În *Portrete și amintiri*, Victor Eftimiu, îi reperează dramaturgului aceeași ținută boemă, în registru nocturn, când stă în preajma sa „o noapte întreagă la Blaj (1911), în grădina bunului A. Ciura”, ascultându-l vorbind „fără să-i pese de răcoarea ce ne înfiora pe toți ceilalți”.

„Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miază-zi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești”... Nu era acesta crezul vestimentar al maestrului? Paul Zarifopol i-1 reținuse, în *Artiști și idei literare române*, din 1930, doar pentru a-i regreta meridionalului Caragiale „risipa fantastică de spirit și imagini”.

Chiar dacă fragmentată, perspectiva propriei atitudini vestimentare ne îndreptățește să credem că și personajelor sale Caragiale ar fi tentat să le aplice aceleași principii de gust și de opțiune în ținută (cel puțin, ele se vor fi reflectat mai mult sau mai puțin fidel în recuzita dramaturgului). Și deși descendența maternă pare să încurajeze o sensibilitate, pentru mode mai puțin, mai mult pentru stofe, Luca Chiriac, bunicul matern fiind negustor și membru al companiei de comerț oriental din Brașov, importurile turcești de „bumbac, lână, mătase, bumbac vâpsit și băcăneturi” (Șerban Cioculescu) reprezentând specialitatea sa, nepotul nu pare să manifeste nici cel mai mic entuziasm pentru domeniul textil, corespondența, cel puțin, nefînregistrând vreo preocupare în acest sens. Astfel, unei neplăceri precum aceea a soției, de a nu-și găsi stofa căutată, Caragiale îi răspunde printr-un *post-scriptum* lapidar trimis Zarifopolilor. Alături de o remarcă privindu-le pe cele două doamne, Alexandrina Caragiale și Ștefania Zarifopol, vorbind „despre mode”, Caragiale nu găsește subiectul creativ, cum i se întâmplă fiului, Mateiu Caragiale, strănepotul negustorului de pânzeturi improvizând epistolar, într-o călătorie la San Remo, subtile toalete din mătăsuri lombarde pentru Marica Sion, soția sa. De altfel, mătasea, cu toate derivatele ei: mătăsică, mătășarii, ibrișim, reprezintă textila preferată din

recuzita dramaturgului I.L. Caragiale (una dintre schițele din „Lumea ilustrată, din 1893, *Poveste de contrabandă*, tratează subiectul comerțului clandestin cu marfa de lux, la granița franco-belgiană), în timp ce brocarturile și catifelele ilustrează mai bine tendința spre luxură a personajelor mateine. Noțiunea de „catifea”, ca sinonim al aceleia, poate nu întâmplător, de „pramatie”, apare la seniorul Caragiale într-unul din *Momente*, Art. 214 (1901) și face farmecul lexicului de mahala al protagonistei, Tarsița Popescu. Comentând schița, Șerban Cioculescu susținea că reprezintă „unul din puținele momente-scenete în care personajele sunt descrise fizicește și vestimentar, spre deosebire de celelalte, mai numeroase, pe care le auzim fără a le vedea, le și vedem, ca la teatru, cu indicații scenice precise” (*Mihai Ralea și Caragiale*). Afirmția se datorează, în parte, tabloului generos, schițat protagonistei: „Cocoana este îmbrăcată, cum purtau înainte mahalagioaicele, cu barej havai legată la cap, rochie și pieptar de lână de aceeași culoare, și un tărănaș conabiu, făcut cu iglița; în mâini, mănuși de imitație de mătase fără dește. E o femeie de vreo cinzeci de ani destul de bine ținută; cam prea dreasă la obraz; sprâncenele ca niște lipitori; dinții cam negriți de ristic și de tutun; foarte veselă și vioaie, vorbește și gesticulează degajat, chiar cu multă volubilitate și cu o figură plină de expresie”; celuilalt personaj feminin, Acrivița Popescu, reducându-i-se din prezentare, i se suplinește în eleganță și distincție: „o tânără persoană, ca de vreo optsprezece ani: o frumusețe de fată; ochi verzui mari, sub gene și sprâncene negre ca și părul buclat al capului, naltă și mlădioasă, mergând, pare că plutește – *La grâce plus belle encore que la beauté*. E foarte cochet îmbrăcată: o pălărie de pâslă în tricorn, de culoare gris-fer, tivită pe margini cu șiret de fir, ca și manteluța de aceeași culoare – șic de tot”.

Două aspecte din ținutele personajelor ne-au suscitat cu deosebire curiozitatea, ambele de natură textilă: barejul și pâsla. Primului îi putem intui originea franceză, poate nu coborând până în mica localitate termală din Pirinei, al cărei nume, Barèges, francezilor le place să creadă că i s-ar datora Doamnei de Maintenon. În sejurul balnear din 1675, aceasta și-ar fi semnat scrisorile cu denumirea geografică a văii Barèges, rebotezând micuțul burg, care se numea, simplu, ca și destinația sa, Les Bains. Barèges avea să denumească, mai târziu, sarea sulfuroasă, de extracție locală, dar și stofa de lână subțire și fină, produsă aici. Ultimei i se rezerva o carieră de aproape un secol. Amploarea pe care o ia în lumea modei, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ne-o dezvăluie un desen cu imaginea unei doamne în „costum parizian”, datat 1823, și care, cu excepția pălăriei de satin, poartă doar barej: rochie de barej, împodobită cu volane de barej și eșarfă de barej. În rochiile de culoarea șofranului palid, negre sau mov, barejul îmbracă personaje literare nu mai puțin cunoscute, ca Emma Bovary, din *Madame Bovary* sau Doamna Amous, din *Educație sentimentală*, ale lui Flaubert, sau Fantine, a lui V. Hugo, din *Mizerabili*. Ca un omagiu al prețiozității de altădată, Marcel Proust avea să-l immortalizeze,

târziu, în imaginea acelei „jeune femme en robe de barège ou de linon, dans un yacht arborant le drapeau américain”, din *În umbra fetelor în floare* (1918), dar stofa era deja demodată. Descrierea unei rochii „de barej albastru (Caragiale ar spune: havai), în crețuri, cu volănașele, valancienele, funțișoarele” sale, și care, în deceniile cinci și șase ale secolului al XIX-lea, „a făcut epocă”, am descoperit-o la noi într-o monografie a orașului Slatina, a cărei primă ediție coincide cu anul publicării momentului amintit din Caragiale, adică 1901. Cum se va vedea, prezentarea rochiei, redusă la o singură propoziție, va fi surclasată de cea a șalului ce o însoțește: „Corsagiul bine strâns în talie, e garnit în partea de sus cu o bertă (broboadă mare de lână, cu ciucuri purtată pe umeri sau pe cap) ce cade pe umeri, dintr-o pasmanterie (garnitură) havaie de mătase și țarțamuri de pietre frumos tăiate în culoare, care încadrează de ambele părți o fâșie de mătase cu o originală broderie, făcută din paie de grâu” (G. Poboran, *Istoria orașului Slatina*, 1909). Succesul acestui atribut al toaletei – cu tradiție în Țara Românească, șalurile lui Enăchiță Văcărescu făcând odinioară admirația aristocrației vieneze – nu reprezintă doar o caracteristică a momentului, ci se bazează pe calitatea sa indiscutabilă de a desăvârși orice ținută. O înșiruire a tipurilor de șaluri din epocă: de „postav, mătase, batist, muselină, dantelă”, după cel consacrat, de cașmir, ignoră tocmai barejul lui Caragiale. Am fi avut speranța că acesta s-ar fi putut metamorfoza în „barișul” încetățenit în vocabular, folosit încă de V. Alecsandri în 1855, în *Chirița în Provincie*, sau în varianta regională de „bariz”, la Sadoveanu, în *Nada Florilor*, un secol aproape mai târziu, în 1951. Cu barej, I.L. Caragiale își înfrumusețează personajul feminin, trecut de o anumită vârstă și, de obicei văduv, din *Momente*. Înainte de Tarsița Popescu, cocoana Anica, în *Tren de plăcere*, asorta ținutei de doliu, „barej conabiu la cap”, pentru a marca cel mai probabil sfârșitul perioadei. La data redactării, 1900-1901, barejul e un accesoriu perimat – observația auctorială, „cum purtau înainte mahalagioaicele”, nu trimite la perioada de glorie a stofei (prima jumătate a secolului al XIX), ci la cea de decădere a ei, spre finele secolului, încât o categorie socială periferică, precum cea de mahalagioaică, să-și poată permite un lucru odinioară scump. E posibil ca remarca să vizeze doar insuficienta aderență a personajului la urbanitate. Ținuta Tarsiței Popescu, cu rochie și pieptar de lână havai, se suprapune, până la un anumit punct, exemplarului craiovean, cu rochie de barej albastru. Dramaturgul nu păstrează însă tendința unicoloră a exemplarului luxos, și nici calitatea stoffelor, substituind „berta” originală, dintr-o pasmanterie havaie de mătase, deci în culoarea rochiei, și scumpă, cu „un tărănaș conabiu”, *hand made*, încercând să salveze onorabilitatea ținutei prin rezonanța franceză a barejului și prin substitutul de mănășă.

Un paragraf din citata monografie craioveană, intitulat sugestiv, „Suleminirea”, și care glosează despre „dresul feței” la 1901, ca „modă emina-mente orientală și adânc înrădăcinată în toate clasele societății” românești,

fixează statutul protagonistei lui Caragiale: „O doamnă de atunci nu se credea destul de grațioasă până nu-și supunea figura unei adevărate operațiuni chimice, că își sulemena fața cu alb și roșu, împodobind-o cu plasturi negre, își colora în negru genele și sprâncenele cu gogoși de fistic [...]. O femeie astfel dichisită își aducea foarte mult cu actrițele din timpul nostru. La noi sulemenirea poate fi și astăzi urmărită în toate clasele sociale și îndeosebi persistă ea printre mahalagioaice” (G. Poboran). Ținuta Acriviței Popescu, „nora dumneaei”, pusă față în față cu cea a mahalagioaicei, câștigă prin simplitate și mai puțin prin elementele de „șic” și de „cochetărie” pe care dramaturgul le promovează strict la nivel verbal. Autorul simte că frumusețea fizică și tinerețea personajului impun o vestimentație pe măsură, iar transferul de entuziasm de la prima spre cea de-a doua se realizează în maniera rezonanțelor francofone: *La grâce plus belle encore que la beauté* e mai mult decât un simplu „barej” naturalizat. E, vorba lui Caragiale, „șic de tot”! Elementul care năruie edificiul cochetei juvenile e chiar stofa utilizată: pâsla. Nu varianta fină, de lână sau din fir de animal, folosită la confecționarea pălăriilor, numită fetru, care ar fi dat nota distinctă unei toalete șic o folosește I.L. Caragiale, ci varianta accesibilă a textilului. Poate și sub influența unei fabrici timișorene de pâslă, „Hungaria” Hashitz Deixner, pornită în 1894, dar unde nu se fabricau pălării. Premise pentru popularizarea pâslei apar odată cu inaugurarea unei fabrici de pălării, cinci ani mai târziu, diversitatea impresionată a produselor sale – „pălării din pâslă formate și fără, căciuli din piele de iepure, conuri (căciuli din velur), căciuli din bumbac, pălării din bumbac” –, dându-ne o idee despre cererea pieței, dar nu și asupra faptului dacă pâslă reprezenta varianta folosită exclusiv în producțiile de masă, în timp ce fetrul ar fi reprezentat produsul ideal pentru crearea edițiilor limitate. Ceea ce derutează în monografia *Bucureștii vechiului regat*, publicată în 1944, dar redactată până în 1906, este afirmația autorului că „Pălăriile de pâslă („feutre”) nu le purtau nici cucoanele, nici domnii” (George Costescu, *Bucureștii vechiului regat*). Doar dacă nu se aplică și altor categorii sociale, caz în care și celălalt personaj feminin, tânăra, ar fi o mahalagioaică, în sensul strict al locuitoarei unei marginalități urbane.



ELENA ABRUDAN

Jurnalismul cultural în era digitală

Obiectul jurnalismului cultural este arta și activitatea creativă, dar și politicile culturale, instituțiile și actorii culturali. Când spunem artă ne gândim la literatură, artele vizuale, muzică, film, teatru, dans, fotografie, arhitectură și design care fac parte din cultura înaltă (high culture) și/sau din cultura de masă (pop culture), dar cea din urmă include și radioul, televiziunea, filmele și jocurile digitale. Prin urmare, la ora actuală oferta de produse culturale este foarte mare, iar abordarea jurnalismului cultural trebuie să aibă în vedere perspectiva jurnalistului, cea a destinatarului produsului cultural și perspectiva auctorială, a creatorului comunicării artistice. Pentru a ajunge la această sinteză trebuie să vedem care sunt formele și stilul jurnalismului cultural la ora actuală, în print și online și, mai ales, noile formate facilitate de noile tehnologii. Avem în vedere faptul că evenimentele culturale sunt acoperite în forme ca recenzie, eseu, cronică, interviu, portretul/profilul și reportajul, dar și în însemnări culturale, postări pe bloguri, vloguri sau comentarii. Acum există și forme mixte: cărți și spectacole multimedia care folosesc deopotrivă textul scris, texte vizuale și audio, prin care pot fi promovate cărțile și autorii lor, spectacole, festivaluri și evenimente referitoare la artele vizuale. Toate acestea nu ar fi posibile fără existența unui număr mare de reviste de cultură care acum au și variante online, edituri, site-uri și platforme specializate, cum ar fi Google Arts & Culture, Modernism.ro, Curatorial.ro, Propagarta.ro, dar și instituții culturale și media care organizează evenimente culturale și dezbateri pe teme culturale și artistice sau chiar dezbateri despre proiectele administrației locale pe cultură și industrii creative sau proiectele inovative propuse de companiile centrate pe tehnologia informației și a comunicării.

Indiferent de forma în care sunt abordate evenimentele culturale și spațiul în care sunt găzduite, descrierea obiectivă a produsului cultural comentat trebuie să fie însoțită de aprecieri critice care favorizează exprimarea vocii personale a jurnalistului. Selecția evenimentelor culturale, interpretarea, evaluarea și mediatizarea lor au în vedere o audiență eterogenă. El are rolul de a media între evenimentele culturale și public, devenind un formator de opinie care deschide o direcție în asimilarea comunicării culturale. Dar oricât de eterogenă ar fi audiența, insistăm pe necesitatea

existenței unei interacțiuni personalizate cu produsul cultural, cu autorul acestuia. În acest caz, prin interpretare, destinatarul devine coautor, creator de semnificații, situație spre care tind și jurnaliștii care folosesc noile formate apărute în mediul online.

Apariția și dezvoltarea noilor tehnologii, necesitatea achiziționării unor abilități de lucru cu noile dispozitive digitale și necesitatea gestionării unei enorme cantități de informații care ne invadează pe toate canalele și rețelele de socializare sporește dificultatea activității defășurate de jurnaliștii culturali. În plus, situația precară a finanțării revistelor culturale dovedește că este nevoie de o nouă formulă de business și modalități de atragere a finanțărilor pentru susținerea culturii. Această perspectivă complexă asupra fenomenului cultural poate să conducă la găsirea unor formule care să formeze un public pentru evenimentele culturale și să atragă tinerii spre consumul de artă și chiar să-i motiveze să devină antreprenori sau manageri culturali. Avem aici în vedere și oportunitățile aduse de industriile culturale și creative care promovează artele aplicate (design graphic, design industrial, design de moda și design interior) și proiectele inovative. Prin politicile culturale ale Uniunii Europene este recunoscută contribuția economică a artei în societate prin crearea a noi locuri de muncă, în instituții și centre culturale, turism, dezvoltare sustenabilă, dar și capacitatea expresiei artistice de a rezolva probleme sociale și de a transmite valori prin literatură, pictură, fotografie, artă stradală sau artă digitală. Acoperirea mediatică a subiectelor culturale și artistice poate influența politicile culturale și poate crea un public pentru artă, iar trecerea jurnalismului cultural în mediul online facilitează extinderea comentariilor în mediul de Business, Travel și Lifestyle. Noile mijloace de comunicare devin instrumente culturale solide care ajută la formarea imaginii despre lume și oferă modele de comportament sociocultural.

Jurnaliștii culturali care se manifestă în mediul online au fost prezenți la început pe bloguri cu recomandări și prezentări de carte printr-un text scris. În general autorii sunt specialiști în domeniul pe care îl discută fiind în același timp amatori de lectură și dornici să transmită mesaje, în acord cu poziția față de evoluțiile din societate. Prin accesarea și rafinarea abilităților necesare navigării în mediul online, au apărut iubitori de literatură, de obicei tineri, care preferă să filmeze un videoclip în care prezintă cărți și pe care le găzduiesc pe Youtube, iar consecutiv au fost denumiți bootuberi și vloggeri de cărți. Aceste clipuri video sunt mai degrabă niște impresii de lectură, recenzii și recomandări de cărți, dar și lecturi de cărți pe fragmente sau în totalitate, într-o perioadă mai lungă sau mai scurtă de timp. Poate este bine să prezentăm serviciile oferite de Vloggerii de carte. În general ei realizează clipuri în care sunt prezentate cărți SF, Horror, Fantasy, acțiune, poezie, proză (clasice sau moderne), romance, cărți YA pentru adolescenți și nonficțiune, prezentări ale târgurilor de carte. Pe lângă această activitate de bază vloggerii mai fac prezentări ale premiilor internaționale de la servicii de striming ca Nebula, Hugo, Stoker care distribuie creații video la cerere (*Video on demand*) sau organizează *bookwars* prin colaborarea cu alți bootuberi, pentru a prezenta aceeași carte din perspective diferite. De asemenea ei organizează *challenges*, prin întocmirea unei liste

de cărți care să fie citite – cărți pe o anumită temă, toate cărțile unui autor, toate cărțile premiate, cărți citite într-o perioadă de timp, cărți citite împreună cu prietenii, cu familia, cărți despre o țară pe care vrei s-o vizitezi etc și prin care invită publicul la lectură. Un alt tip de activitate sunt maratonele de lectură care propun citirea fără întrerupere până la final a unui volum de poeme, proză, povestiri, povești, sau citirea unui număr de pagini într-o zi sau o săptămână, filmarea și prezentarea pe scurt a subiectului.

Este firesc ca vloggerii să fie în majoritate tineri pentru că ei s-au format în civilizația imaginii, marcați de predominanța vizualului în societatea contemporană, de noile tehnologii, și posibilitatea interactivității. Adresarea este mai rapidă, mai directă, iar tratarea subiectului este mai lejeră. În aceste clipuri sunt prezentate impresii de lectură, iar accentul este pus pe poveste, pe acțiuni spectaculoase sau provocatoare, pe capacitatea lecturii de a face plăcere și a distra publicul. Faptul că își organizează singuri crearea și difuzarea clipurilor îi face să se simtă mai liberi, în comparație cu o colaborare la reviste de cultură sau cu editurile. Clipurile facilitează crearea unei relații mai apropiate între public și creatorii de conținut și, în plus, vizualul ajută la definirea personalității vloggerului prin faptul că permite auzirea vocii, surprinderea gesturilor, a ticurilor, dar și aranjarea părului și stilul vestimentar. În ce privește publicul, preferința tinerilor pentru mediul vizual este determinată și de faptul că mediu vizual și auditiv le asigură o oarecare libertate, ei nu mai sunt siliți să stea încontinuu cu ochii pe ecran. Aceste texte vizuale le permit să asculte, să facă și altceva, și să mai arunce o privire când li se pare ceva interesant. Astfel ei simt că pot controla mai eficient activitatea în care sunt angrenați. Este important că un număr mare de amatori de lectură urmăresc aceste clipuri, comentează, dau *like* și inserează emoticoane pentru a-și face cunoscută atitudinea față de conținutul accesat, iar uneori, urmând aceste exemple, devin și ei creatori de conținut. Dealtfel, prin mesajul lor „*Reading is fun*”, vloggerii încearcă să promoveze titluri și autori și să atragă tinerii spre lectură.

Acest gen de activitate în mediul online se înscrie în ceea ce numim Cultura participativă. Acest termen este opus culturii consumeriste, fiindcă permite consumatorului să fie și producător de conținut (*prosumer*). Observăm în aceste cazuri o formă de mentorat informal prin care cunoștințele sunt transmise de contributorii mai experimentați tinerilor sau noilor veniți în mediul online. În măsura în care sunt interesați de ce cred următorii lor despre conținuturile distribuite, participanții simt că sunt conecțați cu ceilalți, cu mediul social și consideră această conexiune ca o formă de anagajament civic. Deși clipurile demonstrează o ușoară scădere a nivelului exprimării artistice, acești tineri sunt foarte determinați să creeze și să distribuie celorlalți propriile creații artistice și cred că propria contribuție la crearea de conținut în mediul online contează. Dealtfel, site-uri ca Wikipedia, Flickr, Facebook, Instagram încurajează publicul să adauge conținut pe internet și să formeze comunități online, iar în acest caz, comunitățile de interese au în comun literatura și plăcerea de a citi și a vorbi despre producția de carte sau artistică. Astfel, indivizii uniți în comunități de interese împărtășesc informații și alte conținuturi online, fiecare având posibilitatea și dreptul de a folosi informațiile și de a produce conținut nou, process care

a fost numit *produsage*. Media participativă încurajează publicul să interacționeze, să creeze și să distribuie conținut: clipuri video, jocuri, live, video calls. Astfel a apărut dorința și posibilitatea de a interacționa live în jocuri sau de a viziona clipuri transmise live sau înregistrate și apariția serviciilor care le oferă, ca de exemplu Amazon Prime sau Twitch, cel mai important serviciu de streaming prin care sunt transmise live conținuturi video la nivel global, fiind în același timp o platformă ce permite crearea de conținut.

Cultura participativă presupune participarea explicită a consumatorilor ceea ce înseamnă implicare conștientă și activă în comunități de fani și producere de conținut. De exemplu rețeaua de socializare Facebook oferă fotografii și texte, date statistice, demografice, de gen prin contribuția benevolă a userilor. Pe Instagram, Facebook sau Youtube sunt postate clipuri care arată preocupările profesionale, pasiunile, interesele participanților care oferă sfaturi, rețete (de exemplu cum să devii faimos), imaginea propriei persoane, a lucrărilor pe care le realizează sau clipuri muzicale. Prin aceste postări ei doresc să se promoveze și să câștige notorietate. Participarea implicită este mai subtilă, se realizează adesea fără acordul consumatorilor care nu sunt conștienți că prin designul interfeței pe care navighează se expun și oferă date care apoi sunt folosite de companiile interesate.

Vloggerii provin din medii și areale geografice diferite, sunt în general tineri, și, în marea majoritate, nu au beneficiat de educație formală în domeniu. Prezentarea cărților sau evenimentelor un beneficiază de calitățile unui text elaborat de un jurnalist specializat și este greu să ne imaginăm că pot propune o ierarhie valorică. Totuși, ei sunt entuziaști și reușesc să aducă în atenția publicului tânăr noile apariții sau texte clasice și sunt preocupați să aibă urmăritori, să se promoveze și să obțină o audiență largă, la care altfel nu ar avea acces. Acum oricine poate deveni jurnalist și să trimită informații și clipuri video, dar aici intervine o problemă de etică. Este el pregătit, are specializarea necesară realizării acestor conținuturi și capacitatea de selecta și hotărî ce anume să difuzeze? Relativismul înțeles ca posibilitate de a spune orice și oricum determină scăderea calității discursului jurnalistic. Tocmai de aceea accesul la cursuri și programe de educație media este imperios necesară. Educația media presupune gândire critică și achiziționarea abilităților de cercetare, iar prin formarea abilităților de analiză a produselor culturale poate contribui la achiziționarea de abilități de producție media.

Schimbările rapide ale caracteristicilor rețelelor sociale, site-urilor și platformelor, ca și apariția unor modalități sofisticate de a folosi și accesa conținuturile digitale pot conduce la dificultăți în folosirea tehnologiilor digitale. Lipsa abilităților de a folosi tehnologiile dezavantajează indivizii, deci educația media are acum și rolul de a-i învăța să folosească noile instrumente digitale. Se știe că, în general, tinerii participanți la realizarea vlogurilor nu au competențe în media care să le permită exercitarea meseriei de jurnalist, dar nici nu mai au timp și dispoziție să urmeze o formă de învățământ pentru a se specializa. Totuși, pentru cei care devin conștienți de necesitatea unei ucenicii, în condițiile interacțiunii în mediul online, apare o

nouă formă de competență în media: cursuri care oferă competențe culturale și abilități sociale necesare în noul peisaj media, în scopul colaborării cu alți participanți în rețele. Cultura participativă mută competențele media de la nivel individual la nivel colectiv, la comunități. Dar noile competențe sunt clădite tot pe vechile competențe, cele clasice învățate la școală: abilități de cercetare, tehnice și de analiză critică.

În același fel se face trecerea de la necesitatea achiziționării de abilități de grafică design, chiar specializare pe design editorial, la abilități de Meta-design care este denumit „Design for designers” și este un cadru conceptual menit să definească infrastructura socială și tehnică în care pot apărea și se pot desfășura noi forme de design colaborativ. În acest caz avem de-a face cu o dezvoltare a noțiunii tradiționale de design de sisteme pentru a permite utilizatorilor să devină co-designeri și co-dezvoltatori de sisteme de interfețe. Treptat, descifrăm și cauza apariției meta-designului: problemele și modul de folosire a sistemelor de design nu pot fi anticipate complet în momentul realizării sistemului, a configurării lui; evoluțiile tehnice și culturale pot conduce la nepotriviri și disfuncționalități care permit apariția noilor perspective, a noilor cunoștințe și a unei noi înțelegeri a sistemelor de design. Meta-designul presupune configurarea de la început a posibilităților de a face schimbări în formulele de exprimare și difuzare a conținuturilor, iar schimbările trebuie să fie posibile prin abilități prerechizite ale mecanismelor de extensie a designului inițial. Meta-designul sprijină cultura participativă prin faptul că posibilitatea schimbărilor și evoluției sistemului facilitează participarea în fluxul online ceea ce permite obținerea unor beneficii sociale: statut social, serviciu mai bun sau mai bine plătit și beneficii personale cum ar fi implicarea în activități în scop de divertisment și promovarea activităților considerate valoroase sau utile, de către public. S-a constatat că evoluția participanților poate fi considerabilă și accelerată în sistemele în care participării pot să producă schimbările cu ușurință. Ca o concluzie, putem spune că acești tineri inteligenți și creativi au devenit co-creatori de conținut și co-designeri de sisteme de interfețe, contribuind prin activitatea lor la promovarea produselor culturale și la propria devenire. O parte dintre aceștia sunt viitorii antreprenori și manageri culturali.

HRISTINA DOROFTEI



Dragostea are gust de clătite și efect de balsam

Aflându-mă în luna iubirii în momentul redactării acestui text, trebuie să recunosc faptul că a fost tema care m-a inspirat cel mai mult. Chiar dacă am vrut să fac pe indiferenta, chiar dacă am răspuns ironic la urările clișeice de Valentin și de Dragobete, tot m-a atins undeva, în subconștient, încercarea de a pătrunde sensul iubirii. Și pentru că am avut de-a lungul timpului o relație cu năbădăi, cred că - pentru a ne înțelege „legătura” -, trebuie să încep cu punctul inițial.

Am primele imagini legate de sentimentul iubirii cam din perioada în care mergeam la o grădiniță cu program prelungit în Târgu Mureș. Îmi amintesc că am început să simt iubire datorită dorului față de mama mea. În cele opt ore de program de preșcolar, mie îmi era dor de mama, mă gândeam la ea, mă întrebam ce face, dacă mă vede oare din clădirea vecină în care se afla biroul ei, dacă s-ar bucura de aș fugi de la grădiniță pentru a ajunge la ea ca să-i fac o surpriză de amiază, mai ales că uram prânzul deoarece impunea obligativitatea somnului. Desigur că nu am avut niciodată curajul din imaginația mea și adunam zilnic frustrări și dor și poate chiar și „teama de abandon”, o expresie atât de la modă în zilele noastre încât aș da dovadă de anacronie dacă nu aș folosi-o. Atunci mi-am dat seama că eu o iubesc foarte mult pe mama. Uneori, când mă îmbolnăveam sau sufeream de vreo boală închipuită provocată de „alergia” la grădiniță, și stam acasă cu tata, descopeream că o iubesc și mai tare. Cu cât petreceam mai mult timp cu tata (care se descurca destul de bine cu mine), cu atât o iubeam mai mult pe mama. Ajunsesem să o caut printre obiectele din casă, mai ales printre hainele ei. Le atingeam și le miroseam (întotdeauna aveau puternic îmbibat parfumul ei), vorbeam cu ele și plângeam de dorul ei, chiar dacă uneori distanța dintre noi era de numai câteva sute de metri, când pleca - de exemplu - până la magazinul din colț. Pe tata îl disperau lamentările mele și „iubidorul” afișate fără nicio cenzură sau bun simț față de el, cel care mă îngrijea deseori (era preot și în zilele lucrătoare timpul său liber era generos). Situația se mai detensiona când

mergeam la bunicii materni, la Filea. Acolo nu-mi era dor de niciunul dintre părinți, ba chiar uitam că-i am sau că-i iubesc. Atât era de bine în libertatea naturii și a grădinii de un hectar, încât toată iubirea pentru mama era pusă în plan secund. Doar sâmbăta îmi aminteam deoarece era ziua în care părinții veneau la mine sau după mine. Acum mă întreb dacă ceea ce simțeam eu era o mare iubire sau o stare de care mă agățam ca să rezist sau ca să scap de regimul ostil al grădiniței, percepută de mine ca o detenție?

Următoarea etapă a iubirii a fost de negare. A murit tata, am suferit, m-am înfuriat de nedreptatea la care am fost supusă și am decis să nu mai iubesc pe nimeni. Și această hotărâre m-am asigurat că o află toată lumea, chiar dacă nu era problema nimănui, până la urmă.

Dar parcă viața fără iubire nu era pe placul meu, așa că am decis să recunosc dragostea pentru bunici. Nu am făcut-o public, se înțelege, nici măcar lor personal nu le-am declarat-o, dar am avut grijă să le-o transmit prin comportamentul și grija mea față de ei deoarece în familia noastră nu erau folosite cele două cuvinte magice, însă nu aveam nevoie de ele pentru că iubirea se dovedea prin gesturi. De exemplu, cea mai clară dovadă de iubire a bunicii mele față de mine era pregătirea clătitelor. Acest desert banal, realizat, de cele mai multe ori în zilele în care ea avea foarte mult de lucru (și avea în toate zilele lucrătoare, se înțelege!), reprezenta gustul dragostei. Am întipărită în minte, ca într-o ramă scumpă de tablou, imaginea ei în bucătărie, sprijinită de un dulap, întorcând clătitele aurii. Nu știu cum, dar acelea au rămas cele mai bune clătite din viața mea: galbene cu pistrui maron, gustoase și alunecoase. Și eu le prepar, dar ale mele nu au avut niciodată acea savoare și culoare, dimpotrivă: deși destul de aromatate, uneori sunt albe și chiar par bolnave. Le salvez cu compoziția pe care o folosesc înainte de a le rula: cremă de ciocolată cu felii de banane. Dacă aș rămâne la rețeta clasică a bunicii, umplutura cu dulceață, cred că aș câștiga premiul „Clătita anostă”. Tind să cred că ea folosea ouă de casă și iubire necenzurată; astea erau ingredientele care le făceau delicioase. Însă acum, bunica mea, care a ajuns imobilizată la pat, îmi spune că mănâncă cele mai bune clătite din viața ei, chiar mai bune decât cele preparate de ea în trecut. Le devorează cu poftă de copil și pe față-i apare mulțumirea și fericirea. Cred că pentru ea, acestea au devenit o dovadă de iubire, mai ales că și eu picur în compoziție câteva grame de dragoste.

Timpul a trecut, iar eu am mers mai rar la bunici deoarece în viața mea au apărut multe alte curiozități și preocupări, printre care băieții, desigur. Dar, totuși, evitam să ajung la iubire sau la o prea mare apropiere. Când împlinea o lună, relația murea. Sau dacă nu o făcea, o ucideam eu. Până când am împlinit vârsta de 22 de ani. Cred că cifra doi dublată a făcut ca și atracția, emoția și pasiunea să crească în intensitate și să se transforme în îndrăgosteală și poate chiar în iubire. A fost dragoste la prima vedere: chimie, fizică și nebunie. Simțeam o stare copleșitoare care

mă urca și mă cobora simultan, parcă. Credeam că zbor; și poate sufletul chiar ar fi făcut-o dacă nu era greutatea trupului. Afară era lipoviță, era frig și o vreme mizerabilă, însă eu simțeam că sunt un fulg alb de zăpadă care topăie fericit printre oameni, mașini și băltoace. Era frumos cum numai la douăzeci și ceva de ani poate fi!

Desigur că timpul mi-a adus și alte iubiri, frumoase, dureroase, imprezvizibile și cred că din fiecare am învățat câte ceva despre mine și despre ceilalți, m-am maturizat (sau poate nu), am crescut și am învățat să am mai multă răbdare, să nu mă mai grăbesc spre nicăieri. De am reușit ori ba, asta nu mai e preocuparea mea, important e că am avut curajul și binecuvântarea de a simți gustul balsamului iubirii.



PÉTER DEMÉNY

Micii maeștri mari

Așa cum face toată lumea, cred, și eu mi-am redactat propriul manual. *Amintiri din copilărie* sau *Neamul Șoimăreștilor* nu m-au entuziasmat nicio clipă, și pe Eminescu l-am îndrăgit mult după școală, când am citit *Odă (în metru antic)*. Piese istorice mi-au scos bube în cap, de la *Apus de soare*, prin *Răzvan și Vidra*, la *Vlaicu-vodă*. Arghezi m-a cucerit cu psalmi, iar pe Coșbuc am început să-l înțeleg când mi-am dat seama unde îl așază pe poet în *Vara*.

Nu mai continui cu enumerarea, cred că s-a înțeles ideea: manualul a vrut să ne apropie de autori, dar asta nu i-a reușit mereu. Țin să adaug că am avut o profesoară de limba și literatura română excelentă, deci cauza n-a fost ea.

Au fost totuși trei scriitori pe care i-am îndrăgit instantaneu. Sau să spun mai bine că au fost trei nuvele, deoarece pe niciunul nu prea l-am aprofundat mai târziu. Asta ține de firea mea romantică: îndrăgesc o operă atât de tare, încât celelalte nici nu le mai pot iubi. Așa se întâmplă și cu Céline (*Călătorie la capătul nopții* e cartea mea de căpătâi, dar altceva n-am citit), și cu Jünger (aici, favoritul unic este *Pe falezele de marmură*) și Baricco (*Mătase*).

Ei bine, cele trei nuvele sunt: *Dincolo de nisipuri*, *La Vulturi!* și *Duios Anastasia trecea*. Fănuș Neagu, Gala Galaction și D.R. Popescu nici nu figurează cu altceva în albumul meu personal. Am încercat să citesc *Îngerul a strigat*, dar mi s-a părut tern; cu *Vânătoare regală*, pe care am luat-o de pe raft grație lui Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*), m-am luptat iarăși degeaba; iar Galaction așteaptă până azi să-i mai acord o șansă.

Fără doar și poate că firea mea romantică și-a spus și aici cuvântul. O lungă secetă, după care oamenii ajung dintr-odată la apă; o mamă al cărei copil e luat de vulturi când fuge din calea turcilor; o femeie împușcată din joacă – ce poate fi mai romantic și mai trist?! Lasă că era de vină și naționalismul meu încă mult-prea-existent atunci: strigătul îndurerat al lui Moș Dănilă de la sfârșitul nuvelei despre destinul tragic al românilor a atins tristețile mele maghiare.

Acum, nu mai e cazul. Dar totuși sunt cu aceste scrieri ca și cu o amintire dragă: nu-mi vine să le revizuiesc. Le recitesc – chiar acum am luat de la Târgul Cărții volumul apărut în colecția *Biblioteca pentru toți copiii* –, dar vreau să le păstrez ca atare.

Ce este *La Vulturi*? Să fie o nuvelă istorică? Grea definiție, pentru că ai senzația că e o capsulă a timpului prin care mergi înapoi. Pe niciun scriitor adevărat nu-l interesează istoria pentru că e istorie – spune Eco în *Marginalii la Numele trandafirului*. Pe bună dreptate: nu scriem ca să alcătuim manuale. Strigătul de la final poate să ni se pară excesiv, dar la cât au pătit oamenii aceia, le înțelegem durerea.

Trebuie să fim conștienți, apoi, că Galaction face parte dintr-o altă vârstă a literaturii. Niciodată nu e bine să judecăm à rebours, să aplicăm scara noastră de valori la texte care au fost scrise dintr-o altă perspectivă. Nici peisagistica, nici creionarea personajelor la Galaction nu mai e actual, și oricine ar scrie așa azi ar da dovadă de o inadecvare desăvârșită. Dar, așa cum spune Kundera, fiecare repriză a artei are alți caracteristici și alte nuanțe, și nimeni nu poate transcende pe de-a întregul repriza în care creează.

E interesant și că acțiunea tuturor celor trei nuvele se petrece într-o ambianță rurală. Ce puteam ști eu, băiat de la oraș căruia îi displăceau profund mirosurile de la țară și îndeletnicirile de acolo? Ce m-a fermecat într-atât?

Nu pot să spun decât asta: scriitura. N-am nicio altă explicație. Dacă nu ar suna cumva de complezență, aș zice că toți trei sunt meșteșugari dintre cei mai buni care știu cum trebuie să sune o frază, ce ritm trebuie să aibă, cum trebuie să rupă ritmul și alte mistere ale meseriei de scriitor. Pentru că poate fi o vocație, dar sigur e o meserie în care trebuie să știi cum să mânuiești cuvintele.

Probabil că și asta m-a atras la ei: conștiința de scriitor, încrederea în sine. Mult mai târziu am auzit despre scriitori care au trăit la azil, despre paria societății care nu erau mândri de ei pentru că nici nu știau că ar trebui să se mândrească. Atunci, prin 1987, un scriitor era *cineva*, un stâlp al societății.

Și mai era ceva. *La Vulturi!* și celelalte m-au dus într-o lume primitivă, ancestrală, autentică, într-o lume în care gesturile sunt egale cu sine. În fățărnicia orașului, oamenii simpli care au apărut în nuvele mi se păreau de o sinceritate debordantă.

Sigur, și asta e o altă vârstă a literaturii, sau un alt aspect al ei. Slavici, care era contemporanul lui Galaction, a povestit și despre cruzimea țărănilor, iar Marin Preda, contemporanul lui Fănuș Neagu și al lui D.R. Popescu, despre mârșăvia lor. Dar atunci, pentru un copil de 15 ani, țărani simpli, curajoși și cinstiți erau foarte fermecători.

Am aflat de la o prietenă care predă la liceu că *La Vulturi!* nu mai e în manual. Îmi pare rău pentru ea. Era o nuvelă simpatică, puternică, bine adusă din condei și charismatică. Nu știu care o fi fost argumentul scoaterii ei, în orice caz, mie nu-mi pare rău că am citit-o atunci. Doream încă de vreme să mă fac scriitor și am învățat multe din povestirea lui Gala Galaction. M-am apropiat de ea mult mai ușor decât de niște capodopere mai titrate. Și pentru a îndrăgi o literatură, câteodată chiar e nevoie de micii maestri mari.



SZÁNTAI JÁNOS

Întâlnire accidentală: ne-turistul, normalitatea și Dumnezeu pe masa de operație

1

S-a întâmplat într-o zi însorită de primăvară. În casă: ordine. Afară: ordine. Diferența constă în natura ei. Ordinea interioară era una, să zicem, cetățenească. Hainele în dulap, vesela la fel, cărțile pe rafturi, noptiera lângă pat sau, în baie, pe mașina de spălat etc. Ordinea exterioară era altfel structurată. Am completat declarația necesară pentru a putea părăsi casa, mi-am aranjat masca pe față, am luat ghiveciul cu singura mea narcisă înflorită în primăvara aceea și am dus-o la plimbare. Strada era pustie. Fără oameni, fără mașini, fără mizerie. Prin crăpăturile asfaltului creștea iarba. Am pus ghiveciul în mijlocul străzii, m-am așezat lângă el. În sistemele normale, normalitatea este normală, m-am gândit. În sistemele anormale, anormalitatea este normală.

2

A trecut mai bine de un an. În analele birocrăției statale s-a înscris: am revenit la normalitate. În analele birocrăției mentale zdruncinate: normalitatea a revenit la/în noi. Cât de cât. Pe plan național, regional, local s-a reluat activitatea: s-au redeschis ghișeele, birourile, s-au reîntrunit comitetele, consiliile, a reînceput munca. Una dintre manifestările revenirii la normalitate a fost că au apărut muncitorii pe strada unde locuiesc – este vorba despre strada Mihail Kogălniceanu, zisă Farkas utca pe ungurește, din Cluj(-Napoca), zis Kolozsvár – și au spart, săpat, excavat pavajul, trotuarele, de la un capăt la celălalt. La început m-a deranjat această bulversare a confortului cotidian. Apoi, într-o zi, mergând spre micul magazin de după colț, m-am întâlnit cu un arheolog care supraveghea lucrările din jurul vestigiilor descoperite în timpul lucrărilor. Am stat de vorbă, i-am zis de nemulțumirile mele cetățenești, la care mi-a spus: tu știi că stăm, de fapt, pe trotuarul de acum 100-120 de ani? Nu știam, evident. Ne-am despărțit, mi-am continuat drumul spre magazin când, dintr-odată, m-am oprit pe loc: atunci m-am dumirit ce mi-a spus omul. M-am întors din drum și am mers – nu, m-am plimbat, imitând un flaneur – de-a lungul străzii, printre utilaje grele și foarte grele, muncitori români, secui, indonezieni... și cetățeni ai

Clujului de acum un secol, care au apărut unul câte unul, din pământ. Ne-am salutat – s-au uitat la mine ușor contrariați, dată fiind vestimentația mea ușor nelalocul ei –, am povestit despre vreme, despre prețul absurd de mare al legumelor, da, a fost o iarnă grea, urmată de secetă, despre moda de prost-gust dictată de la Paris și Viena al pălăriilor pentru vara aceea, apoi ne-am luat rămas bun cu gesturi largi (tare mi-aș fi dorit să fi avut măcar o șapcă) și ne-am continuat drumul. Ajungând până la biserica reformată, mi-am dat seama că habar nu am unde locuiesc. M-am simțit ca turist pe propria-mi stradă, unde aproape că m-am născut, am copilărit și locuiesc de decenii. Turistul este o specie aparte: trece prin lume în mod frenetic, face poze cu sutele, pe care le postează apoi pe Facebook, Instagram etc. sau le depozitează pe laptop pentru o eternitate iluzorie, mănâncă în toate bodegile posibile, în funcție de buzunar, scotocește prin toate locațiile-cheie ale locului vizitat (știe pe de rost datele luate de pe Wikipedia), apoi se întoarce acasă și lucrează din greu ca să strângă bugetul următorului raid. Dar nu știe, de fapt, nimic despre locul pe unde a umblat. Vorbesc de *genius loci*, dacă vreți: acea țesătură densă a limbilor vorbite, a mentalităților trăite și exprimate și, nu în ultimul rând, a spiritului blând (sau nu) care stă la temelie fiecărui loc. Am fost și eu turist într-un număr de locuri, de la India până la mediterană și tierra caliente. Dar șocul de a realiza că sunt turist pe strada mea m-a făcut să mă simt al dracului de rușinat. Nu știu istoria, poveștile caselor de pe strada mea. Nu știu mai nimic, în afară de ce am obținut prin zgârierea ocazională și fără prea multă vlagă a învelișului istoric. Mi-am amintit de versurile lui József Attila: „Dumnezeu stătea-n spatele meu, iar eu/ am înconjurat lumea ca să-l gădesc”. M-am dus acasă, am băut o butelie de vin roșu de Miniș, zis Ménes. De atunci, stau de vorbă cu oamenii ăia de acum 100-120 de ani de fiecare dată când ies din casă... și habar n-am care dintre ei este Dumnezeu.

3

În urmă cu mai bine de zece ani, am plecat cu familia în vacanță. Am ales locul: una dintre insulele mai puțin populare din Croația. Evident, am ajuns acolo ca turist. Adică am făcut poze cu sutele, am mâncat în toate bodegile posibile, în funcție de buzunar, am scotocit prin toate locațiile-cheie ale insulei (știind pe de rost datele luate de pe Wikipedia), apoi m-am întors acasă și am lucrat din greu ca să strâng bugetul pentru următorul raid. Instinctual însă, în anul următor le-am spus alor mei: haideți să ne întoarcem pe insula aia. Și în cel următor, la fel. Și iată ce am constatat: treptat, oamenii locului au început să mă privească altfel. De exemplu, nu mi-au mai tras țepa la piață: peștele de un kil m-a costat doar jumătate față de primul gheșeft făcut cu doi ani în urmă. I-am povestit asta cârciumarului la care am băut vin aproape în fiecare seară – m-am dus târziu, familia dormea, la ora aia nu era mai nimeni la crâșmă, omul stătea cu mine la un pahar. A râs, m-a îmbrățișat: fratele meu, mi-a zis pentru prima oară (într-o englezo-germană bizar-drăguță), începi să fii de-al nostru. Ia zi, Stanko, l-am întrebat, de câte ori trebuie să revin ca să fiu de-al vostru

pe bune. De câte ori ai fost? Asta-i a treia oară. Na, mai vii de șapte ori. Am făcut un gest tip *easy, man*, dar m-a oprit. Și o dată trebuie să vii iarna. Când insula își întoarce spatele turiștilor. Gestul s-a fărâmițat. Am băut mult în seara aceea. Mi-a povestit plângând cum a împușcat sârbi în timpul războiului. Nu am mai revenit pe insulă.

4

Ardealul de Sud, zis Dél-Erdély, lacul Cinciș, zis Csolnakosi-tó: turiști (nu mulți, zona nu este în vizorul mulțimii, încă), vreo cinci sate pe fundul lacului, scufundate de orgoliul unui sistem anormal. Am căutat ruinele unei biserici romano-catolice la capătul lacului. A trebuit să trec podul peste Cerna ca să ajung până la scheletul plin de graffiti al bisericii. Întreaga pădure trosnea în canicula verii: malul Cernei era plin de peturi goale, practic am umblat pe ele. La întoarcere, lângă pod m-am întâlnit cu un pescar. S-a speriat ușor văzând că apar din adâncul pădurii. L-am salutat, pește nu e, a zis râzând, doar peturi și căcat. De ce nu se duce altundeva, l-am întrebat. Îi place locul, e frumos. Puteam să spun orice despre locul acela, numai că-i frumos, nu. Vine aici în fiecare săptămână, zice el mai departe, de zeci de ani. Pe vremuri au mai fost și pești. Venea și în pandemie, poliția nu l-a prins niciodată. Aici nu ajung nici politicienii, nici știrile (a avut dreptate, și telefoanele erau moarte), nici 5G, numai Dumnezeu. Persoana cu care am fost în excursie mi-a făcut semn să plecăm, că ăsta e dintr-ăia, cu 5G și antivaccinist și contra tuturor valorile europene, clar. Am mai stat. Nu puteam fi de acord cu el, dar am încercat să-l înțeleg. Ne-am plimbat în doi în râul de peturi de pe mal și mi-a povestit cam toată viața, în linii mari. M-a înțeles. L-am înțeles. Am creat împreună un sistem normal, pentru o oră.

5

Banat, zis Bánság, lacul Mraconia: turiști (mulți, cu putere de cumpărare de multe sute de cai-putere), soare, căsuțe drăguțe și monștri ai arhitecturii neobrutaliste, păsări, pești. Gazda căsuțelor unde ne-am cazat, domnul George, ne-a urmărit discret din colțul ochilor. Iarna se sufocă la bloc în Orșova, vara se ocupă de căsuțele unui proprietar invizibil. Într-o seară s-a așezat lângă mine la foc. E pălincă? m-a întrebat. L-am întins sticla. N-am voie, vreau numai să miros, mi-a explicat. Știți că io sunt mâncător de praz, m-am mutat aici din Oltenia în anii șaptezeci. Iar io sunt vânzător de Ardeal, i-am răspuns din reflex, privind cu o ușoară anxietate spre viitorul superapropiat. Și aveți și umor, domnul meu, a răspuns râzând în hohote. Și-a întins mâna către mine. L-am dat sticla. Numai o dușcă, mi-a făcut cu ochiul. Apoi mi-a ținut o prelegere despre Monarhie (aia austro-ungară) cum n-am mai auzit în nici o aulă universitară. Stăteau la foc, împreună, mâncătorul de praz și vânzătorul de Ardeal. S-a lăsat noaptea în jurul lor ca un sistem cât se poate de normal. Îl sun din când în când. Nu se mai ocupă de căsuțe. Se sufocă la bloc, tot anul. Și cum mai e cu Monarhia, îl întreb. Îl aud cum râde, hohotind. O am aici, în cap. *Es ist in Ordnung*.

Muntenia, Târgoviște: mă întorceam de la București, spre Făgăraș, zis Fogaras. Orașul era arhiplin de oameni, localnici, turiști. Am oprit la semafor, am făcut semn șoferului de lângă mine, am coborât geamul și l-am întrebat ce se întâmplă. Zilele orașului, aia se-ntâmplă, boss, a râs el ușor isteric. Ne era foame, am oprit cu greu pe o jumătate de loc de parcare. Hai să ne uităm la curtea domnească, au zis ceilalți. Bine, voi duceți-vă la castel, eu mă duc la zilele orașului. N-a fost greu să găsesc locul. Am urmat puhoiul de oameni. Am ajuns într-un târg: food court-ul festivității. M-am dus frumos, am stat la rând, mi-am luat niște mici și am găsit un loc lângă niște localnici. *Where you from*, m-a întrebat unul mai voinic, așa. Sunt din Cluj, i-am spus, ungur din Cluj. Și de unde știi românește, m-a întrebat cu gura mare. M-am găsit în centrul atenției. Păi, am învățat. Auzi, a râs omul meu, a-nvățat. Și ia zi, de ce te-ai mutat din Ungaria? E așa de proastă viața acolo? Vezi tu, nu m-am mutat. M-am născut acolo. S-a uitat lung la mine. Recunosc, am transpirat ușor. Și sunteți mulți? Cam un milion de suflete, așa. S-a ridicat, și-a întins palma. Un milion, fratele meu, și ia, toți au învățat românește. Hai, ce bei? Am plecat cu greu. M-a invitat la el în sat. Să văd ce-i viața frumoasă. Nu m-am dus. Îmi pare rău. Mi-a dovedit încă o dată că în sistemele normale normalitatea este normală. Dar ar trebui, ca să menținem normalitatea lor, să ne despărțim de turistul din noi.

Cuprins

<i>În loc de prefață. Eseul, o formă a neliniștii (Alina Pamfil)</i>	5

I. / 7

TUDOR CĂTINEANU	
<i>Gândul</i>	9
ANA BLANDIANA	
<i>Transilvania</i>	15
VASILE MUSCĂ	
<i>Constantin Noica și dimensiunea spirituală a Ardealului</i>	20
AUREL CODOBAN	
<i>Discurs și/sau neant</i>	29
ALEXANDER BAUMGARTEN	
<i>Despre prezență</i>	38
IOAN-AUREL POP	
<i>G. Călinescu „naționalist”?</i>	43
ȘTEFAN BOLEA	
<i>Melancolie sau depresie?</i>	50
MIRCEA ARMAN	
<i>Capacitatea imaginativă apriorică și imaginativul poetic rațional</i> <i>aprioric ca noțiuni opuse imaginarului și imaginației</i>	57
LÁSZLÓ SZILÁRD SZILVESZTER	
<i>Ironia în lucrările antice grecești, dintr-o perspectivă hermeneutică</i>	61
VIANU MUREȘAN	
<i>Războiul pâinilor</i>	68
MIRCEA MUTHU	
<i>Făt-Frumos și „vremea uitată”</i>	76
ION TALOȘ	
<i>În secolul XII, în Dacia Pontică se povestea</i> <i>un miracol săvârșit de Sfântul Apostol Iacob</i>	82
MIHAI MĂNIUȚIU	
<i>Însemnări despre dictator și teroare</i>	85
KÁLI ISTVÁN	
<i>Despre renunțare</i>	92
OVIDIU PECICAN	
<i>La originile unei prejudecăți: Hegel și prestatalitatea</i>	97
KOCIS FRANCISKO	
<i>Cunoaștere de sine. Dorință, voință și o digresiune</i>	104
SANDA BERCE	
<i>Călător în/prin timp</i>	109
VLAD MOLDOVAN	
<i>Căi de flux</i>	117

NICOLAE IUGA	
<i>Istoria universală văzută prin metafore</i>	121
TUDOR VLAD	
<i>Gheorghe Pomuț sau Ciudatele întâmplări ale vieții</i>	128
ILIE RAD	
<i>Despre autocenzură</i>	131
HORIA BĂDESCU	
<i>Idiocrația</i>	138
FLORINA ILIS	
<i>Scritorul și lumea care se schimbă</i>	143
VASILE SEBASTIAN DÂNCU	
<i>Republica ideilor singure</i>	147
IRINA PETRAȘ	
<i>A lumii amăgire</i>	151
DANIEL SĂUCA	
<i>Punctul. Și capătul</i>	159
ADRIANA TEODORESCU	
<i>Fără garanții. Despre memorie în mai multe feluri</i>	163
MENUȚ MAXIMINIAN	
<i>Aculturație și interculturalitate între sași și români</i>	168
MARIUS MIHEȚ	
<i>O microistorie a scriitorului postrevoluționar</i>	182
OLIMPIU NUȘFELEAN	
<i>Om în mers</i>	189

II./ 197

CONSTANTINA RAVECA BULEU	
<i>Eminescu ficțional(izat)</i>	199
RODICA MARIAN	
<i>Complexa, dilematica, senina Cătălina</i>	206
ALINA PAMFIL	
<i>Grija înfricoșată</i>	214
ION POP	
<i>Poezia contra literaturii</i>	220
SANDA CORDOȘ	
<i>Despre debutul întârziat al unui eseist strălucit: Nicolae Balotă</i>	233
ION MUREȘAN	
<i>POEZIA (câteva ipoteze)</i>	241
LUCIAN NASTASĂ-KOVÁCS	
<i>Ion Barbu/Dan Barbilian și avatarurile posterității imediate</i>	247
VASILE IGNA	
<i>O dimineată perpetuă sau Clima absenței</i>	260
BALÁZS IMRE JÓZSEF	
<i>O călătorie în Clujul românesc</i>	265
GÁBOR TOMPA	
<i>Despre teatrul lui Aureliu Manea</i>	270
ANCA MĂNIUȚIU	
<i>Conjunția Ionesco – Meyerhold: poetica grotescului scenic</i>	272
GHEORGHE SĂSĂRMAN	
<i>Inteligență Artificială și... un pic de Literatură</i>	280

CONSTANTIN CUBLEȘAN	
<i>Intellectualii și inteligența artificială</i>	286
LAURA POANTĂ	
<i>Brainrot</i>	290
MARKÓ BÉLA	
<i>Literatura în vremea pandemiei</i>	295
ȘTEFAN BORBÉLY	
<i>Maria Mancini</i>	298
DINU FLĂMÂND	
<i>Dante – modelul absolut</i>	307
LASZLO ALEXANDRU	
<i>Dante – rugăciunea către Sfinta Fecioară</i>	315
ANDREI DOBOȘ	
<i>Anonimitate și eroziune</i>	327
ADRIAN POPESCU	
<i>Două antiutopii</i>	335
DAN BREAZ	
<i>Wanda Mihuleac și epoca sa. Neo-avangardism și conceptualism ecologic</i>	339
LIGIA TUDURACHI	
<i>Despre Norii lui Petru Creția</i>	345
OANA BOC	
<i>Timpul deghizat și strategii de creare a lumii</i> <i>în Muzeul inocenței, de Orhan Pamuk</i>	362
MAGDA WÄCHTER	
<i>Amatorul de narațiuni și călătorul</i>	366
MIRCEA POPA	
<i>Note despre „geografia literară”</i>	368
GHEORGHE GLODEANU	
<i>O capodoperă a prozei fantastice</i>	374
IZABELLA BEJAN-KRIZSANOSZKI	
<i>Cucania redivivus</i>	382
DELIA MUNTEAN	
<i>Pactul cu bătrânețea</i>	389
SIMONA-GRAZIA DIMA	
<i>Lumea străveche din noi</i>	396
RUXANDRA CESEREANU	
<i>Lena Constante, Anița Nandriș-Cudla și Julia Visky:</i> <i>trei mărturii feminine despre Gulagul românesc</i>	403
ANCA HAȚIEGAN	
<i>Revoluția din Decembrie 1989 în dramaturgia românească post-comunistă</i>	411
MIHAELA MUDURE	
<i>Tot despre 9/11</i>	418
ROBERT LASZLO	
<i>Otilia Marchiș-Bölöni, fascinanta femeie din Sătmar</i>	425
DOINA RAD	
<i>Limba de lemn în timpul lui Carol al II-lea</i>	428
DORU GEORGE BURLACU	
<i>Destinul împlinit al unei cărți uitate</i>	433
LILIANA BURLACU	
<i>Din panoplia vestimentară a unui scriitor „sentimental”</i>	437

ELENA ABRUDAN	
<i>Jurnalismul cultural în era digitală</i>	<i>445</i>
HRISTINA DOROFTEI	
<i>Dragostea are gust de clătite și efect de balsam.....</i>	<i>450</i>
PÉTER DEMÉNY	
<i>Micii maeștri mari.....</i>	<i>453</i>
SZÁNTAI JÁNOS	
<i>Întâlnire accidentală: ne-turistul, normalitatea</i>	
<i>și Dumnezeu pe masa de operație.....</i>	<i>455</i>