

ARGES

Editori:
Consiliul Local Pitești
Primăria Municipiului
Pitești
Centrul Cultural
Pitești

Revistă de cultură fondată în 1966 ● Serie nouă
■ Anul XXVI (LXI) ■ Nr. 9 (531) ■ Septembrie 2026 ■

*Apare sub egida
Uniunii Scriitorilor
din România*



ANTONI GAUDÍ - Casa Batlló, Barcelona, Spania

Colocviile Municipiului Pitești
SILVIU MAN: Despre Viteză, pe repede-înainte!
(sau despre „Timpul ce ni s-a luat”...)
p. 15-18

ARGES

A60



Acum suntem în punctul în care, dacă mai există familii adunate, nici nu mai citesc ziarul, nici nu se mai uită la televizor împreună, nici nu mai văd un film, nici nu mai citesc știri sau articole pe internet, ci pur și simplu scrolează, de unii singuri, indefinit, cu o atenție infimă, de regulă clipuri. Bineînțeles că există o legătură între toate aceste trepte ale decăderii spre desființarea chipului lui Dumnezeu din noi, însă revoluția AI ne afundă și mai abitir în mocirla modernității.

actualitate

Citiți, băieți, numai citiți cărți

„Se spune că viața e tot ce contează, însă eu prefer cititul”, afirma eseistul american Logan Pearsall Smith, și când se referea la lecturi avea în vedere cărțile, nu ecranele, inexistente pe atunci. Butada aparține, evident, unui intelectual, așa că trebuie luată cu prudență. În fond, un intelectual își câștigă existența de pe urma cărților, ceea ce nu e tocmai un capăt de acuzare, dar îl face oarecum părtinitor. Apoi, cărturarul se dovedește de multe ori slab pregătit în meșteșugul mult mai complex al artei de a trăi, unde cunoștințele și informațiile teoretice reprezintă câteodată mai degrabă un balast. Drept pentru care o desconsiderare a vieții obișnuite în mințile mai cultivate nu e tocmai neobișnuită. La fel cum nu sunt nici proiectele utopice de remodelare a lumii. Adesea, cele două merg mână-n-mână.

Pe de altă parte, luat ca atare, aforismul lui Smith are o încărcătură dialectică, în sensul în care pune cumva în opoziție viața și lectura. Dar e o experiență comună că lectura nu doar că face parte din viață, și chiar din viața bine trăită, ba chiar creează viață interioară și ne îmbogățește în nenumărate feluri experiența umană. De pildă, personalitățile noastre poartă amprenta inconfundabilă a multor cărți, unele pe care le-am citit, altele care au ajuns să-și exercite influența asupra noastră la mâna a doua, a treia etc. și de care nici măcar nu suntem conștienți. În același timp, multe din trăirile noastre sporesc considerabil datorită cărților pe care le citim. Un prânz sau un pahar de vin, o plimbare în pădure, vor fi simțite altfel după ce am parcurs un fragment din Sadoveanu, să zicem. Și nu doar atât. Până mai ieri era o recomandare duhovnicească elementară ca înainte de rugăciune să parcurgi viața unui sfânt sau o altă carte evlavioasă pentru a dobândi o așezare sufletească mai potrivită rugăciunii.

Nu voi încerca să înșir mai departe toate avantajele pe care le poți deprinde din lecturi. În fond, lucrând la rândul meu într-o editură, sunt suspect apriori. Dar cred totuși că există un argument favorabil care se impune din ce în ce mai puternic, cu o forță deloc neglijabilă.

Pe scurt, cărțile nu doar că ne fac viața mai înfloritoare și mai plină de sens, ci reprezintă astăzi aproape singura metodă prin care mai putem să ne păstrăm și să ne cultivăm umanitatea. Mai mult, lecturile au devenit aproape o precondiție a unei vieți duhovnicești.

Să explicăm. După cum poate constata cu ușurință oricine încearcă să-și scoată capul dintr-un telefon sau un calculator, trăim vremuri în care dependența digitală a ajuns să schimbe atât corpul, cât mai ales sufletul oamenilor. În sensul în care pur și simplu pulverizează viața interioară și o face imposibilă, cu precădere dacă omul a început de

foarte devreme obiceiul nociv de a privi în abis. Și trebuie să ținem cont că modernitatea este în primul rând un război continuu împotriva vieții sufletești. Pe la începutul secolului trecut, Irving Babbitt se plângea că a văzut într-o casă americană de la țară, duminică, o familie adunată împreună în jurul ziarului, deși nu cu mult timp în urmă s-ar fi adunat în jurul Scripturii. Acum suntem în punctul în care, dacă mai există familii adunate, nici nu mai citesc ziarul, nici nu se mai uită la televizor împreună, nici nu mai văd un film, nici nu mai citesc știri sau articole pe internet, ci pur și simplu scrolează, de unii singuri, indefinit, cu o atenție infimă, de regulă clipuri. Bineînțeles că există o legătură între toate aceste trepte ale decăderii spre desființarea chipului lui Dumnezeu din noi, însă revoluția AI ne afundă și mai abitir în mocirla modernității.

În ultimii doi ani, ca urmare a rezumatelor oferite de Google cu ajutorul inteligenței artificiale, traficul pe site-uri a scăzut în medie cu 60%, ceea ce înseamnă, printre altele, că nimeni nu mai are răbdare să parcurgă, să verifice sau să analizeze o informație, oricât de fragmentată, oricât de banală, ci se mulțumește să primească de-a gata ceva pre-mestecat, dintr-o sursă unică. Survolul pe net nu era un adjuvant al isihiei, dar prin comparație cu starea de distracție permanentă și salt de la una la alta riscă să semene cu o epocă de aur. Durata atenției era în 2004 de două minute și jumătate, pentru ca anul trecut să ajungă la 40 de secunde, conform unui studiu de la Universitatea din California. Problema fundamentală nu o reprezintă scăderea IQ-ului general, anularea unor reflexe analitice, posibilitatea manipularilor grosolane, apariția unor totalitarisme șamd. Toate acestea devin nu posibilități, ci necesități, după ce omul intră în etapa post-alfabetizării, și trebuie într-adevăr deplânse. Însă mult mai înfricoșătoare este eviscerarea oricărei posibilități de viață interioară și implicit viață duhovnicească prin imposibilitatea fiziologică a adunării gândurilor. Omul nu mai poate parcurge actele cele mai firești ale rânduiei ortodoxe (rugăciunea, statul la Liturghie etc.) care au toate șansele să devină o amintire îndepărtată, cel puțin într-o formă nebruiată de tehnologie și agitație continuă.

Din acest punct de vedere, lectura, în special în primii ani de copilărie, de către părinți, dar și mai apoi pe cont propriu, s-ar putea să fie un exercițiu vital, deși nu singurul, pentru a mai salva ceva din umanitatea noastră ruinată. Nu citim neapărat pentru a ne îmbogăți cunoștințele, a străluci în conversații, a obține un loc de muncă mai bun sau a ne satisface curiozitatea, ci pentru a ne păstra sănătatea mintală și a mai putea spune o rugăciune fără să ne zboare mintea pretutindeni.

Calinic Argeșeanul

Din frumusețea lumii văzute

Cartea Profetului Iona



Cartea Profetului Iona cuprinde patru capitole. Tălmăcitorii consideră această carte a lui Iona plină de ciudățenii. Iona, fiul lui Amitai, se presupune că a trăit în jurul anului 760 î. H., pe vremea regelui Ieroboam al II-lea.

Pentru mine, profetul Iona este un personaj singular în Biblie. De câte ori citesc superba carte, sufletul mi se umple de o mare bucurie și nădejde. Iona este, pe undeva, asemenea lui Iov. În Cartea lui Iona am văzut cum Dumnezeu coboară la înțelegerea omului, uneori limitată. Dialogul dintre Dumnezeu și Iona este atât de vioi și alert încât, un bun regizor ar pune în scenă o capodoperă sau mai potrivit, un film excepțional, demn de toată lauda. Sper că viitorul ne va oferi și această surpriză.

Când suntem cuprinși de mâinii necontrolate și firea ne împinge spre a nu ierta pe bieții oameni, care sunt și ei asemenea nouă, cu neputințe și insuficiențe, este absolut necesar să fie citită această valoroasă carte a Vechiului Testament.

Când Iona este cules din valurile mării de uriașul chit și pus la adăpost în casa burții sale, unde a stat trei zile, s-a rugat Domnului Dumnezeu, zicând:

„Când sufletul mi se sfârșea în mine, de Domnul mi-am adus aminte; rugăciunea mea ajungă înaintea Ta, în casa Ta cea sfântă.

Dar eu cu glas de laudă și de mărturisire,

cu acelea îți voi jertfi;

câte am făgăduit îți voi da,

Ție, Domnului,

pentru mântuirea mea.”

Cine citește Cartea Profetului Iona nu va mai scăpa de ochiul și cerbicia sa îndârjită, devenind, hotărât, plin de noblețe și iertare!

Calinic Argeșeanul



„În rularea existenței”

■ Orice poezie conține ceva din acel ce n-a fost să fie, apt a-ți defini Destinul în mai mare măsură decât ce s-a realizat.

■ Poezia, asemenea unei iubiri dintr-o altă lume.

■ Poezia precum o domesticire a hazardului, operație care nu ia sfârșit niciodată.

■ „Poemul s-a ivit dintr-o luptă între senzații și limbaj (consider aici ca făcând parte din limbaj condițiile metrice etc.). În final, puțin contează dacă această luptă a început-o senzația sau limbajul. La început era o ființă fără cuvinte sau o ordine vidă – a devenit apoi fie o ființă exprimată – fie, dimpotrivă, o semnificație particulară născută. Poetul poate urma una sau alta din cele două căi” (Valéry).

■ Atingând în câte un vers absolutul, poetul are senzația că acesta se află mai departe în cursul habitual al vieții, drept care merge înainte, temerar.

■ „Oamenii fericiți au memorie scurtă și multe amintiri” (Martin Page). Întrucât memoria e o registratură, pe când amintirea e o creație a unui timp pe care ființa și l-a însușit drept o inspirație similiestetică. Memoria e o textură mecanică, amintirea e o redempțiune a realului inert.

■ A.E.: „Dacă spui unui om în vârstă pe care nu l-ai văzut mai mulți ani că e neschimbat, e ca și cum l-ai încredința că a întinerit.”

■ „Mulțimea evoluează rapid spre exagerare. Bănuiala odată enunțată se transformă de îndată în evidență indiscutabilă; un început de antipatie devine rapid ură sălbatică. Tinzând spre extreme, mulțimea nu este influențată decât de către stimuli extremi. Cine vrea să influențeze masa nu trebuie să-și cumpănească logic argumentele, ci să le prezinte în imaginile cele mai violente, să le exagereze și să repete neîncetat același lucru. Neîndoiindu-se nici o clipă de ceea ce ea crede a fi adevărat sau fals și având, pe de altă parte, conștiința puterii, mulțimea este tot atât de intolerantă pe cât este de autoritară. Ea respectă forța și este doar mediocru impresionată de bunătate, aceasta fiind considerată ca o formă de slăbiciune. Ea cere de la eroii săi forță, ba chiar violență; ea vrea să fie dominată și subjugată de stăpânii săi, vrea să-i fie frică de aceștia.” (Freud).

■ Jurnale lipsite de idei ori cu idei lipsite de existențial ori cu un existențial lipsit de expresie.

■ Sub unghi aristocratic, apropierea are nostalgia distanței. Sub unghi plebeian, distanța are nostalgia apropierii. Una pragmatică.

■ A.E.: „Inițial te temi de ce s-ar putea face, ulterior te temi de ce s-ar putea preface.”

■ „Ceva din disprețul lui Kierkegaard pentru municipalitatea mulțimilor, ceva din credința lui Rilke că Dumnezeu a făcut pe om și nu pe oameni, trece cu orânduială și știință în constatarea lui Karl Jaspers: «Chiar organizată, masa devine totdeauna inconștientă și inumană. Ea e existența empirică, fără Existența autentică (Sie ist Dasein ohne Existenz), superstiție fără credință.»” (Virgil Ierunca).

■ A.E.: „Între scriitori prea adesea o relație tensionată, similară cu cea dintr-un cuplu când unul dintre parteneri are suspiciunea că celălalt îl înșală.”

■ Blaga despre Adrian Maniu: „Le cam nimereste.”

■ Se întreabă la un post de radio un profesor de limba română: „Cum s-ar fi simțit Eminescu dacă, atingând vârsta lui Arghezi, ar fi ajuns contemporan cu suprarealiștii?”

■ „Oamenii cu curaj și caracter le par întotdeauna stranii celorlalți” (Hermann Hesse).

■ Prietenia: un mod de a trăi, amicitia: un mod de a te comporta.

■ „Desigur, spiritul dreptății, înțelepciunea și toate câte încă dau sufletului preț, sunt lipsite de strălucire în imaginile lor din lumea de aici. (...) Frumusețea putea fi văzută în toată strălucirea ei pe vremea când (...) contemplau divina priveliște ce te umplea de bucurie, simțindu-se inițiați într-una din acele taine despre care poți cu dreptate spune că naște cea mai aleasă dintre fericiri. Iar taina aceasta o sărbătoream în toată cuprinderea ființei noastre, neatinși de vreunul din relele ce ne așteptau în vremea ce avea să vină. Deplinătatea, simplitatea, statornicia, fericirea le puteam privi în imagini care, inițiați fiind, ne apăreau într-o lumină fără pată,

pentru că noi înșine eram fără de pată și neînsemnați cu semnul mormântului pe care, numindu-l trup, îl tragem în această viață după noi, legați de el precum o scoică de carapacea ei” (Platon).

■ Scriptor. Nimic nu se înalță deasupra cuvântului. Cuvântul înalță lucrurile la propria lor idealitate virtuală.

■ În rularea existenței, amintirea oferindu-și propriile sale secvențe de prezent imobil.

■ Tactica riscantă a conștiinței, tactica imbatabilă a visului. Visul nu e oare o împlinire prin sine însuși?

■ „Tot ce vine dinspre religie și mistică e coplesitor de profund, n-ai același simțământ ca atunci când citești un roman, e ceva care te leagă de alții. În tinerețe, am citit mult despre mistici, memoriile lor. Misticul nu trăiește extazul și dezgustul în limite definite; el nu râvnește la satisfacerea trebuinței gândului, ci a simțământului. Iar prin simțăminte năzuiește mult mai mult decât poetul, căci așa se apropie de Dumnezeu. Intensitatea trăirii interioare la mistici e mai puternică decât la sfinți. Latura strict intelectuală este mai puțin importantă.” (Cioran)

■ Imaginile reflectate în apă, oare nu reprezintă o continuă poezie a naturii?

■ Dorința de varietate e o apetență de viață, starea de monotonie e o și mai mare apetență de viață.

■ „În civilizațiile străvechi, care își imaginau Luna ca pe o ființă de sex masculin, ea era adesea văzută ca o făptură perfidă ce urmărește fecioarele. În Japonia, India, regiunea Mării Baltice, Groenlanda și Alaska, oamenii credeau că menstruația provine de la faptul că fetele făcuseră dragoste cu astrul nopții. Această convingere se întemeia pe observația că durata ciclului selenar e aproximativ egală cu aceea a ciclului menstrual. Și medicul grec Galen susținea că periodul femeilor este guvernat de lună.” (Formula As, 2025).

■ Un autor cu o figură sociabilă, prezent în locuri diverse, nu o dată logoreic poate fi un solitar disimulat. Paginile sale îl trădează astfel.

■ La un post tv. un moment cu iz de anecdotă. Într-o comună din Sudul țării cu numai șapte sute de locuitori, candidează pentru postul de primar doi frați, unul pesedist, altul liberal. Ultimul declară cu arțag: „Voi câștiga pentru că ambiția mea e mai mare decât a fratelui meu”.

■ Poezia. E drept, sângele nu se face apă, dar nici apa sânge.

■ „La un nou «recensământ» al insulelor pe care le deține, Japonia a descoperit că are circa 7.000 de insule pe care nu le înregistrase anterior. În condițiile în care noi am avut o singură insulă, pentru care acum se duc lupte crâncene între ucrainieni și ruși, povestea asta din Japonia pare nesimțire curată.” (Dilema veche, 2023).

■ Visul profund, o intuiție a ceea ce poate fi nefiind.

■ „Dispoziția nu este ușor de înțeles – în orice caz nu trebuie bagatelizată pur și simplu, ca o formă degenerată și sterilă a imaginației. Spiritul are impresia că este atotputernic și că modul în care se utilizase până atunci nu merita osteneala și îi era insuficient. Nivelări în imaginar și totuși instructive – așa ar putea să pară, când creierul începe să se scutească în fine de serviciu și să-și retragă rezervele. O forță nu diminuată, ci strânsă în sine. O trecere desigur, dar o parabolă.” (Ernst Jünger).

■ Aruncăm ancora unei idei în marea irațională a credinței. Ce am putea realiza decât imaginea mării însăși?

■ A.E.: „A te pronunța în numele lui Dumnezeu în liniile unei certitudini absolute, ca și cum, trăgând un loz la un joc de noroc, ai fi sigur că e un loz câștigător.”

■ „Din întreaga operă a lui Jünger se degajă o notă perfect originală în vremurile noastre ce și-au bazat eficacitatea pe cultura pasiunilor masei: apelul la o aristocrație încă imaterială, al cărei presentiment bănuiește, totuși, epoca descumpănită de faptul că a văzut coborând în mormânt, fără a se mai întrupa vreodată, acele înalte figuri calme și binefăcătoare, care au fost Sfântul în Evul Mediu,

Filosoful în perioada iluminismului sau, mai aproape de noi, până a nu se transforma în ucenic vrăjitor, Savantul.” (Julien Gracq).

■ A.E.: „Inadaptarea la lume, o slăbiciune a individului, chiar dacă se manifestă printr-o fină nuanță, e lesnicios sesizată de mirosul de copoi al celui solid adaptabil.”

■ Egotismul luminos al regăsirii de sine.

■ Adaosul mirabil pe care poezia îl poate acorda unui moment moral ori altuia scoțându-l din circuit, fixându-l ca și cum ar fi încheiat definitiv confruntarea cu insașiabilul existențial.

■ Disociindu-te de un Celălalt care deține funcții ori (și) obține succese publice, nu înseamnă neapărat că aspiri a-i lua locul. Dimpotrivă. Cei ce ar avea o atare supoziție s-ar cuveni să respingă în chip convingător obiecțiile pe care le-ai adus celui în cauză. Altminteri cum ar putea fi vorba de admirația disimulată care constituie sâmburele invidiei?

■ „Se știe de când lumea și pământul că între plante și albine s-a dezvoltat o relație strânsă, reciproc avantajoasă. (...) Dar să zbori din floare în floare, cu riscul de a nu găsi în unele dintre ele, pic de nectar, nu e tocmai ușor, costul de energie fiind foarte mare. În urmă cu câțiva ani, un studiu publicat în revista Science a demonstrat însă că înțeleapta natură a găsit o soluție salvatoare și în această problemă, înzestrând florile cu câmpuri electrice care le permit să comunice cu albinele, pentru a le informa cât se poate de onest cum stau cu rezervele de nectar și polen și dacă au mai fost vizitate anterior de vreo altă albină. Procesul este deosebit de interesant. Plantele emit câmpuri electrice slabe, încărcate negativ, în vreme ce albinele se încarcă cu o sarcină pozitivă, pe măsură ce zboară, datorită mișcării de frecare dintre aripi și aer.” (Formula As, 2024).

■ X, victima neputinței sale, Y, victima puterii sale.

■ Excesul de politețe, fie ca o expresie a sfielii unui inadaptat într-o anume circumstanță, fie ca manifestare a unui gujat recurgând la extrema opusă a limbajului său uzual, cu intenția vădit stângace de a-l contrabalansa.

■ „Orice poet este o cariatidă. Poartă cerul pe umeri și în ultima vreme cerul a devenit deosebit de greu” (Blaga).

■ Solitudine. Regăsindu-te în tăcere precum într-o oglindă.

■ Când ești tânăr amânarea poate fi o modalitate de adaptare la circumstanțele existenței, la senectute e prea adesea conștiința politicoasă a unei limite ultime, nu mai mult.

■ „Casa de modă Louis Vuitton a produs o geantă microscopică de dimensiunea unui grăunte de sare, pe care a vândut-o cu 63.750 de dolari, probabil cuiva cu o putere de judecată invers proporțională sumei” (Dilema, 2024).

■ Scriind, un autor se citește pe sine însuși.

■ Dacă un om doar indolent se află asociat cu unul rău, poate da impresia că e un om bun.

■ „De când am sosit la Paris nu trece o zi fără să privesc vitrinele librăriilor. Intru chiar uneori pentru a parcurge rafturile cărților expuse. Și, puțin câte puțin, simt un profund dezgust pentru literatură. Nu îmi dau prea bine seama care este originea acestui dezgust. Este enormul număr de cărți care apar, miile de romane traduse din toate limbile și oarecum la întâmplare (căci Eça de Queiros, Pio Baroja, Rebreanu etc. sunt încă necunoscuți)? Anarhie completă, haos. Și producția artificială a «noului val». Și altceva: un roman nu mai interesează critica modernă decât dacă este dificil, aproape ilizibil; sau dacă ilustrează o nouă teorie a romanului sau a literaturii.” (Mircea Eliade).

■ Cuvânt care șovăie o clipă înainte de a se așterne pe hârtie, aidoma unei păsări care se oprește, apoi înaintează spre o sămânță pe care o va înghiți îndată.

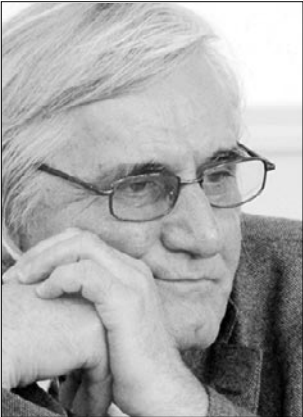
■ Stare subtilă asemenea unei așteptări care ar putea fi inutilă.

■ Poezia lunecând asupra ființelor și lucrurilor precum un vânt cu intensități variabile, pe care acestea nu le percep. Fenomenul e perceput exclusiv de poezi.

Disociindu-te de un Celălalt care deține funcții ori (și) obține succese publice, nu înseamnă neapărat că aspiri a-i lua locul. Dimpotrivă. Cei ce ar avea o atare supoziție s-ar cuveni să respingă în chip convingător obiecțiile pe care le-ai adus celui în cauză. Altminteri cum ar putea fi vorba de admirația disimulată care constituie sâmburele invidiei?

jurnal de idei

Nicolae Oprea



Dramaturgul cu fibră teoretică dezvoltă mitul corăbiei salvatoare a umanității - în care consideră că „omenirea și-a visat, în rezumat, destinul său” - într-o meditație dramatic-filosofică pe tema supraviețuirii speței umane în condițiile epocii tehniciste și ale răului proliferant. Intenția artistică mărturisită era de a oferi o imagine simbolică asupra lumii contemporane asemănătoare cu arhaica Arcă construită de Noe

studii

REEVALUĂRI

Arca... lui Ion D. Sîrbu

Numărându-se printre primele piese de teatru ale lui Ion D. Sîrbu, elaborată în doar câteva luni ale anului 1967, *Arca bunei speranțe* constituie momentul de apogeu al creației sale dramatice, în corespondență organică cu tezele afirmate teoretic. Poate că a fost gândită ca replică la *Arca lui Noe*, penultima dramă scrisă de Lucian Blaga în 1944, pe când I. D. Sîrbu îi era student la Sibiu. Localizând acțiunea într-un arhaic sat românesc de munte (soția lui Noe se cheamă Ana, iar fiii, Ion și Aron) și întemeind conflictul pe confruntarea dintre Moșul divin și diabolicul Nefărtate, cu accent pe elementul miraculos, Blaga i-a oferit indirect discipolului său un model de reinterpretare a mitului. *Arca...* lui Sîrbu este și piesa cu cel mai mare succes în acea epocă „de aur” - de public și critică dramatică -, bucurându-se de cele mai multe puneri în scenă. După premiera absolută din 4 aprilie 1970, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, a fost jucată în următorii ani în teatrele din București (*Teatrul de Comedie*), Oradea, Timișoara și Craiova. Tradusă în câteva limbi europene (franceză, germană, spaniolă, cehă, poloneză, maghiară), *Arca bunei speranțe* a avut ecou și peste graniță, fiind reprezentată, de pildă, de Teatrul Powszechny din Lodz, în Polonia. În această „parabolă dramatizată”, cum o definea N. Carandino, este reactualizat, din perspectivă filosofică, mitul potopului universal și al regenerării din *Vechiul Testament*. Paradigma mitologică, deși epurată de conotații religioase fătîșe - fapt explicabil în condițiile cenzurii comuniste foarte aspre în domeniul teatral -, păstrează datele inițiale din *Geneză*, modificate, însă, în direcția contemporaneității acțiunii. Indicația autorului de la începutul piesei („Acțiunea se petrece în zilele noastre”), și specificarea din debutul Actului I („Ne instalăm în plin simbol”) sunt simptomatice în sensul actualizării conflictului. Conform acelorași indicații auctoriale, imensa corabie mitică este imaginată „ca un vas ultramodern, amestec de transatlantic și distrugător, construit din oțel și având instalațiile tehnice necesare unei rapide plutiri”. Pe arcă se află și un televizor portabil, cu program unic realizat de inginerul Ham. Tot el instalează microfoane de ascultare (precum Securitatea!) în camera Arei.

În acord cu timpul acțiunii, se modifică și structura personajelor, păstrându-se doare numele din legendă. Bătrânul Noe, deși e același „om neprihănit” din paradigma Potopului, nu mai are vârsta descendentului matusalemic de 600 de ani, ci „aproape o sută de ani”. Alături de el se află bătrâna Noa, care în varianta inițială se numea mai expresiv Noah, creând o confuzie nescontată, întrucât *noah* este termenul originar din ebraică (din care provine numele salvatorului Noe), însemnând „odihnă, refacere”. Cei trei fii ai lor își păstrează, de asemenea, numele biblice: Sem, Ham și Iafet (sau Jafet, în prima variantă). Întru redimensionarea mitului, apar în piesă două personaje noi, din afara paradigmei, ca expresie a vieții trăite în spiritul moralei și al credinței în ideal, Ara și Protos. Symbolismul onomastic este transparent în cazul acestora. Numele *Arei* - simbolul regenerării spiței umane - vine de la muntele Ararat, ținta călătoriei mântuitoare. Iar *Protos* - ființă primară adăpostită pe arcă într-o cușcă de animale, își trage numele din termenul grecesc eponim, desemnând *primul specimen* pe scara antropologică, omul primitiv, simplu, de la începuturile lumii.

Dramaturgul cu fibră teoretică dezvoltă mitul corăbiei salvatoare a umanității - în care consideră că „omenirea și-a visat, în rezumat, destinul său” - într-o meditație dramatic-filosofică pe tema supraviețuirii speței umane în condițiile epocii tehniciste și ale răului proliferant. Intenția artistică mărturisită era de a oferi o imagine simbolică asupra lumii contemporane asemănătoare cu arhaica Arcă construită de Noe: „Am stat pe o piatră albă și am încercat să rezum - simplu, imagistic - această lume în care trăim. Această lume care seamănă cu o Arcă, cu o Arcă tristă, în care se dezbăt marile și veșnicele drame ale condiției noastre. Eu cred în forța de sugestie a simbolului, consider că metafora, atunci când e clară și profundă, poate salva anumite esențe. Mitul Arcei depășește cu mult tradiția biblică: o cunoșteau sumerienii, poate fi întâlnită în textele arhaice ale culturii sanscrite. Ca imagine plastică reface, în mic, unitatea cosmogonică a existenței.” (Cf. *Obligația morală*, 1995) Concretizarea proiectului în această formulă dramatică se întemeiază pe convingerea intimă că literatura dramatică presupune o filosofie a devenirii umane în forme specifice: „Deci, teatrul e un alt mod de a filosofa, de a face sinteze, de a trage concluzii. E, în primul rând, *literatură*, adică mit interior, metaforă, cuvânt și gest ...”. Prin această prismă conceptuală, Arca lui Sîrbu devine un „simulacru” al lumii și, totodată, un simbol real - „un simbol devenit realitate, e o lume în care, în mic dar în esență, are loc

o foarte gravă furtună filosofică.” În structura dramei - o dramă în trei acte bine închegate - eșafodajul ideatic se susține pe convingerile înțeleptului protagonist al Potopului universal în ipostaza de *pater familias*, care întreține vie speranța, „buna speranță”, în depășirea momentului de criză al umanității: „....aceia care nu a urcat într-o arcă luând cu el tot ce era bun de salvat, zicându-și: trebuie să fie undeva un liman, un țel, o nădejde - acela nu e om. *Și sufletul omului e o Arcă* în care stau închise fiare, duduie puterea mașinilor și strigă inima după ajutoare. Dar ce ne-am face cu acest suflet dacă nu ar crede în fericire, în omenie și frumusețe? Arca aceasta e lumea, așa e. Dar e o lume cu rost: o lume care trebuie să ajungă într-un golf unde e pace, lumină și între oameni bună învoire.” (în *Teatru*, 1976) Semnificația metaforei titulare este sporită prin inventarea personajului simbolic Ara - reprezentând *forța care germinează*, în concepția autorului: „Iar Ara e o forță care germinează, o voință pură ce trebuie să opteze, fiindcă de ea depinde rezultatul acestei cumplite lupte pe care o dăm în permanență cu Moartea, cu nefința”. Substratul filosofic al simbolului ordonator, provenind din sfera umanismului, este reliefat de același bătrân înțelept, un Noe cu alură renașcentistă: „Arca asta călătorește în întuneric și lumină, între viață și moarte. Și noi, împreună cu ea. Sunteți trei bărbați și nu aveți nici o femeie. Fără femeie nu se poate naște viață, fără femeie, nu e cu putință nici un fel de început. Ea e frunza, ea e floarea, ea e rodul. Ea e pământul care primește sămânța și lumina caldă a Soarelui.” În registrul modernizării mitului biblic, dramaturgul proiectează o „dramă de Familie” pe fundalul unei drame existențiale, amplificând meditația despre viață și moarte. Ideea de *familie*, ca nucleu unitar primordial al vieții, menit să reziste după condamnarea divină, este subliniată de același *pater*: „Suntem o familie. O sfântă familie. Și o familie e începutul și sfârșitul lumii”.

În concepția auctorială fundamentată teoretic, personajele sunt conturate, la prima vedere, ca arhetipuri, cu transparență simbolică. Dar originală este personificarea personajelor în manieră alegorică, dincolo de tipurile umane reprezentate în linia clasică a dramaturgiei. Fiecare dintre membrii familiei din arca-lume ilustrează o dominantă tipologică corespunzând textul intenției artistice. Cuplul străvechi Noe-Noa reprezintă „tradiția rituală a rostului vieții”. Sem, cel mai mare dintre fii - are 40 de ani -, este omul insensibil care „organizează viața pe arcă”, fiind responsabilul cuștilor cu animale salvate de la Potop și apare ca exponent al puterii brutale, cinic-disprețuitoare. Ham, mijlociul de 35 de ani, un tehnocrat fără sentimente - conduce motoarele ce pun în mișcare corabia - este întruchiparea forței oarbe, inexpugnabile și autarhice (cum spune: „autarhia mea e perfectă”). Amândurora le lipsește simțul moral și, mai cu seamă, credința; nu cred nici în existența Muntelui Ararat. Ei se situează în acțiunile imediate dincolo de Bine și de Rău, gata să provoace distrugerea lumii-arcă în lupta iresponsabilă pentru supremație. Cei doi frați înrăiți și pretingși inovatori au ajuns să conteste autoritatea paternă, considerând că Noe reprezintă protoistoria. Opusul acestora, mezinul de 30 de ani Iafet, în ipostaza visătorului dezamăgit, este responsabil cu funcționarea transmisiunilor, deși recunoaște că nu are cu cine comunica. Disperat și gol sufletește, un sceptic incurabil - „un amețit al lucidității”, cum îl caracterizează Ara -, el întrupează tipul înstrăinatului care mai poate fi salvat. În configurarea personajelor, I. D. Sîrbu uzează, în plus, de modalitatea originală a caracterizării prin auto-portretizare. Iafet, de pildă, își conturează cu sinceritate și auto-ironie portretul spiritual și moral în dialogul cu Ara: „Eu mă îndoiesc, toate glandele mele secretă numai întrebări și contradicții. De aceea am ajuns un sclav al libertății, un ratat al desăvârșirii, un idiot al inteligenței (...) Și un impotent al filosofiei, și un diletant al artei, și un bârfitor al moralei. Nu am nici religie, nici, nici convingeri. Nici ideal.”

Proiectată de autor ca „nucleu dramatic al acțiunii”, Ara, ascunsă inițial de cei doi bătrâni în cușca unei maimuțe, este *fecioara* menită a *naște viață*, o nouă viață, un nou început pentru omenire. Ara este arhetipul feminității regeneratoare, cum ține să sublinieze dramaturgul în indicațiile scenei: „Trebuie să fie neasemuit de frumoasă. Vârsta perfecteii tineretți, grația sublimă a feminității incipiente. E superb îmbrăcată, amestec modern de Veneră și Madonă”. Momentul integrării fecioarei în lumea arcei coincide cu momentul pierderii oricărei speranțe pentru locuitorii et reprezentativi. Semnalele „transmisionistului” Iafet nu au nici un ecou în Universul gol, pe când Arca rătăcește „între viață și moarte” către un liman tot mai îndepărtat. Apariția Arei înseamnă renașterea *bunei speranțe* („mireasă a bunei speranțe”). Ei îi înmânează părinții

adoptivi un pergament, actul de proprietate asupra Arcei. Iar însoțitorul fetei, Protos, tratat până atunci ca un animal, ajunge să ilustreze treapta primară a umanității renăscute. El este arhetipul din preistorie, capabil, însă a se adapta vieții sociale, parcurgând rapid treptele civilizației. Autorul nu ezită să indice spre uzul regizorului: „În economia ideativă a piesei joacă un rol, de aceea autorul ține mult ca acest personaj să nu fie nici grotesc, nici terifiant.”

În actul al II-lea, Ara este pusă în situația să opteze între cei trei frați care o curtează, rând pe rând, după un ritual convențional, ce le definește caracterul. Este momentul în care Sem și Ham, avizi de putere, revendică femeia pentru a-și însuși actul de proprietate dăruit de Noe. Sem îi promite Arei dominația asupra lumii întregi (o lume redusă, în fond, la perimetrul navei), iar Ham, punând la îndoială noțiunea libertății, îi promite o viață de lux și comoditate. Trenant, în ordinea acțiunii dramatice, acest act „socio-moral” (definit de autor) învederează *nevoia de poezie* a personajului feminin. „Dar eu nu sunt o retortă. Și ador poezia! Nu sunt o pilă electrică! Eu sunt un om, sunt plantă, sunt fluture. Mie dacă-mi spui că sunt materie vie, mă lasă rece (...). Spune-mi că sunt floare, cascadă, lună plină, spune-mi că-s amforă, că-s cântec de seară sau fereastră deschisă”- îi cere pretendentului Ham însetat de putere. Afinitățile fecioarei cu ratatul poet și chitarist Iafet devin acum evidente. Doar idealismul ei contrastează cu scepticismul tânărului boem, iubitor de poezie și whisky, care se autodefinește în replici scânteietoare și nonconformiste. Iafet nu-și poate domina răul din sine, întrucât provine din conștientizarea păcatului originar. În chip elocvent, actul clarificărilor etice, cu reverberații în conștiințe, se încheie cu versurile bacoviene definitorii din poemul *Rar* („Singur, singur, singur,/ Veșnic, veșnic, veșnic,/ Nimeni, nimeni, nimeni ...”), cântate de Iafet „aproape urlând”, ca expresie a deșertăciunii și disperării nutrite în solitudine.

Momentul de vârf al dramatismului este atins, logic, în al treilea act, cu efecte spectaculare bine dozate de dramaturg. Ham i-a furat Arei pergamentul testamentar (în fapt, o hârtie albă) și cei doi frați necredincioși, pentru care corabia a devenit neîncăpătoare, se pregătesc pentru războiul fratricid, cu riscul autodistrugerii. Noe își renegă fiii considerați „morți” și „îmbuibăți de putere”. Bătrâna Noa moare ca într-un vis („coboară din Arcă”), convinsă de cei apropiați că porumbelul trimis de Noe s-a întors cu ramura de măslin de pe Muntele Ararat. Protos, civilizat între timp cu ajutorul Arei, exploatat de frații mai mari („De când sunt om, om liber, nu mai am nici o clipă liberă” - declară amar), se pregătește să evadeze în căutarea „altei lumi” visate. Incapabilă, în punctul inițial, să opteze („Stau între cei trei frați ca o troiță, nu pot alege”), Ara este coplesită de sentimentul datoriei, al misiunii care pare s-o depășească. Îl alege, în cele din urmă, pe nefericitul Iafet, căruia încearcă să-i transmită mesajul vieții și încrederea în destin: „Admiți că Arca aceasta e tot ce avem; că Arca aceasta e lumea, e sufletul nostru? E destinul - comic, tragic nu are importanță -, e unicul nostru destin? (...) Uită un lucru: că Arca asta cară materia, cară viața - dar această materie și această viață nu au nici o valoare, nici un sens - fără speranță, fără vis, fără dragoste.” Dar mezinul este împușcat de frații săi, pe când îl ajută pe Protos să fugă de pe corabie. Înfăptuirea fratricidului, care evocă cealaltă paradigmă biblică - a lui Cain și Abel, - îndeplinește aici o funcție simbolică cu grave implicații morale, privitoare la esența spiritului uman și la aspirația spre ideal.

La fel de actuală și în zilele noastre, *Arca bunei speranțe* reprezintă, în fond, o alegorie despre salvarea umanității în urma conflictului tragic dintre exponenții puterii totalitare distrugătoare și oamenii liberi, capabili să se jertfească pentru dreptate și adevăr. Finalul dramei este proiectat după principiul operei deschise, prin ambiguitatea semnificativă întreținută expert de dramaturg. Împușcat de frații săi, visătorul Iafet, readus la viață de Ara care îi pansează rana, adoarme fericit pe fondul strigătelui disperat, impregnat de speranță, al femeii predestinate: „Cerule, oameni buni, salvați sufletele noastre! Nu trebuie să moară! Iafet nu trebuie să moară!” Iar porumbelul cu ramura de măslin este văzut doar de cei care cred în salvare: în palmele Arei care îl arată bătrânei muribunde nu se află nimic. Cum se vede, concepția filosofică din drama lui Ion D. Sîrbu este înveșmântată în metaforă. Cu certitudine, dramaturgul - umbrît în ultima vreme de romancierul revelat prin opera postumă - nu i-a lipsit forța de creație originală și, ca un veritabil artizan al teatrului, a știut să îmbine tradiția cu modernitatea.

Cel mai mare dramaturg român?

Mai puțin apreciată de critica tradițională, care a privit-o ca pe o comedie „ușoară” din care lipsesc aspectele de critică socială, *D’ale carnavalului* se bucură în schimb de aprecierile exegezelor mai recente. În această comedie Caragiale se îndepărtează cel mai mult de estetica realismului, tipurile dispar, iar personajele au în mai mare măsură aerul marionetelor comice sau al „antieroilor” din teatrul absurdului. Psihologia lor este extrem de rudimentară, se reduce la pulsuni sexuale sau agresive, iar viața lor erotică stă sub semnul licențiozității carnavalesce. Aici nu mai există cupluri conjugale, ci doar perechi mai mult sau mai puțin întâmplătoare, infidelitatea partenerului face parte din „regula jocului”, femeile au statutul unor „întreținute” și, pentru a nu-și pierde protectorii, Mița Baston și Didina Mazu vor accepta în final, după o scurtă criză de gelozie, să și-l împartă pe cocoșul piesei, Nae Girimea. Cel mai nefericit dintre toți acești amorezi este Crăcănel, care, înșelat de Mița, descoperă că se află la a opta „traducere”: *CRĂCĂNEL: A opta oară tradus! (ridicând mâinile la cer.) Este cu puțință, domnule? PAMPON: A opta oară? (șade lângă el.) CRĂCĂNEL (dezolat): Nu ți le mai spui p-alelalte, că sunt halimale, domnule, numai una să ți-o spui, al șaptelea caz de traducere... în vremea războiului...PAMPON: Cu un musical? CRĂCĂNEL (plin de obidă): Nu m-ar fi costisit atâtă să fi fost cu un musical, fiindcă eu eram de la început pentru convenție... știi, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creștine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamț, domnule!... PAMPON: Cu un neamț? CRĂCĂNEL: Fă-ți idee, domnule, ce traducere! PAMPON: Ei și? CRĂCĂNEL (plângând): Am plâns, cum plâng și acuma, căci eu țiiu mult la amor; am plâns și am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, și iar am plâns și iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des... așa cam de vreo cinci, șase ori... Ce-mi ziceam eu? Vorba d-tale: femeie! ochi alunecoși... PAMPON: Imită zburdalnică!... CRĂCĂNEL: Până când, într-o seară, mă duc, d-le, ca de obicei acasă; intru în sală, deschiz ușa iatacului... întunec... <<Te-ai culcat?>> Nu răspunde nimini. Inima-ncepe să bată rău; aprinz lumânarea, și ce găsește pe masă, d-le? PAMPON: Ce? CRĂCĂNEL: Un răvășel: <<Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ștearsă ca dumneatale. Nu mă căuta; am trecut cu neamțul meu în Bulgaria...>>” Lipsite în fond de individualitate, căci ceea ce le particularizează nu este decât o „sucitură” comică, aceste personaje sunt perfect comutabile unul cu celălalt, așa că în toiul carnavalului din actul al doilea asistăm la un schimb continuu de măști și de travestiri, care are un unic scop: înșelăciunea. Căci aici carnavalul și-a pierdut dimensiunile regeneratoare pe care le avea în comediiile lui Alecsandri, reprezintă forma instituționalizată a înșelătoriei. În universul acestei comedii minciuna și înșelăciunea au fost ridicate la rangul unui principiu de viață: Pampon își câștigă existența ca trișor, după ce amorul l-a împins să renunțe la slujba de tist de vardiști, abonamentele la frizeria lui Girimea sunt falsificate, „vitronul” cu care Mița Baston vrea să pedeapsească infidelitatea amantului ei și care ajunge în cele din urmă să mănâncească fața nu chiar așa inocentă cum ar părea la prima vedere a Catindatului se dovedește simplă cerneală și până și durerile de dinți se tratează printr-o înșelătorie, după „metoda lui Matei”: *„CATINDATUL: N-o mai scoți... mi-a trecut. IORDACHE: Cum ți-a trecut? CATINDATUL: Nu ți-am spus că m-a învățat unul de la noi de la percepție... zice c-a citit în cartea lui Matei. IORDACHE: De la Matei citire? CATINDATUL: Nu vanghelistul, ăsta e altul, e doftor de bătături în Italia și face și vâpsea pentru păr... IORDACHE: Ei? CATINDATUL: Ei? să zicem că mă doare! Întâi rabd cât pot... pe urmă, pui doftorii; pe urmă, dacă văz că nu mai merge, mă duc hotărât la bărbier să mi-o scoată... bun! Cum intru... IORDACHE: Ei! prin urmare... CATINDATUL: Cum intru, zic serios: știi s-o scoți? scoate-mi-o! De par exemplu, adineaori la d-ta... D-ta nici nu înțelegeai ce vreau eu... Și pe urmă, mă dau în vorbă, mai de una, mai de alta... Dar când intru, simț odată ca un cuțit (arată la falcă), cald, și pe urmă rece; pe urmă din vorbă-n vorbă, vii d-ta, subfirugul, cu clește: atunci deodată simț iar un cuțit... rece, și pe urmă numaidecât cald... și pe urmă nu mai simț nimic... Vezi d-ta, pesemne, nu știu cum devine care va să zică de este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversație, de frică trece... Ei... al dracului italianul!”**

Dacă aici carnavalul reprezintă forma instituționalizată a înșelăciunii, cea care o tutelează este tocmai poliția, acea „poliție a ficțiunii” care ferește universul caragialesc de prezența stânjenitoare a realului/adevărului. Nu întâmplător trișorul Iancu Pampon, poreclit „Conțina cu cinci fanți” a fost cândva ofițer de vardiști și se poate

lăuda în fața lui Crăcănel că știe „politica poliției”. Un „trișor” este în felul său și Ipiștatul, polițaiul care este chemat în finalul piesei să restabilească domnia înșelăciunii, amenințată pentru o clipă să se destrame. Acesta le cere tuturor celor care apelează la serviciile lui să cumpere un fel de bilet de tombolă, afirmând că pune în joc un „portabac cu muzică”, pe care îl recâștigă însă la fiecare așa-zisă tragere. Costul acestui bilet este tributul pe care înșelătorii și înșelații trebuie să-l plătească și unii și ceilalți, pentru ca adevărul să nu iasă nicicând la iveală, carnavalul să dureze la nesfârșit, minciuna, înșelăciunea, iluzia să iasă de fiecare dată biruitoare. Și toți își achită bucuroși „taxa de protecție”, așa că în universul comic al lui Caragiale nu se schimbă niciodată nimic. Binele, adevărul, virtutea nu vor triumfa niciodată așa cum se întâmplă, în comedia clasică. Din perspectiva comedioграфului, totul este iluzie, ca la Eminescu, virtutea (atât de dragă lui Slavici) e „moft”, natura umană este, în esența sa, coruptă, vicleană, violentă, libidinoasă, statutul moral al umanității caragialiene fiind bine caracterizat de fiul „studios” al lui Trahanache: „Bine zice fiu-meu de la facultate alaltăieri în scrisoare: vezi, tânăr tânăr, dar copt, serios băiat! zice: <<Tatișo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!...>>”. Iar nihilismul moral din comediiile lui Caragiale e născut din același pesimism caracteristic lumii balcanice (pentru care totul e „pulbere omenească purtată de vânt”) ca și nihilismul metafizic eminescian.

Singura dramă a lui Caragiale, *Năpasta*, nu atinge nivelul performanței artistice din comedii; ea aparține laturii grave a creației scriitorului, care se va regăsi și într-o parte din nuvelistică. Conform unei clasificări operate de Wolfgang Kayser, *Năpasta* se integrează în categoria „dramelor analitice”, acele drame a căror acțiune nu constituie decât deznodământul unor întâmplări consumate cu mult înainte de ridicarea cortinei și în care personajele sunt dependente de trecutul lor, care i se substituie aici destinului din teatrul antic. Îndrăgostit de Anca, Dragomir îl omoară pe soțul acesteia, Dumitru, și o convinge pe proaspătă văduvă să-l ia în căsătorie. Aceasta acceptă, dar numai pentru că îl bănuiește de crimă pe Dragomir și îi transformă viața într-un infern. Uciderea lui Dumitru este pusă pe seama pădurarului Ion, care este condamnat la ani grei de ocnă. Trec așa nouă ani, în care Dragomir este copleșit de remușcări, iar Anca face planuri de răzbunare, bazându-se pe eventuala complicitate a învățătorului Gheorghe, care se îndrăgostise de ea. În curând crima urma să fie prescrisă, spre disperarea Ancăi, care vrea să precipite lucrurile, se decide să i se dăruiască lui Gheorghe, pentru a-l determina să-l omoare pe Dragomir, în timp ce acesta plănuiește să plece în lume și, după prescrierea crimei, să-și mărturisească vinovăția, salvându-l de ocnă pe Ion. Ocașul reușește însă să evadeze și ajunge la căciurma lui Dragomir unde se sinucide într-un moment de întunecare a judecării. Anca profită de această întâmplare pentru a-și schimba planurile: renunțând la ajutorul lui Gheorghe, își acuză bărbatul de moartea lui Ion, făcându-l să plătească astfel pentru uciderea lui Dumitru, pe care femeia n-o putea dovedi, și dându-l în final pe mîna jandarmilor. Piesa are așadar o acțiune bogată în evenimente senzaționale și situații-limită, pe care unii comentatori le-au găsit artificioase sau neverosimile. Ecourile naturalismului, care în comedii erau legate mai ales pe preferința arătată pentru lumea periferiei, sunt aici mai puternice și mai evidente. Personajele trec prin stări de conștiință tulburi, au trăiri obsesive, constituie „cazuri” în sensul naturalist al cuvântului. Fidelitatea Ancăi față de memoria fostului ei bărbat și dorința de a-l pedepsi pe ucigașul acestuia se situează la limita patologicului, se transformă în cele dintr-o urmă într-o fixație bolnăvicioasă, într-o monomanie, cu atât mai irațională cu cât femeia nu deține nicio dovadă a vinovăției soțului său și se bazează numai pe bănuieli. Așa cum afirmă Dragomir, Anca „nu se poate despărți de umbra răposatului (...) e o femeie nebună, care mi-a stricat mintea și mie. Eu sunt sănătos, crezi, de când am luat-o?... Uf! M-am saturat! De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe el îl auz când vorbește ea, când mă uit la ea, îl văz pe el... Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui...” Anca este personajul puternic al piesei în contrast cu mult mai slabul Dragomir, care se înscrie în categoria criminalilor lipsiți de vocația crimei, de felul lui Raskolnikov, este apăsător de remușcări pentru omorul pe care l-a săvârșit, pentru faptul că acest omor a dus la pedepsirea unui nevinovat, iar sentimentul culpei e dus până la paroxistic de prezența bănuitoare și încărcată de

reproșuri tacite a Ancăi: „*DRAGOMIR (...): o apucă de mână ș-o duc hotărât în față.) Ce vrei?... Ce te uiți așa la mine?... Ce gândești?... Eu l-am omorât?... Da? Spune! (o smucește.) ANCA (hotărât): Dragomire, ești nebun? (își face cruce.) DRAGOMIR: Nebun?... Spune... (o smucește iar.) (...)* Din două una: or crezi că l-am omorât eu... ANCA: *Poftim! Asta-i vorbă de vorbit! DRAGOMIR: Da... și atunci de ce mai trăiești cu mine... or nu crezi și atunci de ce mă chiniești pe mine?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău!*” Tot un „caz” este și Ion, care a înnebunit din cauza bățăilor încasate în timpul anchetei, are momente de delir mistic și se sinucide (act insuficient motivat) într-o criză de nebunie, afirmând că „... *Maica Domnului mi-a zis: scoate-ți măruntaiele când intră Necuratul, și aruncă-le câinelui...*” Până și pasiunea lui Gheorghe pentru Anca are ceva din caracterul bolnăvicios al unei fixații („*eu să mă stăpânesc nu poci... și nu voi să mă fac de bațiocură, să mă țiiu de urmele tale ca un nătărău*”), iar unii comentatori o găsesc total neverosimilă: „*Este destul de redusă probabilitatea ca un tânăr intelectual - de țară, e adevărat, dar intelectual, și nu dintre cei proști - să-și piardă complet uzul rațiunii și să se expună ridicolului din pricina unei țărânci cam oarecare, cu doi bărbați la activ și, pe deasupra mult mai în vârstă, probabil, de la moartea lui Dumitru au trecut nouă ani și nu se știe cât mai durase mariajul în cauză până la brutală lui întrerupere. Mă îndoiesc profund că la, în cel mai fericit caz, peste 33 de ani ai ei - eate la care femeile de la țară încep să intre deja în etapa de degradare biologică - Anca mai putea stărni adânci și prelungite involburări erotice în sufletul junelui dascăl*” (Gelu Negrea, *Dictionar subiectiv al personajelor lui I.L. Caragiale*). Neverosimilă din perspectiva unei psihologii normale, pasiunea lui Gheorghe poate deveni însă credibilă dacă o raportăm la fixațiile și „fandacsiile” de care suferă personajele caragialiene.

Deși se vrea o piesă „cu morală” („*Pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă*” - îi spune în final Anca lui Dragomir) răzbunarea eroinei se situează dincolo de normele moralei comune, ea se întemeiază pe o „lege a Talionului” care o determină să facă abstracție de orice alte comandamente morale. Pentru a face dreptate în cele din urmă, ea recurge la o înșelăciune, făcându-l pe Dragomir să plătească nu pentru uciderea lui Dumitru, ci pentru o crimă pe care n-a săvârșit-o. Se pare că înșelăciunea face parte din natura personajelor caragialiene, nu doar a celor comice, ea este un mijloc specific lumii balcanice folosit de obicei ce cel slab împotriva celui puternic, iar Anca uzează de ea fără niciun scrupul, nu doar atunci când își dă bărbatul pe mâna justiției, ci și atunci când îl minte pe Gheorghe că îl iubește și e gata să i se dăruiască doar pentru a-l determina să-l omoare pe Dragomir, fără să-i pese de consecințele pe care le va avea de suportat înflăcărul ei adorator dacă crima lui avea să fie descoperită. Anca aparține unei lumi care nu crede în justiția tribunalelor (e același dispreț față de pravila scrisă pe care o întâlneam și la eroii lui Creangă), care n-are noțiunea de „lege” în înțelesul mai înalt al cuvântului, o lume în care sângele vărsat cere răzbunare, iar indivizii își fac singuri dreptate, apelând la toate mijloacele (morale și imorale) de care dispun. Pasiunea ei vindicativă este excesivă și este însoțită de o cruzime care se va regăsi și la alte personaje caragialiene. Anca face ca cei nouă ani de conviețuire cu Dragomir să fie pentru acesta o adevărată tortură și pare să freamăte toată de voluptate atunci când îi descrie soțului ei chinurile la care va fi supus după ce va fi prins de autorități („*Acolo nu te joci ca aicea; te-or pune la chinuri, vai de viața ta!... O să-ți rupă carnea, o să-ți rupă dinții și unghiile, o să-ți deschie țeasta capului*”) sau îl interoghează pe bărbatul copleșit de sentimentul propriei vinovății cu cruzimea unui închizitor. „ANCA: *Cum l-ai ucis? Spune. (își pune coatele pe masă și bărbia în palma și ascultă nemișcată; el stă drept, se încheie cu îngrijire în mîntean și povestește simplu.) DRAGOMIR: Mă tot goneai... Odată, când ai ieșit de la biserică la Vinerea Mare, seara - ți-aduci aminte - m-am dat pe lângă tine și ți-am zis încet: „Anco! De ce n-ai vrut să mă iei pe mine? Eu tot te iubesc... Lasă-l pe Dumitru și vino!...” Ți-aduci aminte? ANCA: Da, mi-aduc. DRAGOMIR: Tu mi-ai răspuns: „Am bărbat, lasă-mă-n pace!...”ANCA: Și tu? DRAGOMIR: Eu am plecat acasă, n-am dormit toată noaptea și dimineața... m-am hotărât. ANCA: Cum ai făcut? DRAGOMIR: Știam când se-ntoarce de la deal pînă pădure... și l-am așteptat... Venea suierând... Ne-am întâlnit, ne-am dat în vorbă... i-am arătat o plută înaltă; el a ridicat ochii în sus. Am tras cuțitul, și până s-aplece iar*

(continuare în p. 7)

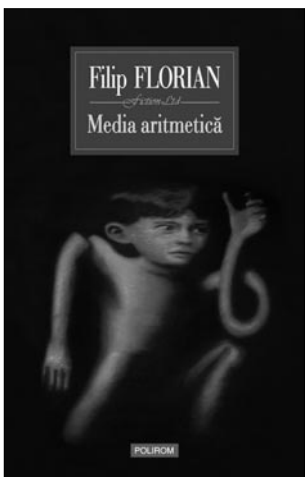


Binele, adevărul, virtutea nu vor triumfa niciodată așa cum se întâmplă, în comedia clasică. Din perspectiva comedioграфului, totul este iluzie, ca la Eminescu, virtutea (atât de dragă lui Slavici) e „moft”, natura umană este, în esența sa, coruptă, vicleană, violentă, libidinoasă, statutul moral al umanității caragialiene fiind bine caracterizat de fiul „studios” al lui Trahanache...

istoria literaturii



Un alt păcat al scrisului lui Filip Florian, pe care l-am observat și la alți autori (în special cei care sunt la origine critici literari) este excesul de explicații. Ca și cum nu ar avea încredere în capacitatea cititorilor de a discerne, ei doresc să explice absolut tot, ceea ce nu doar că încetinește fluxul narativ, dar nici nu aduce mari avantaje înțelegerii cititorului.



Confesiuni fictive

FILIP FLORIAN, Media aritmetică, Editura Polirom, Iași, 2026, 374 pag.

În cel mai recent roman al său (*Recensământul morților*, Humanitas 2025), Dan Perșa se întreba cum trebuie scris un roman a cărui acțiune se derulează într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Întrebarea devine mai actuală ca niciodată în urma lecturii romanului lui Filip Florian, *Media aritmetică*, mai ales că, în spiritul postmodernității, autorul ocupă spații largi discutării raportului dintre realitate și ficțiune, dintre raportului propriile sale trăiri, gânduri, judecăți și jocurile imaginației pure sau visurilor în textele pe care tocmai le scrie.

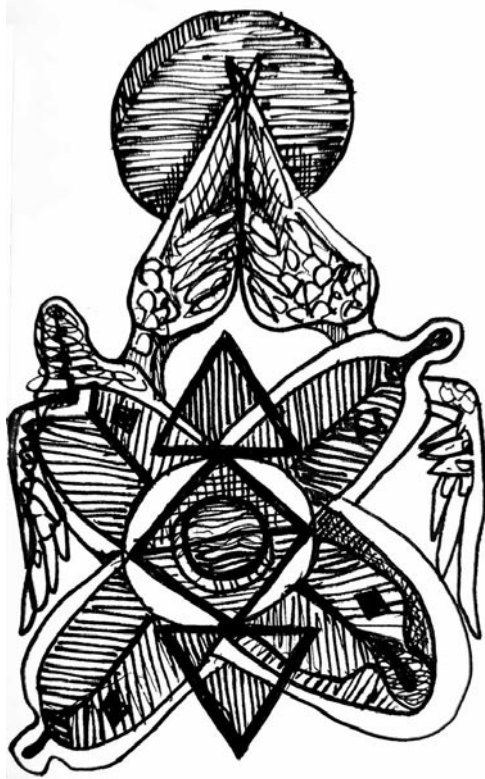
S-a spus (Nicolae Manolescu) că situația ideală a criticului literar este aceea de a scrie despre cărți ale căror autori îi sunt necunoscuți. Fiecare element pe care îl cunoaște din viața personală a autorului poate influența într-un sens sau altul judecata critică aplicată operei acestuia, diminuează într-o măsură mai mare sau mai mică obiectivitatea actului critic. În ce mă privește, am împărțit cu Filip Florian, prin anii '90, birourile din demisolurile revistei „Cuvîntul”, ne vedeam în fiecare săptămână, pot spune că ne cunoșteam destul de bine. E drept, valurile vieții ne-au îndepărtat și în ultimele decenii ne-am văzut rar spre deloc. Cu atât mai mare a fost însă interesul meu pentru acest roman al său, apărut după o destul de lungă tăcere editorială.

Izolată într-un pod destul de insalubru, personajul narator Tudi (Tudor) Vlădoianu își rememorează viața pentru redactarea a ceea ce seamănă mai degrabă cu un fel de memorii decât cu un roman de ficțiune. Grosul confesiunii vizează perioada de după 23 august 1944, întoarcerea armelor, campania soldaților români, împreună cu Armata Roșie, spre vestul Europei și anii de început ai instaurării regimului comunist în România. Romanul mai conține și *flashback*-uri din perioada interbelică, anii de școlarizare ai protagonistului și ai fratelui său Paul, familia și rudele apropiate, activitățile specifice vârstei, meciurile de fotbal și viața de zi cu zi. Pe anumite fragmente *Media aritmetică* este un excelent roman al unei familii.

Nu este foarte clar dacă izolarea naratorului fictiv în podul casei este cauzată de operația pe creier suferită într-un spital de campanie de la marginea Budapestei, ca urmare a rănilor suferite în timpul unui atac german, sau de teama represaliilor regimului impus de ruși la București după alegerile trucate din 1946 și teroarea instaurată în țară după abdicarea Regelui Mihai la 30 decembrie 1947. Cert este că memoria și logica sa funcționează fără cusur, nu se observă în text urme handicap neurologic. Singurele referințe la trauma suferită sunt aduse în discuție chiar de Tudi și ele sugerează o situație la prima vedere mai gravă decât lasă să se înțeleagă memoria prodigioasă și logica impecabilă ale naratorului: „La drept vorbind, după ce am fost operat la cap într-un spital de campanie (unde la marginea Budapestei), mă uit tot mai strâmb la lucrurile călduțe, la ideile prea cuminti, la teoriile nesărate și la adevărurile nete sau absolute, care sunt bătute veșnic în cuie. În plus m-am ales și cu un tic cam ciudat, cu un obicei care nu are legătură nici cu fumatul, nici cu frigul din pod și nici cu singurătatea mea nesfârșită. Pe scurt, îmi pipăi în fiecare zi scăfârlia, găsesc tăietura pe deasupra urechii, trec cu buricele degetelor peste o zonă mai moale, adâncită, care seamănă izbitor cu o fontanelă, simt freamătul pulsațiilor dinăuntru, nu apăs niciodată prea tare, doar băjbăi, caut și încerc să ghicesc ce e dincolo de păr și piele.” (p. 88)

Scrierea unui asemenea roman presupune din partea autorului să-și convingă cititorii de

două tipuri de adevăr: adevărul uman și adevărul istoric. Adevărul uman ține exclusiv de talentul scriitorului, de capacitatea sa de a se pune în pielea personajelor, de a le face să acționeze în concordanță cu propria lor personalitate, consecvente cu psihologia fiecăruia și cu aerul timpului, cu ideile care plutesc în aer la momentul respectiv. Adevărul istoric cere, în schimb, un mare efort de documentare. Pentru a scrie despre Bucureștiul, Severinul sau Craiova anilor 1945-1949, un scriitor născut în anul 1968 (cazul lui Filip Florian) trebuie să se documenteze temeinic studiind presa vremii, cărțile de istorie, literatura memorialistică, pentru a ști cu precizie denumirea fiecărei



străzi la vremea respectivă, cum se numeau echipele de fotbal ale timpului și care erau jucătorii exponențiali, care erau faptele diverse aflate pe buzele oamenilor și ce spectacole ocupau capul de afiș al agendei culturale. La acest nivel al documentării *Media aritmetică* este un roman fără cusur. Am studiat în ultimii ani cu atenție istoria României din anii războiului și din primii ani ai Republicii Populare Române și pot certifica faptul că toate întâmplările evocate de Filip Florian sunt riguros exacte.

Ca părere personală, cel mai mult mi-au plăcut în acest roman paginile care descriu epopeea armatei române pe frontul de vest în lunile de final ale celui de-Al Doilea Război Mondial. Deruta, confuzia, stupoarea, absența motivației în lipsa unor obiective cu miză trimiteau cu gândul la romanul lui Miloš Crnjanski, *Migrațiile*. Filip Florian știe să rostogolească firul narativ, acesta îl prinde pe cititor în derularea lui, chiar dacă autorul nu apelează niciodată la dialog. Ca și Breban, Filip Florian știe că romanul înseamnă în primul rând descriere (a faptelor, nu neapărat a peisajelor naturale, așa cum se învață în școală) și și-a perfecționat acest model narativ.

Dacă ar fi să reproșez ceva romanului este inflația de evenimente istorice la care se referă naratorul. De la mustățile feldmaresalului Mackensen (cărora Stelian Tănase le-a dedicat o carte excelentă), la arestarea episcopilor greco-catolici, bombardarea Bucureștiului la 4 martie 1944, furtul de către bulgari al moaștelor Sfântului Dimităr Basarabovski, alegerile fraudate de comuniști în 1946, abdicarea și părăsirea țării de către Regele Mihai I masacrele antisemite ale armatei române la Chișinău, Odesa și Iași, asasinarea lui I.G. Duca pe peronul gării din Sinaia,

înmormântarea poetului și fostului premier Octavian Goga, cu zvastica pe piept, apariția miliției și a cenzurii toate evenimentele perioadei sunt trecute în revistă. Cum spuneam mai sus, toate aceste evenimente istorice sunt riguros exacte, dar sunt prea multe și nu au o pondere semnificativă în viața cotidiană a protagoniștilor cărții. Mai degrabă alcătuiesc un fundal despre existența căruia naratorul ia cunoștință, consemnează fiecare astfel de eveniment, fără ca el să modifice în mod direct modul său de viață.

Un alt păcat al scrisului lui Filip Florian, pe care l-am observat și la alți autori (în special cei care sunt la origine critici literari) este excesul de explicații. Ca și cum nu ar avea încredere în capacitatea cititorilor de a discerne, ei doresc să explice absolut tot, ceea ce nu doar că încetinește fluxul narativ, dar nici nu aduce mari avantaje înțelegerii cititorului. De pildă, despre „media aritmetică” scrie autorul: „Era o veche descoperire de-a mea, o regulă bizară, zbanghie, cu care începuserăm un joc la jumătatea liceului, într-o vacanță, încercând să-i confirm justetea (și ironia fătîșă) în fel și fel de situații. Cum să spun, faptele, ființele, cerul, peisajul, împrejurările, replicile și vestile, de fapt toate câte există pe lume, absolut toate, puse cap la cap și socotite temeinic nu sunt nici perfecte, nici dezastruoase, cu condiția să nu le iei separat, pe fiecare în parte, ci doar în ansamblu. (...) Pe scurt, le dădeam note după propriile mele criterii și toane, apoi trăgeam linie și mă apucam să calculez cu ardoare. Iar la sfârșit, când se pornea mecanismul, când aplicam regula aceea infailibilă, împărțeam rezultatul adunării ba la nouă, ba la unsprezece, ba la cincisprezece, ba la douăzeci și patru în funcție de numărul poveștilor și al imaginilor care mă uimiseră. (...) O medie care, invariabil, se învârtea în jurul cifrei șapte.” (p. 15-17)

Alteori, recitind textele deja scrise în zilele anterioare, naratorul se referă la tehnica narativă, la raportul dintre realitate și ficțiune, la diferențele dintre ceea ce simțea și ceea ce a vrut să exprime și ceea ce s-a imprimat, efectiv, în pagină, sau chiar la stilul utilizat, inclusiv la probleme de vocabular. Astfel, la pagina 143 apare în text un comentariu foarte aspru la adresa propriului scris, făcut parcă să anticipeze comentariile răutăcioase ale criticilor literari și cititorilor pretențioși: „Citind paginile din urmă, am dat peste o formulă stupidă, peste o propoziție de-a dreptul tembelă. Ziceam undeva acolo, în mijlocul unei fraze că *urina nu e deloc inflamabilă, ca benzina sau gazul*, de parcă un val de pudoare mi-ar fi invadat mințile. Sincer să fiu, sunt atât de uimit și de șocat încât n-am de gând să schimb nici o literă. Vreau ca expresia asta să rămână în text ca un monument al ridicolului, ca o prostie îngrozitoare cioplită în cuvinte.” (p. 143) Firește, precizarea metaliterară a naratorului, autocritica foarte severă pe care o face, vine să preîntâmpine reacțiile criticilor foarte severi sau ale cititorilor excesivi de pudibonzi în materie de limbaj acceptabil în literatură. Pe de altă parte ea devine necredibilă tocmai în contextul în care știm despre narator că a suferit o operație pe creier. Situația medicală i-ar putea scuza multe, inclusiv o exprimare discutabilă. Intervenția naratorului nu face decât să atragă atenție asupra unei exprimări care ar fi putut să treacă neobservată într-un ritm grăbit al lecturii.

Filip Florian este un prozator important al timpului nostru. El își surprinde mereu cititorii cu abordări tematice surprinzătoare și soluții stilistice originale. Este o bucurie să îi citești cărțile.

Posteritatea critică a lui Emil Brumaru (II)

1. Nichita Stănescu și Emil Brumaru

Neomodernismul poetic autohton câștigase partida cu realismul socialist și „arhivase” etapa anterioară, deschizând de la începutul deceniului o alta. Dar dacă primilor „șazeciști” le-a fost ușor, în contextul liberalizării politice, să-și arate clasa poetică în comparație cu autori realist-socialiști precum Sanda Movilă, lui Brumaru, lui Dimov și celorlalți poeți din „valul” doi generaționist le-a fost incomparabil mai greu să disloce modernismul abstract și metafizic, devenit canonic, al propriei generații de creație.

Ei nu se mai raportau acum la o poetică rudimentară și versificări nule ca valoare artistică, produse de serie cu funcție exclusiv propagandistică, așa cum o făcuseră colegii lor de generație la începutul deceniului. „Confruntarea” era de data aceasta nu între poezie și non-poezie, între literar și a-literar, între artistic și agitatoric; ci una *infra-literară*, în interiorul artisticului și poeticului, ba chiar în interiorul aceluiași cod modernist, în el însuși original și novator, și care avea să fie ilustrat diferit de poeții și poetele noii generații.

Scriind pătrunzător și despre lirica lui Nichita Stănescu, și despre cea, „în alt registru”, a lui Emil Brumaru, un mare critic de poezie precum Lucian Raicu îl caracteriza astfel pe autorul lui *Julien Ospitalierul* (1974), într-o cronică inclusă ulterior în volumul *Critica - formă de viață*:

„Simplificând, ideea noastră ar fi că în această poezie au loc, abia atinse de un condei elegant și de un spirit care se rușinează de propria sa gravitate, trăiri serioase și importante, iubiri, exagerări dureroase, ratări și drame, transpuse în alt registru: departe de a le anula însemnătatea, frumoasa discreție a poetului nu face decât să o sublinieze. Absența patosului exterior n-ar trebui să deruteze”. (Raicu 1976: 342).

În aceste condiții, dacă dislocarea din canon a realismului socialist a fost accelerată, rapidă, încheiată în scurt timp, ca la o revoluție în urma căreia viața socială se resetează, poeții „șazeciști” din primul val nu au mai putut fi dislocați din poziția lor înaltă (și întru totul meritată) în canonul literar. La peste 35 de ani de la Revoluția din 1989, Nichita Stănescu este în continuare în programa școlară, deși epoca manualului unic a rămas de mult în urmă. Modernismul stănescian constituie și astăzi elementul central al Generației 60 și al modernismului nostru postbelic, cu toate că și generația, și curentul literar sunt de o

complexitate și o originalitate ireductibile la o unică formulă, oricât de prestigioasă.

2. Lirica și critica

Lui Emil Brumaru i-a „rămas”, așa zicând, critica literară, cu specialiștii în poezie capabili să detecteze și să înregistreze evoluția lirică și dincolo de momentul Nichita Stănescu. Dacă manualul și școala din epoca trecută și-au fixat ca prag ultim al inovației modernismul stănescian, criticii noștri au mers mai departe, investigând alte structuri de sensibilitate și, de la un punct, emergența unui nou curent literar, al postmodernismului cu modele americane și franceze propus de Generația '80. Cvasi-indiferență la canonicitatea unui autor, critica profesionistă a remarcat imediat originalitatea poeziei lui Emil Brumaru; și apoi l-a urmărit pe acesta de la o carte la alta, scriind aplicat și comprehensiv despre o creație lirică întinsă, văzută în evoluția ei.

O listă de critici, istorici literari și scriitori, incompletă, fiindcă am selectat numele cele mai reprezentative, arată excepționala receptare *din interiorul domeniului* a poeziei lui Brumaru, în deceniile scurse de la debutul editorial din 1970 la Revoluția din decembrie 1989: Leonid Dimov, Florin Mugur, Alex Ștefănescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Valeriu Cristea, Lucian Raicu, Gheorghe Grigurcu, Dan Cristea, Cezar Ivănescu, I. Negoitescu, Ion Pop, Al. Călinescu, Mircea Iorgulescu, Petru Poantă, Eugen Negrici, Ștefan Aug. Doinaș, Livius Ciocârlie, Laurențiu Ulici, Al. Cistelean, Mircea Scarlat, Ion Bogdan Leffer, Ioan Holban, Alexandru Mușina, Mircea Cărtărescu, Dan C. Mihăilescu... Iar după 1989, exegeza critică a continuat, cu nume de critici și scriitori din generațiile și mai tinere, devenite între timp intermediare în prezentul literar. De peste jumătate de secol, lirica lui Emil Brumaru este citită și recită de critica literară, în două epoci istorice și sociale complet diferite precum epoca lui Nicolae Ceaușescu și cea post-revoluționară; și în condițiile unor vârste distincte ale literaturii române în ansamblu și în evoluția ei.

Dacă la debutul editorial al lui Brumaru neomodernismul postbelic autohton devenise canonic, în prezent suntem într-o prelungire a codului postmodernist, care era absent din spațiul cultural românesc în anii '60. Poezia lui Emil Brumaru traversează prin urmare nu numai epocile istorice, ci și epocile literare, fără să fi fost parte a canonului școlar, dar a celui critic, și intrând în metabolismul cultural autohton.

Universul poetic al lui Brumaru, stilul textelor lui lirice și deopotrivă al omului,

imagarul artistic constituit migălos și greu de imitat, aliajul de melancolie și ironie, duioșie și maliție, crearea unui spațiu domestic din cele mai umile obiecte, reflexele fantastice ale componentelor realului, idolatrizarea feminității și erotizarea poemelor (până la extrema reprezentată de *Infernala comedie*), crearea de personaje romanești care însuflețesc mișcarea scenică din cadrul liric, cultul pentru cuvânt, pentru rimă, pentru ceremonialul formeii înainte de destructurarea ei (la fel de savant făcută), referințele livrești ale unui mare cititor devenit mare poet: toate aceste mărci ale liricii lui Brumaru au fost interpretate de o critică la același nivel – înalt – cu al artistului.

Iar superlativetele au fost de multe ori utilizate, după cronici aplicate făcute cărților poetului. Astfel, într-o cronică scrisă de unul dintre cei mai buni critici de poezie români, Gheorghe Grigurcu, la volumul post-revoluționar *Dintr-o scorbură de morcov* (1998), analistul afirmă că „Emil Brumaru e unul din cei mai personali lirici pe care-i avem”, completând: „poate că n-am greși afirmând: cel mai personal, mergând până la acea suprasaturație de limbaj propriu care se numește manierism” (Grigurcu 2000: 145). Iar cronicarul încheie pe următoarea notă: „calitatea sa indenegabilă, care e a unuia dintre cei mai mari artiști ai cuvântului liric românesc” (*Ibidem*: 150).

De asemenea, într-un capitol consistent dedicat lui Brumaru de către Alex Ștefănescu în Istoria lui, regăsim un veritabil elogiu adus celui calificat explicit ca „un mare poet”:

Spațiul bucătăriei este în poezia lui Emil Brumaru un spațiu metafizic. Chimia alimentelor capătă o irizație misterioasă, devine o alchimie.

Dar chiar și atunci când nu ajunge la acest vizionarism, poetul tot se manifestă ca un mare poet, răscolind sufletul cititorilor cu evocarea seninătății și a lipsei de griji din copilărie. Valeriu Cristea a identificat în literatură două tipuri de spațiu: unul închis, al tihnei, al siguranței, al familiarității depline cu ambianța, și altul deschis, al noutăților și al primejdiilor. [...] nimeni nu a mai numit în literatura noastră cu o atât de intensă fericire deliciile domesticității. [...] Este greu de crezut că, vreodată, cineva va reuși să descrie un spațiu *mai intim* decât cel descris de Emil Brumaru. (Ștefănescu 2005: 857).

Posteritatea lui Emil Brumaru este așadar una critică: nu în sens figurat, adică problematică, sub semnul întrebării, chestionabilă; ci la propriu, asigurată fiind de specialiști din generații diferite, care citesc și recitesc cu atenția specifică poeme scrise pe întinderea unei jumătăți de secol.



Poezia lui Emil Brumaru traversează prin urmare nu numai epocile istorice, ci și epocile literare, fără să fi fost parte a canonului școlar, dar a celui critic, și intrând în metabolismul cultural autohton.

Cel mai mare dramaturg român?

(urmare din p. 5)

ochii... (se oprește, stingându-i-se glasul.) ANCA (își acopere fața a un moment - apoi și-o descoperă și-l privește așteptând): Ei?... Înainte. DRAGOMIR: Ce să-ți mai spui? ANCA: El ce-a făcut?DRAGOMIR: A tipat și-a căzut în genunchi... a dat să scoată cuțitul... da' m-am repezit și l-am lovit peste mână și la beregată... când m-am aplecat la el, m-a mușcat de mână. ANCA: De la el era mușcătura! (îi face semn să urmeze.) DRAGOMIR: Pe urmă, l-am întors cu fața în jos, am mers la fântână de m-am spălat și m-am dus acasă să mă culc, că nu mai puteam, cădeam d-a-n picioarele de ostenit... Ion l-a găsit acolo... Pe urmă... știi...”. Personajul are o anumită forță, dar nu e făcut să inspire simpatie. El „este mai mult un principiu juridic (nici măcar moral!) decât o ființă umană” - este de părere Gelu Negrea. Eu aș privi-o mai curând ca pe victima unei obsesii maniacale, al cărei loc ar fi alături de alți „obsedați” din literatura lui Caragiale (de la Jupân Dumitrache, maniacul onoarei de familist, până la hangulii Stavache din nuvela *În vreme de război*).

Teatrul lui I. L. Caragiale nu s-a bucurat de aprecieri unanime de la bun început. Am văzut că dramaturgia lui a fost acuzată de contemporanii săi de imoralitate și de tendință antinațională. În epoca interbelică un critic de autoritatea lui E. Lovinescu considera (profeție ce nu avea însă să se îndeplinească) că odată cu înaintarea societății românești pe calea civilizației și dispariția tipurilor

umane înfățișate de scriitor, literatura lui Caragiale își va pierde actualitatea și nu va mai stârni decât interesul istoricilor literari. Tot acum, comentatori apropiați cercurilor politice de dreapta ca N. Davidescu vor relua ideea tendinței antinaționale, socotindu-l pe autorul *Scrisorii pierdute* „ultimul ocupant fanariot”. Pe măsura trecerii timpului însă toate aceste rezerve au dispărut, iar astăzi Caragiale este socotit în cvasi-unanimitate drept cel mai mare dramaturg român al tuturor timpurilor, creatorul unui model absolut de comedie românească, a căruia influență s-a făcut simțită până aproape de zilele noastre. Cu toate acestea, în opinia unui comentator mai puțin entuziast al operei dramatice caragialești precum Mircea Ghițulescu, mitizarea lui Caragiale a influențat negativ evoluția teatrului românesc. „Caragiale reprezintă un caz aparte de vedetism literar și un caz, ai zice suspect de unanimitate critică. Prestigiul postum a sporit enorm, iar atitudinea critică a intelectualilor a fost constant ascendentă, amenințând cu extazul. (...) Nu mitul Caragiale trebuie să ne pună pe gânduri (...), ci ofilirea, la umbra lui Caragiale și Eminescu, a altora posibile. Toată insistența românilor pe două mituri culturale de tipul <<cel mai mare poet poet>> și <<cel mai mare dramaturg național>> este semnul unei culturi minore.” Benignă sau nu, influența dramaturgului asupra posterității este însă copleșitoare. Modelul comediilor sale e recognoscibil în teatrul comic al lui M. Sorbul, Victor Eftimiu, Tudor Mușatescu, Al Kirîțescu,

Aurel Baranga, Ion Băieșu și încă și alții de pe o listă de unde nu lipsește nici numele lui Camil Petrescu, care și-a propus reabilitarea unui celebru personaj caragalian în comedia *Mitică Popescu*. Până și mai puțin izbutita *Năpasta* a servit ca model pentru dramele naturaliste ale lui M. Sorbul (*Patima roșie*) sau G. M. Zamfirescu cu *Domnișoara Nastasia* care transpune subiectul piesei lui Caragiale, cu diferențele de rigoare, în lumea mahalalei bucureștene. Astfel încât nu greșim afirmând (E bine? E rău?) că o parte însemnată a teatrului românesc se trage din mantaua lui Caragiale.

Dramaturgia lui poate aspira la universalitate? Unii sunt de părere că da. I Constantinescu consideră că piesele lui Caragiale stau la începutul teatrului european modern, Valentin Silvestru socotește *O scrisoare pierdută* „operă fundamentală a literaturii universale”. Alții, ca Mircea Ghițulescu, sunt mai sceptici în această privință, și contestă caracterul novator al dramaturgiei caragialiene: „Privită din unghi de vedere strict novator opera dramatică a lui I. L. Caragiale pare cu totul nesemnificativă (...) Piese de teatru se situează, stilistic, în zona academică a comediei satirice, cu rădăcini mai curând în Labiche decât în reformatorul Jarry, mai mult în Gogol decât în neconvenționalul Cehov”. Iar aceste opinii contradictorii nu fac decât să acrediteze ideea unui „Caragiale bifrons”, „vechi” și „nou” (chiar dacă fără voie) în același timp.

Dumitru Ungureanu



CHIBIȚOTRON

Virgula și interesul

Într-o notiță de pe Facebook, acum vreo câteva săptămîni, profesorul Arthur Suci consemna falsa conștiință a românului amărăștean, salariat care se consideră om de dreapta fiindcă deține o casă și-o mașină. Sindromul s-a răspîndit după 1990 datorită intelectualilor, consacrați sau dornici de afirmare, care susțin ideologic și votează candidații partidelor de dreapta (liberali, țărăniști, useriști), deși nu sînt patroni, ci angajați - unii la stat, alții la privat - și, practic, multora le fluieră vîntul prin buzunare. Dreapta, cum se știe, este orientarea proprie celor bogați sau - cum e cazul actualmente la noi - a celor care „își permit să facă” măcar un concediu în străinătate fără să se împrumute la C.A.R. pe un an. Mai toți cred că aparțin elitei națiunii doar pentru că pot să citească fără DEX (iar cîteodată să și cumpere!) volume filosofice editate la Humanitas. Ce înțeleg din ele e o poveste lungă, rezumată abundent în comentarii pe internet, cu fraze perpelite în siajul celor debitate de „intelectualii lui Băsescu”! (Care intelectuali - ce să vezi? - s-au aranjat financiar slujind statul, nu privatul!) *Blocați în proiect*, posesorii de iscălitură - supranumiți „martorii lui Noica” - n-ar admite nici morți că trăiesc fantezia dreptei rezistențe datorită politicilor așa-zis sociale practicate cu zgîrcenie și prefăcută bunăvoință de guvernării de stînga - recte pesediștii pe care nu pregetă să-i înjure, considerîndu-i criptocomuniști.

Că intelectualul român, înseriat sau ba în clasa politică, nu (re)cunoaște poporul din care a țîșnit este o axiomă încă de pe vremea cînd Rebreanu scria *Răscoala*. Dar că nu și-ar cunoaște propriul interes e imposibil de crezut. A rămas celebră în istoria nescrisă a civismului valah întrevederea dintre Arghezi și I.G. Duca, pe atunci (1927) ministru liberal de interne. Arghezi fusese contactat de aripa disidentă a liberalilor, condusă de Gheorghe Brătianu, să scoată un ziar de susținere. Duca, știindu-l pe poet drept o fire dificilă, refractar la angajamente publice, însă neîntrecut pamfletar, îl întreabă cum de s-a lăsat convins. Arghezi pornește să-i laude pe disidenți că: „Sînt băieți buni, de cuvînt și de onoare ș.a.m.d.” Zîmbind, ministrul întreabă cu cît îl vor plăti. Auzind suma, îi propune poetului să facă un ziar pentru Partidul Național Liberal, aflat la dificultate, triplînd cifra și adăugînd ceva beneficii colaterale. Arghezi, foarte prompt, acceptă entuziast, cere și primește garanțiile necesare, bate palma. „Și cu ceilalți cum rămîne?” se preface Duca mirat. „Dă-i în p...da mă-sii, sînt niște gogomani, niște neserioși, niște etc., etc.!” „Oamenii cu bani”, vorba unui fotbalist, sînt predispuși să cumpere intelectuali - alaltăieri, poeți sau ziaristi; ieri, teleaști, sociologi dedați la manipulări, istorici fără coloană vertebrală; azi, *influenșări*, „creatori de conținut” și de matrapazlicuri cu sau fără AI, ușor de propagat *online*. Este un comerț ce trece peste guvernăminte și epoci, sfidînd orice ideologie și program politic.

Să fie mereu acolo unde se *dă ceva*, că *dacă nu curge, pică*, pare trăsătura de caracter a românilor de-o anumită condiție. Și nu doar intelectualii „împușcă francul”, cum recunoștea cîndva un delicat autor optzecist, multipremiat în țară și peste granițe. Îmi colorează memoria doi afaceriști descurcăriți din orașul meu, dinamici în anii 1990. Unul era vechi în branșă, deoarece fabricase covrigi înainte de revoluție, prin nu știu ce combinație cu Cooperația meșteșugărească, în scriptele căreia figura angajat, deși cuptorul, materia primă și locația erau proprietatea lui. Cînd *s-a dat liber la îmbogățire*, patronul n-avea nevoie de împrumut bancar sau favoruri de la Fondul Proprietății (vă mai amintiți de falnica instituție?): deținea și capital, și *know-how*. Îi lipsea protecția unui partid. Știind bine moravurile politicianilor români (fiindcă - poate nu credeți - citea cărți de istorie!), la startul epocii de tranziție covrigarul s-a înscris în toate partidele înființate, numărîndu-se printre puținii care au și plătit cotizația. L-am întrebat de ce. Mi-a răspuns, cu surîsul șiret al neamului său din Orientul Mijlociu (pe care - pătit fiind - evita să și-l recunoască fățiș): „Domnule, eu fac afaceri, nu politică! Sînt imparțial ca tot românul: cotizez la toți, că la toți le vine rîndul la butoane și *trebuie* să apese și pentru mine!”

Celălalt era un băiat la vreo 30 de ani, ridicat din sărăcie la nivelul buticului de țară, unde vindea băuturi alcoolice cu plata *pe caiet*. A strîns în cîțiva ani o mică avere ce i-ar fi permis un trai liniștit în orice mediu social. El voia mai mult. S-a înscris în partidul aflat la putere și a militat activ, nu doar prin donații „unde și cui trebuie”, fără acte doveditoare, fără asigurări perene - în organizația județeană, cine să-și permită decizii suverane? Mi-a risipit ignoranța: „Împărțeala dă mereu cu virgulă, așa că *trebuie* să-mi pice și mie ceva!”

Comentarii?

„Tehnofeudalism”, sau un nou capitalism?

Multe se pot scrie despre vremurile pe care le trăim noi, doar că nu ar fi interesante, nu. Dimpotrivă. Generația noastră a prins căderea unui imperiu, URSS-ul, și azi suntem contemporani cu înfrîngerea dezastruoasă în Golf a celui alt mare imperiu, Statele Unite. Am fost martorii ascensiunii Chinei, care în 1989 era o țară mai puțin dezvoltată decât România lui Ceaușescu și azi a ajuns puterea industrială numărul 1 a planetei. „Cortina de Fier” a rămas o amintire îndepărtată, unitatea europeană construindu-se în zilele noastre de la Atlantic până la granița cu Rusia. Am trăit pe pielea noastră o pandemie cum nu s-a mai văzut în istorie, cu suspendarea generalizată a economiei pe toată suprafața planetei, chiar și în cele mai îndepărtate colțuri din Africa și Oceania. Am fost contemporani cu apariția calculatoarelor, a automobilelor hibrid și electrice, a internetului, cu telefoanele mobile și multe altele. Până și creșterea numărului de echipe participante la Campionatul Mondial de Fotbal a fost spectaculoasă în timpul vieților noastre: de la 16 echipe, câte erau în urmă cu 50 de ani, până la turneul gigantic de azi, cu 48 de participante. Și Italia, cvadruplă campioană mondială, a ratat de trei ori la rînd calificarea la turneul final. Trăim o epocă neinteresantă? Nici vorbă.

Și poate ca să o facă și mai interesantă, Yanis Varoufakis - flamboaiantul ex-ministru de finanțe al Greciei, profesor de economie convertit în filozof marxist de ocazie - ne sugerează, în cea mai recentă carte a sa, că mai suntem martorii unui eveniment epocal: moartea capitalismului. În *Tehnofeudalism - Cum a murit capitalismul* (traducere de Florin Tudose, editura Vellant, București 2026) Varoufakis încearcă să demonstreze această idee, fiind de părere că marile platforme tehnologice ale zilelor noastre au schimbat atât de tare natura capitalismului încât acesta s-a transformat în ceea ce el numește „un tehnofeudalism”. Feudalismul, ca regim politic, se caracteriza prin acumularea bogățiilor din rente de tot felul (de exemplu, dreptul înnașcut al seniorilor feudali de a beneficia de cea mai mare parte din roadele unui anumit teritoriu). Capitalismul, susține Varoufakis, s-a caracterizat întotdeauna prin acumularea bogăției cu ajutorul profiturilor (investiții și re-investiții de capital). Or, ceea ce vedem de câteva decenii încoace, și în mod accelerat după marea criză din 2008, seamănă tot mai mult cu o acumulare de tip feudal: începînd cu banii gratis cu care au fost salvate băncile în criza din 2008 - despre care guvernele au zis la vremea respectivă că sunt „*too big to fail*”, adică prea importante ca să fie lăsate să se prăbușească - doar prin virtutea faptului că erau... bănci, și terminînd cu capitalul marilor

Lucian Sârbu

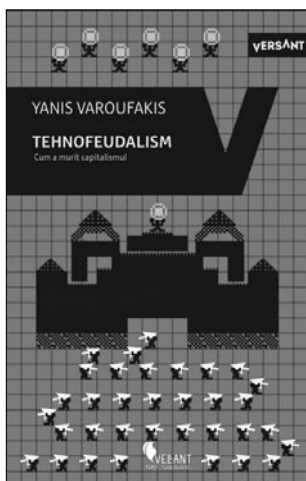


companii tehnologice - pe care el îl numește „*capital cloud*” - lumea de azi e plină de rețete de acumulare a bogăției care nu mai implică deloc profituri, ci numai acumulare de rente de tot felul, adică bani obținuți din privilegii.

Se cuvine să facem o paranteză. Termenul englezesc pe care-l folosește Varoufakis în mod constant e cel de „*rent/rentă*”, corespunzînd noțiunii de „*capitalism rentier*”. Din păcate, traducătorul român a ales să folosească în mod curent în traducerea sa cuvîntul „chirie”, deși nu de chirii e vorba aici. Când un gigant tehnologic precum Google adună datele a sute de milioane, ba chiar miliarde de utilizatori, pe care le valorifică apoi prin campanii publicitare bine țintite sau prin profilări de tot felul comercializate către diverși actori interesați, între omul care își predă de bunăvoie contra folosirii produsului (motorul de căutare) datele personale și gigantul Google nu există cătuși de puțin aceeași relație ca între un chiriaș și proprietarul apartamentului în care locuiește. Chiriașul are drepturi, are un contract clar, beneficiază exclusiv de dreptul de a locui în acel apartament și folosește în mod activ un bun al proprietarului (bunul imobiliar), uzîndu-l/consumîndu-l prin simpla sa utilizare (locuirea). În schimb, omul care își transferă datele personale către Google habar nu are cum, cînd sau la ce folosește Google datele lui personale. În plus, spre deosebire de proprietarul unui bun imobiliar, Google poate revinde la infinit datele personale ale utilizatorilor săi, pe cînd un proprietar nu poate închiria mai multor clienți, simultan, același apartament. Capitalismul „*rentier*” - pe care îl în criminează Varoufakis - se sprijină tocmai pe asemenea privilegii exorbitante care implică revalorificarea la infinit a unui bun de capital, exact cum nobilii din feudalism beneficiau an de an, într-un ciclu nesfârșit, de recoltele și de vînatul de pe feuda proprie, nu doar în anii în care ar fi încheiat, să zicem, un contract dearendă.

Exceptînd, totuși, acest mic amănunt neplăcut, traducerea e destul de cursivă și inteligibilă. Cartea e interesantă, însă, sub un alt aspect.

Varoufakis nu doar că e un marxist declarat, dar și folosește fără nicio jenă un vocabular și un arsenal conceptual de sorginte evident marxistă, doar ușor cosmetizate. Dacă Marx vorbește de „valoare de schimb” și „valoare de întrebuințare”, Varoufakis —→



atitudini

—> vorbește de „valoare de schimb” și „valoare experiențială” (cu același sens). Varoufakis nu vorbește de „suprastructură” (ca opusă „bazei”), ci de „tehnestructură” (termen care se regăsea pe vremuri și la economistul J.K. Galbraith), vrând să pună accentul asupra laturii tehnologice a noilor seniori feudali. Dacă la Marx evoluția factorilor de producție dau naștere periodic unui nou tip de societate (conform ideilor materialist dialectice), la Varoufakis „modificările tehnologice se succed într-un sistem social până ce, deodată, sistemul este transformat în ceva destul de distinct” (p. 63). Și tot așa. Într-un fel, rămâi un pic blocat văzând cu câtă nonșalanță mai poate gândi cineva atât de riguros de marxist în anii 2020. Parcă nici nu au existat vreodată economiști marginaliști, psihanaliza, școala austriacă, behaviorismul, calculul simplex, și nici mutațiile intrinseci ale marxismului occidental – Gramsci, Școala de la Frankfurt, eurocomunismul, „a treia cale”... Varoufakis pare că ia categoriile și conceptele lui Marx din secolul XIX și le transpune direct în realitatea zilelor noastre, interpretând fenomene evident complexe printr-o schemă, totuși, destul de veche, care a fost de multă vreme depășită de alții.

În plus, vorbind strict de capitalul așa-zis *cloud*, eu nu prea cred că se susține ideea unei mutații radicale a capitalismului contemporan în jurul marilor giganți tehnologici și al *big data*. Să ne gândim numai la faptul că în economia contemporană acești giganți, oricât ar fi de impresionanți prin dimensiunile lor economice, rămân, totuși, de nișă: marile afaceri comerciale se fac în continuare în magazinele fizice, cum ar fi Walmart sau Costco, nu pe Amazon (sau, în cazul României, pe Emag). Apoi, giganții tehnologici occidentali nu sunt chiar „stat în stat”: ei înșiși sunt supuși în permanență unei concurențe acerbe din partea unor giganți tehnologici străini (mai ales chinezi – a se vedea, de exemplu, ascensiunea TikTok) ceea ce îi obligă permanent la investiții în servere, procesoare, rețelistică sau, mai nou, în tehnologii IA, cu alte cuvinte îi obligă să-și plătească scump câștigurile, care nu sunt câtuși de puțin de tip „rentier”, adică obținute doar pocnind din degete, căzute plească, fără niciun efort. Altfel, metafora cu „șerbii digitali” – toți cei care folosim serviciile *big tech*, punându-ne gratis la dispoziția giganților tehnologici atenția și datele personale – și „vasalii digitali” – toți cei care creează conținut gratuit pentru giganții tehnologici sperând să obțină și ei o părțică mică de profit – e una frumoasă, de impact, dar cam atât. Nu înțeleg de ce, dacă micii comercianți care folosesc *marketplace*-uri online precum Amazon sau Emag ar fi doar niște „vasali [digitali]”, atunci nu l-ai putea numi „vasal” pe orice comerciant care închiriază o tarabă în complexul Europa. Și mare senior „feudal” pe proprietarul complexului. În fond e același lucru, același proces economic. Pentru că, de fapt, giganticele *marketplace*-uri online sunt niște piețe transpuse în lumea digitală, și nimic altceva. Nu e niciun „tehnofeudalism” aici. E același capitalism obișnuit care nu face altceva decât să profite de noile evoluții tehnologice, de ascensiunea internetului, pentru a-și extinde aria de aplicabilitate.

De fapt, meritul real al lui Varoufakis e că atrage atenția asupra imoralității profunde a capitalismului contemporan, care se bazează pe cantități uriașe de bani fără acoperire cu care statele au salvat marile afaceri după 2008, chiar și cu prețul punerii în pericol a propriilor finanțe publice. „Socialism pentru bogați, capitalism [sălbatic] pentru săraci”: această formulă ultra-cunoscută care rezumă perfect ceea ce s-a petrecut pe plan mondial din 2008 încoace definește foarte bine și ascensiunea a ceea ce Varoufakis numește „capitalul *cloud*”, caracterizat prin exacerbarea tendințelor de monopol, încapsularea micilor afaceri în chingile complexului statalo-tehnologic, asimetria de forțe dintre oamenii simpli și IMM-uri, pe de o parte, și giganții tehnologici, pe de altă parte. În acest sens, chiar dacă „tehnofeudalismul” de care vorbește economistul-filozof e tot o iterație a capitalismului, putem vorbi, cel mai probabil, de una nou apărută în secolul XXI. Fiindcă astăzi, mai mult ca oricând, suntem departe de imaginea clasică a capitalismului care se baza, măcar teoretic, pe concurență liberă, pe responsabilitate materială (concretizată prin faliment) a celor care alocă prost investițiile sau pe stoarcerea exclusivă a forței de muncă în vederea obținerii de profit.

Povești de la marginea lumii

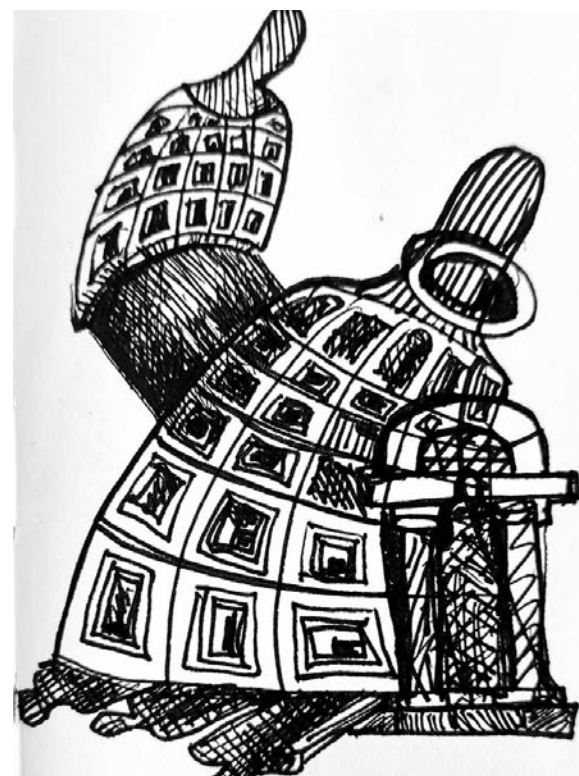
Curajul de a ne recunoaște în oglinda propriei culturi

Discreția lui Dan Chițoiu este, poate, o trăsătură a firii sale, dar și semnul apartenenței culturale și intelectuale la școala de la Iași, o școală care, prin Ștefan Afloroei și alți reprezentanți ai săi, și-a dedicat o parte semnificativă a activității studiului spiritualității răsăritene. Lucrarea sa, *Flacăra ce cade în inimă. Paradigme culturale și experiență spirituală* (Eikon, 2025), nu doar utilizează resurse bizantine și, în general, orientale, cum ar fi scrierile lui Isac Sirul, ci și definește și descrie o formă spirituală specifică, cea orientală. Ea se deosebește, mai ales prin dimensiunea sa creștină, de cultura Greciei clasice, în ciuda utilizării limbii grecești și a vocabularului filosofic platonician sau aristotelician. Se deosebește însă și de spiritualitatea vest-europeană, mai cu seamă după epoca Renașterii.

Realizând aceste separări, Dan Chițoiu refuză să intre foarte mult pe teren politic (deși, într-un capitol dedicat evoluțiilor din postcomunism, amprenta politicului devine de neocolit), preferând spațiul mai rarefiat al spiritualului. Preocuparea sa majoră este de a delimita un orizont cultural și de a-i evidenția ireductibilitatea la forma culturală vest-europeană, precum și trăsăturile specifice, cum ar fi legătura dintre practica spirituală și cunoașterea teoretică. Această cunoaștere reprezintă întotdeauna mai mult decât un simplu exercițiu al rațiunii: „Filosofarea e mult mai mult decât o explicație teoretică și nu e un act ce aparține exclusiv minții. Aceasta este tradiția majoră dată de tradițiile greco-bizantină și siriacă” (p. 27). În paranteză, pentru Dan Chițoiu spiritualitatea orientală nu se limitează la moștenirea Greciei și a Bizanțului, ci a cunoscut și puternice influențe orientale, cum e cea siriană.

Înțelegerea identității culturale bizantine ne pune în sfârșit în condiția de a înțelege cultura și istoria spațiului est-european sau a altor spații sau timpuri ale spiritului, legate de Bizanț: „Eroarea hermeneutică, perpetuată în diferite forme, a fost aceea de a proiecta presuposițiile antropologice de factură iluministă asupra textelor neoplatonice sau patristice” (p. 9). Același presupozii au acționat și în cazul interpretărilor date faptelor de cultură românești. Nu se poate înțelege mare lucru din gândirea lui Dimitrie Cantemir fără recunoașterea apartenenței sale la lumea otomană, chiar dacă trebuie să luăm în considerare deschiderea sa evidentă către spațiul occidental. Această adecvată poziționare a lui Cantemir ne ajută de asemenea să înțelegem mutațiile care au avut loc, într-un secol și jumătate, și au făcut posibilă apariția unei personalități de vocație vest-europeană, precum Titu Maiorescu. Bisericele pictate din nordul Moldovei nu pot fi înțelese decât din perspectiva moștenirii bizantine, după căderea Constantinopolului. De fapt, istoria și cultura românilor exprimă o sinteză între orient și occident, sinteză genial exprimată, conform lui Dan Chițoiu, de

biserica Trei Ierarhi din Iași: „Exteriorul *Trei Ierarhilor* este mai degrabă un text decât o structură menită să creeze un spațiu interior. E un text alcătuit din coduri simbolice și formele mentale ale Răsăritului și Apusului, ale Creștinătății și Islamului, ale ortodocșilor și armenilor” (p. 97) Istoria mai veche a românilor, ca exemplu de popor est-european, aproape că nu poate fi



înțeleasă de pe poziții occidentale, motiv pentru care este inevitabil privită ca „epifenomen” sau istorie rămasă mereu în urmă (p. 93). Impactul istoric și cultural al paradigmei orientale este încă vizibil printr-o anumită rezistență a românilor la impactul culturii postmoderne occidentale în perioada postcomunistă. Dorința de integrare europeană nu a putut anula diferențe culturale evidente, ceea ce trebuie să conducă la o nouă separare în interiorul Europei, ci tocmai la recunoașterea tradițiilor culturale, religioase, intelectuale europene, una dintre cele mai importante fiind cea est-europeană: „Esticul este diferit cultural într-un fel profund, anevoie de evaluat, dar asta nu înseamnă că este mai puțin european” (p. 93).

Abordarea lui Dan Chițoiu rămâne în cadrele creștine est-europene. Aceasta este o limită a cărții. Viziunea sa poate fi completată cu perspective politice, economice și sociale, care să argumenteze în ce măsură țările române au fost, de-a lungul istoriei, periferii atât ale Constantinopolului devenit Istanbul, cât și ale Romei (ca să folosim un simbol generic utilizat de Dan Chițoiu însuși pentru Occident). Picturile de la Voroneț, cronicarii moldoveni, opera lui Cantemir exprimă nu doar un tip de spiritualitate (orientală sau de sinteză între orient și occident), ci și o poziție politică și un statut economic într-o lume dominată de alții. În acest fel, cultura însăși poate fi mai bine înțeleasă ca formă de identitate și de rezistență în fața dificultăților istorice.



Dan Ciachir



Și totuși, ce ai bea dumneata, chiar și pe o căldură ca asta?

Un coniac franțuzesc, am răspuns.

Stai așa! mi-a zis și a ieșit din încăpăre.

S-a întors după câteva minute cu o butelie de coniac pe care m-a rugat să o desfac cu propria-mi mână, și cu un bol. Era o sticlă de Courvoisier din care, odată deschisă, s-a răspândit boarea de foc și parfum tipică veritabilului coniac.



amintiri

O STICLĂ DE CONIAC FRANȚUZESC

Cu câteva decenii în urmă s-a stins din viață – încă tânăr – un călugăr foarte original, părintele Teofil Panait, de loc din Ploiești, care a fost o vreme starețul Mănăstirii Cernica, după ce studiasse la Dublin și trecuse pe la Ierusalim, unde fusese superiorul așezământului nostru de la Sfintele Locuri. L-am întâlnit doar în două rânduri, rugat de un prieten comun să-i revăd sub aspect stilistic un studiu despre mănăstirea pe care o conducea și care nici nu avea nevoie de cine știe ce îndreptări.

Era în primele zile din septembrie 1988 când m-am dus să-i înapoiez textul, și dacă țin bine minte data, e pentru că, numai cu două săptămâni înainte de aceasta, delegația Bisericii noastre se întorsese de la aniversarea – un mileniu – încreștinării rușilor. Acolo, un înalt ierarh român, întocmai ca în *Vulpea și corbul*, flatat de o ziaristă americană care îi lăudase măiastra engleză pe care o vorbea, a dat un interviu nesăbuit și ridicol care făcuse multă vâlvă.

Era foarte cald în ziua aceea, mai ales că am ajuns la mănăstire după ora prânzului. La stăreție am văzut colecția de patefoane a părintelui Teofil, de care auzisem, cu numeroasele discuri aferente. Am mare slăbiciune pentru aparatul acesta pe care l-am decoperit în adolescență în casa bunicilor dinspre mamă unde îmi petreceam vacanțele. Aveau un „Master's Voice” puțin folosit și în adolescență învățeam ore în șir manivela arcului care puneă plăcile în mișcare (încă se mai vindeau pe piață ace de patefon). Învățasem pe de rost cuvintele unor cântece ale lui Jean Moscolpol și ale unor cuplete din anii '30, cum ar fi *Matache Cotonogă*. Așa încât vederea patefoanelor starețului de la Cernica, toate funcționând, și erau peste o duzină, mi-a făcut o mare plăcere. Odată așezat pe scaun, un frate de mănăstire mi-a adus o cafea și apă rece, iar starețul m-a întrebat dacă beau un pahar de vin.

Aș fi băut bucuros dacă afară nu ar fi fost căldura de peste 30 de grade prin care trebuia să mă întorc și care nu se simțea în răcoroasa încăpăre.

Dar un whisky?...

Cu atât mai puțin! Și cred că m-am și strâmbat instinctiv pentru a accentua refuzul.

Starețul, ca orice călugăr adevărat, nu s-a arătat surprins, n-a insistat și, cum aproape că îmi terminase cafeaua, credeam că o să trimită după mașină ca să mă ducă acasă. A întrebat însă după câteva clipe:

Și totuși, ce ai bea dumneata, chiar și pe o căldură ca asta?

Un coniac franțuzesc, am răspuns.

Stai așa! mi-a zis și a ieșit din încăpăre.

S-a întors după câteva minute cu o butelie de coniac pe care m-a rugat să o desfac cu propria-mi mână, și cu un bol. Era o sticlă de Courvoisier din care, odată deschisă, s-a răspândit boarea de foc și parfum tipică veritabilului coniac. După ce mi-am turnat un deget în pahar, starețul a trimis să mi se mai aducă o cafea, mi-a spus că îmi pot pune discuri și s-a scuzat că o să lipsească o vreme, având treburi în gospodărie.

Rămas singur, am ales o placă, am așezat-o pe tamburul unuia dintre patefoane, l-am pornit și, după ce muzica a început să răsună în diafragmă, m-am reasezat la locul meu, ducând paharul mai întâi la nări și apoi la gură. Mă uitam atent la sticlă, pentru că, de când o deschisesem, frapantă mi se părea eticheta. Avea ceva retro. Designul ei îmi părea de anii '62-'63, când ajungea și pe la noi acasă câte un număr din „Paris Match” – încă nu era color – în care mă fascinau automobilele ale căror mărci începusem să le învăț: Peugeot, Citroën, Simca, Renault...

După un ceas sau două, starețul a revenit și m-a întrebat dacă mi-a plăcut coniacul din care mă lăsase să beau la discreție. Îmi plăcuse, bineînțeles. Și uitasem cu totul de căldura de afară. Mi-a mai pus o întrebare, la care a dat singur răspunsul:

Știi de la cine am coniacul ăsta?... De la Rădoi, ginelele lui Gheorghiu-Dej, care îi face nevesti-sii parastasele la noi la mănăstire, unde este și înmormântată.

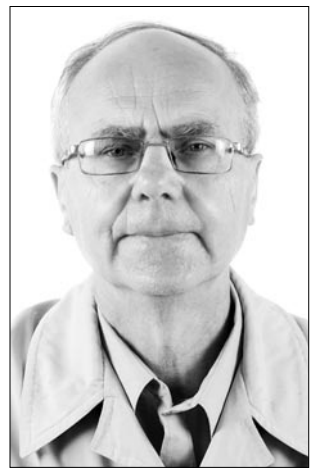
Imediat mi-am amintit că în urmă cu un an, în 1987, murise Lica Gheorghiu, fiica lui Dej, actrița, pe care o văzusem, dus cu școala, jucând în *Lupeni* '29, la începutul anilor '60...

Cronica unei familii dornice de emancipare

Cu Ludmila Ulițkaia (născută în 1943) spațiul literar ruso-ucrainian iese de fiecare dată mai degrabă în câștig semnificativ decât în pierdere regretabilă. Câștig de ordin sentimental, inovativ, tematic, interpretativ și nu în ultimul rând estetic. În largul roman *Scara lui Iakov* (Lestnitsa Yakova, 2015, tradus de Gabriela Russo, publicat de Humanitas fiction în 2018) măiastra, ambițioasă, prodigioasă scriitoare contemporană își mobilizează toate energiile creatoare spre a ne înfățișa un veac de frământări, de grele puneri la încercare ale fragilei condiții umane, de confruntări cu nerezonabilul, cu absurdul, cu ireversibilul, de emancipări, de dislocări generaționale, de perturbări ale echilibrului unei familii evreiești, ai cărei membri tenaci, inteligenți, cultivați își dau silința să reziste aprigelor adversități, neconsimțind câtuși de puțin să se lase la cheremul a ceea ce urmărește să-i desființeze drastic.

Moștenind scrisorile decedatei bunici Marusia, scenografa Nora Osețkaia a înțeles că înaintașa ei făcea parte dintr-o familie evreiască grav afectată de pogromul din 1905. Din jurnalul bunicului Iakov Osețki aflase că în tinerețe el fusese pasionat de muzică, biologie, economie. Cândva Nora fusese excentrica care avusese o „reputație de fată desfrânată și huligană”, se căsătorise de timpuriu cu Vitia cel supradotat (din punct de vedere matematico-informatic), se îndrăgostise de inventivul regizor gruzin Tenghiz. La un concert select Iakov o cunoscuse pe exuberanta Marusia (în 1911). După ce-l născuse pe Iurik, Nora „era necruțătoare cu toți”, chiar „și cu ea însăși” (în perioada 1975-1978). Urmând un institut (1907-1910) serios, Marusia își făcuse o educație artistică solidă, se pregătise să joace teatru, să danseze. Între 1976-1981 Nora „pricepu cât de profund se schimbase ea însăși”, s-a mutat de la Moscova la Altai pentru a-l pune în scenă cu Tenghiz, pe Gulliver. Întoarsă în capitala sovietică, s-a ocupat de educația copilului afectat de o „întârziere în dezvoltare”. În 1911 Marusia năzuia să se emancipeze, „să devină un om nou, liber”, nutrea sentimente antiburgheze, se apropiase tot mai mult de Iakov cu care împărtășea gânduri sublime. Tot în 1911 Iakov și Marusia au convenit să se trateze ca soți și soție în secret, s-au agățat de marxism pe care-l credeau „un curent intelectual important”, convinși fiind că „fără economie nu se construiește nimic” civilizat, au corespondat pătimaș. Ca „voluntar în armată”, cu termen redus, Iakov s-a văzut nevoit (1911-1912) să trăiască „printre bipezi jalnici”. Spre a-și vindeca „rănilor provocate de Tenghiz” (în 1985), Nora i se dăruise episodic lui David, un tânăr actor din Tbilisi. Nu după mult timp, ea se împăcase cu regizorul gruzin, care avea să-i inițieze fiul în tainele muzicii, care se pricepea să o călăuzească pe calea fericirii, s-o introducă în lumea teatrului provocator. Invitați în SUA (în 1987), Nora și Tenghiz s-au gândit „cum să adapteze spectacolul la condițiile locului”. Decât că, având ghinion, nu reușiseră să apară în fața spectatorilor. După o „naștere grea”, Marusia îl născuse pe Henrik (1916). Mobilizat în armată ca rezervist, Iakov s-a pomenit „împotmolit” la Harkov. Din cauza condițiilor nefavorabile (1988-1991) „tot ce muncise Nora cu Tenghiz nu avusese spor, toate planurile lor se duseseră pe apa sâmbetei”.

Viorel Nica



Îmbolnăvindu-i-se grav mama (Amalia), Nora a îngrijit-o, asistase, speriată, la înstrăinarea bolnavei de lume. La puțin timp după moartea mamei (1989) i-a murit și tatăl (Henrik). De teamă să nu-i fie luat fiul în armată și trimis în Afganistan (de unde puțini se mai întorceau în viață), Nora l-a îndemnat pe Iurik să se mute în SUA unde trăia (recăsătorit cu înțeleghătoarea Martha) taică-său (Vitia). Devenit dirijor al fanfarei militare, Iakov și-a putut continua educația muzicală „pe fondul marii nebunii a întregii lumi” aflate într-o războire potopitoare. În intervalul 1917-1923 el „încea să-și găsească locul potrivit cunoștințelor și ideilor sale, dar nu-l găsea și pace”. Fiind „susținătoare înfocată” a noii puteri sovietice, Marusia „sărbători triumful asupra lumii burgheze”, alăturându-i-se „grupului actorilor entuziaști” după mutarea-i la Moscova. Chit că devenise „bărbat în toată puterea cuvântului” Iurik afișa (în fața mamei sale Nora) „o totală indiferență, un infantilism alarmant și o libertate vecină cu dezordonarea” (1991-2000). Nemaismțindu-se iubită intens de Iakov, Marusia s-a nelinștit (în 1925), a devenit suspicioasă, s-a socotit nefericită, s-a lăsat în voia geloziei. Câțiva ani mai târziu ea simțise că „eșuase în educarea copilului său”, atras mai degrabă de tehnică decât de artă. În 1931 Iakov „își simți amenințată viața” din pricina celor ce se puneau la cale în înalta sferă a puterii sovietice. Trecut de generalii abuzivi în rândul sabotajilor din economie, el „fu condamnat la trei ani” la locul de munca. Speriată că Iurik se droga, Nora l-a convins pe fiul ei dezaxat să se întoarcă la Moscova pentru a se interna într-o clinică de dezintoxicare. Acuzat de complot antisovietic, Iakov s-a pomenit condamnat la „încă trei ani de exil în Büsk”. În timpul războiului (1942-1943) Henrik s-a căsătorit cu Amalia, și-a renegat tatăl spre a putea rămâne într-o funcție covenabilă; Marusia „muncea până la epuizare pentru binele țării”. După dezintoxicare, muzicantul Iurik s-a căsătorit cu Liza, apucând-o pe făgașul normalității (2000-2009). Atrasă de simplitatea proletară a lui Ivan, Marusia divorțase de Iakov cel afundat în complexitate. Apelând (într-una din lucrările sale scenografice) la biblica scară a lui Iakov, Nora și-a semnalat apartenența la evreitate. Deși grav bolnavă, ea simțea „gustul vieții multiplicat de mii de ori” (în 2010). După eliberarea din lagăr, Iakov a murit în 1956. În 2011 s-a născut Iașka, fiul lui Iurik și al Lizei. După citirea scrisorilor și a jurnalului, Nora pricepuse că viața celor din neamul său fusese „purtătoare a tot ce are omul – măreție și josnicie, cruzime și blândețe”, cunoaștere și ignoranță, loialitate și trădare, urcuș și coborâș.

Abundentă cronică de familie, desfășurată alternativ în registre narrative de un colorit specific, echipată cu o scriitură dezinvoltă, curgătoare, dinamică, susținută de o tonalitate nepotcinită, *Lestnitsa Yakova* de Ludmila Ulițkaia este o carte menită să reziste oricărei erodanțe.



Delocalizarea de proximitate a muncii de birou, de la sediul companiei la domiciliile angajaților, completează delocalizarea la distanță mare (în alt continent, fus orar, anotimp, mediu social etc.), contribuind decisiv, alături de transferul multor operațiuni care se pot digitaliza către clienți, la dematerializarea capitalismului și la ștergerea unor distincții mai vechi: loc de muncă-domiciliu, public-privat, muncă salariată-muncă gratuită prestată de consumator (de la transferuri bancare și rezervări de servicii la comerțul online etc.) etc.

Idei și zile

● **Bovarismul semiperiferic post-modern.** O combinație de bovarisme care, la români și la alții plasați în semiperiferia europeană a Occidentului (la ceilalți intervin cel puțin elemente civilizaționale – dacă nu și rasiale – prea diferite pentru a putea permite “identificarea asociativă” cu Occidentul, depășirea resentimentului față de acesta și imitarea lui plauzibilă, oricât de superficială și criticată/disprețuită deopotrivă de imitator și de imitat), începe cu bovarismul geocultural – iluzia că ești vecin și în linii mari asemănător cu metropola, ori cel puțin o poți imita destul de convingător, măcar de ochii lumii. Tu însuți trebuie să te menții cu eforturi în această iluzie, fiindcă, deși ești sau te crezi în elita locală (deci de alt nivel, chiar de altă natură, decât atât elita occidentală, cât și naționalii de rînd), de fapt, tocmai de aceea, ești victima complexului de inferioritate, a stigmatului colectiv, a urii de sine. După 1989, pe măsură ce societatea postcomunistă își parcurgea crizele de creștere, mi s-a părut remarcabilă apariția treptată a unor noi dimensiuni sociale, culturale, ideologice și politice ale vechiului nostru bovarism geocultural, despre care am scris acum două decenii cu referire la ansamblul culturii române înalte, când am teoretizat mai sistematic ontologiile etnice cu aplicație la terenul românesc. După deschiderea granițelor și după primele contacte directe cu Occidentul ale mai multor oameni, unii s-au crezut absorbiți aproape automat de acea lume (brin burse de studii și cercetare, călătorii subvenționate de Occident, delegații și, treptat, proiecte europene care trebuiau să aibă pseudo-omologi români pentru a primi finanțare). Lărgirea grupului elită care ajungea mai des ori mai rar, pentru mai mult sau mai puțin timp, mai în centrul ori mai la marginile *mainstream*-ului normativ a relativizat privilegiile și autoritatea simbolică derivate din simplul contact cu „Lumea Cealaltă” (socotită eminamente paradisiacă), de care pînă atunci se bucuraseră un număr mic de aleși (sociologia, antropologia, ideologia, sistemele de relații, compromisiunile obligatorii sau negociabile, pecum și beneficiile culturale ale acestui fenomen nu au fost încă suficient lămurite). Era încă ușor să subscrii la o imagine idealizată a Occidentului, mai ales fiindcă multor cetățeni ai României, începînd cu membrii intelighenției, le lipseau cu desăvîrșire reperele ideologice și politice, ca să nu mai vorbesc de interesul sincer pentru altceva decât formele mai curînd conformiste și mic-burgheze de “rezistență prin cultură” care includeau și eventuale vizite private ori oficiale în străinătate. S-a văzut chiar din 1990 ce reușiseră sau voiseră să înțeleagă acești călători din ceea ce se numea generic “Occident”. Și astăzi, după trei decenii, discuțiile românești pe teme sociale, ideologice și politice sînt remarcabil de superficiale, dezorientate, dogmatice și mutante. 10.04.2020

● **Am recitat după patruzeci de ani Der Mann ohne Eigenschaften.** Am citit această capodoperă antimodernistă, lăudată însă mai ales pentru modernism, ambivalentă și fără sfîrșit posibil în traducerea franceză a lui Philippe Jaccottet, care urmărea prima ediție germană din 1961 a lui Adolf Frisé. A recitat-o în traducerea din germană a lui Mircea Ivănescu, fidelă structurii propuse de Frisé în acea primă fază (la care subscru) și mult îndatorată (pînă la frecvente calcuri și chiar *false friends*) lui Jaccottet: *Omul fără însușiri* (București, Univers, 1995). Am consultat originalul german (pe genialul – *pace* Musil... – sit www.musilonline.at) în situații în care anumite concepte rămîneau neclare, iar retroversiunile mele mentale spontane nu erau concludente. Pe această bază, cred că o primă neolatinizare franceză a lui Musil de către Jaccottet a clarificat și pentru Ivănescu sensurile și semnificațiile atât de marcate de tradiția înaltei culturi germanofone, aducîndu-le astfel mai aproape, cel puțin lingvistic, de neolatina românească. Nu intru aici în detalii filologice și teoretice. Semnalez doar că ediția revizuită a traducerii lui Ivănescu dată de Humanitas în 2018 și pusă gratis în 2020 pe situl editurii, pe care am consultat-o sporadic, nu e mai bună, în special din punct de vedere al limbii române. Nici în acest caz nu intru în detalii. Unul, totuși, ar merita amintit: conceptul *Welt* a fost tradus în unii compuși în care devenea adjectiv prin

“global”, un sens care nu-i putea trece prin minte lui Musil – el avea desigur în minte „universal”. Nu e o diferență trivială, un simplu anacronism, fiindcă ține de curentul politic corect din cultura germană postbelică, agravat dincolo de orice limită rezonabilă de ipocrizia expiatorie din ultimele decenii, care a repudiat noțiunea de „universal” ca formă intolerabilă de eurocentrism și, la limită, de (cripto-)nazism (nazismul fiind pentru mulți germani de azi stadiul “cel mai înalt și ultim” al unui germanocentrism constitutiv împins atunci pînă la rasismul genocidar). În orice caz, mă bucur că auto-izolarea mi-a dat răgazul unei lecturi susținute, cu creionul în mînă. Cele cinci volume mă așteptau de 25 de ani să împlinesc dorința lui Musil: „eu rog să fiu citit de două ori, o dată în detaliu și o dată în întregul cărții”. 22.04.2020

● **Munca de la distanță.** Twitter se adaugă altor giganți (Google, Facebook, Amazon etc.) care, după ce au descoperit în timpul pandemiei că majoritatea angajaților pot lucra de acasă, ba eventual/potențial mai mult și mai bine, amînă cu mai multe luni revenirea în birouri. Asemenea revelații au avut loc în toată lumea, la toate scările, atât în mediul privat, cât și în cel public. Delocalizarea de proximitate a muncii de birou, de la sediul companiei la domiciliile angajaților, completează delocalizarea la distanță mare (în alt continent, fus orar, anotimp, mediu social etc.), contribuind decisiv, alături de transferul multor operațiuni care se pot digitaliza către clienți, la dematerializarea capitalismului și la ștergerea unor distincții mai vechi: loc de muncă-domiciliu, public-privat, muncă salariată-muncă gratuită prestată de consumator (de la transferuri bancare și rezervări de servicii la comerțul online etc.) etc. Primele consecințe sînt imobiliare: clădirile de birouri nu mai rentează. Consecințele sociale profunde urmează. 25.04.2020

● **Imaginea României,** persistentă și formativă preocupare într-o cultură multiplu periferică, minoră (dar cu vîrfuri care deplîng minoratul și evadează din el), mimetică (dar angajată în competiții mimetice), obsedată de (in)autenticitate și de privirea Celuilalt (sursa prestigioasă unică a imaginii normative) pînă la interiorizarea stigmatului exogen chiar de către autohtonii. Nu avem însă o evaluare critică, sistematică și sintetică a privirilor Celorlalți și, mai ales, a efectelor acestora asupra propriei noastre priviri autoscopice. Ar trebui făcute multe conferințe, volume colective, ediții critice, antologii aduse la zi (le avem numai pe cele despre vechii călători străini), monografii pe această temă cardinală. S-ar putea ajunge pînă la româniștii, eseistii, prozatorii, publiciștii, cineasții, politicienii de azi, urmărindu-se în detaliu o istorie a imaginilor/ideilor persistente/recurente, a punctelor de inflexiune, a salturilor înainte sau înapoi, a epocilor faste și a celor parcă blestamate, a raporturilor dintre realități, conjuncturi, contexte culturale și ideologice, actori de toate tipurile și imaginare sociale. Reacțiile autorilor români, desigur, fac parte din aceeași istorie, fiindcă românii și străinii (între ei, expatriații în ambele direcții) se află în strînsă legătură dialectică. 21.05.2020

● **Occidentul e într-o criză profundă.** Nimeni nu prea mai are dreptate. Eu eram mai apropiat de tendința liberală aroniană, unde cel puțin se putea discuta la un nivel înalt filozofie politică. Dar, după moartea lui François Furet, oameni ca Pierre Manent s-au deplasat către dreapta (Manent redescoperindu-și destul de brusc conservatorismul catolic, pe care-l împarte cu bunul său prieten Alain Besançon), pe baza afinităților filoamericane (Școala de la Chicago – mai ales amicul lor Allan Bloom, mentorul lui Fukuyama). Dar și acea Americă a luat-o razna, devenind *neocon* (se poate citi în franceză...) și *libertarian* (un delir despre statul minimal, la ani-lumină de sursele proudhoniene – *anarchistes et libertaires* – de la care se reclamă Onfray). Alain de Benoist e și un fenomen metapolitic: începe de multe ori bine, apoi te trezești că face, chiar în privat, apologia celților și a tuturor autohtonilor europeni, pe care-i dă exemplul de *enracinement*. Greu de tot să te simți apropiat de vreuna din tabere, fiindcă haosul e maxim în *mainstream*. Așa e acum peste tot. Deci trebuie să bricolezi mereu, urmărindu-i pe cei care par să fie mai puțin ipocriți. Iar ei, din păcate, nu se găsesc la centru, ci la extreme. (E-mail către Dan Nasta,) 28.05.2020

● **Why live when you can remember?** O bună întrebare existențială de om bătrîn, cu care m-am trezit astăzi, după ce aseară, timp de o oră, am reascultat pe YouTube și re trăit melodii de Kansas, Boston, Grand Funk Railroad, The Byrds, Jethro Tull, The Doors. Mona îmi pusese un cover Kansas al unor tinere de azi, eu m-am dus la sursă și la cîteva trupe din epocă, pe care în ultima vreme le ascult din nou, împreună cu mult jazz, grație sesiunilor bilunare Skype cu prietenii din adolescență Adrian Rusanowski (SUA), Mihai Vasilescu (Suedia) și Dan Pricop (Canada). 31.05.2020

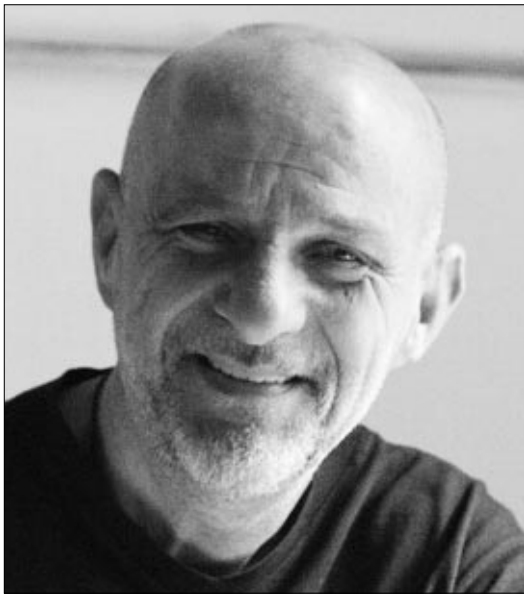
● **Continuitate identitară fără cultură scrisă?** Timp de vreo unsprezece-douăsprezece secole, populațiile daco-romane, protoromâne și române nu au scris practic deloc în limba lor. După textele rotacizante, traduceri religioase în grai maramureșean din secolele XIV (?)–XV, primul document în limba română (mai exact, în graiul muntean care a format ulterior baza limbii române standard) care s-a păstrat este desigur scrisoarea rudimentară a lui Neacșu din 1521, dar iau în calcul și unele posibile/probabile documente pierdute, la care avem referințe sporadice și destul de tulburi în actele altora. Prin urmare, a trebuit să pretindem mereu (de cele mai multe ori, prin omisiune și tăcere vinovată) că am păstrat continuu o identitate vernaculară (mai exact, un flux de identități vernaculare regionale) fără ajutorul scrierii și al culturii înalte. Deci nu trebuie să ne preocupe atât de mult dezalfabetizarea postmodernă. „Tot ce-i românesc nu pierde”, vorba cîntecului, cu – și mai ales fără – înalta cultură. (Pe de altă parte, și alte culturi au cunoscut scrierea, apoi au pierdut-o, pentru a o redescoperi și uneori a o pierde iar: grecii au pierdut alfabetul Linear B în secolul XII î.Hr., la prăbușirea micenienilor și intrarea în Epoca Întunecată, reinventînd-o pe la 750 î.Hr., în epoca lui Homer și Hesiod, și răspîndind-o peste tot pe unde ajunseseră.) 5.06.2020

● **Centenarii** cunoscuți și pentru altceva decât longevitatea lor au un clasament aproximativ (oarecum morbid) pe Wikipedia, din care unii tot apar și dispar : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_living_centenarians. Locul întii e ocupat de multă vreme de Ruth Apilado (n. 30.04.1908). Pe locul 76, în urcare (...), Mihai Șora (n 7.11.1916). O diferență de opt ani și o sută nouăzeci de zile. 7.06.2020

● **Masca transparentă.** De la începutul pandemiei, printre alte gînduri despre mască, îmi revenea cel al unei măști transparente. Aflu astăzi că elvețienii lucrează la asta de doi ani și sînt gata să treacă la producția de serie. Cariera comercială a acestei invenții depinde de mulți factori – de la prețul de producție și cel de cost (suportat de o piață suprasaturată de cele vechi și aflată în declin) pînă la preferința multora, din diverse motive (psihologice, de modă, intenții delincvente și de revoltă cu risc redus de identificare etc.), pentru anonimatul măștilor aflate pe piață. Dar sînt sigur că narcisicii vor profita de ofertă, iar autoritățile vor prefera și, cel puțin pentru anumite situații, vor recomanda și chiar vor cere portul măștii transparente. 9.06.2020

● **Demolarea statuiilor.** În SUA și în alte locuri, mișcările (re)lansate de moartea tragică, dar contextual aproape tipică, a lui George Floyd, au relansat, în cadrul unui curent mai vechi de rescriere a istoriei, și ofensiva contra statuiilor unor personaje istorice legate într-un fel sau altul de colonialism, rasism, sclavagism etc. La schimbările revoluționare de regim, fie prin revoluție propriu-zisă, fie prin lovitură de stat, ocupație militară sau război, gestul e deopotrivă inevitabil, banal și simbolic. În democrații, ar trebui în principiu ca înainte sau în loc de demolarea statuiilor (și altele asemenea: schimbarea numelor de străzi etc.) să existe o dezbatere publică, legată de discuția mai largă despre memorie, istorie, justiție retrospectivă. Operată insurecțional, cu motivații discutabile, delirante sau chiar justificate, demolarea statuiilor pare un acces de *agalmatoremafobie* – spaima că statuile ar putea vorbi și s-ar putea mișca, te-ar putea urmări. 10.06.2020

(Extrase din manuscrisul *Idei și zile au mai apărut în Trivium, Observator cultural și, începînd din iulie 2023, Argeș.*)



«Ficțiunea este o artă și un meșteșug, nu la îndemâna oricui și, mai ales, nu la îndemâna majorității autorilor români»

10 întrebări pentru RADU ALDULESCU, de la VASILE ERNU



Lumea romanelor rezistă, atât cât romanul în sine rezistă în timp, ca artă. În ce mă privește, ca scriitor încă activ, nu e cazul să mă intereseze cum vor fi receptate romanele mele în posteritate. Posteritatea, însă, îl va trata pe fiecare scriitor, după cum merită.

1. Corpul care scrie. Ai vrut să fii boxer, ai muncit ani buni pe șantiere, la Policolor, la rotativă. Literatura română e scrisă, în mare parte, de oameni care n-au ridicat în viața lor ceva mai greu decât o bibliotecă. Ce știe despre lume o proză scrisă de un corp care a muncit — și ce nu va ști niciodată cealaltă?

Radu Aldulescu: Sună interesant, veridic: corpul care scrie. Mereu am simțit scrisul literaturii ca pe o dimensiune-secreție a trupului muritor. Altminteri, n-au prea ieșit scriitori din săli de box, din fabrici sau șantiere. Aș fi, din acest punct de vedere, o excepție care confirmă regula. Un critic important, care m-a admirat cândva, Dan C. Mihăilescu, spunea că aș fi avut un mare noroc ducând viața pe care am dus-o, care m-ar fi ajutat să ajung scriitor. Sună extrem de tendențios, în ce mă privește. Scrisul literaturii, ca orice îndeletnicire artistică, este, în primul rând, o chestiune de vocație. Vocația implică, în mod misterios, iubirea. E un mister, până la urmă, ce știe despre el un corp care a muncit din greu, un mister care s-ar cere decriptat de către cei cu organ pentru literatură, o înzestrare rară în mediul literar actual de la noi. E adevărat că literatura română, după cum spui, e scrisă de oameni care n-au ridicat în viața lor ceva mai greu decât o bibliotecă. Cum este scrisă această literatură, asta ar fi o discuție greu de dus. Mă încumet să rezum, spunând că literatura română este cea mai slabă dintre literaturile Europei și că în mediul literar actual, autori mediocri și submediocri fac legea. Am spus că scriitorii nu se formează în săli de sport și fabrici, dar trebuie precizat că nu se formează nici în universități sau cenacluri. Când se întâmplă să apară scriitori valoroși veniți din indiferent ce medii, în momentul de față, la noi, aceștia nu sunt recunoscuți, validați, eventual traduși la edituri din străintătate. Am mai spus-o, nu talentul e cea dintâi calitate pentru a intra pe orbita unei cariere literare, din simplul motiv că talentul este greu de recunoscut de instanțele culturale actuale care se orientează, fie după mediul din care provii (fabrică, universitate, clasă politică sau mediu de afaceri), fie după grupul din care faci parte.

2. Cine are voie să intre. Ai debutat la 39 de ani, când colegii tăi de generație aveau deja opere. Întrebarea nu e „de ce târziu” — ci: cum arată literatura română văzută de afară, de la poarta pe care n-o deschide nimeni? Ce-ai înțeles în anii ăia despre cine e lăsat înăuntru și cine nu?

Radu Aldulescu: Cine avea voie să intre, da, în momentul rupturii socio-politice și culturale din decembrie 1989, când aveam două romane scrise, *Sonata pentru acordeon* și *Amantul Colivăresei*, care, în primul rând, nu puteau trece de cenzura ideologică a acelor vremuri. Un alt impediment ar fi fost faptul că eu n-am frecventat cenaclurile despre a căror existență am auzit când ele dispăruseră deja: Cenaclul de Luni, Cenaclul Junimea și Universitas. S-ar fi zis că acolo se formau scriitori, iar unii dintre ei au publicat cărți în vremea comunismului. Să mă ierte Dumnezeu, însă, dintre zecile de prozatori care s-au perindat prin respectivele cenacluri aparținând așa-zisei generații literare optzeciste, îi număr pe degete pe cei viabili.

Ioan Groșan, în primul rând, Nicolae Stan și cam atât. N-am avut niciun fel de apetență pentru Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Costi Stan, Nicolae Iliescu, Gheorghe Iova și alții, mai puțin vizibili, unii dintre ei cuprinși în culegerea *Desant 86*, inițiată de criticul politruc Ovid Crohmălniceanu, despre care se spunea că și-ar fi spălat din păcatele din timpul realismului socialist, susținându-i pe prozatorii optzeciști.

În anii 80, concomitent cu scrierea celor două romane, publicam cu mare greutate proză în revistele literare ale vremii, unde trebuia să am de-a face cu tot felul de personaje detestabile care au ajuns pe cai mari, după decembrie 89: Ion Cristoiu, Alex Ștefănescu, Arthur Silvestri și alții. Încă de atunci, am început să înțeleg că, pentru a fi lăsat să intru prin acea poartă virtuală pe care o invoc, este necesar să-ți însușești ceea ce, eufemistic, s-ar putea numi un cod al bunelor maniere pupincuristice. Fără acel cod, n-ai decât să-ți asumi condiția de marginal care-ți este impusă de sistem, indiferent cât de bine scrii. În acest sens, se cuvine să spun, fără a intra în detalii, că, în urmă cu mai bine de zece ani, am fost exclus din Uniunea Scriitorilor din România, fiind exclus, totodată, și de pe listele cu autori promovați în străinătate, finanțate de Institutul Cultural Român. Numele meu are interdicție de a apărea în revistele Uniunii Scriitorilor din România, începând cu România Literară, Luceafărul și Viața românească, precum și în alte reviste din țară care apar sub egida USR. Totodată, de mulți ani nu mai sunt invitat la emisiuni culturale ale televiziunilor care mă suspectează că aș putea spune lucruri care *nu se spun*, adică lucruri pe care îmi permit să le spun în acest interviu.

3. Ultimul din interior. Teza mea: ești ultimul mare prozator român care scrie *România de jos din interior* — nu documentat, nu din empatie de intelectual, ci din biografie. După tine, mahalaua, șantierul, blocul debransat rămân fără martor. Accepți poziția asta sau o refuzi?

Radu Aldulescu: Ultimul din interior, da, îmi sună rezonabil genul ăsta de etichetă, cum că aș scrie din biografie. E adevărat că scriu mai ales despre ce am trăit și despre oamenii printre care am trăit. Biografia este, însă, subsumată artei ficțiunii. Ficțiunea este o artă și un meșteșug, nu la îndemâna oricui și, mai ales, nu la îndemâna majorității autorilor români. Literatura este mai ales proză și, în primul rând, roman — e un aspect care nu se prea știe la noi și nici nu se dorește să se știe, într-o literatură — cea mai slabă din Europa, repet, în care cel mai de succes scriitor este un romancier care n-a scris niciun roman în toată viața lui. Un autor care scrie parcă fără să aibă nimic de spus. Eminescu este actual în privința judecăților de valoare în câmpul nostru literar: *e ușor a scrie versuri (dar mai ales proză), când nimic nu ai a spune*. Accept, desigur, poziția pe care mi-o atribui, de ultim martor, martor-scriitor, însă, al lumii în care am trăit și trăiesc.

4. Arhiva. Lumea din romanele tale — rudarii, cârciuma, muncitorii Epocii de aur, periferia anilor '90 — a dispărut fizic. N-a

arhivat-o nici istoriografia, nici sociologia, nici presa. Rămân romanele. Te-ai gândit vreodată la tine ca la un arhivar? Sau arhivarul e o figură prea cuminte pentru ce faci tu?

Radu Aldulescu: Despre lumea din romanele mele nu se poate spune că a dispărut, ci doar că s-a transformat, atât cât să poată fi recunoscută de un ochi avizat, ca să zic așa. Lumea romanelor rezistă, atât cât romanul în sine rezistă în timp, ca artă. În ce mă privește, ca scriitor încă activ, nu e cazul să mă intereseze cum vor fi receptate romanele mele în posteritate. Posteritatea, însă, îl va trata pe fiecare scriitor, după cum merită. Sună frumos propoziția ta: *rămân romanele*. Nu m-am gândit, totuși, la mine, ca la un arhivar, ci ca la un romancier apt să spună, după cincizeci de ani de scris: am făcut tot ce am putut, cu ce am avut la îndemână. Îl citez în felul ăsta pe un prozator uriaș, Philip Roth, care îl citează, la rândul-i, pe Joe Louis, campion mondial la box la toate categoriile, timp de doisprezece ani.

5. Genocidul, recitit. În 2012 ai numit tranziția „genocid” — și ai luat premiul pentru cel mai bun roman al anului. În 2026, România arată bine în statistici: creștere, UE, Schengen. Milioanele plecate, industria rasă, oamenii tăi din romane — au fost prețul sau eșecul? Și, sincer: te-ai înșelat undeva?

Radu Aldulescu: Te referi, desigur, la romanul *Croniclele genocidului* care se petrece în epoca Bănescu și pe care l-am scris și publicat într-o vreme când la noi apăreau și proliferau așa-zii intelectuali ai securității dovedit Bănescu. Omul a tăiat din pensii și din salarii, în timp ce era pupat în cur, aplicat, de elite culturale precum Mircea Cărtărescu (s-au băgat bani cu ghiotura în traduceri și promovarea lui, drept care s-a simțit dator să dea de pământ cu genul romanesc, până l-a umplut de sânge și rahat), Gabriel Liiceanu (directorul și patronul celei mai mari edituri din România care, mulți ani, a refuzat să publice literatură română originală, iar când a făcut-o, s-a orientat spre nulități literare precum Radu Paraschivescu, Vlad Zografi și alții asemenea lor), Horia Roman Patapievici, un ideolog de elită care a spus multe lucruri interesante despre Eminescu — *cadavrul din debaraua literaturii române!* — și despre inima poporului român, în formă de fecală), Nicolae Manolescu (a reușit să pună pe butuci Uniunea Scriitorilor din România, în scopul de a se înveșnici în funcția de președinte al respectivei uniuni, iar după cum a promis, n-a ieșit din Uniune decât cu picioarele înainte), Mircea Mihăieș (secondantul fidel al celor enumerați mai sus, care i-a ajutat să-și facă politicile culturale de toată jalea și jena) și alții și alții și alții. Ei bine, toți acești vajnici culturnici bine orientați politic, încă de pe vremea securității Bănescu, care și el e pe val și învârte politica pe la televiziuni și în ziua de azi, toți aceștia, așadar, au pus-o de un genocid socio-cultural ale cărui roade se văd cum nu se poate mai bine, în aceste vremuri, și pe care eu începusem să-l constat și să-l descriu în romanul *Croniclele genocidului*, distins în 2012 cu Premiul Augustin Frățilă pentru romanul anului, în valoare de 10.000 de euro. Pe coperta primei ediții a romanului, am scris

Nu vreau statuie



Mulți oameni țin morțiș ca posteritatea să le ridice statuie sau un bust măcar, pentru ca urmașii urmașilor să-și amintească de ilustra lor personalitate și de minunatele isprăvi săvârșite pe pământ. Unii își pregătesc bustul din timpul vieții, ignorând riscurile care se pot ivi. Am aflat de un scriitor care, la scurt timp după ce a dat în primire, și-a văzut din înalt consoarta aruncându-i sculptura printre buruienile din grădină. Mai sînt și porumbeii sau alte înaripate care își depun zilnic ofranda pe chelia ta, deși acesta e un pericol asumat din capul locului, pentru că nu ai cum te pune cu păsările cerului. Fapta omului poate fi mult mai neplăcută, cînd pe soclul statuii tale se montează plăci comemorative pe care își trec numele, arogîndu-și merite închipuite, tot felul de pigmei.

Ca să nu se spună că bat cîmpii, vin cu un exemplu. În fața Bibliotecii Universitare București, se află statuia ecvestră a regelui Carol I. Pe soclul statuii este o placă comemorativă prin care opinia publică este informată că monumentul a fost realizat „prin voința primarilor generali ai capitalei prof. dr. Sorin Oprescu și Adrieon Videanu, cu susținerea fermă a acad. Constantin Bălăceanu-Stolnici, acad. Răzvan Theodorescu, acad. Nicolae Breban”. Nu sînt trecute numele celor care au conceput și realizat monumentul, în schimb apar numele unor primari generali care n-au contribuit cu nimic. În plus, Sorin Oprescu a fost condamnat definitiv pentru fapte de corupție și stă bine mersi în Grecia, după ce instanțele elene au refuzat extrădarea. Cineva a încercat să radieze numele infractorului fugar Oprescu, însă n-a reușit. Poate că actualul primar general Ciprian Ciucu va reuși să termine „lucrarea” necunoscutului, înlocuind penibila și mincinoasa inscripție cu o placă pe care să se consemneze vizibil că lucrarea este realizată de sculptorul Florin Codre, inspirată de monumentul original al lui Ivan Meštrović din 1939, distrus în 1948 de regimul comunist. Numele oficialilor sau ale personalităților care au „susținut” executarea monumentului pot fi consemnate într-o documentație administrativă, nu pe placă, în locul autorilor creației artistice.

Însă necazurile statuiilor pot veni și din alte surse. Cu numai cîteva luni în urmă bustul lui Octavian Goga din Parcul Copou, Iași, inaugurat în 2021, a fost demontat de autoritățile locale. Motivul oficial invocat a fost necesitatea reevaluării oportunității păstrării monumentului în spațiul public, în contextul controverselor privind activitatea politică a lui Goga. Măsura mi se pare excesivă. Pot fi ridicate mai multe obiecții, inclusiv de ordin constituțional cu privire la acțiunea legii în timp (principiul neretroactivității legii), problema e percepția publică. Pentru majoritatea covârșitoare a românilor Octavian Goga este unul dintre poeții importanți ai literaturii noastre, în timp ce activitatea politică reprezintă pentru aceeași majoritate o (cvasi-)necunoscută. Or, istoria nu trebuie ștearsă. Mă întreb dacă n-ar fi fost just și util ca, în locul demontării monumentului, în disprețul sentimentelor unor conaționali, să se pună o placă explicativă, încît publicul să afle și erorile acestei personalități a culturii române.

Revenind la un ton mai relaxat, nu vreau statuie pentru că nu sînt perfect și n-aș vrea ca generațiile viitoare să-mi arunce bustul prin boschete ori pe soclu să-și treacă numele politrucii de trei parale.

ceva ce s-ar putea să-ți placă, Vasile Ernu: „comunismul a fost un rău care a ținut în loc un rău mai mare, pe care-l trăim astăzi din plin.” Țasta a fost prețul, sau eșecul, ca să te citez. Milioane de oameni plecați din țară, depopularea, dezintegrarea și devalizarea României. Nu, nu m-am înșelat. Am avut și am o viziune realistă despre ce se întîmplă în țara asta, pe care am găsit cu cale să o transform în romane.

6. Pentru cine scrii. Întrebarea incomodă: lumea despre care scrii nu te citește. Muncitorul din Sonata, femeile din Amantul Colivăresei — ei nu cumpără romane. Te citesc exact cei despre care nu scrii. Cum trăiești cu paradoxul Țasta — și pentru cine scrii, de fapt?

Radu Aldulescu: Cînd mi s-a pus întrebarea asta: pentru cine scriu?, am răspuns, narcisic, întrucîtva, că scriu pentru cititorul și iubitorul de literatură care sunt. Întrebarea ta are, însă, un iz pragmatic, mă chestionează despre cei care-mi cumpără cărțile și n-am decît să constat că cei care ar subscrie la un așa-zis compromis ar fi persoanele din spatele personajelor cărților mele. Altminteri, sună tentant ce-mi spui, și anume că mă citesc cei despre care nu scriu, oameni pasionați de literatură sau chiar specializați în literatură, formînd, la o adică, o minoritate afiliată unei piețe de carte de literatură aflată pe cale de dispariție, făcînd și ea parte din genocidul de care vorbeam mai devreme. Nu-i numaidecât un paradox genul acesta de extincție: sunt pe cale de dispariție cititorii și dispar, concomitent, și scriitorii. Literatura, la noi, moare, de ce, pentru că asta s-a dorit, am putea spune. Nu mai există timp, disponibilitate și bani pentru cărți. Literatura, azi, mai mult ca oricînd, a devenit în România un domeniu marginal.

7. Statutul. Ai fost scriitorul premiat de Academie care a trăit la limita subzistenței — s-a scris despre asta în presă. Nu te întreb cum a fost, te întreb ce înseamnă: ce spune despre o cultură faptul că își lasă prozatorii canonici să trăiască din ajutor social, în timp ce își plînge de milă că „nu se mai citește”?

Radu Aldulescu: Statutul, da, statutul scriitorului canonic e de toată jalea în România. Asta vine de se leagă cu ce spuneam mai sus despre piața de carte. Îmi pui o întrebare pe care n-am prea apucat să mi-o pun eu însumi, dat fiind că am răspunsul foarte la îndemînă. Ce spune despre o cultură faptul că își lasă prozatorii canonici să trăiască din ajutor social, în timp ce aceeași cultură își plînge de milă că nu se mai citește? Asta este, cultura despre care vorbim a intrat pe mîna unora care își apără privilegiile și imaginea de personalități publice, distrugînd ce a mai rămas de distrus în țara asta, literatura și scriitorul, bunăoară, mai ales scriitorul valoros. Să-ți spun niște chestii relevante în acest sens, pe care poate că nu le știi. Nicolae Manolescu, pe care s-a întîmplat să-l cunosc bine, după ce a venit în funcția de președinte al USR, ura, pur și simplu, scriitorii valoroși, inclusiv pe Preda. I se părea, în permanență, că unii din scriitori îi primejdiesc poziția în fruntea Uniunii și, de aceea, a făcut și acel gest fără precedent, de a exclude în jur de douăzeci de scriitori din Uniune, silindu-i, totodată, pe alții, să-și dea demisia. Bineînțeles că n-a putut face acest lucru de unul singur, ci cu ajutorul celor din staff-ul său, care conduc în momentul de față Uniunea, instrumentînd niște politici literare de toată jalea, fără precedent, iarăși, în toată istoria Uniunii.

8. Memoria și vertijul. Ultimul roman se cheamă Vertijuri, goluri de memorie. Acolo este țara mea. De la epica densă, plină, a începuturilor — la goluri de memorie. Ce s-a întîmplat între timp: a obosit memoria ta sau a țării? Și unde e „acolo” — țara aia mai există undeva în afara cărților tale?

Radu Aldulescu: Cel mai recent roman al meu are ca personaj principal un colonel de securitate care a lucrat într-un departament de elită al fostei Securități. Acest departament de elită se ocupa cu suprimarea fizică a unor persoane care puneau în pericol regimul și imaginea președintelui și primea ordine direct

de la Ceaușescu, pe filiere oculte. Nu mică mi-a fost mirarea cînd am fost întrebare de unele persoane din mediul cultural dacă a existat, într-adevăr, un astfel de departament. M-ar interesa părerea ta, Vasile Ernu. A existat, sau n-a existat, un astfel de departament? În sfârșit, personajul meu care are pe conștiință mai multe crime săvârșite de unul singur, sau în colaborare cu alții, recurge la aceste vertijuri și goluri de memorie, datorate bolilor, sau vârstei, pentru a se dedubla și a ajunge la concluzia că nu el a făcut acele crime, ci altul, care, întîmplător, are același nume cu el. Metafora vertijurilor și golurilor de memorie se extinde asupra unor personaje din carte care au trăit în comunism și rețin din acele vremuri doar ce le pică bine, fără a fi, neapărat, nostalgici. Apar, de-a lungul narațiunii, și figuri episodice ale unor personalități politice și culturale precum Iliescu, Băsescu, Emil Constantinescu, Octavian Paler sau Ion Mihai Pacepa. Acolo este țara mea este refrenul unui binecunoscut cântec folk al lui Tudor Gheorghe, pe care personajul principal îl fredonează, spre sfârșitul romanului, cu puțin înainte de a se săvârși, descoperindu-și unele filiații cu menestrelul. Țara colonelului de securitate Virgil Lepară care-i, până la urmă, țara noastră, atît cît a rămas din ea, conține, pe lângă vertijurile și golurile de memorie inevitabile, multe zvonuri și bârfe prin care nu se poate răzbate spre un adevăr palpabil.

9. Nebunia din capete. Spuneai despre ultimul roman că începe cu nebunia Epocii de aur și se termină cu nebunia pandemiei. Cincizeci de ani de nebunii românești, cap-coadă. Care nebunie a fost mai distructivă pentru oamenii mărunți — și care e nebunia de acum, cea pe care încă n-o vedem fiindcă sîntem în ea?

Radu Aldulescu: Am trecut prin nebunia Epocii de aur (aveam 35 de ani, cînd a căzut comunismul), tot așa cum am trecut prin nebunia pandemiei. Aceste nebunii, cum foarte bine le numești, au fost puse la cale și instrumentate cu mîna forte de clasa politică, susținută și ajutată de mass-media și „elite culturale” de atunci și de acum. A avut de suferit, mai ales, așa-zisa pulime, aflată, în momentul de față, într-un apogeu al suferinței, despre care am scris și scriu în romanele mele, dar, din motive și vicisitudini descrise, parțial, mai înainte, prea puțini iau aminte la literatura mea. Nebunia de acum, spui, se amplifică, pe zi ce trece. Vai de biet român, săracul, îndărăt cum dă ca racul. Și acum, și pe vremea lui Eminescu, românul se află la mîna unor ticăloși, acum de același neam.

10. Închiderea — memoria. Cînd se duce generația ta, se duce ultima memorie vie a lumii Țaleia: fabrica, mahalaua, foamea, risul de la coadă. Cine mai ține minte după voi? Și — întrebare de boxer — ce meci simți că mai ai de dat?

Radu Aldulescu: Vreau să cred că memoria vie a generației mele se perpetuează în memoria generațiilor viitoare, spre a le revigora spiritual, eventual. Literatura, arta ficțiunii,arta, în general, au un rol decisiv în acest proces. Dintr-un roman precum Război și pace, putem afla mai mult despre epoca în care se petrece, decît din orice fel de document. Literatura, romanul, practică o introspecție piezișă în realitate, înclinînd spre expresivitate, și poate spune mai mult despre trecut decît alte genuri de relatări. Numele trandafirului al lui Umberto Eco spune o poveste ale cărei personaje și întîmplări sunt dispărute în praf și pulberea și ruinele timpului, povestea, acoperită de metafora unei flori din care a rămas doar numele, iar numele acela este mai important și mai relevant, decît floarea însăși. Cine mai ține minte, da, rămîne numele. Rămîne romanul care e mai relevant decît lumea pe care a descris-o.

Îmi place felul cum metaforizezi: ce meci simt că mai am de dat. Păi, la sfârșitul anului acesta sau la începutul anului viitor, dacă Dumnezeu mă va ține sănătos și în stare de funcționare, voi definitiva un roman cu un titlu care cred că-ți va plăcea: Așteptându-i pe ruși.

Cristian Meleşteu



**Câte un
rotocol din
trabuc pentru
fiecare dare de
seamă:
bolnavii și-au
desenat
coastele pe foi
transparente,
un asistent și-
a subțiat
degetul la cel
mai bun
ortoped din
Viena
și face injecții
numai cu el.
Mitică –
autopsierul –
a disecat toate
cuvintele din
revista Rebus,
iar șoferul și-a
pus girofar la
roabă
să-i gonească
din cale pe cei
care nu
pricep:
la noi
nimeni nu
merge pe
picioarele lui.**

proză

Jurnalul unui personaj dintr-un roman neterminat — fragment —

*Poate că eu, poate că tu
suntem două jumătăți ale celui
ce într-o zi, neavând ce face –
s-a tăiat în două.*

M-am născut la 33 de ani. N-a urlat nimeni în vreo sală de nașteri, nici placentă n-a curs. Doar un pahar de whisky, golit dintr-o înghițitură. Și tata a zis: dorm. Eu am zis: dorm. Și copilăria mea era o noapte fără vise. Tatăl meu, Vasile V. Vasile, are și el tot treizeci și trei. Unii, zice el, ar fi purtat coroana lumii la vârsta asta; alții cununa de spini. Numai că el, după al doilea pahar, spune mereu că nu a realizat nimic. 33 de netrăiri: șase cărți, optsprezece cronici; nouă – de ani buni – în așteptare.

Șapte. Mereu a fost cu noroc. Așa zice tata, în timp ce mă scrie și mă șterge. Mereu. La început a zis că a văzut lumini lunguiețe dansând peste dealuri. Cu bicicleta le-a urmărit; cu tricicleta, până au căzut pedalele. În fund de crater, înconjurat de resturi de metal, ondulate ca niște ape, m-ar fi găsit. Doar până dimineața.

La noi, două linguri pline cu ness schimbă o durere de cap și soarta. După a treia sorbitură a decis: m-am născut din iubirea unui înecat cu o sirenă. Cum plasele, cu nodurile către mal, cum sticlele goale, cu gura în jos, să nu intre noaptea în ele, așa stau: un os alb înfipt în gâtul mării, așteptând un scufundător să mă scoată.

Mai bine rămâneam acolo: mi se-nverziseră mâinile, se albăstriseră și uneori se făceau transparente, ca burta unei meduze în lumină. Dar între douăsprezece și treisprezece, tatei îi e foame. Ardei tocați. Roșii tocate. Ceapă. Atunci a condamnat toate variantele la moarte – m-am născut dintr-o lacrimă. Una care a căzut pe tocătorul de lemn și, de acolo, s-a prelungit pe buza chiuvetei. Apă și fontă, amestecându-se. Lungindu-se. 13.47. Ceapa sfârâie-n tigaie. O bucată de pâine înmuiată în sos. Tata mănâncă – și pe mine mă ard mațele, ca haina otrăvită a lui Hercul.

*** Azi e o voce crudă cu noi. „Vasile, zice ea, au mai fost și alții născuți dintr-o lacrimă. De atâta vreme verific ideile tale și tu nu. Nimic pe care să nu-l găsesc pe la alții.” Iată-mă: treizeci și trei de ani fără bibliografie. Și tata, treizeci și trei: cu idei gândite înaintea lui – de alții. Și lemnul căruciorului, moștenit generație de generație de primul băiat din familie, grăiește și el: *Au mai fost cărucioare ce-au cărat trupuri străpunse de ciură. Au mai fost.* E o voce. Crudă. Cu noi. Ca o placă stricăță din vechiul gramofon al bunicii.

Și tata știe, căruciorul știe, eu știu: trăim un destin, ca într-o groapă comună.

*** 16 aprilie 2024. „Primăvara săruta vara ca pe o gleznă de cioară”. Tata zice că e o metaforă mare. Nu știu: mie îmi plac doar cifrele. La micul dejun, când a rupt pâinea în trei, a decis că e bine să fiu contabil. Un birou 2x2, patru dulapuri și șase etajere. O lampă cu un gât de girafă: știe să se aplece și peste tastatură, și peste vraful de documente – pot lucra în pântecul nopții. *Nu vei muri niciodată de foame. Cât vor fi oameni, vor fi și cifre. În stânga, viii; în dreapta, morții; la mijloc: noi, căutând giratorii.* Mie mi-ar fi plăcut să trăiesc la Textila, ascuns printre fire de bumbac. O mie de filatoare pipăindu-mă. Scărmănându-mă. Imaginându-mă mănăși, căciuli și, mai ales,



ciorapi subțiri întinzându-se până la coapse. Mi-ar fi plăcut – deși viața se sfârâmă în trei schimburi, iar pauzele miros a parizer, a subsuori pudrați cu terebentină; aici totul e alb: și șoarecii, și sângele lor, și dinții ce încă mai mestecă un dumicat de bumbac. Cifrele mele ar fi fost niște fire arcuite; femeile s-ar fi îndurat de ele, le-ar fi lăsat să intre: semețe, gârbovite, trufașe, împovărate – cum le-a lăsat pe lume acest zeu al cifrelor. Mașina s-ar fi înduișat și nu le-ar fi amestecat într-o singură țesătură, le-ar fi înșirat, una după alta – ca pe un abac. Iar la capăt de linie, fără greșală, s-ar fi potrivit suma exactă. Și eu, la fiecare cincisprezece, la fiecare treizeci, mi-aș fi luat salariul, doar lăsându-mă în palmele albe ale filatoarelor de bumbac de la Textila.

*** 23. Încă aprilie. Încă 2024. De șapte zile cerul e un tavan alb și scund – opt muște strivite cu un plici de plastic se vizează stele pe el. Uneori plouă din barba albă a unui bărbat ce s-a așezat pe scaunul cărciumei din cartier,

unde tata a uitat un caiet dictando, deschis la pagina douăzeci. Și ploaia miroase a bere; a vin de măceșe. Uneori plouă la pagina douăzeci – albă și ea.

*** Când i-am simțit degetele încovoidu-se deasupra tastaturii, ca o gheară de uliu ce-a zărit iepurele-n câmp, am știut de ce tata nu-mi duce dorul: mie, Celui ce adună stropi din barba unui străin așezat pe scaunul tatei. Azi e un întreg din fragmente risipite. Când privește un album cu fotografii îngălbenite, zice să nu mă mir: și el a lăsat un petec de viață prin fiecare cadru în care a trecut. Tata scrie. Aici, pagina douăzeci e încă un capăt de lume. Abia m-a angajat contabil în Spitalul de geriatrie și nașteri. Abia am adunat cincizeci de borcane goale și nu am apucat să întreb cine le-a golit. Tata plânge. Și vocea metalică din calculator zice că puțini, foarte puțini, știu să plângă ca el: când taie ceapă, când privește albume cu copii, femeii și bărbați amestecându-se, lungindu-se. Și când scrie despre primele zile de muncă ale unui contabil de spital.

*** O altă zi din toate cele. Spitalul de Geriatrie și Nașteri. În spitalul nostru bolnavii sunt sănătoși tun, doar medicii sunt palizi și bântuiți de viruși. Doar medicii și noi – contabilii – în ajunul bilanțului. Pe cincisprezece, și mai ales pe treizeci, directorul ne adună în curte: deopotrivă medici, bolnavi, paznici, contabili, bucătari. Și mai ales Nicu – șoferul, cel ce ne cară cu roaba, de când i s-a ars o bujie.

Câte un rotocol din trabuc pentru fiecare dare de seamă: bolnavii și-au desenat coastele pe foi transparente, un asistent și-a subțiat degetul la cel mai bun ortoped din Viena și face injecții numai cu el. Mitică – autopsierul – a disecat toate cuvintele din revista Rebus, iar șoferul și-a pus girofar la roabă să-i gonească din cale pe cei care nu pricep: la noi nimeni nu merge pe picioarele lui. Numai eu, bântuit de friguri, pe fiecare cincisprezece, pe fiecare treizeci, încă adun cifrele, rostogolindu-se ca niște zaruri pe drumuri desenate de mine cu cretă. Și Maricica mătură nepăsătoare, ducându-le tot mai departe, până la capela unde moartea și nașterea fac cu schimbul – la noi, o gravidă intră doar când un pat se golește la geriatrie. Directorul a pufăit ultimul fum, cireșii s-au umplut cu flori de magnolii. Și Nicu a pornit girofarul roabei – o moarte? o naștere? Mereu o ecuație cu număr finit de paturi – în stânga plus, în dreapta minus. La capăt de rând, deghizat într-un gândac de Colorado, același zero.

Despre Viteză, pe repede-înainte! (sau despre „Timpul ce ni s-a luat”...)

* * *

În mare măsură, textul de față reprezintă conținutul conferinței susținute în cadrul „Colocviilor Municipiului Pitești” în 23 iunie 2026. Îl redau aici, păstrând în mare tonul oral, operând doar câteva adaptări și modificări. Îi mulțumesc încă o dată gazdei, d-lui Leonid Dragomir, pentru insistență și prilej. – S. Man

* * *

“as long as we look at humans with speed in mind, we won’t look at humans humanely” – Sebastian Trapp^[1]

Dat fiind că tema din această seară este „viteza”, nici nu știu dacă e potrivit să vorbesc repede (ca să nu dureze prea mult) sau lent (ca să fiu mai detașat de temă)... Dincolo de asta, mă gândeam că majoritatea conversațiilor pe care le am cu dl. Dragomir sunt prin telefon, de cele mai multe ori în mașină sau (în cel mai bun caz) cu fiecare dintre noi mai făcând și altceva în același timp. Mă mai gândeam că e ironic că ultimele corecturi la acest text au fost făcute într-o benzinărie. Și mă mai gândeam dacă e mai potrivit să spun că vin de *departe* sau de *aproape*, dat fiind că trăiesc la vreo 50 de kilometri distanță de oraș. Bunicii mei ar fi spus că Piteștiul e departe de noi. Părinții mei făceau aproape săptămânal naveta cu o Dacie 1310 sau la nevoie cu rata. Acum, cu o bucată de autostradă recent înființată, mie îmi pare că sunt la o aruncătură de băț. Mă rog, probabil că aș fi ajuns și mai repede dacă drumurile județene nu ar fi fost ca pe vremea bunicilor...

E interesant că atunci când sunt acasă, Piteștiul îmi pare departe – mă urnesc greu și mă văd rar cu prietenii de aici. Odată ajuns, îmi pare aproape. Sunt cumva simultan *aproape-departe* și cam asta pare să fie condiția celor mai mulți dintre noi. Și mi se pare că această viteză, această mobilitate în spațiu, care ar fi uimit pe bunicii noștri se traduce într-o confuzie a distanțelor^[2]. Ce-i aproape, ce-i departe, ce mi-e la îndemână?

Dincolo de aceste impresii personale, e întrebarea de ce această temă și nu alta. Răspunsul pe scurt ar fi că: pentru că Viteza e peste tot, pare că e un fel de duh care a pătruns adânc în toate acțiunile noastre lumesti. Și voi da imediat și răspunsul pe larg. Dar, înainte de asta, câteva precizări, cu scuze anticipate:

Cu voia Dvs, voi *citi* mult în prelegerea ce urmează. O fac deopotrivă pentru că am tendința de a mă împrăștia și din dorința de a concentra cât mai bine ceea ce aș vrea să vă transmit.

Apoi, voi *cita* mult. Din mai multe motive – primul fiind, evident, ca să mă dau deștept. Un alt doilea motiv, cu mult mai serios, este că, din nefericire, contribuțiile pe această temă sunt foarte disipate și mi se pare că e mai ușor să le aducem la un loc citând. Și al treilea, cel mai important, este că diversitatea discursurilor despre viteză pe care încerc să le cartografiez în grabă aici – de la sociologic la poetic, religios și filosofic – pot fi văzute, dacă vreți, ca niște avanposturi sau, mai bine, ca niște locuri de pândă de unde ne va fi ceva mai ușor să „perimetralizăm”, să înconjurăm această pradă ce se lasă greu prinsă, care este ideea de „Viteză”. (Sau de „Accelerare” – mi-am permis aici să le folosesc ca sinonime deși ele sunt noțiuni diferite dpdv strict fizic).

Astfel, va fi, cred, mai de ajutor în a ieși măcar puțin din corsetul mental dat de ecuația $V = D / T$ și definiția anostă de dicționar explicativ:

Viteză (substantiv feminin): Raportul dintre spațiul parcurs de un mobil și timpul folosit pentru parcurgere. Într-o mișcare, viteza variază de la un punct la altul.

E ciudat că, deși, definiția de dicționar pare să fie foarte specializată, acoperind o noțiune care pare foarte rigidă, foarte clară și specifică, în lumea din afara dicționarului există un adevărat tumult cultural în jurul ideii de viteză. Înșir aici câteva exemple oarecum alandala:

Avem filme despre viteză – *Fast and furious* e doar cea mai celebră serie. Avem jocuri video despre viteză – *Need for Speed* e nu mai puțin faimos. Avem personaje de desene animate – Sonic, Roadrunner („BipBip!”) sau Flash, un cunoscut supererou (deși toți supereroii sunt în mare măsură o instanțiere a vitezei, toți se apropie de instantaneitate, nici unul nu salvează lumea mergând încet).

Și nenumărate melodii despre viteză, poate cea mai electrizantă fiind cea a lui Billy Idol – *Speed (...Gimme what I need*, continuă refrenul^[3]) – care este coloana sonoră a unui film de prin 1994, cu Keanu Reeves, care chiar *Speed* se numește. Ar mai fi *Speed Demon*, a lui Michael Jackson, sau *Fast Car*, a lui Tracy Chapman (ironia fiind că melodia aceasta este foarte lentă), sau *Faster, Harder, Scooter* al unei celebre formații teho cu nume de mijloc de transport. Mai nou, o melodie numită *Speed drive* a lui Charli XCX face parte din coloana sonoră a filmului *Barbie* și nici noi nu ne-am lăsat mai prejos – am descoperit cu surprindere că, acum vreo 3 ani, s-a lansat o manea numită Viteză – artistul al cărui nume îmi scapă a făurit versurile „viteză, viteză, foarte mare concurență” – versuri complexe, cu profunde ramificații filosofice. Oricum, cu mai puțin succes decât hitul „*Calcă accelerația*” – a unui cântăreț pe nume Denis, care a strâns 22 de milioane de vizualizări cu un clip care se desfășoară în mare parte într-o spălătorie auto.

Și, dintr-o altă regiune (sub?)culturală, ar mai, „Speed” ca denumire generică a unei clase de droguri (amfetamine, metamfetamine etc.) pe care unii le consideră a fi „*cel mai esențial drog al Americii*”^[4].

Apoi mai sunt o sumedenie de indicii – vorbim despre trafic precum odinioară strămoșii vorbeau despre vreme. Anual, stând în mașini, alergăm zeci de mii de kilometri. (reamintesc că circumferința pământului la Ecuator e „doar” de 40.000 de km). În prag de vară, vorbim despre stațiunile din Grecia ca și cum ar fi la doi pași. Cunoscut câțiva oameni care pot conduce până în Anglia cu doar două pauze de somn. (Într-un fel, e bine că acolo se termină continentul, pentru că nu văd ce i-ar fi oprit să conducă mai departe, până spre Canada). Așteptăm cu înfrigurare citorirea încă unui tronson de autostradă, căruia autoritățile vin și îi inaugurează festiv, cu tăiere de panglică. (De altfel, există o întreagă paletă de semnificații asociate autostrăzii: libertatea de mișcare, civilizație, progres, fluiditate, accesibilitate etc.) Iar când totuși automobilul își arată limitele, avionul permite survolul oricărui cartier din satul planetar – cunoscut oameni care călătoresc în Thailanda sau Maldive cam cum aș merge eu la Drăgășani. Privitul oricărei hărți aeriene e o experiență amețitoare – se circulă peste tot și oriunde, se

circulă, parafrazându-l pe Caragiale, „enorm și monstruos”.

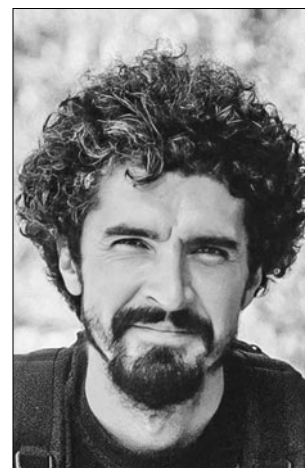
Iar Viteza nu se face prezentă (în caz că ideea de *Viteză* poate fi asociată cu ideea de *prezență*) doar în cucerirea spațiului mare – rutier ori aerian, ci și în spațiul mic al propriilor case – unde omul nu mai poate accelera fizic prea mult, dar se înconjoară de dispozitive care fac ceea ce fac mașinile și avioanele: *îi câștigă timp* (sau cel puțin asta promit). În casele moderne au apărut de destul de multă vreme aspiratoare zise inteligente, care ne economisesc timpul cu... aspiratul prafului. Cucerirea timpului pe **orizontala** spațiului locuit e deja asigurată. Dar am aflat recent că există și la noi roboți care spală singuri geamurile – cucerirea spațiului **vertical** e și ea asigurată. Și cucerim și spațiul **intermediar**, căci bucătăriile moderne sunt adesea dotate cu plite cu inducție, care fierb apa mult mai repede decât focul și fac ca orice rețetă rapidă luată de pe net să fie și mai rapidă. Asta în caz că totuși mâncăm acasă. Dacă nu, mâncăm pe fugă, în oraș, din mers sau stând în picioare, iar mâncarea o plătim cu cardul sau cu cardul virtual de pe telefon pentru că e mai rapid decât gestul deja rapid de a scoate banii din buzunar și de a-i număra.

Și orice frântură de timp liber pe care o avem, indiferent cât de puțin este, e ucisă instant prin gestul de a intra în rețea, ringul în care intrăm de zeci de ori pe zi pentru a *ne omori timpul*. Unde pătrundem într-un șuvoi de clipuri scurte – *shorts, reels* – care se succed automat unele după altele, pulverizându-ne atenția și nelăsând nici o nanosecundă liberă (exact cum fac și filmele de la cinema, cu schimbări de cadru de 2-3 secunde). Iar chiar dacă nu intrăm de bunăvoie și nesiliți de nimeni în rețea, rețeaua va insista obsedant prin notificări și mesaje. Și-n plus, pentru a nu ne rupe din acest ritm frenetic, avem încărcătoare de telefon rapide, *speed charge*. Pe care le avem, desigur, și în mașinile cu care înconjurăm pământul pe la Ecuator.

Mai mult decât atât – mai e acest refren: „*a ține pasul cu vremurile*”, „*a nu rămâne în urmă*”? De câte ori auzeam noi asta în tinerețe? Dar de câte ori vor fi auzit-o bunicii noștri când erau mici? De câte ori o aud azi copiii noștri cărora le fixăm astfel în minte că viața e o cursă, o competiție, un marș forțat? De câte ori se folosește această formulă magică ca argument imbatabil pentru digitalizarea cât mai timpurie a copiilor?

Viteza este atât de prezentă în viața modernă încât suntem uneori dispuși să accelerăm până și cele mai naturale procese. Dacă bunicii noștri ar fi uimiți de viteza cu care ne deplasăm cu mașinile și avioanele, cred că ar fi definitiv și irevocabil buimăciți de faptul că plătim bani frumoși (între 1000 și 11.000 de lei – !) pe ... uscătoare de rufe, adică pe o invenție care accelerează cel mai natural și mai lipsit de efort proces – acela de a usca hainele. În spiritul vremurilor, probabil că e nevoie de un scurt moment publicitar. Iată un text pe care l-am copiat ca atare de pe site-ul unui cunoscut magazin de electrocasnice:

„Într-o lume în care ritmul cotidian este din ce în ce mai alert, electrocasnicele moderne devin aliații de nădejde ai gospodăriei. Un uscător de rufe performant aduce nu doar confort, ci și economie de timp, energie și efort. USCĂTORUL [X] este un astfel de aparat, proiectat pentru a răspunde cerințelor unei familii moderne.



**Viteza este
atât de
prezentă în
viața modernă
încât suntem
uneori dispuși
să accelerăm
până și cele
mai naturale
proces. Dacă
bunicii noștri
ar fi uimiți de
viteza cu care
ne deplasăm
cu mașinile și
avioanele,
cred că ar fi
definitiv și
irevocabil
buimăciți de
faptul că
plătim bani
frumoși (între
1.000 și 11.000
de lei – !) pe ...
uscătoare de
rufe, adică pe
o invenție care
accelerează cel
mai natural și
mai lipsit de
efort proces –
acela de a usca
hainele.**

...Viteza nu pare să mai fie doar un simplu atribut cantitativ al progresului tehnic, un accesoriu ușor de rezumat în formula de dicționar a distanței parcurse per unitatea de timp, ci pare să fie o *stihie* aflată în inima erupției modernității. Și unul dintre puținii care au înțeles încă de atunci că viteza nu este doar o simplă variație intra-culturală, ci este trăsătura definitorie a noii epoci...

eseu

Uscătorul de rufe [X], Pompa de căldură, 8 kg, 14 programe, Clasa E, alb – eficiență, îngrijire și confort în fiecare ciclu de uscare”.

Personal, cred că această invenție, însoțită chiar de acest text, are o semnificație aparte. Vom vedea mai târziu de ce.

Așadar, motivul pentru care am propus această temă este că, deși Viteza face parte incontestabil din matricea culturală a zilelor noastre, există un decalaj enorm între, pe de-o parte, *modul în care o trăim* (sau, mai bine zis, ne trăiește) și pe de alta, *ceea ce percepem și ceea ce știm* despre ea. Pentru că percepția și cunoașterea însele ne sunt afectate de viteză.

Pe scurt - suntem imersați într-o cultură care privilegiază Viteza, se exaltă în prezența ei, pentru care Viteza atinge uneori dimensiuni sublime. De ce? Și de când?

* * *

Dacă am vrea să pricepem un pic mai mult despre **originile și semnificațiile Vitezei cu-V-Mare**, semnele culturale de mai sus nu prea ne sunt de ajutor - pentru că, dacă Viteza este un fenomen *imersiv*, atunci ele ne dau indicii doar despre ceea ce simte despre Viteză o cultură deja „aclimatizată” la viteză: entuziasm, încântare, chiar extaz. Și atunci cred că este mai mult relevant să urmărim, măcar puțin, un alt tip de percepție – situat mai aproape de momentul accelerării tehnice – adică din secolul XIX – atunci când viteza tehnologică se declanșase, dar nu-și intrase încă pe deplin în drepturi și nu pătrunsese în toate interstițiile culturii, până la manele și stupefiante.

Aici e momentul să fac referire la o primă referire la un volumaș al profesorului francez Claude Pichois (laureat al premiului Goncourt pentru biografie). Volumașul se numește „*Viteză și viziune a lumii. Literatură și progres*” și e tradus la noi de Dimitrie Păcurariu în 1982, la Editura Univers. E o cărțuie delicat și prețioasă (și ridicol de ieftină – eu am dat pe ea fix 5 lei, adică de 200 de ori mai puțin decât cel mai ieftin uscător de rufe). Studiul lui Claude Pichois acoperă literatura occidentală a secolului al XIX-lea, secolul de răscruce în care Viteza a industrială început să se manifeste fără tăgadă, mai cu seamă prin inventarea căilor ferate.

E interesant că una dintre remarcile pe care le face Pichois e aceea că viteza *nu* se află în centrul temelor literare ori poetice ale veacului. Cel mai adesea trece pur și simplu neobservată, fiind obturată de tema mult mai mare a progresului politic și social. Există însă câțiva artiști care, indiferent dacă sunt entuziasmați sau alarmați de noua „realitate” a vitezei, o ilustrează în cuvinte potrivite.

Unii intuiesc mai degrabă forța tectonică a noii realități accelerate - atât de puternice încât *decalibrează complet percepția trecerii timpului*:

Din compartimentul trenului, un poet francez numit Amédée Pommier^[5] scrie așa:

„*Senzația de timp pentru tine nu mai există / Uneori rulezi între două înalte taluzuri, / Maluri ale acestui torent ale cărui unde ești*”

Și e remarcabilă aici nu doar forța dată de ritmul poeziei, ci și impresia de imersie, de absorbire a omului în vârtoarea cinetică. Aproape că nu mai pare că omul a generat viteza – omul pare mai degrabă să fie luat de valul ei, de torent: „*totul fuge rotindu-se*”, scrie ceva mai încolo poetul.

Alții resimt acut *ajustarea senzorială* la noile cerințe accelerate:

În 1837, scriitorul romantic francez Joseph Méry, scria despre călătoria sa în Anglia cu trenul:

„*Părea că Birmingham e un munte de magnet și caravana noastră de fier, mânăta în spațiu cu o furie magnetică se va prăvăli*

peste oraș. Repezeite astfel ca niște ghiulele vii într-o coajă de vagon, privirile noastre percepeau confuz obiectele terestre care se ștergeau”^[6].

Este aici o anumită pierdere a clarității obiectelor privite, o **deconturare**. Ele par să-și pierdut forma, reîntorcându-se oarecum către o „formă nouă” de amorf, dacă i se poate spune așa – nu un amorf mineral, ci unul dinamic.

E ceea ce simte și celebrul poet american Ralph Waldo Emerson în prima sa călătorie cu trenul:

„*Materia se arată fenomenală, în timp ce oamenii, copacii și hambarele trec pe lângă tine cu aceeași viteză ca paginile unui dicționar. ... Însăși permanența materiei pare compromisă, iar stejarii, câmpurile și dealurile, considerate până acum simboluri ale stabilității, dansează pur și simplu pe lângă tine*”^[7] -

Să ținem cont că în America acelor ani, viteza trenurilor depășea rar 50 de kilometri pe oră. Chiar și la această viteză care nouă ni s-ar părea ridicolă, materia pare să se volatilizeze, inaugurând o lume în care nimic nu mai poate și nu mai trebuie să rămână fix și stabil. Iar acest lucru, teribil, nu se petrece doar cu cele ale naturii văzute prin geamul trenului, ci, simetric, și cu cele ale culturii văzute prin geamul noii conștiințe. De pildă, personaj dintr-un roman al lui Nathaniel Hawthorne spune:

„...*această admirabilă invenție a drumurilor de fier, cu imensele progrese care inevitabil o vor desăvârși (...) e destinată a risipi toate aceste idei învechite despre acasă și despre lângă sobă pentru a le înlocui cu ceva mai bun*”^[8]

Porțile tradiției sunt amenințate de viitura progresului. Probabil că traducerea acestei viziuni estetice în filosofia culturii din acea vreme este celebra butadă a lui Marx: „*Tot ce e solid se evaporă în aer, tot ce-i sfânt e profanat*”...

Astfel, Viteza nu pare să mai fie doar un *simplu atribut cantitativ*^[9] al progresului tehnic, un accesoriu ușor de rezumat în formula de dicționar a distanței parcurse per unitatea de timp, ci pare să fie o *stihie* aflată în inima erupției modernității. Și unul dintre puținii care au înțeles încă de atunci că viteza nu este doar o simplă variație intra-culturală, ci este trăsătura definitorie a noii epoci, este Charles Baudelaire care, deja în 1863, scria:

„*Modernitatea este ce-i tranzient, ce-i trecător, ce-i contingent*” și e aflată în radical contrast cu ceea „*ce-i etern și de nemișcat*”.^[10]

Și e foarte interesant faptul că, în ciuda accelerării imense a vieții pe care o aduce ulterior secolul al XX-lea, nici acum *viteza nu află în mod direct în mijlocul preocupărilor gânditorilor majori ai veacului*, ci mai mereu marginal, cel mult ca accesoriu al discursului filosofic despre timp^[11]. (Chiar Nicolae Steinhardt, la noi, are o mențiune prețioasă despre viteză în *Jurnalul fericirii*, datând de prin 1955, unde scrie că “*Nu numai agitația ori graba sunt vrăjmașe libertății, ci și viteza în sine*”. Din păcate, nu extinde tema, doar preferă să citeze ulterior un panseu din Denis de Rougemont și să încheie).^[12] E semnificativ că, prin 2009, sociologul german Hartmut Rosa, profesor la Universitatea din Jena - care este la această oră cea mai cunoscută voce academică în studiul vitezei ca fenomen social - a coordonat un volum de texte clasice și contemporane despre viteză și accelerare, numit *High Speed Society*. E semnificativ faptul că, pentru această antologie, Rosa nu reușește să adune decât cinci texte ale unor autori „clasici” concentrate pe această temă, care împreună însumează mai puțin de un sfert din toată lucrarea^[13].

E ca și cum ne-ar fi luat aproape un veac și jumătate să ne revenim din șocul cultural declanșat de motorul cu aburi, trenuri, avion și toate invențiile care încep cu *tele-*. Abia discursurile mai recente, din a doua jumătate a secolului trecut încoace, par să înțeleagă Viteza ca fiind cu adevărat cheia de boltă a modernității. Sunt relevante formulele unui filozof ca Jean Brun, care afirmă că „*Viteza a devenit noua zeiță a lumii moderne*”^[14] sau istorici ca Peter Conrad care crede că „*modernitatea [însăși] se referă la accelerarea timpului*”. Un cunoscut antropolog norvegian, Thomas Hilland Eriksen își permite chiar o sentință laconică, scurtă ca o formulă fizică: „*modernitatea este viteză*”.^[15] Iar același Hartmut Rosa, la care am făcut referire adineauri, afirmă că „*accelerarea socială este procesul fundamental al modernizării*”^[16].

Așadar, e foarte posibil ca Viteza să fie cu mult mai mult decât „banalul” raport între distanță și timp. E o *forță seismică* ale cărei unde abia începem să le înregistrăm, la mult timp după ce s-au declanșat undeva în adâncurile mecanismelor de secol XIX, sau poate chiar mai devreme. Însă, deși viziunile poetice de secol XIX sunt mai bogate în semnificații decât cele ale culturii noastre, ele totuși nu ne pot explica de unde vine această forță, care ar fi epicentrul ei. Să fie Viteza doar un sub-produs al locomotivei cu abur? Puțin probabil. Așa că, vrând-nevrând, trebuie dăm târcoale Vitezei pe altă cale...

* * *

Iată una care mie, personal, îmi pare potrivită:

Dintre atâtea nume și referințe, dacă ar fi să pot recomanda o singură carte din epoca timpurie a gândirii filosofice despre Viteză, aș alege pe cea a lui Max Picard – „*Fuga de Dumnezeu*”. A fost tradusă la noi în 1998, la editura Anastasia, de către Patricia Merfu și părintele George Remete, beneficiind de atenția părintelui Constantin Galeriu, care o post-făcează, și a părintelui academician Dumitru Popescu, care o prefăcează (sper ca editura Limes care se ocupă de traducerea operei lui Picard să poată readuce și lucrarea aceasta în prim-plan).

De ce aș recomanda-o? În primul rând pentru că Picard este unul dintre primii care reușesc să facă un tablou, zic eu, inspirat și credibil al Lumii-și-Omului-absorbite-de-Viteză (Viteză pe care el o numește mai inspirat: Fugă). Cartea lui apare deja în 1934 și aproape că îmi vine să spun că e mai valabilă acum, după o sută de ani.

În al doilea rând, și aici aș vrea să poposim puțin, Picard strălucește atunci când vorbește despre coliziunea dintre Timp și Fugă, ceea ce pare să ne aducă puțin mai aproape de obârșiile Vitezei.

În privința temei celei mari a Timpului, nu aș vrea să intru într-un teritoriu filosofic atât de vast, pe care sunt departe de a-l stăpâni. Mă rezum aici doar să speculez că, cel puțin la nivel de limbaj uzual, ne aflăm parcă într-o permanentă încercare de îmblânzire a Timpului-T-mare, a domesticire a acestui Chronos sângeros. Și ca orice domesticire, ea se face prin limbaj. Poate fi o speculație fără acoperire, desigur, dar e de ajuns să răsfoim puțin expresiile despre timp din limba română:

Spunem că: ne facem timp, așa cum ne-am face un ceai.

Spunem că: ne găsim timpul, așa cum ne-am găsi ochelarii sau cheile pierdute.

Spunem că avem sau nu avem timp așa cum avem sau nu avem pâine sau legume în casă.

Măsurăm timpul, ca și cum timpul ar fi ceva... spațial, o scândură sau un zid.

Tragem de timp ca și cum timpul ar fi o eșarfă cu care se joacă doi copii.

Sau ne simțim **presafi de timp** ca și cum timpul ar fi un rucsac plin sau bolovan ce ne apasă pe umeri.

Sau chiar „**omorâm timpul**” ca și cum ar fi o muscă sau un fânțar.

Remarcăm ușor că, deși fiecare dintre expresii sugerează instanțe de viață diferite, pare că în toate, timpul este perceput implicit ca un fel de *obiect material*, uneori chiar ca o ființă vie (nu putem omori decât ceva viu, nu?). Oricum ar fi, timpul e carnos, e *prezent* în spațiu, nu e un timp mecanic^[17]. Timpul e ceva cu care inter-acționezi, cu care „poți face... lucruri”, aproape că e ceva pe care poți să pui mâna. (față de această listă, avem o superbă excepție în expresia de „*pe-trecere* a timpului”, pe care o desfășoară Constantin Noica, dar acest subiect i-l las filosofului din stânga mea).

Or, cu totul altă aparență are „*Timpul în lumea Fugii*” așa cum îl descrie Picard. Picard livrează această intuiție care mie îmi pare năucitoare:

„În lumea Fugii nu există timp plin, consistent, pentru că posibilurile apar mai repede decât le consumă timpul. [...] În Lumea Fugii, (timpul) nu presupune intervale, toate intervalele sunt umplute cu posibiluri. [...] În Lumea Fugii timpurile nu sunt ordonate unul după altul, ci amestecate laolaltă. Trecutul, prezentul și viitorul se află laolaltă în orice posibil”^[18]

Ce înțeleg eu de aici e că Forța Fugii (sau a Vitezei, cum preferăm noi să-i spunem) este de natură să de-materializeze însuși timpul, să îl li-che-fi-e-ze, să scoată timpul din realul care îl găzduiește pentru a-l dizolva într-un etern posibil - precum focosul nuclear, odată declanșat, spulberă carcasa masivă care îl încastra. Precum natura înconjurătoare din călătoria lui Emerson cu trenul, timpul-materie se deconturează, își pierde consistența, devine deci aparență, nălucă și fantomă. Dacă Picard are dreptate, atunci avem de-a face cu un soi de asasinat antropologic fără precedent și cu un nihilism intrinsec al Vitezei^[19], pentru că unul dintre efectele teribile al acestui asasinat este următorul:

„În Lumea Fugii, nu există moarte. În Lumea Credinței, unde există moarte, ea este o cezură, un popas: o inimă se oprește, iar ultima bătaie răsună nu numai spre târâmul de dincolo, ci răspunde de acolo și la noi. Lumea însăși înmărmurește o clipă: totdeauna, la bătaia morții, ea stă o clipă. În lumea Fugii, asta nu se poate întâmpla. Acolo moartea e altfel, e numai o dispariție, nici nu se observă. [...] În Lumea Fugii, moartea nu mai este o certitudine, ci numai o posibilitate ca oricare alta”^[20]

Nu mai există moartea în sens clasic, deoarece prin inerția ei, prin încremenirea ei, ea – moartea - ar contrazice imperativul Fugii, imperativul Vitezei. Și cred că Picard a fost profetic pentru că astăzi, mai mult decât în vremea lui, moartea a ajuns să fie ocultată - e doar o dispariție, neobservabilă, cantitativă, statistică, din ea rămânând doar un fel de aparență. Cam cum citim statisticile despre genocidul din Gaza ori războaiele din Ucraina ori Iran – un număr de morți, un număr de răniți – urmează știri din sport, meteo și reclame, eventual la uscătoare de rufe...

Mai mult, cred că noi am putea vedea această ocultare a morții mai bine decât contemporanii lui Picard – chiar dintr-un motiv ridicol de simplu: deoarece noi avem social media, iar pe social media se întâmplă acel fenomen fără precedent în care un om decedat „trăiește” în continuare printr-un *fel de dublu al său* care îl menține, într-o stare ambiguă, pe lume. În era social media, moartea e ucisă prin nemurirea în rețea, așa cum constată Mihnea Măruță în volumul său despre *Identitatea virtuală*. Mai departe, în următorul pas al *accelerării întru murirea tehnologică a morții* – inteligența artificială

trece la re-crearea virtuală a unei imagini vii a decedatului, preluându-i din enorma bază de date de fotografii și filme nu doar chipul și tonul vocii, ci și expresiile și gesturile, și eventual replicile **posibile**. Omul mort, lipsit de interval, sub-viețuiește prin posibilul tehnic. Prin urmare, avem astăzi funestul privilegiu de a spune că nici moartea nu prea mai e ce-a fost...

* * *

Iar dacă perspectivele sumbre ale unui credincios creștin asumat precum Picard ar putea fi luate drept lipsite de obiectivitate, *biased*, vom apela și la un gânditor ateu și la un om de știință, un sociolog. Acesta din urmă este același Hartmut Rosa, care spune că în societatea modernă, seculară, „... *accentul este plasat pe viața de dinaintea morții. [...] Bogăția, plinătatea sau calitatea vieții sunt măsurate în funcție de numărul și diversitatea experiențelor trăite pe parcursul unei vieți. [...] În societatea modernă seculară, accelerarea servește drept echivalent funcțional pentru promisiunea (religioasă a) vieții veșnice [...]* Jaccelerarea ritmului vieții este răspunsul nostru (al modernității) la problema finitudinii și a morții”^[21].

Astfel, continuă Rosa, noi, modernii, credem că „*dacă continuăm să creștem viteza vieții, am putea, eventual, să trăim o multitudine sau chiar o infinitate de vieți într-o singură existență, realizând toate opțiunile care le-ar defini. Accelerarea devine astfel o strategie de a șterge diferența dintre timpul lumii și timpul vieții noastre.*”

Aici - în coliziunea dintre aceste timpuri - se instalează un vid pe care îl va descrie strălucit Jean Baudrillard prin ‘86, deci cu jumătate de secol după Max Picard:

„*[viteza] este ea însăși un obiect pur, dat fiind că anulează solul și referințele teritoriale, că urcă pe firul timpului pentru a-l anihila, că merge mai repede decât propria cauză și urcă pe firul ei pentru a o nimici. Viteza este triumful efectului asupra cauzei, triumful instantaneului asupra timpului considerat ca profunzime. [...] Triumf al uitării, beție incultă, amnezică. [...] ea este deja spațiul unei catastrofe și al unui consum de timp. Viteza nu este decât elementul inițial al vidului: nostalgie a unei reversii nemișcate a formelor dincolo de exacerbarea sensibilității.*”^[22] (subl. mele – S.M.)

Poate că acest efort de dimensiuni prometeice - de a ucide Timpul și, odată cu el, a ucide însăși moartea - îi dă Vitezei adevărata *amploare mitică*.

Asta speculăm noi, desigur. Nici filosoful ateu Baudrillard, nici sociologul Rosa nu ne spun asta. Dar cred că noi suntem îndreptățiți ca, de aici, să facem un plonjon înspre următorul avanpost: Mircea Eliade. Căci Eliade, chiar dacă nu vizează explicit fenomenul Vitezei, în articolul său despre *Miturile lumii moderne* din ‘53, scrie așa:

„*Această angoasă în fața timpului istoric, însoțită de dorința obscură de a participa la un Timp glorios, primordial, total, se trădează la moderni printr-o încercare uneori desperată de a sparge omogenitatea Timpului, pentru „a ieși” din durată și reintegra un timp calitativ diferit (...). [Trăind într-un „ritm temporal calitativ diferit”, omul modern] regăsește fără să-și dea seama comportamentul mitic.*”^[23]

Viteza modernă este *mitică* tocmai pentru că e o „ieșire din timpul profan”, un fel de accesare a unui fel de „Timp primordial” în care legile sunt abolite^[24] – timpul mitic al instantaneității.^[25]

Bun, dar de unde această pornire mitică a omului de a ucide Timpul-cu-T-mare prin Viteza-cu-V-mare? În afară de inginerii de secol XIX și personajele mitologice din *illo*

tempore, mai există cineva „responsabil” între sau, așa cum spunea Paul Virilio - „*viteza ca idee pură se naște ca Venus din mare*”^[26]?

Pentru a încerca un răspuns, putem pași pe un interesant traseu de decriptare al Vitezei, deschis tot de către Eliade...

În volumul său, *Făurari și alchimiști*, din 1977 (tradus la noi de Mona și Sorin Antohi), Eliade arată cum în numeroase culturi tradiționale, Pământul e văzut ca o Mamă, ca un mare trup matern. Prin urmare, galeriile de mină și peșterile sunt văzute de către cei din vechime ca pântec, ori pânțe, ale Pământului-Mamă, ceea ce înseamnă că minereurile trebuie să fie ceva ca niște embrioni. Or, principiul de existență al embrionului este unul în esență *dinamic* – embrionul este ceva, ori cineva care este angajat într-un proces de creștere. În cazul mineralelor, desigur, procesul de creștere este înfiorător de lent. Ele se coc la foc extrem-extrem de mic în uterul mamei-pământ, urmând să devină la un moment dat într-un viitor extrem-extrem de îndepărtat, metale perfecte. Aici însă intervin, providențial!, minerul și metalurgistul, care extrag și *pre-lucreează* minereul pentru a-l aduce la perfecțiune. Iar intervenția lor în acest proces tainic este prin definiție una *prematură*, înainte de termen, grăbită. Și astfel, spune Eliade:

„...*ei se substituie operei Naturii. Accelerând procesul de creștere al metalelor, metalurgistul precipita ritmul temporal: el preschimba tempo-ul geologic în tempo vital. Această concepție îndrăzneată, în care omul își afirmă deplina responsabilitate în fața Naturii, lasă deja să răzbată o premoniție a operei alchimice*”^[27] (subl. mele)

După Eliade, prin metalurgie și minerit, și mai apoi prin agricultură și mai ales alchimie^[28], „*omul se substituie într-un fel Timpului*”^[29], imitând un model divin. Foarte important este că cel care accelerează aceste procese ale naturii poartă întotdeauna o *aură magică*. Căci spune tot Eliade:

„*A face ceva înseamnă a cunoaște formula magică ce va permite să fie inventat sau „să apară” spontan. Artizanul este, în virtutea acestui fapt, un cunoscător de secrete, un magician*”^[30]

Așadar, să fie aceasta străvechea matrice a vitezei tehnologice de azi – omul care, de la unealta de silex și athanorul alchimic la uscătorul de rufe, accelerează Natura și se substituie Timpului? Ideea e tentantă și ar merita în sine o cercetare mai aprofundată.

Apropo de magician: e revelator faptul că există o rădăcină lexicală străveche, proto-indo-europeană, care este **MAGH* și care înseamnă „a avea putere” – de aici avem *may* și *might* în engleză, avem *mekhane* în greacă și *machina* în latină și, surpriză, toate derivatele de tip *magie, magic, magician*.^[31] Și poate e potrivită aici și următoarea precizare – se spune adesea că „*prin tehnologie, omul a cucerit natura*”, că a supus-o pentru a o pune la lucru în scopuri înalte și nobile, precum progresul și civilizația. Însă poate cel mai important istoric al tehnologiei, Lewis Mumford, scria că: „*Mașina este (de fapt) o contrafacere a naturii, natura analizată, regularizată, îngustată, controlată de mintea oamenilor. Scopul ultim al dezvoltării sale nu a fost pur și simplu cucerirea naturii, ci resinteza ei: dezmembrată de către gândire, natura a fost reasamblată în combinații noi: sinteze materiale în chimie, sinteze mecanice în inginerie...*”^[32] (subl. mea)

Dar să revenim la cele ale Vitezei... [Va urma]

(continuare în p. 18)

Viteza modernă este mitică tocmai pentru că e o „ieșire din timpul profan”, un fel de accesare a unui fel de „Timp primordial” în care legile sunt abolite – timpul mitic al instantaneității.

Bun, dar de unde această pornire mitică a omului de a ucide Timpul-cu-T-mare prin Viteza-cu-V-mare? În afară de inginerii de secol XIX și personajele mitologice din illo tempore, mai există cineva „responsabil” între sau, așa cum spunea Paul Virilio - „viteza ca idee pură se naște ca Venus din mare”?



Departe de a conduce la un pesimism dezabuzat, culminând poate cu sinuciderea, resemnarea tragică la care sfârșește Cioran are drept rezultat creșterea bucuriei de a trăi și sporirea curiozității lucide față de mersul negativ, dar tocmai de aceea interesant, al lumii. Distructive sunt doar iluziile de orice natură, începând cu cea a importanței nemărginite a eului, împotriva căreia se îndreaptă neobosit (auto)ironia cioraniană.

Dincolo de pesimismul lui Cioran

Pentru unii dintre cititorii săi efectul pesimismului ce străbate fiecare rând scris de Cioran este, paradoxal, unul tonic, reconfortant, dătător de seninătate și chiar de voie bună. Întrebarea: de ce se întâmplă astfel când temele lui favorite sunt: moartea, eșecul, boala, suferința, sinuciderea și altele de același fel?, se impune firesc. Întrucât mă socotesc, de la o vreme, ca făcând parte din această categorie de cititori, voi încerca să ofer un răspuns luând în considerare mai multe aspecte.

Chiar fără a intra în conținutul gândurilor sale, consider că efectul paradoxal, vivifiant, chiar euforic pe fond pesimist de care vorbeam este el însuși un aspect al cultivării consecvente a paradoxului de către Cioran. Prin paradox el reușește să oprească fluxul „monologului interior” (Mihai Șora) situându-se și implicit situându-ne și pe noi față în față cu viața pe care uităm să o trăim, neîncetând să o încorsetăm în schemele noastre mentale, să o adaptăm scopurilor și rolurilor noastre sociale. Ideea de origine romantică a conflictului dintre viață și spirit, rațiune, cultură a rămas o constantă a meditațiilor sale, iar el, spre deosebire de Noica, cel căruia îi mărturisea „secretul” că iubește viața, ia întotdeauna partea vieții. Atunci, i s-ar putea reproșa, de ce ține mereu să o denigreze, acuzând totul, începând cu nașterea sau chiar cu creația? Ce-i drept o face cu autoironie și adesea cu un umor subtil care transformă vituperările sale într-un fel de vaccinuri atenuate; adică generează anticorpi, „dau naștere energiei care le neagă”, cum spune el undeva despre cărțile negative. Și ale sale pot fi citite așa – am cunoscut oameni care s-au convertit la credința creștină dorind să i se opună – dar dincolo de un anumit prag nici nu mai e nevoie de vreo luptă. Căci după ce te-a confruntat cu contradicțiile insurmontabile ale existenței, arătându-ți în același timp cât de departe ești de înțelepciune, adică de capacitatea de a le depăși prin detașare, îți oferă brusc soluția salvatoare: să nu faci nimic, să nu te mai agiți și să lași lucrurile în voia lor, iar pe tine să te accepți așa cum ești fără să cauți justificări, sprijin în vreo credință, ideologie, filosofie ș.a. Măcar pentru o clipă ești, ca și el, eliberat de iluzii, întrezești adevărul chiar dacă nu-l poți atinge și cu atât mai puțin să te menții în el. Pare puțin, dar satisfacția pe care o resimți odihnindu-te în paradoxurile sale scilicet arată că nu e așa.

Cioran este un autor pentru ceasurile când, sătui de înfrângerile și mai ales de triumfurile noastre, rămânem singuri cu noi înșine. E un interval periculos din care încercăm să scăpăm, iar soluțiile alese sunt cel mai adesea autodistructive. Unor potențiali sinucigași li se adresează Cioran și cred că scrisul său poate funcționa în cazul lor ca o terapie. Dezvăluindu-ne lucruri incomode despre sine și indirect despre noi înșine, le face, datorită talentului, acceptabile, ar spune psihanalistii despre el, ca și despre orice scriitor autentic. Cred totuși că efectele scrisului cioranian depășesc psihologicul printr-o viziune tragică de factură metafizică asupra existenței. În centrul ei este resemnarea, obținută prin acceptarea deloc pasivă, ci însoțită de revoltă, a imposibilității oricărei soluții existențiale. Departe de a conduce la un pesimism dezabuzat, culminând poate cu sinuciderea, resemnarea tragică la care sfârșește Cioran are drept rezultat creșterea bucuriei de a trăi și sporirea curiozității lucide față de mersul negativ, dar tocmai de aceea interesant, al lumii. Distructive sunt doar iluziile de orice natură, începând cu cea a importanței nemărginite a eului, împotriva căreia se îndreaptă neobosit (auto)ironia cioraniană. Chiar dacă moralistul (pentru că asta este în fond Cioran, din scrierile franceze cel puțin: un moralist trecut prin romantismul german) nu poate atinge înțelepciunea, ale cărei forme orientale și occidentale l-au atras deopotrivă, prin care eul este definitiv depășit sau pus la locul lui, o purificare tot se obține din asumarea imposibilității de a atinge o asemenea performanță: o înțelegere de sine eliberată de iluzia atotputerniciei ființei umane în general. Istoria, cu tot cortegiul ei de crime și nenorociri, este produsul acesteia, iar procesul va continua agravându-se pe măsura „progresului” care nu face decât să o întrețină. Fatalitatea că tot ce face omul se întoarce împotriva lui, una dintre convingerile sale de neclintit, este consecința căderii, a unui blestem ce apasă asupra omului încă de la creație și aici se află esența tragicului. Eșecul definește condiția umană, vina purtând-o însuși Creatorul, susține Cioran sub influențe gnostice, de aceea trebuie să învățăm să-l recunoaștem și să-l asumăm mai ales atunci când poartă masca aparențelor și atât de fragilelor noastre victorii. „Nu contează decât un lucru: să înveți să pierzi”, afirmă el aducând încă o precizare, de ordin practic să-i zicem, ideii de resemnare tragică.

Din perspectiva adoptată aici, problema principală a lui Cioran este aceasta: cum să trăiești bântuit de o luciditate care te împiedică să fii atât înțelept, în variantă hindusă, budistă, stoică, sceptică sau altele, cât și credincios? Neputința de a crede, căci în ceea ce privește atingerea înțelepciunii pare resemnat, îi accentuează și mai puternic viziunea tragică. Cred însă că dincolo de criticile sale, adesea blasfematorii, la adresa creștinismului, Cioran reușește să îl facă pe un credincios și mai conștient de răul la care a răspuns Hristos prin moartea și învierea Sa. Deci și aici negația sa poate avea un efect pozitiv. Parafrazând ceea ce spunea despre Eliade, că este un spirit religios fără religie, mă întreb dacă nu cumva, dintr-o perspectivă creștină, s-ar putea spune despre el că este un spirit creștin fără Hristos. O altă contradicție în noianul care-l bântuie?!

„Dacă încercările prin care treceți, în loc să vă destindă, să vă transpună într-o stare de puternică euforie, vă demoralizează și vă înădresc, aflați că n-aveți vocație spirituală”, spune un aforism din *Despre neajunsul de a te fi născut*. Umor, cel mai adesea negru, autoironie, sentiment al eșecului și zădărniciii oricărui efort, demontarea iluziilor fără de care recunoaște însă că nu se poate trăi, necesitatea împăcării atât de greu căutate și imediat pierdute cu limitele proprii identificate cu ale omenescului, toate au menirea de a ne reaminti firescul vieții pe care-l distrugem iremediabil, cel puțin aici în Occident. Dincolo de pesimismul cioranian, întemeindu-l cumva, se află o mare iubire de viață. Prin ea Cioran iese din rândul nihilistilor și reușește, grație stilului unic, îmbibat de atâta cultură, să o transmită celor care-l iau în serios în aceeași măsură, adică nici mai mult, cum fac unii adolescenți, dar nici mai puțin, precum anumiți comentatori, în care se ia el pe sine¹.

¹ Când i-am citit prima oară cărțile românești, prin 1987-1988, eram cred mai cioranian decât Cioran. Apoi, mai ales după ce l-am descoperit pe Nietzsche, l-am mai frunzărit din când în când doar pentru stil, ziceam eu. Mai târziu, citindu-i *Caietele*, corespondența, interviurile, revăzând filmul *Exercițiu de admirație*, ascultându-l pe Mihai Șora care l-a cunoscut în tinerețe, am fost atras de omenescul și omenia sa dovedite cu mai multe prilejuri. Recent am început să-l recitesc în cheia resemnării tragice despre care am vorbit aici și care e sinonimă întrucâtva împăcării cu soarta a țărănilor din Rășinariul natal. Cam aceasta ar fi dialectica raporturilor mele cu Cioran de aproape patru decenii încoace.

Despre Viteză, pe repede-înainte!

(urmare din p. 17)

Note:

- [1] <https://thackara.com/moving/speed-what-speed-the-falcon-by-sebastian-trapp-part-1-of-3/>
- [2] Vezi și conceptul lui Paul Virilio de „poluare a distanțelor”.
- [3] - <https://genius.com/Billy-idol-speed-lyrics>
- [4] <https://www.akashicbooks.com/catalog/the-speed-chronicles/>
- [5] Pichois, 37
- [6] Pichois, 33
- [7] Vezi Doug Hill, *Not So Fast. Thinking Twice about Technology*, University of Georgia Press, 2016, p. 113
- [8] În Pichois, 57
- [9] Vezi și René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Humanitas, 1995, traducere de Florin Mihăescu și Dan Stanca, p. 47
- [10] În Gregory H. Davis, *Means without End*, University Press of America, 2006, p. 130
- [11] Vezi Hartmut Rosa și William E. Scheuerman (ed.), *High speed society. Social acceleration, Power and Modernity*, The Pennsylvania State University Press, 2009, p. 19
- [12] „Denis de Rougemont: cele mai mărețe spectacole naturale sunt spectacole ale încetinelii

sau imobilității. Rapiditatea nu poate fi isprava unui spirit întrupat, ci numai a imaginației sale perversitate. Efectele vitezei țin de domeniul materiei lăsate în voia maniei sale de a tot cădea. Deindată ce spiritul intră în joc, el provoacă încetini și întârzieri, de unde și pierderi de timp. Invențiile menite a le umple trec mereu dincolo de țintă. Și astfel o eră a vitezei devine o eră în care materia predomină. Provizoriu: căci se întâmplă ceva curios, la anumite viteze foarte mari materia începe să se spiritualizeze.” în Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Dacia, 1991, p. 384

[13] Henry Adams, Filippo Tommaso Marinetti, Georg Simmel, Carl Schmitt și John Dewey.

[14] Lee Worth Bailey, *The Enchantments of Technology*, University of Illinois Press, 2005, p. 83

[15] În Hartmut Rosa, *Alienare și accelerare. Către o teorie critică a modernității târzii*, Idea, traducere de Diana Miheș, p. 12

[16] Rosa, *ibid.*, p. 83. Mai departe Rosa susține că „proiectul de modernizare prin accelerare socială (competitivă) și proiectul (etic al) autonomiei și al autodeterminării s-au susținut reciproc” – p. 99

[17] Cu privire la timpul mecanic, vezi Lewis Mumford, *Technics & Civilization*, University of Chicago Press, 2010, pp. 12 - 18

[18] Max Picard, *Fuga de Dumnezeu*, p. 24

- [19] vezi Stefan Breuer, *The Nihilism of Speed: On the Work of Paul Virilio*, în Rosa și Scheuerman (ed.), op. cit, p. 215
- [20] Picard, *Fuga...*, p. 27
- [21] Rosa, *Alienare...*, p. 34
- [22] Jean Baudrillard, *America*, Paralela 45, 2008, traducere Alina Beiu-Deșliu, p. 14
- [23] Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Univers Enciclopedic, 2008, traducere Maria și Cezar Ivănescu, p. 26
- [24] Eliade, *ibid.*, p. 25
- [25] Și putem afirma că viteza zilelor noastre este mitică în sensul în care Eliade vorbește despre mit ca despre „un mod de a fi în lume”. Și, cumva simultan, de ieșire din lume?...
- [26] Paul Virilio, *Speed and Politics*, Semiotext(e), 2006, p. 68
- [27] Mircea Eliade, *Făurari și alchimiști*, 2019, p. 41
- [28] În alchimie, transmutația nu se poate obține „pornind de la formele deja uzate de Timp, trebuie mai întâi să dizolve aceste forme” – Eliade, *ibid.*, p. 158.
- [29] Eliade, *ibid.*, p. 46
- [30] Eliade, *ibid.*, p. 101
- [31] https://www.etymonline.com/word/*magh-
- [32] Mumford, *Technics...*, p. 53

LIBERTATEA ARTISTICĂ ÎN CONCEPȚIA LUI TRISTAN TZARA

Programul dadaist – un program de factură avangardistă – era orientat spre negarea întregului sistem de teme și convenții literare recunoscute și universalizate. Refuzul categoric al formelor consacrate ale lirismului și convențiilor inerente actului poetic era expresia unei atitudini de sfidare furibundă și de subminare a tuturor legilor structurante ale gândirii poetice. Libertatea pe care și-au asumat-o dadaiștii în plan artistic – o libertate cu valențe anarhiste – era justificată de scopul înnoirii radicale a limbajului poetic, a tematicii și, respectiv, a actului de creație. În locul poeziei propriu-zise, dadaiștii – în frunte cu Tristan Tzara - preferau antipoezia. Programul lor antipoeitic se baza pe asociațiile întâmplătoare de cuvinte, sub semnul hazardului total, și pe negarea metodică și violentă a tradiției literare, în numele unui nihilism fără precedent în istoria poeziei.

În lirica din prima etapă a creației sale, Tristan Tzara promova o tehnică discursivă de tip modern și o imagerie insolită. Ambele aspecte – circumscrise unei revolte moderate - beneficiau de „ofertele” discontinuității discursului liric și ale asocierii atipice a imaginilor.

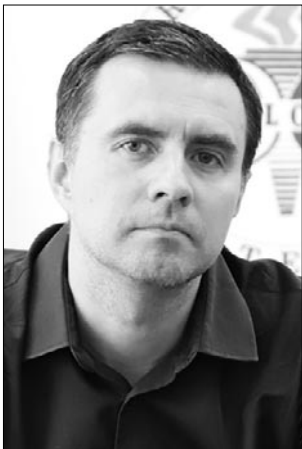
Tehnica asocierii unor imagini dispartate utilizată de Tristan Tzara va fi fost asimilată prin lectura poeziilor ce purtau semnătura unor poeți non-conformiști, precum Rimbaud și Laforgue, și a pre-avangardiștilor aflați în vogă, între care și Verhaeren, Maeterlinck și Apollinaire... În același timp, textele sale publicate în revistele „Simbolul”, „Chemarea” și „Noua revistă română”, înainte de a pleca în Elveția, anunțau „simptomele unei tulburări a lirismului care pentru curentele de avangardă viitoare vor constitui scopul fundamental”. După 1916, la Zurich, Tristan Tzara a luat îndeaproape cunoștință de mișcarea futuristă care proclama, în manifeste negatoare, înnoirea tematicii, distrugerea sintaxei, imaginația fără fir, eliberarea fanteziei de cătușele logicii, spontaneitatea, cultul modernității, estetica urâtului și absolut necesarul dinamism al discursului poetic. Dacă forma nu este nouă – susțineau futuriștii – nu poate să fie nici fondul nou. În cele *Șapte manifeste Dada*, Tristan Tzara a propus, la rândul său, un program poetic de factură reformatoare (revoluționară), care consta în detașarea brutală de ceea ce se înțelegea în mod curent prin lirism, în discontinuitatea discursului, în parodiarea motivelor lirice consacrate, în negarea violentă a tradiției și în apetitul pentru asocierea hazardată a cuvintelor. Aceste precepte teoretice sunt, totuși, greu de găsit în textele sale lirice bazate mai degrabă pe *dialogul polemic* cu concepțiile anterioare despre poezie. În comentariul la poezia „Insomnie” („Stoarcă Dumnezeu lămâia lunii/Să se facă simplitatea cerului/Trimitre-ne anunțarea minunii/Ca pasărea de cârpe a luminii/Pentru bucuria sufletului”), Marin Mincu constata faptul că, aici, simbolurile religioase din poezia de inspirație biblică <<sunt premeditat răsturnate: „pasărea de cârpe a luminii” trimite, în sens inversat, la porumbelul Duhului Sfânt din iconografia creștină, ca simbol al luminii spirituale, miraculoase (...). Poezia este o negare (implicită însă, nu explicită) a discursului religios tradițional>>. În respectiva poezie, Tristan Tzara „nu face abstracție de toposurile și imaginile acreditate în memoria sa culturală și care apar fie ca simple citate ușor de recunoscut de către un cititor avizat, fie sunt negate în semnificatul lor anterior și transformate în clișee goale de semnificat, pe post de semnificanți liberi”. În mod frecvent, în textele în care *negarea* este implicită, Tristan Tzara procedează la

parodiarea sau la *prozaizarea* *voită* a temelor considerate poetice. În celelalte texte, cele *explicite* (Manifestele scrise între 1916-1921), el militează - în stilul unei retorici de tip publicitar și, adesea, fără rezerve față de așa numita „mizerie a limbajului” – pentru distrugerea oricărei logici a poeziei, pentru libertatea fără limite a cuvintelor, pentru o totală dezordine lexicală și ideatică, așadar, pentru „haosul verbal”. De la dialogul polemic din textele lirice se trece la irreverența violentă față de actul poetic omologat de tradiție. Arbitrariul, illogicul, subversiunea esteticului, ca principii reformatoare, alimentează obscuritatea (ermetismul) textelor dadaiste, de la cele „abstract fonetice” precum cel compus de Hugo Ball și care a fost citit de autor, la Cabaretul „Voltaire”, în 14 iulie 1916 („gadji beri bi mba glandridi laula cadori/gagjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini”....) la cele scrise de Ion Vinea (poezia „Eleonora” publicată în 1928, în revista *unu*, nr. 2) și Ilarie Voronca (poezia „Hidrofil” publicată în 75HP, octombrie 1924, din care cităm: „ein zwei sept huit dieci/temperament confecționează clorofilă castrat/ acul de siguranță ușa s-a închis în/inima cu acetilen îmi e foame îmi/e întuneric îmi e dicționar telefonul cu/barbă cochilia desface sonerii almanah strada”). Ambele Poezii, „Eleonora” („Tu o/ Tu/ Ah tu Ah tu/TUUUUUUU/ Ah tu Ah / TUUUUUUUU/ ah-tu ah-tu ah tu ah/tu ah”) și „Hidrofil” sunt elaborate în conformitate cu poetica dadaistă. Mai ales „Hidrofil” lasă impresia că autorul a aplicat celebra rețetă lirică potrivit căreia textul poetic se împlinește, sub semnul doctrinei hazardului, prin extragerea cuvintelor decupate dintr-un ziar și amestecate într-un sac („dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, VIII). În secvența XVI a aceleiași manifest, „poemul” demonstrativ scris de Tzara este alcătuit, cu excepția ultimului vers, dintr-un singur cuvânt - „urlă” - folosit de 200 de ori, într-o structură formată din opt coloane egale. Următorul fragment din „Manifestul domnului antipyrine” amintește, prin imaginarul său urmuzian și prin jocul rimelor, de unele poezii din folclorul ludic al copiilor: „*Arta era un joc cu pietricele, copiii îmbinau cuvintele cu sonerie la capăt, apoi plângeau și strigau strofa și-o încălțau cu cizmulțe pentru păpuși, iar strofa deveni regină ca să moară puțină, iar regina deveni balenă sură, copiii alegau cu sufletul la gură*”. Acest fragment, exprimând un moment de relaxare, este unic în cuprinsul Manifestelor în care predomină atitudinea protestară, conflictuală, negatoare: „*Libertate: DADA DADA DADA, urlet al durerilor încordate, împletire a contrariilor și tuturor contradicțiilor, a lucrurilor groțeste, a inconsecvențelor: Viața*” („Dezgustul dadaist”); „*Ceea ce ne lipsește, ceea ce prezintă interes, ceea ce e rar pentru că are anomalii unei ființe prețioase, prospețimea și libertatea marilor antioameni, este IDIOTUL. Dada lucrează din toate puterile sale la instaurarea idiotului pretutindeni. Dar conștient. Și tinde să devină el însuși astfel din ce în ce mai mult*.” („dada manifest despre dragostea slabă și dragostea amară, X, p. 46)). În multe dintre textele cu pretenții de poezie, furioasa și radicala originalitatea dadaistă se degradează într-o simplă clovnerie verbală, într-un joc gratuit de limbaj, iar nihilismul, ca trăsătură „arhetipală” a avangardei, culminează în tendința interioară de *autonegare*, thanatofilia caracterizând toate mișcările de avangardă. La o privire retrospectivă se poate constata că dadaismul a adâncit principiile demolatoare futuriste și, în

același timp a prefațat suprarealismul. Teoria dadaistă a hazardului - observa Matei Călinescu – <<conține în germene toate elementele teoriei suprarealiste a „scriiturii automate” și a „hazardului obiectiv”. Căci hazardul dadaist este, în fond nu un scop, ci un mijloc, o cale către inconștient, guvernat de legile lui secrete, care se manifestă, se exteriorizează ca hazard>>. În pofida tezelor centrate pe subversiunea esteticului, dadaismul a avut un merit substanțial în ceea ce privește evoluția concepției despre literatură. Afirmția lui Nicolae Balotă referitoare la moștenirea lăsată de dadaiști și care constă în subminarea, cu efecte regeneratoare, a universului estetic este într-un totuși justă: „Parodia creației, a genurilor literare, a stilului, a limbajului artistic va fi, poate, moștenirea cea mai importantă pe care o va lăsa Dada. Antipoezia, antiromanul, antiteatrul, antiliteratura de după cel de-Al Doilea Război Mondial vor porni de la aceste mai vechi tentative de subminare a universului estetic”. Tristan Tzara, nihilistul temperat din anii începuturilor sale literare a devenit cel mai vehement propagandist și apărător al Dadaismului. Afirmarea internațională a acestui „pionier al revoltei și înnoirii artistice”, la Zurich – orașul care ajunsese locul de întâlnire al tinerilor care refuzau războiul și unde „prin negurile alcoolului, în holurile de hotel, pe terasele marilor cafenele din centrul orașului se vorbea despre pace și despre revoluție” – și, apoi, la Paris, s-a datorat activității concretizate în manifeste literare, în editarea celor câteva reviste „Dada” și a propriilor cărți de poezii, în articole și note despre artă și în spectacolele iconoclaste menite să atragă atenția asupra *stării de spirit* dadaiste. O stare ale cărei începuturi se află în bizarele manifestări culturale de la Cabaretul Voltaire din Zurich, și care, la Paris, unde încă mai era prezentă umbra lui Jarry, a beneficiat de aportul unor artiști rebeli, între care trebuie amintiți Picabia, Philippe Soupault și „viitorii” poeți suprarealiști: Aragon, Breton, Eluard... Radicalismul din Manifestele lui Tristan Tzara, un radicalism antiestetic, distructiv, se reduce, în planul creației lirice (în planul producerii textului poetic), la aspectul unui nonconformism specific manifestărilor literare experimentaliste înscrise în paradigma modernității: a unei modernități orientate spre inovația cu valențe protestatere, spre deconvenționalizarea discursului liric, spre o ironică ruptură de codurile premergătoare și calcinate ale poeziei. A alegem, spre exemplificare, această strofă din poezia „Duminică” (publicată în „Contemporanul”, nr. 50-51/1924), ce ilustrează cu fidelitate modernitatea și noutatea poeziei lui Tristan Tzara: „Trece frigul pe coridoare când înserează/Ca un șarpe foarte lung târându-și coada pe lespezi/Lacul e cusut cu ață/ Înecații ies la suprafață – rațele se depărtează”. Unde-i – ne întrebăm – violența din textele teoretizante? Radicalismul din „Manifestele” lui Tristan Tzara, un radicalism antiestetic, distructiv, se reduce, în planul propriei creații lirice, la aspectele unui nonconformism moderat. Orientată, în mod firesc, spre deconvenționalizarea discursului liric, spre o ruptură – lipsită de „violență” – de codurile premergătoare și calcinate ale discursului liric, poezia lui Tristan Tzara se circumscrie, paradigmatic, modernității echilibrate.



În cele Șapte manifeste Dada, Tristan Tzara a propus, la rândul său, un program poetic de factură reformatoare (revoluționară), care consta în detașarea brutală de ceea ce se înțelegea în mod curent prin lirism, în discontinuitatea discursului, în parodiarea motivelor lirice consacrate, în negarea violentă a tradiției și în apetitul pentru asocierea hazardată a cuvintelor.



Caspar David Friedrich și in-diferența originară

Pictura lui Caspar David Friedrich *Femeie în fața soarelui răsărind* înfățișează o viziune specifică romantismului german: uniunea dintre subiectivitate și natură. Căci pe de o parte soarele pare a țâșni din pieptul femeii, dar pe de altă parte, ea însăși pare să fie absorbită de forța nevăzută a soarelui. Și chiar așa stau lucrurile în marea filosofie germană din perioada romantică: nici spiritul, nici natura nu au întâietate fiindcă cele două elemente se condiționează reciproc și se transformă unul în celălalt. Dacă înaintezi spre temeiurile naturii, ea se dovedește a fi inteligentă (astăzi am spune informație), iar dacă vei coborî în străfundurile subiectivității vei găsi natura (așa cum subliniază Kant și mai ales Goethe). Nici una din cele două nu este primordială. Fundamental este însă procesul prin care subiectivitatea devine natura și natura subiectivitate. Să luăm la rând cele trei posibilități a) natura este fundamentul subiectivității, b) subiectivitatea întemeiază natura și c) natura și subiectivitatea sunt două fețe ale aceleiași monede.



Subiectivitatea întemeiază natura

Așa cum am arătat mai sus, putem interpreta pictura lui Friedrich punând subiectul în centru. Putem spune că femeia este așezată ca și când ar deveni una cu soarele și ar face ca razele să izvorască din pieptul ei și să lumineze lumea. Această interpretare ne deschide drumul spre capitolul deducției transcendente din prima *Critică*. Acolo, Kant arată cum subiectul, gândindu-se pe sine ca obiect, produce forma naturii. Spus în termeni cât se poate de generali, filosoful din Königsberg vrea să arate cum subiectul funcționează ca temei al legilor naturii și cum conștiința își întinde forma peste ceea ce e lipsit de conștiință. De altfel, într-un pasaj aflat în inima *Criticii rațiunii pure*, Kant afirmă explicit că „fără subiectivitate nu ar exista natură.” Nu trebuie să vedem însă eul ca pe un creator absolut, fiind vorba exclusiv de forma logică naturii, nu de conținutul ei. La fel ca în picturile lui Friedrich, subiectivitatea kantiană nu produce natura din nimic, ci doar se întinde peste amorful lucrului în sine, dându-i forma naturii, așa cum femeia nu creează natura înconjurătoare, ci îi dă un chip luminând-o. Kant compară de altfel într-unul din cursurile sale acest act al conștiinței cu actul de a

lumina o încăpere întunecată. De aceea, cine vrea să pătrundă în atmosfera deducției transcendente poate să privească pictura lui Friedrich având în minte următoarea afirmație din paragraful 37 al *Prolegomenelor* lui Kant: „intelectul nu-și derivă legile a priori din natură, ci le prescrie acesteia”

Natura întemeiază subiectivitatea

Dar razele pot parcurge direcția inversă, ele pot veni dinspre soarele ascuns în spatele dealului înspre femeie, iar poziția mâinilor poate sugera primirea luminii în vederea unei unificări. Ajungem astfel la *Critica facultății de judecare* a lui Kant, mai exact la paragrafele referitoare la creatorul de artă. Filosoful german pleacă de la o contradicție. Pe de o parte, arta trebuie să fie distinctă de natură, altminteri ar fi o producere prin instinct lipsită de orice fel de intenție. La baza oricărei opere de artă trebuie să stea o intenție care o poate transforma în subiect al interpretării. Pe de altă parte „arta frumoasă este o artă în măsura în care pare să fie totodată natură”, ea trebuie să aibă ceva din libertatea și inconștiența naturii și să nu fie constrânsă de reguli și intenții stricte precum un obiect tehnic. Arta trebuie să fie distinctă de natură în așa fel încât să pară natură și trebuie să fie intenționată în așa fel încât să pară neintenționată. Kant subliniază momentul neintenționalității și afirmă că spre deosebire de Newton și de oricare alt om de știință, care poate descrie amănunțit toți pașii pe care i-a parcurs până să ajungă la creația sa, marii poeți ca Homer sau Wieland nu ar putea spune niciodată cum s-au născut ideile lor „întrucât ei înșiși nu știu acest lucru și deci nu pot să-l transmită nimănui.” Ține de esența creației artistice ca autorul „să nu știe cum s-au născut în el ideile operei.” Fără această survenire ireductibilă, arta nu ar fi decât un alt meșteșug care poate fi învățat și transmis, deci ar fi imposibilă. Ce survine în subiectivitatea creatorului de artă? Kant răspunde: natura din subiect, care apare și „prescrie reguli artei”. La baza creației stau reguli, dar ele nu vin din conștientul poetului, ci din natura aflată în el. De aceea, ideile artistice nu pot fi transmise; geniul pur și simplu nu știe ce face. Am ajuns așadar la o altfel de uniune dintre subiectivitate și natură. De data aceasta natura este cea care se întinde spre subiect și îl transformă într-un creator de artă. Forma pe care această capturare a subiectului de către spiritul naturii o ia în interiorul creatorului este subordonarea totală a conștientului în fața forțelor inconștientului.

Cineva ar putea spune că filosoful german se contrazice. Pe de o parte spune că subiectivitatea întemeiază natura, pe de alta că natura e fundamentul subiectivității. Introducerea unei nuanțe necesare dizolvă însă aparenta contradicție. Subiectivitatea formală, adică acel strat al subiectivității noastre care conține legile de tot felul, întemeiază forma naturii. Dar natura vie, organică e cea care se manifestă în artist ca inconștient și devine temei al operei de artă. E vorba deci de sensuri diferite ale subiectului și ale naturii în cele două cazuri.

Natura și subiectul sunt două momente ale aceluiași proces

Femeia și soarele sunt de fapt momente ale aceluiasi proces și alcătuiesc un întreg, anume frumusețea tabloului. Ceea ce intuim în mod primar și ceea ce ne cheamă să zăbovim asupra semnificațiilor tabloului este frumusețea lui; toate posibilitățile de interpretare și toate schimbările de perspectivă se mișcă în cadrul aceleiași intuiții. Ceea ce vedem înainte de toate este frumosul, laolaltă cu senzația deschiderii unor posibilități infinite de interpretare. Am atins astfel ideea centrală a lui Schelling din *Sistemul idealismului transcendental*.

Cele câteva pagini din a treia *Critică* a lui Kant pe care le-am discutat mai sus vor deveni pentru Schelling fundamentul unei regândiri complete a ideii de filosofie transcendentală. El pornește de la opoziția subiect-natură ca opoziție dintre conștient și inconștient și afirmă că nu pot exista decât două posibilități, cele pe care le-am discutat mai sus: fie subiectivitatea întemeiază natura, fie natura e fundament al conștiinței. Schelling analizează ambele drumuri și ajunge la concluzia că ele sunt, de fapt, unul singur. Dacă plecăm de la natură ajungem la subiectivitate: cercetând natura, fizica a ajuns la construcții pur intelectuale, adică la legi; iar dacă plecăm de la subiect ajungem la natură, pentru că, așa cum arată Kant, fundamentele intelectului trimit la natură. Natura și subiectul stau într-o relație circulară, fiecare transformându-se constant în opusul său. Aceasta înseamnă că cele două sunt de fapt una, iar diferența dintre ele izvorăște dintr-o unitate absolută a subiectului și obiectului, a eului și a naturii, numită de Schelling *in-diferență*. Această stare este actul originar prin care subiectul se face pe sine obiect, un act pe care nu-l putem aduce niciodată în conștiință tocmai fiindcă precede subiectul.

Schelling va încerca să ajungă la acest act originar parcurgând întreaga istorie a conștiinței de la senzație la opera de artă. Concluzia lui va fi că opera de artă este imaginea actului originar al conștiinței. Privind arta, vedem în exterior ceea ce s-a petrecut la originea subiectivității și a naturii. Într-o sculptură de exemplu, subiectul a pătruns atât de adânc în natură, încât ne face să intuim o trecere continuă a spiritului în natură, co-determinare din care emerge privirea stării de *in-diferență* din care provin ambele. Astfel avem imaginea acelei in-diferențe a facerii din care s-a născut diferența natură-subiect: „Opera de artă reflectă identitatea activității conștiente și inconștiente. Căci intuiția estetică este tocmai intuiția intelectuală devenită obiectivă.” (Schelling, *Sistemul idealismului transcendental*. Editura Humanitas, 1995, trad. Radu-Gabriel Pârvu) La Brâncuși de exemplu ai mereu impresia unei tensiuni: pare că ideea se desprinde perpetuu de materie și în același timp pare că materia trage continuu ideea spre ea; în această tensiune poți intui unitatea lor adâncă.

Pictura lui Friedrich sintetizează în mod exemplar ideea unei *in-diferențe* originare care transformă atât natura cât și subiectul în momentele aceleiași desfășurări circulare. Pictorul german e unul din puținii artiști care au putut să transmită instantaneu, printr-o unică senzație, o constelație ideatică densă și greu accesibilă.

Iudita Dodu Ieremia



MATCA

Ca un orb
care trăiește minunea de a vedea
în palmele lor rotunjite ca un cuib
am deschis ochii
cu uimire și țipăt:
„V-am găsit!”
le-am spus printre lacrimi
muntelui și apei albastre
care îi îmbrățișa pădurile.

Le-am istorisit călătoria mea prin Văile
Universului
sufflare luminoasă
căutându-i cu ardoare
într-o limbă pe care azi nu o mai știu,
dar o aud de câte ori porumbei albi se
opresc la fereastră.
Au înțeles tot ce spuneam
și mi-au șoptit cât de mult m-au așteptat.

Leagăn mi-au fost brazii
din vârful cărora atingeam stelele cu mâna,
albie mi-a fost apa albastră
care îmi limpezea gândurile și grijile.

Într-o zi au plecat să se odihnească
pe câmpul cu flori de nu-mă-uita.
Mi-au lăsat doar un album cu poze alb-
negru
în care le caut în ceas de noapte
mângâierea.

Suflarea luminoasă de voi mai fi,
voi alege iar și iar
muntele și apa albstră
să-mi fie matcă.

TU ȘTIAI

Cu privirea îngenuncheată
te lași purtat de halatele albe
desprinse din mașina albă.

Tu știi.
Eu nu știam.

Halatele albe sunt îngeri
cu aripi ascunse

fraudă

în stația de autobuz oamenii par
plictisiți fețele lungite au culori
monocrome nu sunt surse
de inspirație din portretele lor
nu ai putea să deschizi un
vernisaj privesc în ochii norilor
prăbușiți în apă ca și
blocurile nespălate și uitate ca
și pavajul spart pe care ploaia
cântă indiferentă în
aerul din jur huruit
în derută de tramvaie
claxoanele țopăie în timpane
ca niște dopuri de șampanie
proastă
orașul cu casele
supurând cu pisicile lui
speriate de ce văd în bălțile străzii
orașul cenușiu pe care
o mână de poeți
îl târăsc după ei ca o bilă
neagră legată de picioare
noroc cu soarele ăsta
care după fiecare ploaie îmi
fură plumbul din piept și din picioare
ca un hoț la drumul mare

străinătatea mea de aur

treceam dezrădăcinat
pe sub o boltă frumoasă făcută

POEME ÎN GÂND

spun agățându-mă de stele.
Îmi privești cu blândețe naivitatea.

Tu știi.
Eu nu știam.

Medicul de gardă doarme
e obosit
șoptesc buze roșii
bucăți de întuneric mă lovesc în tâmples
zori se ivesc netulburate
și tot mai doarme medicul de gardă
vreau să-i pătrund în vise
medicul de gardă doarme adânc
nu aude cum gem lupii la ferestre.

CULOARUL

Sunt umbră strivită
de plânsul umbrelor înfășurate în molton
ce alunecă de-a lungul pereților
dezvăluind ca un cor antic pe o singură voce
în ritm sincopat
înțelesuri pe care le înăbuș
până la sufocare.

Din căruciorul cu oale se împrăștie
mirosul de tocană
gustul sălcii se lipește de piele
ca o dără vâscoasă de melc.

Bucăți de zid se năruie peste gând
picioarele au prins rădăcini în ciment
mâinile atârnă vlăguite
privesc din ușă
muntele meu învins.

Tresari
și îmi trimiți
cu ultima suflare
ultimul zâmbet
pe aripile sufletului-pasăre.

PRIVEGHI

Cu părul lipit de noaptea vâscoasă
cu ochiul adâncit în lăuntrul gândului
cenușiu alungit

de crengile copacilor
frunzele lor erau desene pe cer
jos la picioare mult verde
iarba ori soarele sunt același lucru
sentimente aruncate prin ochiurile ploii
mersul meu era din altă lume
până când m-a lovit
o bucată zdravănă de fier greu
udă plină de asperități
direct în piept m-a lovit
ca un substantiv josnic
m-a lovit
după ce m-am ridicat am început
să merg altfel
mergeam dezrădăcinat
din străinătatea mea de aur

muza mea

muza mea- diseară am să te așez pe
canapea,
voi reflecta la conturul tău ca la o idee
– ea avea urme de zăpadă pe ea și nu linii
albe de iaurt
ea avea –
în timp ce oasele mele vor crăpa de plăcere
gâdilate de elitele în flăcări vii
ochii tăi ca două lacuri albastre
întotdeauna singure și triste
atât de albastre atât de triste
mă vor înghiți și atunci din locul
întâmplător unde obișnuiam să exist
– doar câte un vers înaripat plutea peste

în trunchiul copacilor
cu seva împresurată de neliniște
cu geana rotundă de întuneric

revărsat de zori
alterat de umbre
cu plânsetul tresărit sub frunză
cu lumina ostenită întru naștere

genunchi coborând colțuroși
înțelesurile strivind
trupul-lespede ghemuit
pe boabe de grâu
stropite cu vin.

DIMINEȚI

Mă trezea parfumul florilor
cumpărate în zori
așezate pe pernă
în dimineți de duminică
plecam amândoi haihui
pe străzi,
prin parcuri
să descoperim ce mai e nou prin lume
fericiți ne întorceam
la bucatele aburinde
în casa luminată
de zâmbetul mamei.

Mi-e teamă uneori că v-am uitat bunătatea
mă trezesc cutremurată că v-am uitat
zâmbetul
că diminețile când mama mă trezea cu alint,
iar tata admira desenele stângace,
lăsate la uscat pe masa din bucătărie,
n-au fost diminețile mele.

Lumina arde noapte de noapte,
dar voi nu ați mai găsit cărarea.
Vă caut îmbrățișarea
în albume prăfuite
cu chipuri în alb-negru
privind depărtat
ca într-un vis strâns între gene
în zori.

munții mei răsăriți din spatele cuvintelor
el era o pasăre curcubeu –
nu va mai rămâne nimic nici măcar
claxoanele astea asurzitoare
din mijlocul intersecției
monumentului istoric și de piatră
atât de istoric atât
de piatră

întâmplare cu o fată

nu am să scriu acum despre o fată
brunetă și înaltă cu ghetе roșii
și părul atingându-i sfios umerii
nici măcar nu contează chipul ei
sau hainele care îi acopereau pielea
proaspătă ca o plajă în răsărit sub
bluză de altfel puteai să îți imaginezi
cu ușurință două întâmplări: fie ședeai
pe nisip privind printre metale la delfini
cum spulberau vaporii mării fie ocupai
un alt spațiu mai verde bulina unei umbre
într-o livadă cu meri înfloriți –
doar eu și un câine-lup
observând sentimentală trecere a norului –
era de fapt o corabie a timpului –
mai aproape de explozia fructului
în aerul plin de zâmbete deci nimic
din toate astea nu este important
pentru că de fapt nu s-a petrecut
niciodată nu a fost vorba
niciodată de o asemenea întâmplare

*Halatele albe
sunt îngeri*

*cu aripi
ascunse*

*spun
agățându-mă
de stele.*

*Îmi privești cu
blândețe
naivitatea.*

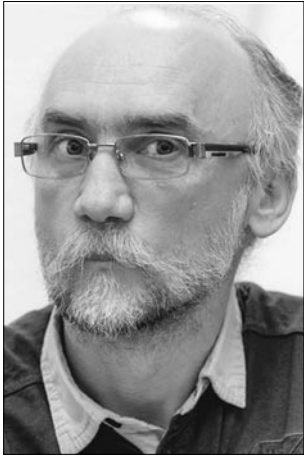
Tu știi.

Eu nu știam.

Paul Ionescu



poesis



A fi gol nu înseamnă a fi pustiu aici, ci chiar a fi expus, receptiv, deschis către o posibilă reînnoire. Tocmai de aceea, gestul final nu este unul de abandon, ci de așteptare răbdătoare: „o mică parte din rai / m-a găsit”. Această formulă are o inflexiune aproape teologică, dar și una existențială: mântuirea vine ca o atingere parțială, ca pregustare, nu ca triumf vădit.



cronici

Loreta Popa: poezia ca regenerare interioară

În *Salt înainte* (ed. Eikon, 2025), Loreta Popa continuă direcția reflexivă și confesivă prezentă în volumele sale anterioare (*Scrisori pentru Ema; Astăzi, Acum – Scrisori de dragoste, Simplu*), însă cu o accentuare a dimensiunii spirituale și existențiale. Atmosfera acestor scrieri, de o vulnerabilitate asumată, oscilând între nostalgia caldă a amintirilor de familie și o melancolie luminoasă, în care detaliile banale ale cotidianului capătă valențe spirituale, dezvoltă ideea transformării interioare prin iubire, loialitate și suferință. Nu este vorba de suferință în registru dramatic, de ceva tulbure și fatal, ci mai degrabă de timbrele și nuanțele inevitabile ale viețuirii în lume ca om, ca femeie, ca familie.

Volumul propune totodată un exercițiu de coborâre în propria interioritate, convertind experiența personală într-o reflecție asupra regăsirii de sine și a păstrării unei integrități sufletești în fața trecerii timpului, a dezamăgirilor și a așteptărilor înșelate. Construiește un traseu interior în care motive precum lumina, singurătatea, iubirea și renașterea devin reperele unei căutări de sens. Avem așadar o carte rezultată din convertirea suferinței, singurătății, limitelor proprii în experiențe poetice. Biografismul străveziu îi susține nota de autenticitate, fără însă a epata liric prin formule cu efect căutat. O anume simplitate a limbajului lasă impresia că textul se face singur, un anume firesc al simțirii confesive reține de la început atenția și prețuirea cititorului. Însă sub aparența unei poezii limpezi și accesibile, Loreta Popa încearcă un discurs cu miză mai adâncă, preocupat constant de posibilitatea regenerării interioare.

Salt înainte se deschide cu un poem pe care-l consider emblematic, profund filosofic, care instalează de la început o atmosferă meditativă. Ciclul este construit ca un traseu de transformare interioară, iar *Călăuza* oferă codul simbolic necesar parcurgerii acestui traseu. Mai mult decât un text inaugural, *Călăuza* funcționează ca un poem-program al volumului, anticipând atât rețeaua de simboluri, cât și traseul spiritual pe care îl vor urma poemele ce îi succed. Cadrele aproape himerice sunt țesute din elemente originare – întuneric, lumină, umbră, cenușă, foc – pentru a sugera extincția realului imediat sau poate transcenderea: „Dincolo de toate, / unde întunericul arde, / lumina s-a stins / și, din orașul plin de umbre, / a rămas doar cenușa / unui foc ce nu se va mai trezi” (*Călăuza*, p. 7). Orizontul celui «dincolo» este în egală măsură un teritoriu utopic și o alteritate personală.

Se conturează aici o logică a orientării interioare. „Ai nevoie de felinare, / pentru că dincolo / nimic nu poate fi văzut / decât cu ochii aceia / care nu sunt ochii tăi”. Încă din primele versuri ni se sugerează o altă modalitate de cunoaștere care nu mai aparține evidenței imediate, ci unei vederi lăuntrice, aproape inițiatice. În această poetică, lumina încetează să mai fie un fenomen al vizibilului și devine o categorie a memoriei spirituale, o latentă originară care trebuie recuperată din propria ființă. De aceea, „felinarul” nu arde „cu focul tău”, ci „cu lumina pe care o porți / de la începuturi / în sânge”. Poezia caută să fie un exercițiu de recuperare a unei lumini originare, uitată, dar nu pierdută definitiv. Această recuperare nu se face însă într-un orizont senin, ci trece printr-o topografie a arderii și ruinarilor: „lumina s-a stins”, iar „din orașul plin de umbre, / a rămas doar cenușa / unui foc ce nu se va mai trezi”.

Poemul instituie un raport de corespondență între sine și lumea în extincție, evitând atât reducerea interiorității la simplu reflex al exteriorului, cât și interpretarea lumii ca pură metaforă a subiectivității: degradarea elementelor cosmice și a spațiului cultural („lumina s-a stins”, „orașul ars”, „cuvintele sunt umbre”) indică degradarea ontologică a realului, colapsul unui regim de vizibilitate și de semnificație. Retragera lumii ca orizont inteligibil face posibilă dezvoltarea propriei interiorități, ca instanță de orientare, purtătoare a unei lumini originare nederivate. Felinarul concentrează această dublă mișcare: pe măsură ce lumea exterioară își pierde consistența simbolică, orientarea se mută progresiv în

interiorul subiectului. Nu asistăm la un refugiu în sine, doar la reconfigurarea condițiilor în care realul poate redeveni inteligibil. Întregul poem se construiește pe ideea că acel orizont ce pare închis poate fi încă traversat. Fără să ia chip imediat, adevărul poate fi totuși intuit. Această formulare esențială – „spre adevărul ce nu ia chip” – ne arată sarcina călăuzei și totodată deschide orizontul vast în care circulă întreg ciclul poetic.

Unul dintre cele mai frumoase și mai persistente motive ale volumului este *singurătatea*. În poemul *Singuri* (p. 9) mărturisirea are ceva de axiomă existențială: „Suntem singuri. / Cu cafeaua noastră. / Cu rășăritul. / Cu valurile”. Chiar dacă repetiția nu este folosită ca mecanism prin care se lunecă în agravare anxioasă a sentimentului de singurătate, ea are puterea să îl sistematizeze, dându-i valoare sentențioasă. Singurătatea își are originea în individualitate, separație și destin, este una dintre formele constitutive ale vieții, care nu trebuie percepută ca anomalie și pe care nici dragostea, nici relațiile sociale nu o anulează. Celalți, indiferent de natura relației, însoțesc, fără să o poată anula, singurătatea constitutivă a fiecăruia. Fiecare vârstă, fiecare identitate, fiecare moment al devenirii pare să fie atins de această separare fundamentală: „Copilul / care vede marea pentru prima dată. / Adolescența / care nu uită primul sărut. / Femeia / care se naște din trupul ei”. Dar această singurătate în loc să ducă la dezolare, contribuie mai degrabă la luciditate, conduce la o etică a blândității: „Și totuși, / binecuvântată răbdare. / Binecuvântată blândete”. Poemul refuză atât sentimentalismul, cât și dramatizarea singurătății. Fără a fi prezentată ca rană ce trebuie vindecată, rămâne totuși una dintre condițiile constitutive ale existenței din care se nasc răbdarea și blândetea.

În aceeași logică, poezia Loretei Popa lucrează intens cu *ideea de golire fertilă*. În poezia *Goală* (p.11) eul poematic spune: „Primul plug a desțelenit trecutul / și am rămas goală, / în toată poezia splendorii / negrului pământ / al ființei mele”. Goliciunea nu exprimă aici lipsa, ci disponibilitatea. Ea reprezintă condiția unei noi inscripții de sens, revenirea la acel strat fertil al ființei din care poate începe o altă formă de existență. Trecutul e arat, stratul vechi e răscolit, iar în locul unei plenitudini false apare un spațiu disponibil pentru altceva. A fi gol nu înseamnă a fi pustiu aici, ci chiar a fi expus, receptiv, deschis către o posibilă reînnoire. Tocmai de aceea, gestul final nu este unul de abandon, ci de așteptare răbdătoare: „o mică parte din rai / m-a găsit”. Această formulă are o inflexiune aproape teologică, dar și una existențială: mântuirea vine ca o atingere parțială, ca pregustare, nu ca triumf vădit.

Relația cu celălalt este, în volum, mai mult decât erotism sau confesiune. Este un mod de acces la ceva ascuns din sine. În *Vorbim astăzi* (p. 25), un vers-cheie formulează limpede această oglindire: „Învăț despre mine / oglindindu-mă în ochii tăi”. Iubirea este și un sentiment, dar și cale de cunoaștere. Celălalt se transformă în suprafața în care subiectul își vede propria formă, își recunoaște conturul, își înțelege devenirea. Privirea celui alt funcționează ca o oglindă vie, capabilă să dezvăluie un contur al sinelui inaccesibil introspecției solitare. În *Ușa deschisă* (p. 23) această logică a recunoașterii capătă forma unei epifanii: „În dulcele meu strigăt / mă agățam de cuvinte, / în dansul acesta / mi-am dat seama / că ființa pe care o întrezăream / erai tu”. Ușa, pragul, intrarea, deschiderea sunt metaforele unei întâlniri care nu se consumă doar afectiv, ci și ontologic.

În poemul *Viața însăși* (p. 63), lămurirea densității și valorii polului relațional – partener, iubit – merge până la identificarea fără echivoc a acestuia cu însăși substanța existenței: „Tu ești viața însăși. / Nu întreba mai mult”. Formularea are sobrietatea unei definiții, intensitatea unei rugăciuni. Stabilește un centru de gravitație existențială care pune lumea în ordine, acea ordine în care funcționează intimitatea și speranțele firești. Dincolo de el, poemul desfășoară o meditație despre echilibru, dăruire și reciprocitate: „Vreau doar să cred / că

dragostea există / și, iubindu-ne fără să cerem, / putem atinge echilibrul”. Iubirea apare, în această carte, ca un mod de a susține lumea, nu de a o satura și înfrumuseța emoțional.

Importante sunt și dimensiunile etică și spirituală ale volumului. În *Zeul fără nume* (p. 29), poeta refuză cu fermitate să se închine unui „zeu de fum” și proclamă: „Am dreptul / să nu-mi plec capul, / să mor în picioare, / să trăiesc viața / așa cum suflul meu / simte și vrea”. Dincolo de aparența exaltării libertariene, poemul exprimă o pornire care nu e capriciu, cât fidelitate față de sine. Mai departe, refuzul capătă forma unei declarații aproape programatice: „Refuz să fiu robotul / cu inima închisă. / Refuz sforile / și mâinile care le țin. / Aleg / să-mi aud respirația”. Uneori, această retorică a afirmației morale riscă să se apropie de formula aforistică sau de enunțul programatic, însă autenticitatea tonului împiedică transformarea ei într-o declarație seacă de principiu.

Poemele despre iubire, în special cele din partea mediană a volumului, dezvoltă o retorică a intensității controlate. *Alchimie* (p. 55), *Respirația ta* (p. 53), *Să plouă* (p. 60), *Brățară din aburi* (p. 51), *Albastru* (p. 58) alcătuiesc un nucleu coerent al imaginarului amoros din volum. În *Albastru*, culoarea capătă consistență de categorie metafizică: „Albastrul – / o frumusețe / ce pare că nu se termină niciodată”, iar mai departe: „Albastrul – / felul în care-mi zâmbești”. Culoarea revelează stări, gesturi, realități abstracte, nu aparține doar lumii vizibile, ci și unei dimensiuni a depărtării, a purității și a recunoașterii intime. În *Să plouă*, un alt element natural, ploaia funcționează ca mediu al apropierei și purificării: „Plouă – / și știu că ploaia / ne va aduce mereu / mai aproape”. Imaginarul simbolic al Loretei Popa nu urmărește originalitatea cu orice preț. Multe dintre motivele sale aparțin unei tradiții lirice bine sedimentate. Ceea ce individualizează această poezie este coerența cu care ele sunt reinvestite existențial.

Ceea ce rafinează tensiunea volumului este *alternarea constantă dintre sentimentul vulnerabilității și transfigurare*. În *Rochia tristeții* (p. 31), durerea este purtată până la uzură: „Mi-am purtat rochia tristeții / până s-a făcut fâșii”. În *Zi bună pentru suferință* (p. 33), suferința este așezată într-o formulă de acceptare activă, iar viața este rescrisă ca posibilitate de a câștiga, prin iubire, încă o zi. Toate aceste poeme conduc spre finalul volumului *Salt înainte*. Acolo, economia întregii cărți se strânge într-o formulă limpede și frumoasă: „Dincolo de semn, / în mine pulsează viața, / și tot ce am murit renaște”. Nu avem un final triumfalist, ci unul de o gravitate luminoasă. „Fac / un salt înainte, / fără frică, / doar cu zborul în piept” – iată, poate, una dintre cele mai expresive formule ale ciclului.

Autoarea ne propune o poezie care nu mizează pe spectaculozitatea imaginii și nici pe demonstrația de virtuozitate tehnică, ci pe o mișcare mult mai dificil de obținut: convertirea experienței fruste într-o formă de limpezime interioară. Titlul volumului poate fi citit atât ca o metaforă a saltului existențial, cât și ca o formulă de program: ceea ce se pune aici în joc este o conversie a suferinței în sens, nicidecum poetizarea unor trăiri și emoții. Cartea întreagă pare să ne spună, cu o gravitate calmă, că ființa nu se salvează prin uitare, cât mai degrabă prin asumarea unei etici a vulnerabilității.

În *Salt înainte* emoția directă este trecută printr-o formă de luciditate, iar nu abandonată spontaneității. Loreta Popa are o scriitură transparentă textual, dar densă în subtext, o poezie care nu se refugiază în prețiozități de limbaj, dar nici nu cedează facilului. Ceea ce rămâne după lectură este impresia unui discurs interior care transformă fragilitatea în formă de expresie și suferința în vector existențial. Autoarea își șlefuește exigent propria voce poetică, tinzând să se particularizeze într-un peisaj literar prins între excesul de tehnicitate și, de cealaltă parte, confesiunea dezinhibată. Această carte își găsește locul literar prin echilibrul dintre simplitate și profunzimea reflexivă, dintre intimitatea discretă și meditația contextuală, dintre vulnerabilitate și speranță.

În oglindă, între Geneze și Apocalipse

La prima întâlnire cu versurile lui Radu Enache din *Sofisme & alegorii, bazaconii, palimpseste, parabole, paradoxuri, pastişe, precum și extraordinare plastografii din cartierul de Est* (apărută la editura Cartex în 2023) am avut sentimentul că pășesc într-un univers dens, complicat, aproape de neînțeles, care conține totul de la Facerea lumii până la Sfârșit. Scris în cuvinte simple, dar codificat în metafore ample, cu trimiteri la mitologia universală și la Scripturi, universul său nu conține doar o lume, ci o infinitate de lumi, așternute straturi-straturi, rezultând, succesiv, din fiecare apocalipsă o nouă geneză, urmată de apocalipsa aferentă, apoi de o altă geneză și tot așa, la nesfârșit.

Modest ca un sihastru, dar în mare nevoie de a se spune lumii, sfâșiat între discreție și strigare, Radu Enache nu spune explicit nimic. El folosește legende, personaje mitice, versuri și idei filosofice pe care cititorul le recunoaște ușor, dar le descâlcește greu, pentru că sunt suprapuse și rearanjate încifrat, pentru a-și spune, fără stridență și aroganță, propria poveste. Decupând, desemnificând și recombinaând totul, autorul se dezvăluie complet, dar numai celui care insistă să dezlege tainele inimii sale.

Dacă ar fi să fac un rezumat schematic, din câteva tușe, al întregii povești pe care o alcătuiesc poeziile acestui volum, aş plasa, pur și simplu, între Geneză și Apocalipsă, un Narcis care se uită, îndurerat și deznădăjduit, în oglindă. Dar nu un Narcis înțeles clișeistic, peiorativ, care își admiră propria imagine, îndrăgostit de sine, ci un Narcis suferind de vid interior, chinându-se să înțeleagă cine este, care încearcă să-și afle identitatea privind-și în ochi propria reflecție („- Tu ești? / Poate, cred... nu mai știu!”). Motivul oglinzii, al dedublării și al contemplării de sine din afară prin ochii geamăului desprins dintr-unul, ca o celulă în mitoză, apare în majoritatea poeziilor: „sunt eu și fratele meu geamă”, „chipul meu, îndoit, în oglindă”. Golul care trebuie umplut de un conținut cu sens alternează cu ideea de destrămare și nevoia de a se aduna, de a se constitui într-un întreg: se declară „Gol ca Adam! / Gol ca butelia de Leyda / Gol, ca însuși Timpul!”, își strigă „greul din inimă”, „golul din plex”; e răsfirat – „ai trecut, Doamnă, prin arhipelagul vieții mele”, „oare eu merg prin pădure sau pădurea merge prin mine?”, „sunt o adunătură de obiecte”...

În afară de a reconstitui puzzle-ul de sensuri mitologice, biblice și filosofice din fiecare poezie-epopee, ceea ce m-a preocupat mai mult a fost să intuiesc un sens unitar, coerent al întregului volum. În primele patru poezii, autorul ne șoptește structura întregului concept. Mai întâi, se introduce, autoironic și modest, printre Poeți, apoi descrie Creația și Creatorul-femeie, iar în a patra poezie, apare personajul-cheie, cel care bântuie între geneze și apocalipse – actorul. Acesta este vasul în căutarea conținutului care i se potrivește în „golul din plex”. Fiecare poezie este o încercare a Călătorului de a proba identități și relații arhetipale cum ar proba o haină, în speranța de a și-o recunoaște pe a sa atunci când i se va fi potrivit, așa cum actorul încearcă să se umple, pe rând, cu Adam, cu Hamlet, cu Ulise, cu cei doi judecători care poftesc (sau nu?) la Suzana, cu Cygnu (steaua gigant din constelația Lebadă, care aici este asimilată lui Zeus, prefăcut în lebadă, sedus de Leda-Orfeea și nu invers), cu un „omuleț bont” – „Euridicul” (variante masculină, eu-ridiculă, a lui Euridice, niciodată cu Orfeu!), încercând să-și dea seama care dintre ei ar putea fi.

În aceste periple nesfârșite, îndârjite și istovitoare, în care Călătorul este flancat de munți sfărâmicioși, păduri nebune cu crengile încâlcite, mări în furtună, deșerturi de lut și de sare din cauza cărora nu poate face nici un pas în lateral, cu drumul tăiat spre înapoi, cu ceața întunecoasă în față (care duce spre moarte,

inevitabil), corabia sa este mereu între Scylla și Charybda și nu poate alege decât să înainteze, întrebându-se la fiecare pas cine este, unde se află, încotro se îndreaptă, Cine l-a trimis, de ce l-a trimis și cum trebuie să procedeze: „- Să urc? Nu am scări. Platoșă, nici funii./ Să sparg? Nu am dălți și Baros./ N-am gheare, n-am colți, nimica statornic,/ sînt cu miinile goale...(...) Simțeam că eram doar o bucată/ de carne, înfășurată/ din zbor pe o săgeată.../ Dar săgeata aceea de unde venea,/ cine-o trăsesese și din ce arc? Și care era/ adevărata țintă?”.

Acest Narcis în-doit, „împărțit în cîte cîți vrei” de cunoaștere, Călătorul-căutător este, de asemenea, mistuit de dorința de reunire cu Ființa Primă: „Acel bătrân îl/ visează/ pe tânărul care se/ desprinde/ din copilul care/ aleargă/ în brațele mamei”, „Doar eu, unul, voi trece de marea/ Furtună, dincolo, la limanul unde/ Mă voi ascunde, mă voi topi, vrăjit,/ Într-un cocon aurit...” – cocon care sugerează întoarcerea în uter, alternativă a Raiului Ceres, în care năzuiește să se întoarcă fiecare Adam.

Ființa Primă din care (nu) s-a desprins Călătorul nu este un Tată, ci o femeie, care apare în pribegiile sale sub toate formele arhetipale: femeia creatoare, cu degete care „închipuie icoane” și „înmoaie piatra ca pe coca unei pîini necoapte”: „Degetele, vivace, nervoase, neliniștite, / Înmoaie piatra ca pe coca unei pîini necoapte. / Suave miini pun aur aici, alături purpură, sîdef împrejur: / Întotdeauna clar, obscur niciodată, / Un joc precis, de ceasornic, fără erată, / Dansul celest al planetelor pe fondul azur & sable / Și cenușă. / Stele cu margini ciobite / Te vorbesc de rău prin vecini...”.

Femeia cu destin hristic, Mama pură – „floare alb-albastră” (culturile Fecioarei), care își așteaptă cu cina „făcută în taină” fiul să vină din „Pădurea nebună”, femeia ispită, femeia care te păcălește cu iluzii și promisiuni deșarte („În piață vînd pînze femeii-penelope”), femeia distrugătoare, prorociță, muză, vrăjitoare, sfânta Miercuri, sfânta Vineri și sfânta Duminică sau femeia vicleană care îi vrea doar sămânța și suflul vieții, „deziniind-și” – „Orfeea, femeia aceea” care transformă, vrăjitoarește, Trămbița Apocalipsei în Lyră și reia Geneza, furându-i sămânța și sacrificându-l. Iar într-un vers, mai subtil, auzim glasul unei mame de dincolo de moarte, de care Călătorul nu pare să se fi desprins: „- Mamă, de ce n-ai murit? / Fiule, de ce mai trăiești?”.

Abia spre final, apare femeia-iubită, dar care păstrează atribute dominante: „- Lupule, o să te omor!, spui tu, / Rîzînd, / Și-mi arăți, cu biciul, casa și masa, / Cuțitul și ștergarul, / Cuptorul și focul, / Patul și cuiul din grindă / Unde se spînzură baierele vieții... / Și atunci și de-atunci / Eu urlu a soartă pe stînci / Prin codri, prin lunci”.

Totuși, femeia-iubită, în scurt timp, redevine Mamă, Demiurg, ființă izbăvitoare și mântuitoare: Sfânta Vineri, Sfânta Duminică...

În orice ipostază arhetipală s-ar găsi, răzbind prin furtuni, traversând negre păduri, escaladând ziduri și munți, măsurând lungi drumuri și strecurând lumi, Călătorul se percepe, totuși, ca fiind mic, modest și neimportant în contextul Vieții – „- Ce să scriu, Doamne, cînd eu/ nici să citesc (nu înțeleg, nu știu, n.m.) nu pot ca lumea?”. Cu un umor extrem de rafinat, în poezia „Gregor” ironizează micimea omenească arogantă, reprezentată de o coropișniță-libarcă-năpărcă (ce alegere!), care își spunea: „Am ieșit din tenebre, iată!, am/ îndrăznit să înfrunt dușmanii.../ Tu însuși, Soare, cu trufie,/ ai dezgolit ungherele, ai/ șters umbrele, și beznele le-ai/ vărsat în lumină, în lume!/ Privește-mă cum urc din/ ascunsul tău, către tine!/ Teme-te, căci din tine vin/ și la tine mă voi întoarce! (...) În Templu, pogorîtă de peste gard,/ aducând pe aripi mireasmă de nard,/ pășește, curioasă, atentă, senină,/ o găină...”.

În umbletul său, Călătorul realizează, cu durere și deznădejde, că destinul uman este prin

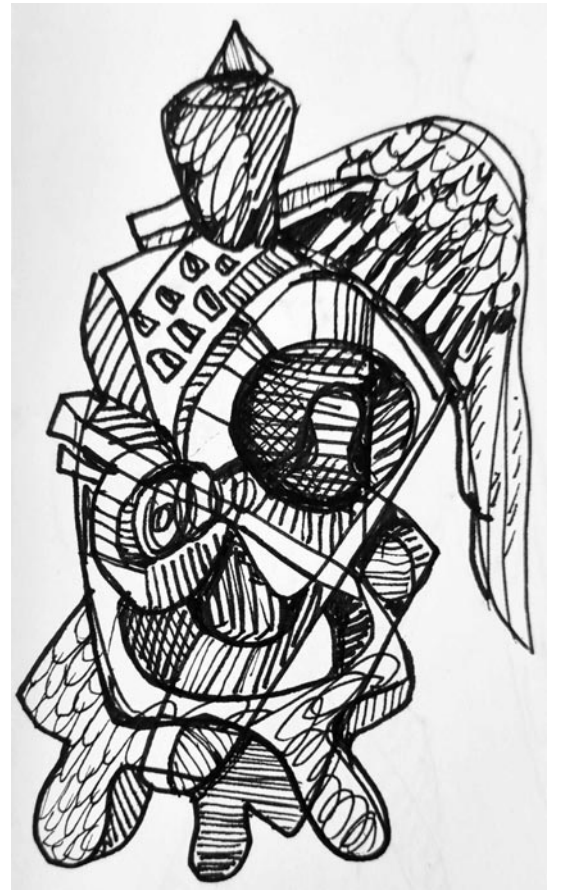
exelență hristic, indiferent de datul sorții. Dar nu în sens de curățenie și sfințenie, precum Iisus, ci de jertfă obligatorie, asumată sau nu, conștientă sau nu, în numele perpetuării Vieții, destin de substrat fertilizant din „frunze (...)/ Frînte, strîmbe, uitate, întoarse în sine”, așternut „Acum cîteva luni.../ Acum cîteva sori... , acum o lume!”, în numele unei omeniri viitoare, strat de suflute-frunze pe care se va relua Geneza, peste care va veni Apocalipsa, Geneza, Apocalipsa...

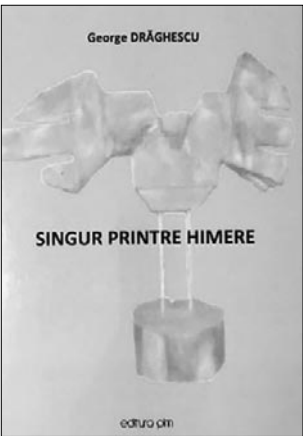
Întregul volum îmi dezvăluie tentativa deznădăjduită a autorului de a pune într-o ordine arhetipală întreaga lume, de la Adam și Eva încoace, astfel încât să-i poată identifica logica și sensul, iar prin aceasta logica și sensul propriei existențe. Concluzia o plasează subtil încă de la început, în poezia „Actorul”, care iese în fața publicului gol, fără început și fără sfârșit: „Actorul! / Mai întîi că-i incert ca sex – / Ca îngerul Hermes, ca îngerul Afrodita – / Un hohot și-o spaimă uitată, / Ca greul din inimă și golul din plex, / Încă o dată... și încă o dată... / Cuvintele se cuvîne să fie / Grandilocvente, nobile, / Gestica largă și vie, / Postura eroică, iar privirea / Să sfîșie nemărginirea! / Cortinacoper-o peșteră – mașteră! – / Unde-s strîns îngropați mașiniștii, sufleurii, / Producătorii, regizorii, sunetiștii... / Doar el, Actorul, iese, singur, în față. / Gol, ca Adam! / Gol, ca butelia de Leyda! / Gol, ca însuși Timpul! / Ce vorbe mari! Ce verbe fastuoase! / Suflarea s-a făcut mică-furnică / În lojile de catifea. / Apoi, dacă se poate spune „apoi!”, / El n-are început și sfîrșit – / Șarpe care-și înghite coada, / Secționat, pe undeva, în culise, / Între actul unu și actul doi...”.

Iar la sfârșitul acestei poezii, aflând taina lipsei de sens a vieții, a efemerității îngâmfării omenești, spune despre Actor, care nu este altul decât Adam: „...Iar de vei reuși, vreodată, / Să prinzi această arătare (pe Actor, pe Adam, n.m.), / Să strîngi în pumn țesutul diafan, / Va țîșni printre degete, / Albastru, vîscos, / Păcatul de moarte-al tristeții.”

O cheie de început pentru descifrare am descoperit în cuvinte simple: „seara” nu este seară, ci bătrânețe, sfârșit, Apocalipsă; „dimineața” este naștere, început, „drumul” este întotdeauna viața, pustiurile de sare și piatră și apă de pe marginile drumurilor, ca obstacole impenetrabile, semnifică imposibilitatea sustragerii de la viață, iar ceața din față este eternul necunoscut, voia Domnului...

Există un meșteșug al conceperii textului care ține de coerența comunicării între cel care se spune lumii și lumea care binevoiește să-l afle, construind o punte înlesnitoare între cititor în mintea strigătorului de sine. Radu Enache e Meșterul care a zidit o astfel de entitate perfectă, armonioasă, inteligentă și mai ales subtilă. Aș putea să scriu câte treizeci de pagini despre fiecare poezie și tot n-aș putea spune tot ce spune Poetul. Totul e metaforă, interpretare și reinterpretare, reformulare, resimbolizare – un cod izvorât din cea mai erudită și complexă minte. Este un exercițiu de inteligență, introspecție și cultură să-l descifrezi pe Radu Enache.





Mersul în sus al cuvintelor

Aforismul este tot un fel de poezie din care s-a extras, să spunem, miera și a rămas ceara, bună pentru fabricarea, între altele, a lumânărilor (cuvânt care vine de la lumină, lat. *lumen*). Cu alte cuvinte, recurgând la o metaforă analogă, aforismul ar fi un axis, un suport al ființei lirice.

George Drăghescu, complinește, în noul volum, *Singur printre himere* (Editura Pim, Iași, 2025, cu reproduceri după lucrări ale lui Gheorghe Plăveți), așa cum a mai făcut și în alte rânduri, textele poetice cu aforisme (aflate într-un raport de afinitate, și care ar reprezenta un extract, o descifrare a acestora, o poezie a ideilor).

Poeemele sale aparțin stilului minimalist (concordant, deci, cu cel sentențios), caracterizându-se prin concizie, prin concentrare, prin folosirea unui limbaj simplu dar semnificativ, cu rezonanță în idei.

Poetul fixează realitatea într-un fel de fotografii (în limba greacă, *phos* și *graphein*, scriere cu lumină), aflate într-o aparentă nemișcare, de soiul nedumeririi produse de absurd: „Am urcat într-un tren/ care venea de nicăieri./ Un tren cu himere,/ fără halte, fără gări./ Eram singur printre himere./ M-am speriat și-am încercat/ să sar din tren,/ dar îngerul meu păzitor/ a blocat ușile./ Glasul roților de tren/ a răgușit.” (*Trenul cu himere*).

Cele mai multe texte sunt preocupate să surprindă, asemenea haikuurilor, imagini încărcate cu sensuri, exprimând sentimente, percepții ale unor trăiri, amintiri renăscute, stări de spirit, reflecții. Astfel de poeme evocă teme dintre cele mai diverse, precum ideea trecerii, a sacrificiului pentru aneantizare: „Cenușa din sobă;/ Tăciunile/ s-a desăvârșit” (***, p. 8). Apare, la fel, amplificarea realității, prin hipersenzorialitate, sau cumularea de senzații, sinestezia: „Moment tomnatic;/ Sunetul clopotului/ scutură un nuc.” (***, p. 9). Reprezentarea metonimică este complementară cu inocența: „Dintr-o scoică/ un copil vrea să

scoată/ marea c-un băț” (***, p. 17). Transcendentul este împărțit cu tensiunea sufletească: „Pe un cui ruginit/ atarnă o icoană./ Rugăciunea mea o mișcă/ sau cutremurul/ de fiecare zi?!” (***, p. 12).

Caracteristica poeziei lui George Drăghescu este delicatețea. Scriitorul este un contemplativ sensibil, neimplicat în domeniul social, relaționând, cu finețe, lumea din jur, redusă la aspectele ei simbolice, cu propriile trăiri, cu propria-i afectivitate: „Nostalgie –/ Pe calea ferată/ flori de nu-mă-uita.” (***, p. 18). Totodată, el este un visător, crezând fără tăgadă în forța cuvântului, scriind pentru a crea – ca Dumnezeu. Între lumea interioară, ideală, a iluziilor, și existența concretă se manifestă o implacabilă nepotrivire (Cioran o numește *La Chute dans le Temps* – Căderea în timp, sau *La Tentation d'exister* – Ispita de a exista): „În cafeneaua cu visuri/ niciun vis nu se împlinește./ Toate visurile/ se ratează la ieșire/ de frica realității.” (*Cafeneaua cu visuri*).

O serie de poeme, scurte, lapidare, sunt reflecții legate de relația cu Divinitatea. Când Aceasta i se adresează familiar, scriitorul se confesează sceptic: „Mă-treabă Dumnezeu,/ câteodată:/ – Ce mai faci, George?/ – Ce să fac, Doamne?/ Mă risipesc între Tine și/ Necurat, sunt un ratat/ al căutărilor mele!” (*Oarecum, psalm I*). Rugăciunea sa este și îndrăzneță și smerită, cerând și mult și puțin: „Mi-a făcut semn/ un înger din cer/ Să mă rog mai atent/ la Tine, Doamne!/ Să nu mă precipit/ și să nu cer mai mult/ decât cere un câine flămând!” (*Oarecum, psalm V*). Ca un darnic, Dumnezeu ia la Sine, în ceruri, harurile pe care le-a acordat, salvându-le de zădărnice: „Când moare un actor,/ Moare în mine o stare./ Când moare un poet,/ Moare în mine un cuvânt./ Când moare un pictor,/ Moare în mine o culoare./ Numai Tu, Doamne,/ Ești bucuos!/ Ai o stare, un cuvânt,/ O culoare în plus!” (*Oarecum, psalm X*).

A doua parte a cărții lui George Drăghescu, numită *Firul ierbii e ținut de un munte* –

reflecții, conține aforisme. Acestea nu sunt prea departe de poeme, *aphorismos* însemnând în limba lui Homer tocmai ideea de concizie, de exprimare a unui mesaj suficient sieși. Desigur, ele reprezintă, mai ales, adevărurile autorului, având amprenta stilistică și ideativă a acestuia, dar adevărurile unuia sunt, cum este normal, și adevărurile multora. Astfel, paradoxal, „Un om profund este acela care e capabil a-și rata fericirea.” (p. 34). Gândirea de tip antinomic este prezentă în mai multe texte: „Cu cât iubești mai mult, cu atât ești mai singur.” (p. 77), „Sentimentul de vinovăție te așază lângă bolovanul lui Sisif” (p. 97), „Neîmplinirea e liniștea în fața lui Dumnezeu.” (p. 98).

Un aforism poate produce o revelație, așa cum se întâmplă în haikuuri: „Iluzia omoară realitatea prin explozie” (p. 35). Un posibil succesorat între metehnele lumii de aici și cele ale lumii de dincolo produce o justificată rezervă: „Nu de viața de apoi mi-e frică, ci de lumea de apoi. Lumea de apoi e lumea de azi trecută prin cimitire.” (*ibidem*).

Tematica aforismelor este multiplă. Primează aspectul moral: „Gratitudinea a devenit o piesă de muzeu. Ștergeți-o de praft!” (p. 38). Aparent contradictoriu este un text foarte elocvent: „A avea un model în viață nu înseamnă a te modela după el, ci a te îndepărta de model pe urmele lui.” (p. 39). Sau altul: „A iubi o iluzie – a te mântui prin utopie.” (p. 44). Ori: „Prăpăstiile sunt idealuri întoarse.” (p. 50).

Și alte stări sunt motive de reflecție: singurătatea, frustrarea, timiditatea, „grandomania prostiei”, tristețea.

Aforismele lui George Drăghescu sunt poetice, au în ele inspirație. Scriitorul, parcă, a scris poeme pentru a ajunge la aforisme, urcând o treaptă, căutând o altă funcție a cuvântului. Ele sunt literatură (conținând și filon metafizic). O demonstrează măestrile acestui gen, Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche, Lucian Blaga, Emil Cioran...

Omul din fața oglinzii

Totul pare învăluit într-o simbolistică ocultă. Mediul claustral, solitudinea, fanteziile de tip romantic, compunerea unei realități funeste privesc deopotrivă personajele cât și pe autor.

A. E. Baconsky a avut un parcurs biografic și literar contradictoriu. Primele cărți (patru) au fost tributare propagandei politice a anilor '50 (de aceea, nici nu pot fi luate în considerație). Va fi numit secretar de redacție la „Almanahul literar” din Cluj, devenit apoi revista „Steaua”, la care a fost avansat redactor-șef. Având posibilitatea să călătorească în Occident, opțiunile sale estetice, comportamentale s-au schimbat radical. Scrisul său se detașează total de conjuncturalul politic, atitudinea sa devine modernistă, uneori suprarealistă. Abandonează Clujul și se mută la București, unde devine liber-profesionist, trăind numai din scris. A avut relații bune cu o parte a nomenclaturii, fiind stimat pentru calitățile sale, dar, datorită legăturilor apropiate cu personalități din străinătate, a fost marginalizat și ținut sub supraveghere de poliția politică. A devenit un dizident tacit, exprimat indirect, disimulat, în unele dintre scrieri.

Este un poligraf, opera sa conținând poezie, proză, critică literară, eseu, traduceri. În poezie predomină macabru, imagini ale disoluției, infernalitatea tehnologică, alienând natura omului, presiunea psihică în perioada cenzurii totalitare, melancolia, sentimentul declinului. A scris eseuri despre scriitori și opere din literatura universală, la care românii aveau acces limitat. O carte importantă, citită de mulți, a fost *Panorama poeziei universale contemporane (1900-1950)*, însoțită de notații relevante despre poeții antologați. Traducerile sale au contribuit la europeanizarea liricii românești.

Intrat într-o eclipsă de receptare, este, desigur, binevenit studiul lui Nicolae Drăghici, *Povestirile lui A. E. Baconsky* (Editura Hoffman, Caracal, 2024, ediția a II-a).

În primul capitol, cel mai amplu, *Straniul și voința de mister*, sunt comentate texte din volumul *Echinoxul nebunilor și alte povestiri*. Cum s-a mai spus, recurgând la fantastic, lăsându-se antrenat în jocul plin de mister al

imaginației, autorul elimină elementele care ar putea determina timpul și spațiul în care se derulează acțiunea: „Întâmplările istorisite se desfășoară în locuri stranii, stăpânite de o singurătate apăsătoare: o așezare păstorească pierdută printre trestii, o insulă ascunsă sub ghețuri, un han uitat la o răscruce pe unde nu mai trece nimeni, un far izolat... Peisajul e dezolant, cu ploi nesfârșite, câmpuri arse, ciumate, cu cioturi de arbori carbonizați, sloiuri murdare, stufărișuri imense, uscate și sălbatice, alge putrezite care răspândesc peste tot mirosul lor dulceag, dezgustător.” (p. 15). Atmosfera creată este de tablou poetic, de realitate onirică, de memorie (cu reprezentări ontologice, ancestrale). În urma unor săpături arheologice, prind viață istorii scitice, ritualuri misterioase, pe o insulă, din sculpturi cioplite în lemn, odată cu venirea primăverii, dau muguri și cresc ramuri. Sălbăticia, primitivitatea și spirala eternei reîntoarceri, personaje neobișnuite, „criptice”, stăpânesc aceste viziuni: „Trei străini cu alură profetică și tomuri voluminoase ferecate în aur, un pigmeu cu o aureolă neagră în jurul capului, o femeie goală care încearcă să fugă din bordelul de la țărmul mării și care are brațele prinse în brățări enorme metalice, de fapt, uriași cătușe, un măturător cu un cap neobișnuit de mic, un evreu bătrân, purtând pe redingotă, brodată cu roșu și galben întunecat, o bufniță, sunt apariții bizare ce rețin atenția o clipă și se tocesc apoi în noaptea care le-a zămislit.” (pp. 19-20). Autorul însuși pare a nu stăpâni mersul narațiunii, a lăsa totul la voia întâmplării. „În ceea ce privește substanța epică, toate întâmplările povestite rămân de la început până la sfârșit sub pecetea unei desăvârșite taine.” (p. 26). Întâmplările sunt nebuloase și rămân enigmatice și după finalul povestirilor. Narațiunea are o cheie în sine, constând în suficiența misterului, fără dezlegarea acestuia: „La A. E. Baconsky misterul nu se naște numai din acumularea de elemente stranii și din

echivoc, ci și dintr-o alternanță de secvențe onirice, macabre sau grotesc-absurde, fapt care-l apropie de proza germană.” (p. 30). Totul pare învăluit într-o simbolistică ocultă. Mediul claustral, solitudinea, fanteziile de tip romantic, compunerea unei realități funeste privesc deopotrivă personajele cât și pe autor. Totuși, eseistul optează pentru calificarea atribuită povestirilor de „proze ale straniului și ale echivocului” (p. 34), construite în datele romantismului, autorul fiind „mai adânc angajat în cultivarea unui imagism rafinat, vag semnificativ, suficient însă pentru a întreține o tensiune enigmatică” (p. 36). Prozele, ne spune acesta, ar exprima, peste întâmplările narate, parabola condiției tragice a artistului, cantonat în muțenia solitudinii sale. Dintre obsesiile tematice: ascendența scitică, încărcată cu atavisme, o marcă a frigului, a stărilor înghețate din Nord, memoria actualizată a naturii, umplerea realului cu personaje pitorești, decorative, sentimentul propriei damnări, exhibarea naturii interioare, recunoașterea prin anamneză.

Capitolul următor, *Avatarurile alienării*, analizează, asimilându-le prozei, texte din volumul, apărut postum, *Corabia lui Sebastian* (alcătuit din poeme și din notații de jurnal). Este o alegorie în care lumea, asemenea *corabiei nebunilor*, din poemul moralizator al lui Sebastian Brant (1494), transportă într-o derivă fatală simboluri ale viciilor și degradingoladei unei societăți crepusculare, dezumanizate: „Sub presiunea expansiunii tehnocrate, omul începe să fie depersonalizat, strivit, anulat, redus la anonimul obiectelor.” (p. 53).

Însemnările de călătorie (din *Remember*) sunt și ele acceptate în categoria „povestirilor”: „Oriunde s-ar afla, poetul este obsedat de caracterul literar al vieții, de șansele culturale ale peisajului, de valorile estetice închise în realitatea cultivată.” (pp. 63-64). Călătoriile, pe care și le dorește cât mai degajate, rămân ➔

„Albul de Negru”, de Spiridon Voinescu

A apărut, recent, la Editura „Tracus Arte”, un nou volum de poezie, „Albul de Negru”, al scriitorului argeșean Spiridon Voinescu. Există cărți de poezie care își propun să seducă prin armonie și există cărți care aleg să tulbure. Volumul „Albul de Negru” al lui Spiridon Voinescu aparține celei de-a doua categorii: o poezie a neliniștii, a lucidității și a căutării continue de sens într-o lume care pare să-și fi pierdut reperele. Aceste poeme nu oferă refugii confortabile și nici certitudini liniștitoare. Ele provoacă, ironizează, răscolesc și, tocmai prin această tensiune interioară, își dobândesc autenticitatea.

Încă din poemul care deschide volumul, „Cu ochii în zare”, cititorul este introdus într-un univers răsturnat, în care granițele dintre cer și pământ, dintre concret și imaginar, dintre realitate și vis se dizolvă. Imaginea unui „cer așezat pe pământ” nu este doar o metaforă spectaculoasă, ci și expresia unei lumi aflate în dezechilibru, unde percepția devine singura formă posibilă de adevăr. Poetul sugerează subtil că nu omul s-a îndepărtat de realitate, ci realitatea însăși s-a modificat, s-a încărcat de absurd și mister.

Această perspectivă va traversa întregul volum. Poezia lui Spiridon Voinescu construiește o lume în care firescul este permanent fisurat de neliniște, iar cotidianul ascunde, sub aparența banalului, semnele unei crize profunde de sens. Realitatea socială, politică și morală este privită cu luciditate critică și cu un sarcasm adesea amar. În multe poeme, societatea apare ca un spectacol grotesc, dominat de mecanisme absurde, de reguli fără suflet și de o continuă degradare a valorilor.

Poezia „Albul de Negru” de Spiridon Voinescu se construiește în jurul unei tensiuni fundamentale, înscrise chiar în titlu: aceea dintre alb și negru, dintre speranță și imposibilitatea împlinirii ei. Nu este însă vorba despre o simplă opoziție între lumină și întuneric. Albul nu dispăre, ci este absorbit treptat de negru, până când speranța însăși ajunge să poarte semnul eșecului. Titlul exprimă astfel o adevărată răsturnare a valorilor simbolice: ceea ce ar trebui să lumineze devine parte a întunericului.

Invocația inițială — „Viață!” — deschide poemul sub semnul unei afirmări care este imediat contrazisă de imaginea „viselor închise”. „Speranțe de alb” se proiectează peste o realitate dominată de „gratii”, „zăbrele” și „gând peste gând”. Închiderea nu este, așadar, una exterioară, ci una a conștiinței. Gratiile sunt „de gând”, iar repetarea sintagmei „gând peste gând” sugerează acumularea unor limite interioare. Omul nu este captiv doar într-o lume potrivnică, ci și în propriile sale reprezentări despre această lume.

Universul imagistic al poemului se întunecă apoi progresiv: „șarpe de noapte”, „umbre”, „păsări de întuneric”, până la surprinzătoarea formulă „întunericul / cu nume de paradis”. Aici se află una dintre cheile textului. Paradisul, simbol tradițional al luminii și al salvării, nu mai este o realitate, ci doar un „nume” atribuit întunericului. Se produce astfel o inversare a simbolurilor: paradisul nu mai desemnează împlinirea, ci promisiunea ei devenită iluzorie. Aceeași logică apare în imaginea „focului de negru”. Focul ar trebui să lumineze și să transforme, dar aici el produce întuneric.

Finalul concentrează și răstoarnă întregul poem: „pușculița cu speranțe s-a umplut, /dar nu o mai poți sparge”. Este imaginea cea mai

concretă și, în același timp, cea mai amară a textului. Speranțele au fost adunate, conservate, păstrate pentru un viitor; numai că, atunci când ar trebui să devină realitate, accesul la ele este blocat. Drama nu constă, prin urmare, în absența speranței, ci în imposibilitatea de a o recupera.

Forța poeziei stă tocmai în această transformare continuă a contrariilor: albul devine negru, paradisul devine întuneric, focul devine obscuritate, iar speranța devine captivitate. Textul nu descrie pur și simplu disperarea, ci eșecul posibilului: există vis, speranță, zbor, orizont, dar fiecare dintre aceste forme ale deschiderii este recapturată de o imagine a închiderii.

În acest sens, „Albul de Negru” poate fi citit ca o elegie a speranței nerecuperabile. Și totuși, există un paradox final: ceea ce nu mai poate fi „spart” în existență este deschis prin poezie. Punând în cuvinte captivitatea speranței, poetul îi restituie acesteia o formă de existență.

Albul nu mai poate triumfa asupra negrului, dar poate fi încă văzut, numit și transformat în sens. Iar aceasta pare a fi ultima, discretă formă de salvare pe care poemul o păstrează.

Texte precum „E timpul”, „Democrație” sau „Douămiidouăzecișidoi” transformă prezentul într-o farsă neliniștitoare, unde libertatea este controlată, adevărul devine negociabil, iar individul pare prins într-un mecanism care îi confiscă identitatea. Ironia poetului nu este însă gratuită. Ea funcționează ca formă de rezistență și ca instrument de demascare a unei lumi care își pierde treptat autenticitatea. În spatele imaginilor sarcastice și al caricaturii se află o profundă dezamăgire față de degradarea umanului.

Dar „Albul de Negru” nu este doar o carte a revoltei. Dincolo de dimensiunea satirică există o poezie profund interioară, sensibilă și adesea melancolică. Poeme precum „Fluture”, „Gând de nicicând” sau „Noaptea, moartea, viața” explorează fragilitatea ființei și relația omului cu efemerul. În aceste texte, discursul devine mai fluid, mai confesiv, iar imaginarul capătă o consistență aproape onirică. Poetul știe să surprindă frumusețea discretă a clipei, dar și fragilitatea ei inevitabilă.

Unul dintre marile nuclee tematice ale volumului este relația cu moartea. Însă moartea nu apare aici solemnă și abstractă, ci apropiată, familiară, uneori chiar ironizată. Ea intră firesc în cotidian, devine interlocutor, prezență discretă sau umbră care însoțește existența. În poeme precum „Carafa cu moarte”, „Viață cu mort” sau „Râsul mortului”, granița dintre viață și dispariție pare aproape anulată. Tocmai această familiarizare a morții îi conferă o forță poetică aparte: ea nu mai este doar sfârșit, ci parte integrantă a condiției umane.

În aceeași măsură, poetul dezvoltă un imaginar al degradării moderne, în care lumea este redusă la schimb, tranzacție și consum. Timpul, iubirea, memoria sau credința devin obiecte negociabile într-un univers dominat de artificial și derizoriu. În „Cotație”, „Țirgul de zile” sau „Sfânta bursă”, existența însăși capătă aspectul unui bazar absurd în care valorile sunt răsturnate, iar autenticitatea pare imposibil de recuperat. Și totuși, din această lume aflată în derivă, poezia salvează ceva esențial: capacitatea de a privi lucid și de a păstra viu „focul sensului”. Chiar și atunci când descrie o realitate degradată, Spiridon Voinescu nu cade în disperare totală. Există în versurile sale o energie a imaginației care se opune dizolvării.

Metaforele surprinzătoare, asocierile insolite și libertatea limbajului creează un spațiu poetic viu, în care absurdul devine uneori o formă superioară de adevăr.

Poetul are darul de a transforma obiectele obișnuite și scenele cotidiene în simboluri cu rezonanță existențială. Un copac, o fotografie, un pod, o ninsoare sau o cameră goală devin puncte de plecare pentru meditații despre timp, identitate și memorie. Imaginarul său oscilează permanent între concret și metafizic, între observația directă și revelația simbolică.

O dimensiune aparte a volumului este cea dedicată memoriei părinților. În poemele construite sub semnul dorului și al comuniunii afective, tonul devine mai cald, mai interiorizat, iar ironia se retrage pentru a face loc emoției autentice. „Ziua mamei”, „Dor de părinți”, „Drum” sau „Zei mei” configurează un spațiu al memoriei în care absența devine prezență spirituală. Părinții apar ca figuri protectoare, aproape sacralizate, iar poezia se transformă într-un ritual al recuperării afective. Aceste poeme se disting prin simplitatea lor emoțională și prin capacitatea de a transforma experiența personală într-una universală. Fără sentimentalism excesiv, poetul vorbește despre pierdere, iubire și continuitate într-un limbaj dens și sincer. Natura — zăpada, brazii, stelele, marea — devine spațiu de comuniune între lumi și suport simbolic al memoriei.

În multe texte ale volumului se simte și dialogul discret cu tradiția literară românească. Ecouri argheziene, tonalități expresioniste sau accente suprarealiste sunt integrate firesc într-un discurs profund personal. Intertextualitatea nu funcționează ca ornament cultural, ci ca mod de confruntare între trecut și prezent, între valorile invocate și realitatea care le erodează. Poetul recuperează simboluri și teme tradiționale tocmai pentru a le pune sub semnul întrebării și pentru a evidenția fragilitatea lor contemporană.

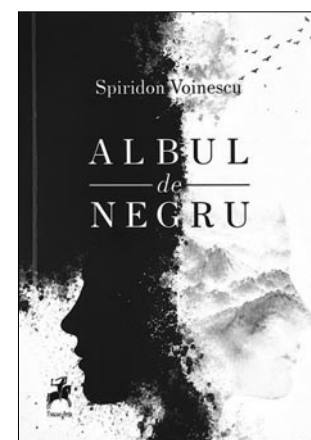
Stilistic, poezia lui Spiridon Voinescu impresionează prin libertatea asocierilor și prin alternanța registrelor. Tonul poate deveni, de la un vers la altul, grav sau sarcastic, confesiv sau pamfletar, tandru sau violent ironic. Oralitatea controlată se îmbină cu metafora densă și cu imagini de mare forță vizuală. Acest amestec conferă textelor autenticitate și dinamism, evitând orice rigiditate programatică.

În fond, „Albul de Negru” este o carte despre fragilitatea lumii contemporane și despre încercarea omului de a-și salva interioritatea într-un univers dominat de artificializare, zgomot și pierdere de sens. Poetul privește lucid această realitate, dar nu renunță la nevoia de transcendență. Chiar și atunci când sacrul pare degradat sau comercializat, el continuă să existe ca nostalgie, ca absență dureroasă sau ca posibilitate încă vie.

Poemele din acest volum nu caută soluții și nu propun consolări facile. Ele invită cititorul la reflecție, la neliniște și la o confruntare sinceră cu propriile întrebări. În această lume poetică, sensul nu este niciodată definitiv găsit; el trebuie mereu recuperat din ruinele cotidianului, din memorie, din iubire, din revoltă sau din imaginație. Și poate tocmai aici se află miza profundă a acestei cărți: în refuzul de a accepta banalizarea existenței. Prin luciditate, ironie și sensibilitate, Spiridon Voinescu reușește să transforme poezia într-o formă de rezistență interioară. Un foc fragil, uneori „nesupravegheat”, dar încă viu.



Unul dintre marile nuclee tematice ale volumului este relația cu moartea. Însă moartea nu apare aici solemnă și abstractă, ci apropiată, familiară, uneori chiar ironizată. Ea intră firesc în cotidian, devine interlocutor, prezență discretă sau umbră care însoțește existența.



—> influențate de livresc, de informația culturală. Peregrinările sale sunt modalități de recunoaștere, provocate de personalități renumite, de scriitori, de pictori, de monumente, de muzee... Locurile vizitate îi trezesc asocieri culte. Fără îndoială, este prezent și aspectul confesiv, care se deduce din reflecțiile și atitudinile exprimate, din nostalgia medievalității sau din sentimentul

septentrional.

Vorbind despre *Complexul calofiliei*, Nicolae Drăghici susține: „Ca și Baudelaire, A. E. Baconsky stă mereu în fața unei somptuoase oglinzi, în care el se privește și se ascultă vorbind, cu o încântare de sine de-a dreptul narcisiacă.” (p. 83). Dandysmul personal pe care l-a practicat se reflectă și în operă. Scriitorul este un stilist, un calofil, un manierist, detașându-se

de propriul scris, impersonalizându-l, urmărind adesea o retorică prețioasă și un ritual artificial.

Un studiu al povestirilor lui A. E. Baconsky (extins) este binevenit, aducând în actualitate o parte mai puțin cercetată a operei acestuia. Cu atât mai mult cu cât este realizat cu deosebită competență, cu eleganță a dicțiunii critice, cu obiectivitate. Istoria literaturii este, astfel, mai îmbogățită.

Cristian Teleucă



Tot ceea ce discuția are viu în ea, scrie Oleg Donskikh, se pierde odată cu transcrierea acesteia: se pierde intonația întrebărilor, se pierde morga sau jovialitatea discuției, se pierde starea de spirit ce produce comuniunea între interlocutori.

În cartea a VII-a a *Politicii*, la început, Aristotel scrie că atâta vreme cât nu va fi definit „cel mai de preț mod de viață” nu va putea fi concepută nici constituția cea mai bună (VII, I, 1323a15). Viața fericită e legată de virtute, de înțelepciunea practică, dar nu ca un scop exterior, ci una asemănătoare celei a zeului care are parte, așa cum vom vedea, de *scholē* (de răgaz) în sens deplin. Aici nu pot intra în discuție în niciun caz întâmplarea sau norocul căci, scrie foarte subtil Aristotel, „succesul și fericirea sunt în mod necesar diferite” (1323b26). De altfel, educația trebuie făcută în vederea activităților care implică răgazul. Pentru asta trebuie înlăturate din educația tinerilor viciul și perversiunea căci, menirea educației și a tuturor artelor este aceea de a „completa deficiența naturii” (VII, 17, 1337a1).

În cartea a VIII-a Stagiritul se ocupă în mod explicit de problema educației unde sunt reluate anumite alegații de la finele Cărții VII. Ea, notează filosoful, pe lângă faptul că trebuie să fie una și aceeași pentru toți, trebuie să evite acțiunile care „fac gândirea trudnică și lipsită de răgaz” (1337b14). Scopul acțiunilor care formează o veritabilă paideie nu trebuie să se reperceze în exterior, căci atunci el n-ar mai demn de un om liber (1337b21). Răgazul e principiul unic al tuturor, ni se spune, căci (1337b33) el conține în el însuși plăcerea, fericirea și viața bucurioasă. În schimb, omul care trudește realizează totul pentru un scop pe care nu-l posedă (1338a2-5). Căci făcând doar ceea ce e util nu nu-ți rezervi demnitatea unui om liber.

În plus, cei care învață nu se joacă, căci învățarea e însoțită de efort (1339a28-29). Putem vedea aici un contrast cu ceea ce spusese Platon în *Republica* referitor la educația copiilor care trebuie exercitată prin mijlocirea jocului. De fapt, așa cum procedează în toate sferile spiritului, Aristotel laudă calea de mijloc față de excese și astfel „este evident că educația trebuie să realizeze trei finalități: calea de mijloc, posibilul și cuviinciosul” (1342b34).

Într-un studiu mai recent, scris de Oleg A. Donskikh și intitulat *Significance of Aristotle's Teaching Practica for Modern Education*, autorul constată că învățământul de astăzi are câteva neajunsuri. Poate cel mai semnificativ este lipsa valorizării cunoașterii de către elevi ori studenți, deoarece, în era digitală, accesul la informație li se pare extrem de facil. De fapt aici are loc o confuzie între dobândirea de informații și cunoaștere. Totodată autorul deplânge faptul că reformele care au tot avut loc în educația rusă (cu ușurință putem regăsi aici și cazul educației din România, n.mea. T.C.) nu au făcut altceva decât să-i imprime un soi de caracter economic, chestiune care a transformat procesul paideic într-unul al prestării de servicii. Un proces în care profesorii au devenit efectiv vânzători ale unor produse educaționale iar elevii clienți care au întotdeauna dreptate.

Drept urmare autorul sumarizează toate problemele care derivă din cele spuse mai sus:

Elevii nu pot scrie pe scurt ceea ce au ascultat la lecție pentru că nu pot formula ideea de bază a ceea ce au auzit;

Elevii au o absență elementară a cunoștiințelor de matematică, fizică, istorie, literatură etc.;

Elevii își pot aminti doar bucăți foarte scurte de text pentru o foarte scurtă perioadă fără ca s-o înțeleagă;

Elevii nu încearcă să realizeze o imagine integrală prin sistematizarea fragmentelor de cunoaștere pe care le-au parcurs. Din contră, elevii crează de foecare dată un mozaic fără sens care are doar câteodată legătură cu subiectul discutat. Asta înseamnă că posibilitatea de a pune întrebări pe marginea subiectului discutat devine inimaginabilă;

Elevii au pierdut ideea valorii cunoașterii;

Elevii caută mereu să rezolve sarcinile fără efort copiind pur și simplu informații de pe internet fără vreo încercare de a le reformula în manieră proprie;

Elevii nu pot evalua critic informația primită;

Elevii au pierdut conștiința faptului că nu știu (conștiința ignoranței, n.m. T.C.) care este un ingredient esențial pentru a stârni mirarea. Întrebările care li se pun nu răspund la întrebările pe care ei și le pun, urmarea fiind aceea că nu rețin nimic din ceea ce li se comunică;

Răgaz și paidée

Aducând în discuție *Paideia* lui W. Jaeger, Donskikh scrie că autorul ei considera că marele țel al educației grecești a fost acela de a-l crea pe om în umanitatea sa. Jaeger considera că această concepție apare ori de câte ori este abandonată ideea de a-i antrena pe tineri ca pe niște animale cu scopul doar de a performa anumite activități exterioare. Jaeger a arătat faptul că scopul educației era acela de a crea cetățeni reponsabili iar nu specialiști în varii domenii.

Este un fapt notoriu acela că principala răfuială pe care o aveau Socrate, Platon și Aristotel a fost cea cu sofistii. Toți trei au realizat marele pericol pe care îl aveau aserțiunile sofistilor pentru educație. În acest sens un Aubenque a putut constata importanța dialogului *Sofistul* al lui Platon și implicațiile sale în închegarea ontologiei aristotelice. Deși există destule diferențe², educația propusă de Stagirit își are rădăcinile în cea a maestrului său Platon. Oleg Donskikh notează câteva puncte tari ale paideii aristotelice care ar putea avea un impact extrem de mare astăzi: 1. *Integritatea cunoașterii*; 2. *Mirarea ca început al cunoașterii*; 3. *Comunicarea orală ca mod de a organiza cunoașterea*; 4. *Cunoașterea ca un element necesar și special al vieții*;

În ceea ce privește primul punct, autorul scrie că pentru Aristotel filosofia și logica joacă un rol esențial în educație ca formă de a implementa o apropiere unitară în câmpul oricărei cunoașterii. Căci filosofia este cea care transformă orice cunoaștere în cunoaștere științifică prin apelul de a pleca de la bază, de la principii. Așadar Aristotel transferă modalitatea sistematică de cercetare a filosofiei tuturor celorlalte sfere ale cercetării plecând de la presupuziția că lumea este consistentă în totalitate. Prin urmare metodologia trebuie să fi aceeași pentru toate disciplinele.

Mirarea, despre care în mai toate manualele stă scris că la Aristotel este începutul cunoașterii (pentru Platon ea era și încheierea ei, n.m. T.C.), se împarte de fapt în două tipuri de mirare: 1. Cea care țâșnește din observarea a ceva neobișnuit și 2. Cea care survine dintr-o contrazicere a unei teorii. Plecând de la celebrul pasaj ce se regăsește în *Metafizica* la paragraful 982a, autorul citează foarte nimerit pe Fran O'Rourke care subliniază faptul că pentru Aristotel filosofia leagă totul de mirare. De fapt eu aș reformula și aș spune că filosofia leagă totul într-o mirare. Din ea izvoadește totul și tot ea este panaceu universal împotriva ignoranței. Și la fel cum pentru Platon adevărata bărbăție consta în dorința și puterea de a cerceta, la fel pentru Aristotel puterea era conectată cu conducerea și cunoașterea. În ceea ce privește predarea, Oleg Donskikh susține că numai răspunsul dat unei probleme foarte bine înțelese oferă cunoașterea pe termen lung. Însă punctul care ne interesează pe noi în cea mai mare măsură este cel de-al treilea, cel despre comunicarea orală. El notează abilitatea lui Socrate de a-i influența pe convorbitori prin intermediul discursului oral. Deși Socrate este considerat modelul oralității în ceea ce privește paideia, Aristotel este cel care a dus comunicarea orală la un alt nivel: predatul în timpul mersului (*peripatos*). Autorul punctează aici ceva de bun simț aș spune, anume că predarea în timpul plimbărilor exclude aproape complet puțința de a înregistra cele discutate. Totuși, în cazul anticei Elade vorbim de o societate impregantă de oralitate, de cultivarea la un nivel superior a memoriei. Deschid aici o paranteză spunând că este suficient să ne aducem aminte de mitul lui Teuth dinspre finele dialogului *Phaidros*. Ceea ce se spune acolo despre cuvântul scris este cu atât mai valabil pentru noi. Se publică zeci de mii de articole astăzi, zeci de mii de cărți care rămân necitite, nedescoperite. Situația aceasta vine să confirme că scrierea aduce cu sine și lenevirea spiritului. În mod paradoxal uitarea crește direct proporțional cu multiplicarea și îmbunătățirea posibilităților noastre de a stoca informația și cunoașterea. Închizând acum paranteza, ne putem de asemenea aminti că unele dialoguri platoniciene conțin relatări realizate din memorie (vezi *Phaidros* de exemplu sau *Parmenide*, n.m. T.C.). De fapt, spune Oleg Donskikh, povestirile lungi facute din memorie erau ceva comun în Elada. Mai mult chiar, este cunoscută atenția sporită pe care o acordau pitagoricienii (iar pe linia lor Platon și Aristotel) cultivării și dezvoltării memoriei.

În privința comunicării prin discurs Aristotel scrie că trei sunt chestiunile care trebuie tratate relativ la el: „anume prima, din ce surse vor fi dovezile, a doua în ceea ce privește stilul, a treia, cum trebuie dispuse părțile discursului (...)”. Și mai departe că „este de vorbit în continuare despre stil; căci nu este de ajuns faptul de a avea cele pe care este necesar a le spune, ci trebuie și acest lucru, anume cum este nevoie de a spune, iar asta contribuie mult la faptul ca discursul să pară de un anumit fel” (*Retorica*, III, 1403b-1404a).

Dar pe noi, mai mult decât pe Oleg Donskikh, ne interesează tehnica discuțiilor decât tehnica discursului care este retorica. Metoda „prin care putem argumenta despre orice problemă propusă, pornind de la propoziții probabile, și prin care putem evita să cădem în contradicție (...)” (*Topica*, I, 1, 100a) este dialectica. Deci dacă „*Analitica* este doctrina științei, a necesarului, *Dialectica* (*Topica*) este doctrina probabilului, a plauzibilului, a unei gândiri mai puțin rigide și mai puțin inflexibile, mai aproape de mișcarea concretă a lucrurilor”³. Premisa unei propoziții dialectice este o propoziție interogativă, o întrebare. Dar nu orice propoziție interogativă este și dialectică: cea din urmă cuprinde în sine alternativa și posibilitatea de a argumenta pentru una sau alte dintre poziții⁴. Astfel discuția are loc între doi inși, unul care întreabă și unul care răspunde. „Trebuie să se noteze că cel care întreabă nu este elevul, iar cel care răspunde nu este profesorul, ci cel care întreabă este cel care posedă o superioritate de cunoștiințe, iar cel care răspunde este cel care va fi supus probei, examenului sau controlului”⁵. Un caracter aparte al dialecticii „în contrast cu știința apodictică” constă în universalitatea obiectului cercetat de ea în contrast cu „natura specială și particulară a obiectelor științifice”⁶. Mircea Florian remarcă că metoda ontologiei este dialectica care examinează aporiile, deoarece ea se revărsă asupra problemelor cele mai generale. „Ne-am înșela”, scrie el „dacă am afirma că pentru Aristotel, generalitatea cunoașterii este totdeauna probabilă. (...) Ce este mai universal pentru filosoful nostru, decât principiul contradicției, care totuși este fundat pe cale dialectică, pe calea respingerii într-un examen critic?”⁷. Dar care sunt instrumentele dialecticii? Unul ar fi „aprovizionarea cu opinii probabile”; al doilea „elucidarea diferitelor sensuri ale cuvintelor folosite în argumentare”; al treilea „stabilirea de deosebiri între lucrurile care pot fi luate unul drept altul” și al patrulea: „descoperirea asemănărilor și identităților din lucrurile deosebite unul de altul”⁸.

Mai departe voi sumariza ceea ce scrie Mircea Florian de la pagina 257 la pagina 263. Anume că metoda inductivă care este specifică dialecticii nu e nicidecum neștiințifică (așa cum consideră un Popper de pildă, n.m. T.C.), ci ea e motorul aporeticii, al dezvăluirii esențelor, al principiilor. Și pentru că fiindcă la Aristotel deținea în măruntaiele sale trecerea, atunci pendularea de la particular la general prin inducție nu este o eroare de logică (pe care o putem regăsi în legea distribuirii termenilor, n.m. T.C.), ci o continuă trecere a multiplului în unu la fel ca la Platon. Cu deosebirea că sinopsitul nu mai are acum în vedere ideea ci generalitatea lucrului, esența sa. Și la Aristotel se întâmplă ca după un efort de mare amploare, la fel precum scrie Platon în *Scrisoarea a VII-a*, să țâșnească adevărul sub forma unei intuiții intelectuale. În ce diferă ea de cea platoniceă am semnalat adineaori. Putem spune deci că dialectica ce se folosește de metoda inductivă stoarce lucrurile de generalitate scoțind „universalul din opinii, din probabil și conjectural”. Iată ce scrie profesorul Baumgarten în acest sens: „Lumea nu rămâne pentru Aristotel, nici una, nici multiplă, ci omul este orientat spre surprinderea trecerilor neconținute de la unu la multiplu, printr-o neobosită descoperire a intermediarilor: judecata între colecția de păreri particulare și intuiția universalului, iar între judecări, termenul mediu al raționamentului”⁹.

Tot ceea ce discuția are viu în ea, scrie Oleg Donskikh, se pierde odată cu transcrierea acesteia: se pierde intonația întrebărilor, se pierde morga sau jovialitatea discuției, se pierde starea de spirit ce produce comuniunea între interlocutori. Or tot ceea ce intelectul elevilor preia în timpul discuției este imediat ➔

C. I. A. Nottara. Romanul



Apariția către sfârșitul secolului al XIX-lea pe străzile și mai ales prin cafenelele pline de spirit ale Bucureștilor vremii a unui tânăr „lung și subțire” cum avea să afirme Dumitru Karnabath în celebra carte de amintiri *Bohema de altădată*, „într-o redingotă neagră, cu o bogată și fină lavalieră de mătase, purtând un joben cu borurile late”, nu putea fi trecută ușor cu vederea. Continuă autorul amintirilor: „Figura-i uscățivă era încadrată într-o bărbuță castanie sfârșind în negru și bogate plete de întuneric”. Venise de la studii din străinătate, vorbea mai mult franțuzește cu confrății și se recomanda cu emfază ca fiind urmaș al aristocrației din Bizanț, căzut din întâmplare într-un timp care nu părea a fi al lui. Era C. I. A. Nottara (1872-1923), vărul bun al marelui actor cu același nume, care nu se învrednicise de vreo diplomă din țările pe unde pribegise, dar se licenția cu succes oarecare la Facultatea de Drept din București.

Dar tânărul acesta nu pierduse, totuși, timpul prin locurile unde-l condusesese setea de cunoaștere și de cucerie a unui destin. Scrisese chiar acolo, în pribegie, într-o limbă românească pură, aleasă, un roman balzacian, cu titlul *De vânzare* (cu adausul *Moravuri sociale*) pe care-l va publica în București, la Editura Librăriei H. Steinberg.

Cartea debutează cu plimbarea obișnuită cu landoul său a eroinei principale Ecaterina Hagi Pancu, pe străzile bucureștene, pentru a-și etala bogăția și orgoliul de femeie „cu noroc”. Afirmă autorul: „Dinăuntru trăsuri elegante răsărea capul ei. Femeie trecută de cincizeci de ani, păstra toată vigoarea și calitățile unei femei de treizeci și cinci. Lumea zicea că a fost frumoasă și cu noroc”. Dar, cum vom vedea din largul racursi în timp al narațiunii, opulenta apariție a eroinei, poartă tarele unor situații familiale potrivnice, mereu în răspăr cu visurile ei de adolescență. Fiică a răposatului colonel Sava Ralet, care o lăsase pe ea și pe sora ei orfane de mici, cu studii într-un institut catolic din Occident cu visuri romantice de mărire și dragoste eternă, pentru ca mai apoi, la întoarcerea în țară, să fie surghiunită la mănăstirea unde mama ei funcționa ca stareță. Sora moare de timpuriu, iar ea este căsătorită mai mult cu forța cu negustorul de manufacturi și mărunțișuri Hagi Ivan Pancu din Târgoviște, tocmai după ce dansase în palatele domnești din București cu prințul domnitor și frumusețea ei fusese remarcată de toată acea societate.

Coborând de aici la lumea provincială care se zbătea în cenușii și ignoranță, suferința bovarică a tinerii se acutizează. Afirmă autorul: „Ea valsase cu prințul domnitor, știa franțuzește, cânta la pian, vorbea Madame de Maintenant și Chateaubriand”... „în mijlocul acelor oameni strâmți la minte, murdari la vorbă, mirosind a rachiu și a piele de cizmă, sta deoparte, răspundea silit și pedant”.

Totuși, acceptă căsătoria cu negustorul, nădăjduind că prin priceperea „monstrului” de a face bani vor ajunge la București, în societatea aleasă, unde ea se simțea în largul ei. Între timp naște un copil al soțului, dar ea nu-l iubește, pentru că chipul lui îl amintea pe hădul negustor, dar se aruncă într-o idilă cu primarul orașului „și deputat al colegiului al doilea, domnul Mihai Vineș”. Astfel ființa bovarică pare a se consola, rămâne gravidă cu acesta și naște cel de-al doilea fiu al familiei. Afirmă autorul: „Îngănata de ideea că are un amant uita pentru moment toate amărăciunile conjugale, dar când își aducea aminte de amantii femeilor celebre, o cuprindea scârba chiar de Vineș”. Într-adevăr, idila nu durează, copilul „adulterului” este iubit de mamă, dar apare la orizont Theodor Chrysang Baldovin, tânăr provenit dintr-o familie princiară. Atunci frumoasa provincială simte că i s-au deschis

orizonturile meritate. Afirmă autorul: „De când vorbea cu Baldovin și auzise că e de familie princiară, pasiunea ei spontanee și ambiția de a iubi un <om distins> se aprinsese mai mult, cu atât mai puternic cu cât își sugestionase că este o natură ideală, semănând cu femei celebre din epoca feudalismului”. Și cu acesta va avea un copil, dar iubirea ei îl va pierde. Va cheltui peste măsură, își va neglija propria familie și în final, într-un moment obișnuit de furie, își va ucide soția.

Partea a doua a cărții cuprinde împlinirea familiei în Bucureștiul râvnit. „În Podul Mogoșoaiei într-un palat mare cu două etaje, cu gang și cu curte mare în fund, unde sunt grajdurile și odăile servitorilor, stă familia Hagi Ivan Pancu. De la câștigurile procurorilor cu Baldovin cumpărase o altă pereche de case în Calea Victoriei”. Primii doi copii, Ștefan și Alexandru, vor studia în străinătate, cel de-al treilea, Teodor, urmasa o școală militară. La întoarcere, Alexandru va intra în politică, Ștefan în magistratură, iar Teodor va deveni prefect de Muscel.

Toate aceste evenimente sunt narate cursiv, într-o țesătură de cauzalități și efecte urmărite cu acuratețe, atât în planul desfășurării acțiunii, cât mai ales în cel al psihologiei individuale și colective. Ideea centrală era că reprezentanții aristocrației românești sufereau de complexul neadaptării la noile schimbări ale societății dar și de complexe și moravurile grele. Fiul aristocratului care-și ucisese soția, Theodor Baldovin, cu întreg complexul psihic și durerea acută a participării în fragedă copilărie la crima abominabilă a tatălui, nu reușește să-și domine sentimentele și în pragul unei mari dragoste și a dăruirii necondiționate din partea iubitei, se sinucide.

Pe de cealaltă parte, frumoasa parvenită, deși mult mai în vârstă, continuă cuceririle interesante. Astfel, tocmai în final, autorul notează cu o crasă ironie: „Doamna Pancu a mai îmbătrânit. E cunoscută ca filantroapă și damă evlavioasă prin toate bisericile din capitală. Și-a ținut cuvântul. A reparat biserica satului. Mulți spun că merită titlul de sfântă”.

Scriș după propria-i mărturisire între 1893-1895 la Paris și la Roma, romanul *De vânzare* al lui C. I. A. Nottara constituie o frescă a situației României din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, secolul modernizării lente dar sigure, cu multe sinuozități și sincope, dar cu bune exemple de parvenitism, lăcomii absurde, amoralism și machiavelisme de tot felul, întru devenirea oamenilor acestei părți a Europei.

Dar romanul cel mai interesant, *Suflete obosite*, a fost publicat în 1898, la Craiova, la Institutul de cultură Rolion și Ignat Samilca. Spunem asta pentru că acest roman dezvăluie cel mai bine lipsa de adaptare a clasei aristocrate la exigențele timpurilor moderne. Personajul principal este tânărul Alexe Villara Comnean, „ultimul vlăstar al acestei familii istorice ale cărui ramuri își aveau legenda în trecutul glorios al împăraților din Bizanț”. Acesta, „văzând totul distrus, prefăcut în țărână, dați uitării toți eroii, se simțea străin prin idee, prin sentimente, prin naștere, în mijlocul burgheziei moderne, societate de negustori de sentimente, murdară la suflet, fără de iluzii, fără de idealuri, vițelul de aur.”

Călător prin lume, bucurându-se de peisajele mirifice dar reci ale ținuturilor nordului, sau mai apoi, din plictiseală luându-le la pas, sau în diligențe, prin gări cu trenuri pline de fum pe cele ale sudului apolinic, însoțit, cu clădirile sale din Antichitate sau din Renaștere, cu tablourile, sculpturile și artele care împingeau obsesiv spre reflectare și poezie, revine în casele familiale. Acolo îl întâmpinau din totdeauna „tablourile

vechi de diferiți maeștri din școala italiană-Salvador Rosa, Tintoretto, Fuselli, Anibal Caraccio, precum și un portret al lui Wati-Dik. Pe întreaga parte a intrării se întindeau bibliotecile lucrate în stilul Renașterii unde se puneau operele de valoare ale timpului: documente istorice, legendare, familiale, cărți vechi, rare, tipărite la Veneția; precum și o întreagă colecție de arme așezate pe toți pereții sălei”. Dar nici aici nu se simte în largul său. Continuă autorul: „vlăstar al unei generațiuni trecute, nobile, văzându-și rasa distrusă, înjosită, cotoplită de slugile și robii de odinioară, printr-o reacție naturală, spirit neîndrăzneț, fără voință, cu nervii distruși, fără credință într-o societate visată de socialiști se interpune la timpurile de altădată creându-și idealul în trecutul glorios al familiei; căutând prin visuri să se ridice deasupra vieții”.

Cum nici călătoriile, nici claustrările în spațiile familiale unde bunurile artistice, istorice și letopisețele nu-l mai îndemnau într-o viață, ba chiar ajunseseră să-l plictisească, eroul se întoarce la natură. La conacele de la țară cultivă arbori, flori, crește animale. Atunci este convins că „arta nu prețuiește nimic pe lângă natură. Ea este făcută pentru acei care văd și înțeleg, dar nu pentru cei care simt... Artistul adună, sintetizează viața într-un cadru restrâns. Cine poate să dea tremurul frunzelor, șuieratul vântului, murmurul iazului în cadrul lor trăitor, cu toate obiectele dimprejur, în atmosfera plâpândă, bolnavă, a unei dimineți cețoase de toamnă?” Dar și aici își regăsește dorința de a trăi epuizată cu timpul. Îndemnat fiind la creația artistică, dat fiind sensibilitatea sa accentuată, finețea, bunătatea, buna creștere, inteligența, cultura vastă, răspunde: „Să scriu la ce bun? Sunt mulțumit că istoria vorbește de câțiva membri ai familiei mele, nu țin să vorbesc de mine personal, nici n-aș voi vreodată să aduc un folos real și practic negustorilor de idei și industriașilor moderni, nici să procur distracții burgheziei cu ideile mele”.

Îndrăgostit de o fată a cărei frumusețe și grație înnebunise un sculptor căruia i-a pozat pentru o operă comandată, fiica unui principe retrograd, Pavel Mavrodi-Vărzaru, care însă se stinsese și-i dăduse libertatea alegerii iubirii la care visase, constată că nu poate trăi cu adevărat nici această fericire. Ceva mai mult decât speenul, sensibilitatea accentuată, trăirile acutizate sau poate slăbiciunea ființei îl împiedică să atingă acel prag al împlinirii firești pentru oricare ființă muritoare. Afirmă autorul: „Acel mutism absolut, acea tăcere în care cădea Alexe era un început de oboseală a sistemului nervos, una din acele boli fiziologice care-l mâna încetul cu încetul, aici părându-i că renaște, având momente de o forță nervoasă colosală, de o luciditate extraordinară a memoriei, aci căzând într-o somnolență într-o lipsă de voință ce-i era imposibil să deschidă pleoapele. În acea perioadă de oboseală a sistemului nervos, gândea la moarte.”

Prin urmare, cel de-al doilea roman al lui C. I. A. Nottara, *Suflete obosite*, este o creație epică modernă, cu elemente solide estetice, simboliste și decadentiste, una din cele mai apropiate din patrimoniul românesc de profil de creația emblemă a lui Huysmans, *A rebours*, în care motivează atât psihologic cât și estetic, eroul său, un aristocrat dezabuzat, plictisit de arte, natură, societate și chiar de chemarea obișnuită a semenilor săi, de împlinire prin dragoste. Scriș cu mare rafinament al expresiei, romanul răspunde cu brio sensibilității omului acelor vremuri. Totuși, prin aceste rânduri facem apel editorilor contemporani să șteargă praful de pe aceste cărți foarte rare, aflate încă la ediția princeps, întru noi editări, întrucât, așa cum am arătat, rolul și scopul lor nu s-a limitat și nu se va limita doar la epoca în care au fost scrise.

Tought of Aristotle, Cornell University Press, 1982, că „Cel mai bun regim teoretizat în *Politica* nu este cel mai bun regim din *Republica* lui Platon. Pe Aristotel nu-l interesa o conducere realizată de filosofi tot așa cum el nu era preocupat în mod primar de educația filsofilor”.

3 Mircea Florian, *Introducere la Topica* în Aristotel, *Organon, Topica*, vol. II, Editura Iri, București, 1998, p.240.

4 *Ibidem*, p.246.

5 *Ibidem*, p.247

6 *Ibidem*, p.249

7 *Idem*.

8 *Ibidem*, p.253.

9 Alexander Baumgarten, *7 idei înrăuritoare ale lui Aristotel*, Humanitas, București, 2012, p. 144.

10 *Ibidem*, p. 140.

11 *Ibidem*, p.137, p.139.

—> întruchipat. Căci nimerit spune Alexander Baumgarten că „intelectul este cel mai bun exemplu a ceea ce este fără a fi totuși ceva”¹⁰. Și tot el ne spune că intelectul devine prin gândire toate lucrurile copiindu-le prin structura sa care e analoagă structurii lumii¹¹. Prin urmare forma, al cărei rol de precedentă a lucrului e atât de importantă la Aristotel, se dezvoltă în termeni paideici în elementul discuției: aici are loc îmbinarea lumii cu ea însăși. Mintea, intelectul, este forma care devine cameleonice tot ceea ce rostește. Ea devine o îmbinare de generaluri așa cum spune Noica în ontologia sa.

Aici aș dori să spun că, de cele mai multe ori, textul scris are același efect pentru mințile elevilor precum îl avea obiectul colorat lipit de ochi despre

care pomenește Aristotel (*Despre suflet*, 419a, 11-14). Acest lucru îl remarcă și Oleg Donskikh atunci când conchide că în timp ce pedagogia modernă tinde să sublinieze din ce în ce mai mult rolul vizualizării în procesul educativ, lecțiile de filosofie ar trebui să se bazeze pe comunicarea orală. Dar pentru a face acest lucru, toată problematica trebuie înțeleasă în manieră socratico-platonico-aristotelică: anume că cunoașterea nu poate fi despărțită de implicațiile ei etice.

1 <https://www.intechopen.com/chapters/65417>, consultat la data de 14.04.2026. Pentru toate referirile la articolul lui Oleg Donskikh, trimitem cititorul la linkul înfățișat anterior.

2 De exemplu Carnes Lord scrie la pagina 64 a lucrării sale *Education and Culture in the Political*

Mihai Barbu



POVEȘTILE, VESELE ȘI AMARE, ALE CELOR ATINȘI DE RAC

Timp, timp, timp,/ Dă-mi, Doamne, timp/ Mai dă-mi un anotimp...

Cristi Minculescu și Iris

Am citit, recent, o constatare a unui supraviețuitor al ultimei conflagrații mondiale care a realizat că reușesc să treacă teferi, prin orice încercare l-a care îi va supune destinul, nu oamenii cei mai dotați din punct de vedere fizic. Nu, niciodată... Cei care răzbat prin toate vicisitudinile vieții sunt cei care au pentru ce să trăiască și după. Respectivul povestea că, la o percheziție, manuscrisul cărții sale i-a fost confiscat și, ulterior, ars. Omul a rescris cartea din memorie și s-a ambiționat să trăiască pentru ca, la sfârșitul calvarului său, să o poată tipări. Și a reușit...

Ziua Z, cu noaptea-n cap...

Poveștile de viață pe care vi le vom depăna, în cele ce urmează, se petrec într-un mare spital dintr-un burg transilvan. Dimineăta, în ziua convenită, când abia se crăpa de ziuă, cei veniți din alte părți caută, sperați, un loc de parcare. Orașul e sufocat de mașini și riști să te învârti, inutil, cu mașina într-un cerc vicios. E o cursă contra cronometru pentru că înregistrările, la internările de-o zi, se fac între orele 7:30 și 8:00. Pacienții, convocați de doctori curanți, stau la coadă pentru a fi luați în evidență și pentru a li se preleva, pentru analize, un flacon de sânge. În plus, ei sunt cântăriți și li se măsoară înălțimea. Apoi li se pune o branulă și, astfel echipați, sunt invitați într-o încăpere mare, de formă pătrată, care are, pe toate laturile ei, niște fotolii confortabile, dotate, fiecare, cu câte o instalație metalică înaltă. Pe ea urmează să fie agățate pungile cu substanțele care le vor fi introduse, cu viteaza melcului, în sângele pacienților. Odată ajunși în această cameră destinată internărilor de-o zi, oamenii sunt îndemnați să mănânce consistent și să bea apă. Cât mai multă apă. Pacienții mai vechi, care revin după o lună de la tratamentul anterior de chimioterapie, se așează după amiciiți și după locurile de baștină. Nu toți sunt din oraș și, până să le vină rândul la tratament, au timp berechet. Rezultatele cu analiza amănunțită a sângelui vin cam după vreo trei ore. Medici le preiau, le analizează atent și trimit, mai departe, schema de tratament pentru fiecare pacient în parte. Cantitățile sunt puse în acord cu greutatea și înălțimea fiecăruia. Când de la laborator vin pungile, însoțite de documentele medicale, pacienții știu ca așteptarea lor, din acea zi, e pe sfârșite, Asistentele le injectează, prin branulă, conținutul a două seringi pregătitoare. Una din ele e destinată atenuării unor posibile dureri ulterioare. După o oră, corpul pacientului e gata să primească binefacerile chimioterapiei, o operație care, tehnic, durează în jur de trei-patru ore. E penultima pe ziua care a ajuns, deja, la amiază. Un flacon mai mic, care se descarcă într-o jumătate de oră, are rolul, am aflat de la una din asistente, de a-ți curăța sângele. Atmosfera e destinsă, nimeni nu își plânge de milă și, ca un tratament suplimentar în terapia bolii, povestesc. Sau, ca să fim cât mai exacti, unii povestesc, iar alții ascultă. Un pacient mai obosit a adormit și a început să sforăie de se cutremurau pereții. *Să-i zică cineva că am ajuns la Simeria!*, zice un domn impunător și ca statură și ca număr de kilograme. E de presupus că doza lui de chimio era cea mai mare din încăpere. *Simeria!!!*, era gluma favorită a navetiștilor care, pe vremea din urmă, veneau cu un personal care aducea cu el, din sudul țării, oameni care lucrau în acest important nod de cale ferată al țării. Strigarea respectivă a avut un efect imediat și omul s-a trezit, brusc și buimac, din somnul adânc în care căzuse.

Dacă doi oameni sunt de acord în toate privințele înseamnă că doar unul dintre ei gândește...

Doamna din Bucerdea Grânoasă e o ființă firavă precum lujerul unui crin. Ea poartă șosete ortopedice care îi apasă țesutul plin cu apă dar, deasupra lor, picioarele au luat forma unor butuci. Măinile îi sunt acoperite de pete vineții care au pus-o în dificultate pe asistenta care trebuia să-i pună, undeva, branula. În cele din urmă, se găsește o venă mai proeminentă tocmai în vârful degetului mare de la mâna dreaptă. Doamna are doi copii mari, fiecare la casa lui. Unul e electrician de întreținere chiar la spitalul unde se trata mama sa iar fata era profesoară în orașul care găzduia Spitalul. Grija mamei, pentru moment, era cine o va duce acasă. Perfuzia i-a fost pusă târziu, electricianul își terminase schimbul și abia aștepta să ajungă acasă. *O să te ducă soră-mea...* D-na profesoara a venit mai repede, perfuzia încă nu se terminase și fata nu știa ce să facă: să aștepte alături de mama sa ori să stea în mașină, în parcare spitalului. Grea alegere. Mama era preocupată dacă, în lipsa ei, vecina de peste drum o fi avut grijă și de găinile ei...

Vecina ei de scaun era **Doamna din Pianu de Jos**. Era cam surdă și auzea doar cu urechea stângă, într-un procent de 15%. Avea un pronunțat chef de vorbă și vorbea tare. Dacă încerca cineva să intre în dialog cu dumneaei nu putea pentru că, neauzind ce-i spui, doamna își continua, nestingherită, monologul. Nu-și permitea să-și cumpere un dispozitiv auditiv nou pentru că avea o pensie mizerabilă, de doar 1200 lei. Sub rochia ei înflorată, lungă și largă, se ascundea un tub exterior care pleca din rinichi și se deversa într-o pungă. Avea niște usturimi greu de descris. De pensie nu se plângea prea tare pentru că o compensa cu o gospodărie pe care o făcuse înfloritoare. Era preocupată dacă bărbatul o fi intrat, în lipsa ei, în solar ca să-i ude roșiile. Se lăuda că avea toate soiurile, de la cele pitice până la cele numite, sugestiv, inimă de bou. L-a prins, în ultimul moment, la telefon pe băiatul ei care tocmai își alimentase mașina la o pompă de benzină și se îndrepta spre casă. *Erai în stare să mă lași aici? Cine crezi că mă mai ducea acasă?*, l-a întrebat mama. *Tata!*, i-a zis băiatul. Necazul doamnei era că soțul ei ar fi venit cu mașina după ea dar o va aștepta dincolo de porțile albastre ale orașului. Nu risca să intre în oraș pentru că era un șofer precaut și timorat din cauza vârstei înaintate. Așa că nevasta lui ar fi trebuit să ia un taxi ca să poată face joncțiunea cu mașina soțului.

Doamna nr. 3, Nedumerita, era din localitate și a venit degeaba la un tratament care nu i-a mai fost administrat. Doctorul curant i-a înmănat fișa medicală și i-a spus că a depistat ceva, la plămâni, care ar trebui îndepărtat printr-o nouă operație. A sfătuit-o să meargă la doctorul care a operat-o și să lămurească situația. Doamna a intrat în depresie și, cu ajutorul vecinei de suferință, a citit, cu greu, ceea ce scria pe hârtia pe care tocmai o primise. Acolo a descoperit, negru pe alb, că nu ar trebui să meargă la doctorul care a operat-o ci la clinica cutare și să-l caute pe doctorul cutare. Doamna era total nedumerită: pe care din cei doi trebuia să-l găsească? S-a mutat în sala de așteptare să dea, cumva, de doctorul ei curant ca s-o lămurească. Ora era însă înaintată și era foarte posibil ca doctorul să fi plecat, deja, acasă.

Poveștile grupului spaniol. O concluzie: Datele statistice seamănă cu expertii chemați în instanță care pot depune mărturie în favoarea oricărei părți...

Bărbatul Unu are băiatul plecat în Spania de 20 de ani și se lăuda că a reușit să cunoască Madridul ca-n palmă. Acum avea 39 de ani și era livrator. A fost de mai multe ori la el, aproape că putea vorbi cursiv în spaniolă. *Tu ești, de acum, spaniol!*, îl flatau prietenii fiului său dar el protesta cu jumătate de gură: *no, no, io sono*

rumeno! Ultima dată când a fost la Madrid, i-a pus în vedere unicului său fiu să se însoare și să-l vadă la casa lui. *De ce?*, a întrebat, nedumerit, fiul. *Pentru că sunt bolnav și nu știu cât o s-o mai duc*, i-a răspuns tatăl. Acum, bărbatul a terminat transfuzia și aștepta să plece acasă. Asistenta i-a zis c-ar fi trebuit să ceară o ambulanță, avea acest drept, că era din oraș, dar acum era prea târziu. S-a oferit să-i caute un taxi, știa ea pe unul care nu i-ar fi cerut prea mult.

Bărbatul Doi se lăuda și el cu băiatul lui. Era tot în Spania. Acolo s-a însurat cu o româncă și aveau doi copii, un băiat și o fată. Deși acasă vorbeau toți românește, nepoții Bărbatului Doi se declarau spanioli. Omul a scos telefonul și, în așteptarea unui taxi izbăvitor, le-a arătat vecinilor săi pe noii spanioli.

Bărbatul Trei a povestit asistenței o întâmplare cu pronunțat iz erotic. El avea un băiat care, la Madrid, a cunoscut un clujean care tocmai își deschisese un club unde se dansa flamengo. Clujeanul, văzându-l arătos, înalt, cu abdomenul plat și plin de pătrățele, cu ochii verzi l-a angajat, imediat, ca animator pe ringul de dans. Într-o zi, a intrat în club un grup de sud americane dornice de petrecere și cu un apetit exagerat pentru băutură. Una din grup, cea mai focoasă, a pus ochii pe flăcăul nostru, a vorbit cu patronul și contra sumei de 100 de euro, i-a cerut ca Vasilică să fie numai al ei până la ora închiderii. Clujeanul a fost de acord. La final, Almeida i-a propus lui Vasilică să meargă cu ea la Caracas, unde urma să-și părasească soțul, și trăiască fericiți până la adânci bătrâneți. I-a oferit, ca probă supremă de dragoste la prima vedere, banii pentru călătoria cu avionul. În acest moment al povestirii, mândrul tată, a scos telefonul ca să arate celor interesați câteva poze recente cu Vasilică. Toți au fost de acord că Bărbatul Trei nu mințise: Vasilică arăta exact așa cum l-a descris taică-su. *Și ce-a făcut Vasilică?*, au fost curioși să afle toți cei de față. I-a zis: *Te bag în aia a mă-tii, că eu nu-mi las nevasta și copiii pentru tine!* Vasilică era căsătorit cu o columbiancă care lucra ca agent de pază la un mare magazin de fițe din Madrid. Acolo unde un ceas, cel mai ieftin, costă 3000 de euro. *Și au clienți?*, s-a mirat asistența. *Numai forballști celebri de la Real și Atletico!* Cei doi, Vasilică și columbiana au doi copii, sunt bilingvi, dar încă nu și-au declarat încă apartenența. Fi-vor ei români sau fi-vor spanioli? Sau, poate, columbieni... Și Bărbatul Trei aștepta același taxi care să-i ducă, în cele din urmă, acasă.

Un flash back sugestiv: Ceasurile silențioase

Ceasurile astea te fac să nici nu simți cum îți trece vremea, ne-a sugerat d-na Alberta Maximciuc de la Magazinul General. Celelalte ceasuri, cu tic tac-ul lor enervant și agasant, îți aduc aminte mereu, secundă de secundă, ceas cu ceas, zi după zi, că ți se apropie scadența. Ambele ceasuri se vindeau, în comerțul capitalist, la același preț și ambele funcționează pe bază de baterii reîncărcabile. Înseamnă că mai există o speranță, oricât de mică. *Cam de câțiva lei și 1,5 volți fiecare*, a apreciat bătrânul ceasornicar Weiss...

Epilog

Afară se înserase, iar niște nori mari se arătau, deja, la orizont. Asistenta venită la schimbul doi, le-a scos tuturor pacienților branulele de la încheietura mâinii și a ieșit, discret, din scenă. Un pacient care a moțăit tot timpul în fotoliu nu avea problema ajungerii acasă. El era din localitate și stătea într-un bloc aflat peste drum de Spital. El a plecat primul. Din pragul ușii, le-a urat tuturor: *Sănătate!* și le-a spus o primă vorbă de încurajare din acea zi: *Dacă pe drumul vieții totul merge lin, înseamnă că sunteți pe banda greșită!*

SFÂRȘIT

Știri de la Centrul Cultural Pitești

Centrul Cultural Pitești
a organizat luna trecută
noi evenimente
cultural-educative și de
dezvoltare personală,
publicate pe pagina
oficială de Facebook a
instituției și
pe site-ul oficial
(www.centrul-cultural-pitesti.ro).
Dintre ele, amintim:

● Dialogul cu tema „Adevărul și puterea sunt în tine. Știi să le folosești?”, în cadrul proiectului cultural-motivațional „Arta devenirii”, coordonat de scriitoarea Silvia Grigore, având-o invitată pe Selene Zaver, astrolog și consilier spiritual.

● Prelegerea cu tema „Bastonul: de la nevoie la modă”, în cadrul proiectului cultural-educativ „Istorie și istorii cu Marin Toma”, coordonat de redactorul-șef al revistei-document „Restituiri Pitești”, istoricul dr. Marin Toma.

● Prelegerea cu tema „Civilizația și cultura elenistică”, în cadrul proiectului cultural-educativ „Cultură și credință în societatea contemporană”, coordonat de dr. Marius Andreescu, cercetător științific la Institutul de Cercetări Juridice „Acad. Andrei Rădulescu” al Academiei Române, membru al Asociației Române de Filosofie a Dreptului și Filosofie Socială.

● Conferința cu tema „Comoara templurilor – din ce bani s-au construit catedralele?”, în cadrul proiectului cultural „Enigmele Terrei”, susținut de directorul Direcției pentru Cultură Argeș, publicistul și scriitorul Cristian Cocea.

● Spectacolul vocal-instrumental cu titlul „Vara în ritmuri muzicale”, susținut de copii și tineri care urmează cursurile Școlii de Muzică „Sound, Music, Art”, sub îndrumarea profesorilor Cornelia și Alexandru Ionescu.

● Dublă lansare de carte: *Turnir la Casa Radio sau Felix versus Accis – O sfadă cu teme lingvistice* - Emil Stănescu și *Liberus nocturnus* - Emil Stănescu și Mihai Samson Petrescu, eveniment desfășurat în cadrul proiectului cultural-educativ „Confluente literare” coordonat de poeta și profesoara Allora Albulescu, sub egida Fundației literare Liviu Rebreanu și a Asociației Creatorilor de Ficțiune.

● Dialogul cu tema „Poezie și afecte”, în cadrul proiectului „Personalități culturale”, coordonat de scriitorul Jean Dumitrașcu, având-o invitată pe scriitoarea și profesoara Simona Liutiev.

● Dialogul cu tema „Ne vedem în august”, în cadrul proiectului cultural „Mari iubiri ale literaturii universale”, coordonat de poeta și profesoara de limba și literatura română Raluca Hana Sandu, având-o invitată pe

profesoara și traducătoarea de limba arabă/germană Etuș Ciomoș.

● Prelegerea cu tema „Minunile auzului și ale graiului: interjecțiile”, în cadrul proiectului cultural-educativ „Teme culturale în emoții raționale”, susținut de scriitorul, eminescologul, profesorul de limba și literatura română Lucian Costache.

● Dialogul cu tema „Respectul pentru tradiție și un mesaj literar sincer și emoționant”, în cadrul proiectului cultural „De Profundis în Artă, Cultură, Viață...”, coordonat de scriitoarea Cristina Onofre Rousseau, având-o invitată pe poeta Elena Toteanu.

● Prelegerea cu tema „Unitate și naționalism”, în cadrul proiectului cultural „România, țară europeană, și lungul său drum de conectare la valorile europene”, susținut de managerul Muzeului Municipal Curtea de Argeș, istoricul Ștefan Dumitrache.

● Prelegerea cu tema „Dincolo de Exercițiu”, în cadrul proiectului „Olimpic Gym Pitești cu Nicoleta Andrei”, coordonat de antrenarea și arbitrul național de gimnastică Nicoleta Andrei.

● Recitalul de muzică folk-hop intitulat „Gustar liric”, susținut de M.C. Grăilă, pe numele real Octavian Dărmănescu, muzeograf, cantautor, scriitor, prof. dr. de istorie.

● Prelegerea cu tema „Sonetul de la Shakespeare la Vasile Voiculescu”, în cadrul proiectului cultural-educativ „Literatura Română în Context European”, susținut de scriitoarea și profesoara de limba și literatura română Iudita Dodu Ieremia.

● Dialogul cu tema „Copilul care are nevoie să fie văzut. Despre școală, comunicare și drumul spre reușită”, în cadrul proiectului de dezvoltare personală „Timp pentru echilibru interior”, coordonat de Anișoara Anghel, psiholog-clinician și meloterapeut, având-o invitată pe învățătoarea Roxana Munteanu, din București.

● Dialogul cu tema „Lumina din cuvinte”, în cadrul proiectului cultural „Adolescenți și mentori”, susținut de scriitoarea, criticul literar, prof. dr. de limba și literatura română Magda Grigore, avându-i invitați pe prof. dr. de limba și literatura română Eugenia Zgreabăn, de la Colegiul Național „Zinca Golescu”, și pe elevii Sorin-Adrian Aluculesei, Ioana-Andra

Andrei, Mario-Rafael Stoica și Flavia Mikaela Oprea, eveniment care va avea loc joi, 20 august, de la ora 17.00, în Sala Ars Nova de la Casa Cărții.

● Prelegerea cu tema „Puncte de vedere despre liberul arbitru”, în cadrul proiectului cultural „Vaccin împotriva virusului manipulării”, susținut de psihologul, scriitorul, publicistul George Smeoreanu.

● Tabăra Internațională de Creație Plastică – Pictură, Grafică PITART, ediția a XI-a, eveniment organizat de Primăria Municipiului Pitești, prin Centrul Cultural Pitești, în parteneriat cu Uniunea Artiștilor Plastici din România, Filiala Pitești, și Fundația Culturală Ilfoveanu&Badea. Au participat 17 artiști plastici consacrați: Ștefan Pelmuș – București, Bogdan Pelmuș – București, Magdalena Pelmuș – București, Eusebiu Josan – București, Georgiana Manea – București, Cristian Sima – Râmnicu Vâlcea, Marilena Măntescu Isac – București, Marcel Lupșe – Bistrița, Andrei Ciubotaru – București, Vasile Rață – București, Dumitru Macovei – Moinești, Costin Brătean – Timișoara, Ramona Slug – Curtea de Argeș, Geafar Dia – Irak, Barna Holló – Ungaria, Ruxandra Socaci – Curtea de Argeș, Aurel Gârjoabă – Curtea de Argeș.

● Dialog poetic „Lidia Zadeh Petrescu – Virgil Diaconu”, în cadrul proiectului cultural „Invitați la <Cafeneaua literară>”, coordonat de poetul Virgil Diaconu, directorul revistei „Cafeneaua literară”, având-o invitată pe poeta și artistul plastic Lidia Zadeh Petrescu.

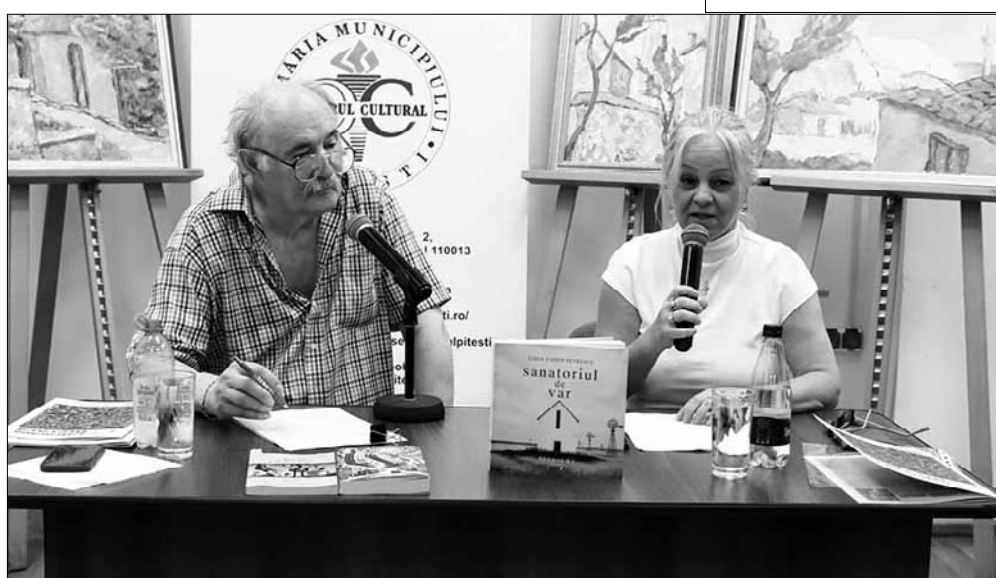
● Dialogul cu tema „Sub semnul Zilei Limbii Române”, în cadrul proiectului cultural-educativ „Clubul literar-artistic <Mona Vâlceanu>”, coordonat de editorul, scriitoarea și profesoara de limba și literatura română Maria Mona Vâlceanu, avându-l invitat pe sinologul Constantin Lupeanu.

● Dezbateră cu tema „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată”, în cadrul proiectului „Personalități culturale”, coordonat de scriitorul Jean Dumitrașcu, avându-i invitați pe prof. univ. dr. Nicolae Oprea, critic literar, președintele Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Pitești, și pe prof. dr. Magda Grigore, scriitoare, critic literar, eveniment organizat în parteneriat cu Filiala Pitești a Uniunii Scriitorilor din România.

Dialog poetic
Lidia Zadeh Petrescu
– Virgil Diaconu



„Gustar liric” - recital folk-hop



Tabăra Internațională de Creație Plastică – Pictură, Grafică PITART, ediția a XI-a

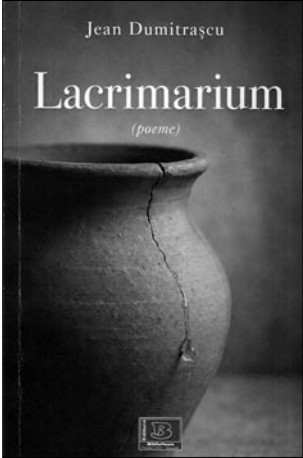


actualitate

Cristian Meleşteu

Note de lector

JEAN DUMITRAŞCU,
Lacrimarium –
Ed. *Bibliotheca*, 2026



Cunoscut ca eseist şi filosof, Jean Dumitraşcu surprindea anul trecut prin debutul poetic cu *Neoretorica visului*, într-un moment al vieţii în care întoarcerea la poezie putea părea, la prima vedere, recuperarea unei nostalgii de tinereţe – când era selectat, în ultimii ani de liceu să recite poezii la postul de radio naţional. *Lacrimarium*, cel de-al doilea volum de versuri, apărut tot la Editura Bibliotheca, arată însă că nu despre o revenire accidentală este vorba, ci despre configurarea unui proiect poetic în care reflecţia filosofică, memoria biografică şi imaginarul religios caută acelaşi punct de trecere: locul în care invizibilul capătă corp.

De aici şi alegerea lacrimii drept centru al cărţii. „Teoria lacrimii” pe care o putem desprinde din poemele lui Dumitraşcu nu este o teorie în sens filosofic riguros, ci mai degrabă o ontologie poetică. Lacrima devine semnul unei condiţii umane fundamental vulnerabile. Durerea, frica, dorul, credinţa sau pierderea nu se văd; lacrima însă apare pe obraz. Interiorul devine exterior, invizibilul capătă materie.

Mai întâi, lacrima este legată de origine. În „Instrucţiuni minime”, naşterea este evocată abrupt: „N-am fost anunţat când am fost azvârlit în lumină. / Doar lacrimile facerii mamei ţin minte.” În „Exerciţii de căutare”, după o întreagă peregrinare prin sens, timp şi metaforă, definiţia de sine se reduce la două versuri: „ce înseamnă să fiu: / o lacrimă a mamei.” Legătura dintre cele două texte este esenţială. Lacrima nu apare numai după pierdere; ea există chiar la începutul vieţii. Omul intră în lume prin durerea altcuiva. Vulnerabilitatea nu este, aşadar, accidentul existenţei, ci una dintre condiţiile ei originare.

O a doua funcţie este aceea a vederii. În „Rană închisă prea devreme”, între eu şi lucruri se aşază „Un păienjeniş subtil”, care însă „Nu le ascunde. / Le amână.” Formula este dintre cele mai bune ale volumului. Nevederea nu mai echivalează cu absenţa lumii, ci cu amânarea ei, cu pregătirea unei alte priviri. De aceea eul poate păstra rana „ca pe un ochi secund”. Lacrima se naşte tocmai în organul vederii şi, paradoxal, îl tulbură; Dumitraşcu face din această contradicţie o formă de cunoaştere. Nu numai limpezimea ne apropie de lume. Uneori ceea ce o încetosează ne obligă să vedem altfel sau, paradoxal, mai aproape ori chiar mai bine.

În „Cântecul lui Iov pentru omul de azi”, lacrima devine raport cu transcendenţa. Iov nu mai formulează problema abstractă a răului, ci întreabă aproape fizic: „unde să pun durerea / ca să nu devină păcat.” Iar când totul i-a fost luat, spune: „Şi dacă lacrima / e tot ce-mi rămâne, / primeşte-o. / Nu ca laudă. / Ci ca graniţă între mine şi Tine.” Cuvântul decisiv este „graniţă”. Lacrima nu îl apropie simplu pe om de Dumnezeu, ci face vizibilă distanţa dintre ei. De aceea şi credinţa poate fi definită ca „rana lăsată deschisă spre cer”: nu certitudine, ci o întrebare care refuză să se închidă.

Poate cea mai fertilă transformare a simbolului apare însă atunci când lacrima devine limbaj. În „Aici şi acum ar trebui să fie casa mea”, „cuvintele / nu sunt decât lacrimile / celor care au ţipat pe dinăuntru / până li s-a tocit vocea”. Poezia nu mai este expresia triumfătoare a interiorului, ci ceea ce rămâne după epuizarea strigătului. Nerostitul îşi caută o ieşire prin cuvânt sau, atunci când cuvântul nu mai ajunge, prin corp.

De aceea imaginea ulciorului din „Exerciţii de căutare” poate explica mai bine decât orice definiţie titlul volumului: „un ulcior care nu mai ţine nimic, / dar încă ştie setea”, un vas „ce a crăpat / de atâtea lacrimi”. *Lacrimarium* devine astfel mai mult decât recipientul lacrimilor. Este imaginea omului însuşi: o fiinţă care nu

poate păstra intact ceea ce primeşte – oamenii din jur, iubirea, timpul, credinţa, propriile cuvinte - dar continuă să poarte urma celor pierdute.

Aici se află, cred, miza reală a volumului lui Jean Dumitraşcu. Lacrima poate fi, succesiv, origine, vedere, rană, rugăciune, memorie sau limbaj tocmai pentru că toate aceste ipostaze pornesc din aceeaşi experienţă: omul pierde continuu lumea, fără ca lumea să înceteze să rămână în el. O carte despre urma corporală a lucrurilor care trec prin noi şi pe care nu le putem păstra. Lacrima este forma lor minimă. Vizibilă. Sărată, precum prima mare fecundă a lumii. Iar omul - lacrimariul lor fragil.

NICOLAE MUNTEANU,
Goe & Ionel upgrade –
ed. *Limes*, 2026

Nicolae Munteanu îşi asumă în *Goe & Ionel upgrade* un pariu riscant: acela de a readuce în actualitate personaje şi situaţii caragialiene fără a se limita la simpla pastişă. Caragiale suportă greu continuările, imitaţia şi actualizarea mecanică, tocmai fiindcă lumea sa pare deja completă, iar tipurile sale au dobândit de multă vreme autonomie culturală. Goe, Ionel, Cetăţeanul turmentat, Lache şi Mache nu mai aparţin numai unor texte, ci unui vocabular colectiv. Nicolae Munteanu porneşte tocmai de aici şi încearcă să demonstreze că acest vocabular continuă să fie funcţional: decorul s-a schimbat radical, tehnologia a avansat spectaculos, însă personajele lui Caragiale nu au dispărut. Au făcut, cel mult, un „upgrade”.

Volumul este alcătuit din şapte secvenţe – de la „Un tren fericit” şi „La Bulivar!” până la „Pledoarie pentru INTELIGENŢA ARTIFICIALĂ” şi „Lache şi Mache” – iar ordinea lor nu este întâmplătoare. Cartea îşi lărgeste treptat raza satirei: de la familie şi educaţie la şcoală, societate, alegeri, Parlament şi mecanismele puterii. Ceea ce pare la început o joacă intertextuală devine, pe parcurs, un amplu pamflet despre România contemporană.

Prima mişcare este şi una dintre cele mai inspirate. În „Un tren fericit”, trenul lui Goe nu mai este un simplu mijloc de transport, ci un „cyber train”, dotat cu Inteligenţă Artificială, conectat la „cyber intelligence”, capabil să-şi considere pasagerii mai puţin „smart” decât el însuşi. Pe peron apar însă aceleaşi mam’mare, Mamiţica, tanti Miţa şi acelaşi copil răsfătat. Civilizaţia şi-a schimbat instrumentele, nu şi reflexele. Avem trenuri inteligente, algoritmi, telefoane performante, reţele sociale, discurs despre toleranţă şi psihologie modernă, dar copilul continuă să fie educat prin aceeaşi admiraţie necondiţionată, iar adultul continuă să găsească justificări pentru propriile privilegii.

Titlul însuşi capătă astfel o funcţie ironică. „Upgrade”-ul este tehnologic, lexical, instituţional; foarte rar moral. În această contradicţie se află ideea cea mai consistentă a volumului.

Adevăratul personaj al cărţii rămâne însă limbajul. Aici Munteanu se apropie cel mai mult de lecţia lui Caragiale. Personajele se devoalează nu atât prin ceea ce fac, cât prin felul în care vorbesc. Numai că, faţă de lumea sfârşitului de secol XIX, repertoriul s-a multiplicat enorm. În aceeaşi frază pot intra englezisme, jargon informatic, terminologie europeană, psihologie educaţională, filosofie, fizică, politică, religie, argou şi formule publicitare. Ridicolul se naşte tocmai din ciocnirea acestor registre.

Goe & Ionel upgrade nu este, aşadar, doar un Caragiale cu smartphone, Tesla şi Inteligenţă Artificială. Goe nu a dispărut. A învăţat vocabularul progresului, şi-a cumpărat tehnologia potrivită, şi-a luat diplome şi poate chiar a intrat în politică.

Hardware-ul s-a schimbat. Software-ul, mult mai puţin.

Haiku

Irina Țipordei

azil de bătrâni -
un tată recunoaște
jilțul de-acasă

stogul de fân -
cântecul greierului
sub Carul Mare

din nou îngheț -
ultima crizantemă
se ține tare

clopote în zori -
pe-un fir de iarbă urcă
Vaca Domnului

geamul aburit -
dincolo o altă
respirație

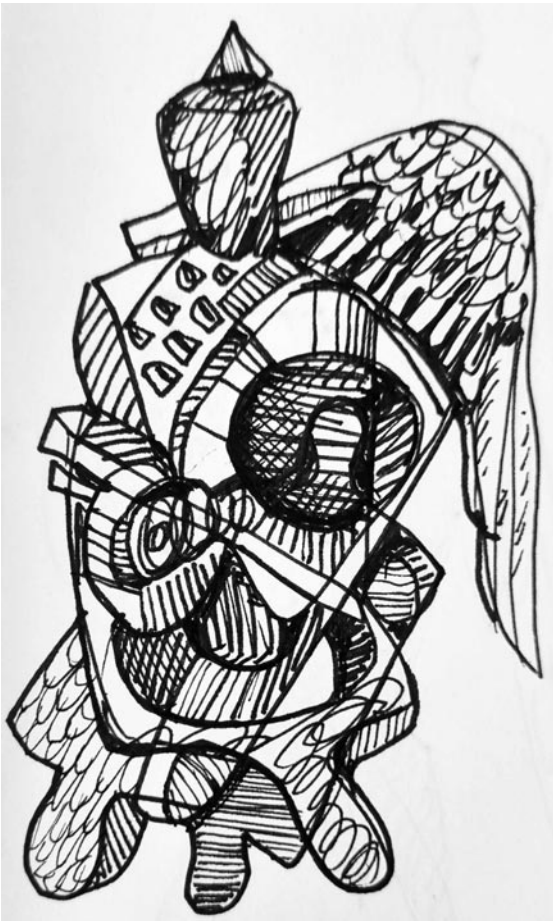
regina nopții -
doar grădinarul
îi mai face curte

tovarășe de drum -
în broboada bătrânei
două molii

pană de curent -
pe acoperiș luna
se dă rotundă

album cu poze -
mama mai tânără
decât mine

gutuia din geam -
molia ostenită
doarme în puf



Marin Arsene

paparude -
pe caloianul uscat
flori de roiniță

clar de lună -
în cuptoare iar cântă
pietrele de var

calea moșilor -
pe scara ușii zidite
soldatul de ghips

dragostea verii -
pe deal o pală de vânt
întoarce fânul

podul artelor -
fiecare felinar
adaugă umbre

scrânciob -
date peste cap
zilele verii

gârlă secată -
dangățul clopotului
plimbă dunele

vechiul vitraliu -
în vis mereu proaspete
florile verii

zi de praznic -
mâna maicii domnului
a surpat gardul

ziua comunei -
pielea caprei răioase
ajunsă cimpoi

Rubrică coordonată de FLORIN GOLBAN

Vlad Alui Gheorghe



Polifonic

Totul este iluminat

Zona Moldovei a furnizat în permanență experimente muzicale care mai de care mai interesante și mai eclectice. Shukar Nation este unul din aceste experimente de mare succes care se înscrie într-o zonă efervescentă a muzicii românești contemporane unde energia distorsului de rock old school și spiritul rebel al punkului se întâlnesc cu ritmurile și motivele folclorice. Trupa ieșeană a pornit dintr-un spectacol de muzică & teatru și a tot adăugat treptat muzicieni cu experiențe în toate formele de rock (de la death și heavy metal, la pop-rock, folclor și jazz). Tot acest melanj face ca Shukar Nation să nu poată fi redusă la o simplă trupă numită clasic pe la noi de „etno-rock”, ci să reprezinte mai degrabă o formă de hibridizare muzicală în care tradiția este trecută printr-o serie mare de efecte de chitară.

Shukar Nation are un punct de plecare foarte clar, și anume raportarea la folclorul românesc. Formația preia motive și piese din repertoriul tradițional, dar le scoate din contextul lor inițial și le introduce într-un univers dominat de chitare, ritmuri rock, energie punk și atitudine scenică. Fără să trebuiască să căutăm prea mult prin



piesele lor găsim influențe de la Zdob și Zdub, Gogol Bordello și Dubioza Kolektiv, iar de aici aflăm că trupa se înscrie foarte natural într-o rețea selectă de muzici alternative care refuză separarea strictă dintre tradițional și modern, aducând multe teme predominat văzute mai degrabă pe la emisiuni de folclor în fața unui public prin mult talent & mult umor.

Albumul „Balkan Punk Orchestra” a apărut în 2025 în urma câștigării concursului Radio Guerrilla pentru trupe nelansate, iar asta le-a adus muzica direct pe vinyl, câștigând o serie de press-uri cum puține trupe din România ajung să vadă într-o viață. Albumul acesta are o sonoritate aparte, și asta se datorează contextului în care a apărut, aducând un sunet neașteptat de proaspăt într-un context muzical care pare că devine tot mai dark. Privită într-un context balcanic mai larg, muzica Shukar Nation poate fi apropiată de fenomenul care a făcut ca rockul, muzica tradițională, alăturările și ritmurile romani să circule dincolo de granițele naționale. În anii '90, filmele lui Emir Kusturica și muzica lui Goran Bregović au avut un rol important în popularizarea internațională a unor sonorități asociate balcanilor. Kusturica a transformat această lume într-un univers cinematografic recognoscibil, plin de personaje excentrice, energie carnavalescă și muzică debordantă, în timp ce Bregović a construit o formulă muzicală în care rockul se intersectează cu ritmurile și instrumentația tradițională balcanică.

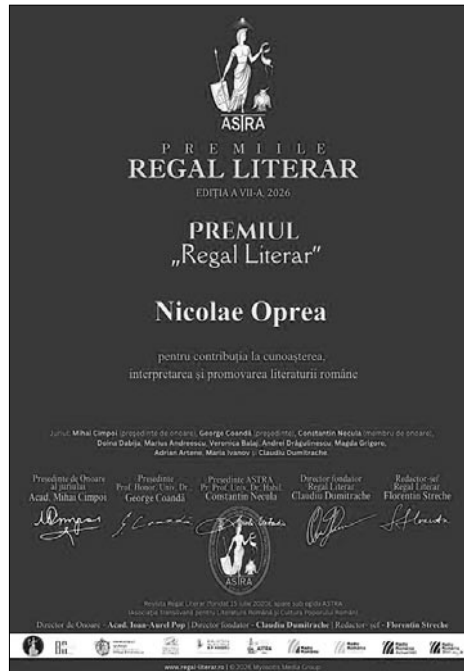
În tot acest raport, Shukar Nation poate fi înțeleasă ca o expresie românească a aceleiași libertăți de a amesteca stiluri și influențe. Dacă la Kusturica și Bregović întâlnirea dintre rock și tradiție a devenit un mijloc de a construi o imagine muzicală a Balcanilor, la Shukar Nation această întâlnire este filtrată prin experiența românească și prin

Nicolae Oprea - Premiul revistei *Regal Literar* „pentru contribuția la cunoașterea, interpretarea și promovarea literaturii române”

În luna aniversară prof. dr. univ. Nicolae Oprea – critic literar și Președinte al Filialei Pitești a Uniunii Scriitorilor din România – a primit Premiul revistei *Regal Literar* „pentru contribuția la cunoașterea, interpretarea și promovarea literaturii române”, în cadrul „Premiilor Regal Literar”, ediția a VII-a. Alături de acad. Mihai Cimpoi (președinte de onoare) și prof. honor. univ. dr. George Coandă (președinte), din juriu au făcut parte: pr. prof. univ. dr. habil. Constantin Necula, Doina Dabija (redactor-șef al ziarului *Literatura și Arta* – filiala Chișinău), conf. univ. dr. Marius Andreescu (cercetător științific la Institutul de Cercetări Juridice „Acad. Andrei Rădulescu”, din cadrul Academiei Române), prof. dr. Magda Grigore (poetă și critic literar), Veronica Balaj, conf. univ. dr. ing. Andrei Drăgulescu, Adrian Artene (director editorial al publicației *Gândul Media Network*), Maria Ivanov (director editorial al revistei *Timpul*, Republica Moldova), Claudiu Dumitrache (director fondator al revistei *Regal Literar*).

Revista *Regal Literar* este o publicație online, înființată pe 15 iulie 2020 – sub egida ASTRA (Asociația Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român). Respectiva publicație independentă s-a constituit la inițiativa unor tineri dâmbovițeni Claudiu Dumitrache și Nicolae Florentin Streche, aflându-se în continuare sub patronajul spiritual al acad. Ioan-Aurel Pop – fostul președinte al Academiei Române.

**AMALIA ELENA
CONSTANTINESCU**



Nota redacției:
O revistă are, în mod logic, un program estetic propriu. În schimb, tendința scriitorilor actuali – incitați de tehnica ultramodernă – este să trimită același text la cât mai multe publicații, ceea ce nivelează peisajul revuistic până la omogenizarea totală. Din acest motiv, vă rugăm să trimiteți materiale originale, care nu au apărut inițial în volume, reviste etc.

Revista **ARGES** primește doar texte în format electronic, cu diacritice, corectate (format *.doc, *.rtf, Times New Roman, 12 pct., la un rând, fără inserări de fotografii, hiperlinkuri, note de subsol (acestea se pun la finalul textului). Fotografii se trimit în format *.jpg.

Fiecare autor care semnează în revista **ARGES** răspunde moral și juridic de conținutul afirmațiilor sale. Materialele aduse în redacție nu se înapoiază.

**Număr ilustrat
cu grafică de
IOAN MARCHIȘ**

**Corectură:
JEAN DUMITRAȘCU**

**Consilier artistic:
IOAN MARCHIȘ**

ARGES

**Revistă lunară
de cultură**
● Apare sub egida
Consiliului Local,
a **Primăriei Pitești** și a
**Uniunii Scriitorilor
din România**
● Editată de **Centrul
Cultural Pitești**
● Membră **ARIEL**

Revista **ARGES** poate fi procurată și prin comandă directă la sediu, cu plata ramburs, cheltuielile de expediție fiind suportate de către expeditor.

Contact:
Pitești, Casa Cărții,
Centrul Cultural Pitești,
tel./fax: 0248/219976,
e-mail:
revista.arges@gmail.com,
https://www.facebook.com/Revista-Arges, http:
www.centrul-cultural-pitesti.ro.
Revista poate fi citită, în format electronic, la adresa: https://centrul-cultural-pitesti.ro/revista-arges-prezentare/
ISSN: 1221-2350
Tiparul executat la **VENUS PRINTING SOLUTIONS** Iași.

REDACȚIA:

Senior editor: **CALINIC**,
Arhiepiscop al Argeșului și Muscelului
Redactor-șef: **LEONID DRAGOMIR**
(leoniddragomir@yahoo.com);

Secretar de redacție: **SIMONA FUSARU** (fusaru@gmail.com,
https://fusaru.blogspot.com); Consilier editorial: **NICOLAE
OPREA**; Redactori: **MIRCEA BÂRSILĂ**, **JEAN
DUMITRAȘCU** (dumitrascujean@yahoo.com)

cultura alternativă contemporană. În acest album, trupa aduce în prim-plan folclorul românesc, dar îl pune în dialog cu punkul, ska-ul, rockul și alte influențe balcanice, transformând orice concert într-un spațiu al dansului și al participării colective.

Totuși, există în acest album o linie fină care amintește de un moment foarte specific din cinematografia & muzica din apropierea noastră: în filmul lui Liv Schrieber din 2005, după cartea lui Jonathan Safran Foer, „Totul este iluminat”, există personajul Alex, jucat de front-man-ul trupei Gogol Bordello, Eugene Hutz, iar tot haosul combinat cu o perpetuă stare de bine venită dintr-o neliniște se regăsește în mai multe părți ale acestui album.

În piesa Vodka, spre exemplu, avem imaginea unei identități colective asumate prin origine și prin plăcerea de a petrece: „Venim dintre Carpați și știm să ne distrăm”. Carpații funcționează aici nu doar ca reper geografic, ci ca simbol al unui spațiu est-european în care muzica, alcoolul, dansul și convivialitatea formează un ritual comunitar. Enumerarea „bere, vin și Vodka” amplifică această imagine și creează o atmosferă apropiată de universul muzical al lui Eugene Hutz și al formației Gogol Bordello, unde petrecerea devine o formă de energie vitală și de libertate. Legătura cu Hutz este cu atât mai interesantă cu cât, în „Totul este iluminat” el este ghidul și traducătorul ucrainean al lui Jonathan, un personaj expansiv, ironic și profund legat de imaginarul est-european.

Repetiția obsesivă a verbului „Cântăm!” și versul „Nu știm să ne oprim dar știm să continuăm” e o bază a unei povești care se tot scrie și rescrie cu fiecare început nou de vers. De altfel, și piese precum „Croitoreasa” sau „Oiahusca”, piese instrumentale plasate la începutul și la mijlocul albumului, aduc în față o senzație de straniețate pe care o maschează printr-un good-spirit extrem de bine conturat.

„Balkan Punk Orchestra” este un album care are puterea să te ridice de la masă și să te facă să dansezi fără pauză cu fiecare replay, dar într-un context cinematic potrivit, ar putea oricând să-ți amintească de cele mai bizare evenimente în timp ce corpul dansează fără să-l mai poți ține în frâu.

Valentin Protopopescu



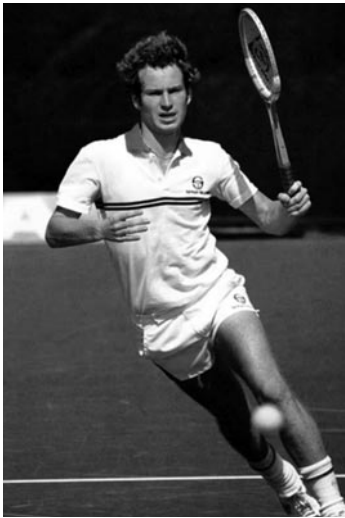
Metafizica arenei

O revelație: serviciul lui McEnroe

John McEnroe a rămas cunoscut în analele tenisului drept practicantul fidel, magnanim și spectaculos al stilului de joc serviciu-voleu. Fizic, el nu avea datele necesare unei asemenea maniere de a pune în operă sportul alb. Nu era deosebit de înalt, nu avea

prea multă forță, iar viteza la serviciu a mingii sale nu era una care să intre în concurență cu cea dezvoltată de un Roscoe Tanner, Victor Amaya sau Peter Fleming – modelele epocii în materie. Dar pe de altă parte John era stingaci, avea o îndemânare particulară de a minui racheta, ceea ce-i îngăduia unghiuri și efecte extrem de insolite și, să nu uităm, era o natură vivace, beneficiind de o agilitate exemplară, dar și de un sprint „în față” cu totul deosebit.

După cum mărturisește americanul, conștiința necesității unui astfel de stil a căpătat-o pe deplin abia în perioada petrecută la Stanford University – și asta din pricină că în campionatul universitar se juca exclusiv pe hard, ceea ce-i obliga pe competitori să fie mai agresivi și să stimuleze tenisul bizuit pe viteză și forță. Pe-atunci în ATP era la mare modă tenisul „bătătorilor de covoare”, cum erau supranumiți reprezentanții lui cei mai cunoscuți, Guillermo Vilas și Björn Borg, mai ales argentinianul. Strategia acestor campioni era una simplă: stăteau pe linia de fund a terenului și trimiteau cu mult lift mingea de cât mai multe ori în suprafața adversă. Genul peretului mobil, cum s-a spus pe bună dreptate. Cineva ceda pînă la urmă, și acela sigur nu era Vilas ori Borg. Totul se baza pe o rezistență fizică ieșită din comun și pe o răbdare diabolică. Or, McEnroe nu beneficia în nici un caz de asemenea calități. Obsesia lui Bad Boy era să avanseze în teren, să controleze fileul, să închidă pe cât se poate unghiurile și să scurteze la maximum schimburile de mingi.



Voleul lui Johnny era unul perfect. Învățase excelent această lovitură de la Tony Palafox, iar voleul lui făcea ravagii pe gazon, dar mai ales pe dur. Era spontan, avea reflexe, „agăța” cam tot ce zbura în proximitatea rachetei sale și mai cu seamă știa să atace decisiv mingea, luind-o extrem de rapid. Acționa în pripă – și bine făcea. Voleul i-a adus imens de multe puncte.

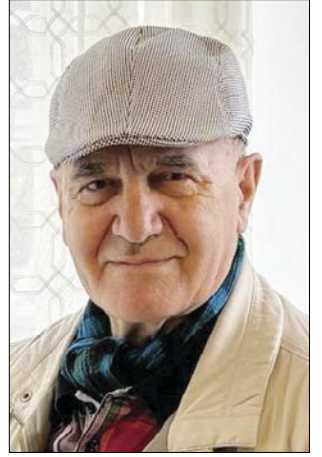
Cu serviciul era o altă problemă. Una agravată de durerile la spate, pe care McEnroe a început să le resimtă chiar în epoca studiilor sale universitare. Musculatura zonei lombare nu era una prea dezvoltată, așa că osatura regiunii nu era deloc ajutată de mușchi. În plus, ca urmare a tensiunii psihice, durerea incipientă a prins să se amplifice. Observația îi aparține chiar lui Mac. El avea o intuiție fabuloasă a teoriei psihanalitice a somatizării. Cînd era apăsător de emoție, cînd sarcina (miza jocului) era prea mare, îl apucau durerile de spate. Responsabilitatea este grea, iată concluzia lui John. Pe-atunci, cînd încă mai juca sub culorile Universității Stanford, McEnroe cocheta și cu turneele ATP. El chiar își ameliorase poziția în circuit, sărind de pe locul 21 pe poziția 18. De aici și apăsarea suplimentară, legată de trecerea sa decisă și apropiată la profesionalism, după ce avea să câștige campionatul universitar al USA.

În 1978 Johnny a jucat cu o centură ce-i susținea spatele. Durerile se întetiseră, iar jocul nu-i mergea deloc. Oricum nu era o soluție satisfăcătoare. El avea nevoie de căldură la mijloc, dar centura îl incomoda și, în plus, căldura obținută îl enerva. Trebuia așadar să schimbe ceva în maniera de a servi. Miracolul s-a produs la US Open, ediția 1978, cînd Big Mac a început să servească stînd complet cu spatele la fileu. Această tehnică l-a ajutat să mai domolească tensiunea în spate, diminuînd pînă la dispariția totală durerea. Mai mult, adversarul nu mai putea „citi” serviciul stingaciului newyorchez, ceea ce i-a adus acestuia mulți ași și puncte directe. Palafox și-a modificat și el serviciul, după modelul lui John, pentru a înțelege astfel ceea ce se întîmplă și care sînt cu exactitate beneficiile. McEnroe spune că și astăzi mai păstrează fișele scrise de Tony.

Oricum, fapt este că noul serviciu l-a vindecat pe Mac de dureri, iar pe adversari i-a lăsat frecvent fără grai. Mingea pornea ca din tun, nu știai unde să o aștepți, iar roșcovanul câștiga la pas cele mai multe meciuri...

Alexandru Jurcan

Între Scilla și Caribda

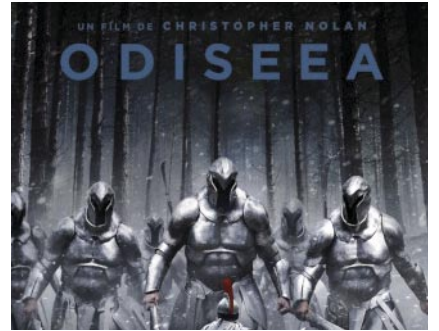


Cu mult timp înaintea premierei filmului *Odissea* de Christopher Nolan au început disputele, discuțiile pro și contra, „măcelărirea” mediatică, exact așa cum s-a întîmplat și cu *Fjord* al lui Mungiu. Analize și reproșuri doar din auzite. Că de ce a făcut o asemenea distribuție, de ce n-a distribuit niciun actor grec ... etc. Plus aluzii homofobe și rasiste. Spectatorii virtuali pregătiseră deja roșiile de aruncat în opera filmică pe cale să apară. De fapt, tot tapajul nu e o bună publicitate? Oricum, lumea a așteptat filmul, mai ales după marele succes al lui Nolan cu *Oppenheimer* (șapte premii Oscar). Cu un buget de 250 de milioane de dolari, regizorul a abordat o carte scrisă acum vreo 2700 de ani. Decoruri naturale, camere Imax, șase țări, deserturi, munți, actori de excepție. O vizualizare halucinantă a mitologiei.

Am văzut filmul, fără a profita de efectul Imax, de aceea planul doi era uneori cețos, incert. E un film bun, nu e o capodoperă. Nolan a realizat un film de public. Așadar, ori faci un film de acțiune, care aduce bani, ori un film de artă, gustat de cei inițiați. Între Scilla și Caribda. Orice alegi, vei fi admonestat de una din părți.

Filmul conține acțiuni galopante. Fără răgaz, fără momente metafizice. Nu e timp nici de aprofundarea personajelor. Epic fără liric. Suspans da, emoție nu. Așa cum dorește mărișorul marele public, astfel că în primele trei zile de rulare, filmul și-a adunat deja toți banii cheltuiți. Asta nu înseamnă că nu voi scrie aici frustrările mele, deși Nolan – un regizor excepțional, pe care-l respect mult – dacă ar fi urmat gândul meu cinefil, ar fi murit de foame. Vorba cuiva după vizionare: nu tu un apus de soare mai poetic, o briză de metaforă, o imagine de neuitat... Nu, nu e timp pentru finețuri, curgerea e robotizată. Când Ulise, în sfârșit, începe o discuție cu Penelopa, după un minut, frazele sale sunt ilustrate tot cu acțiuni. Filmul merge în direcția propusă. Nu m-au deranjat accentele *woke*, va trebui să ne obișnuim ca și cu AI. Am apreciat mult muzica. Compozitorul Göranström a renunțat la orchestra tradițională. Au fost reconstituite anumite instrumente grecești. O orchestră amplă, cu coruri monumentale, gonguri din bronz, sunete experimentale și sintetizatoare.

Trei ore narrative cu Matt Damon, Tom Holland, Elliot Page, Zendaya, Anne Hathaway, Robert Pattinson, Charlize Theron, Samantha Morton, Lupita Nyong'o, Jon Bernthal... Căinii latră, caravana trece. Va avea viață lungă caravana? Deocamdată ea strălucește în carcasa ei epică stabilită. *E la nave va*. În definitiv, câți ar fi putut realiza o asemenea desfășurare viscerală de forțe? Că tu sau eu voiam altă direcție? O să fie cu altă ocazie... *ars longa*...



Farmecul bătrânelor viniluri

O călătorie la marginea lumii

Yes - Close To The Edge (1972)

Londra, iunie 1972. În studiourile de înregistrări **Advision**, șase prizonieri (membrii trupei **Yes** și inginerul lor de sunet) ajunseseră la capătul puterilor. Lucrau zi-lumină, fiecare în cabina lui, ascultând iar și iar aceleași fragmente, care parcă refuzau să se ordoneze. Iată-i gata de explozie! Eddie Offord, inginerul, adormise cu capul pe mixer, Jon Anderson își pierduse vocea angelică, Bill Bruford, tobarul, bătea cu bețele în pereți, Chris Squire, basistul, își trozneea degetele amortite, chitaristul Steve Howe fredona o partitură a dragului său Vivaldi, iar Rick Wakeman, clăparul, se plimba năuc, cu o cană în mână, în care amestecase supă și cafea. Luați aminte, nu vorbim aici despre zăpăceala amatorilor! Băieții noștri erau muzicieni de excepție, cu studii de specialitate și zeci de concerte la activ. În plus, cu un an înainte, cunoscuseră succesul de public cu două albume de studio (**The Yes Album** și **Fragile**), conținând piese complexe, în care armoniile vocale ale pop-ului se combinau cu improvizațiile instrumentale la chitară și clape, susținute de ritmuri mersey-beat și condimentate cu pasaje de muzică clasică - rock progresiv de calitate. Dar ce-și propuseseră acum parcă era prea mult. Și ce-și propuseseră? Asta e întrebarea.

Cu cât piesele deveneau mai lungi și mai sofisticate, transformându-se în adevărate suite, cu atât mai greu era să le “vezi” de la început. Mai degrabă ele se nășteau din interacțiunea muzicienilor, prin improvizație, prin descoperire. Venea apoi truda sisifică a inginerului de sunet, care alegea, combina și mixa (prin tăiere și lipire de bandă, nu cu softuri dedicate, ca astăzi). Iar dacă aveai de-a face și cu niște muzicieni pretențioși, lucrurile mergeau chiar mai greu. Numai pentru introducere, câteva secunde de ciripit de păsărele și susur de izvoare, s-au mixat zeci de metri de bandă. Apoi, cum nu exista un lider autoritar care să-și impună concepția, trebuia ca toți să fie mulțumiți, treabă de durată. Deh, democrațiile funcționează lent! Dar, până la urmă, noul album s-a încheiat. **Close to the Edge** se deschide cu o piesă de 18 minute și 12 secunde, inspirată de romanul **Siddhartha**, de Herman Hesse, care combină ritmurile repetitive, marca Squire&Bruford, sonoritățile orientale ale chitarei lui Howe, arabescurile orgii lui Wakeman și vocea androgină a lui Anderson. Un moment care te înfioară este intervenția orgii Bisericii St. Giles, din Londra. Cât despre versuri, ce să spun? Unii au remarcat spiritualitatea și simbolismul liricii lui Anderson. În schimb, ciufutul

Bruford a declarat: “Urechea mea nu putea pricepe ce spunea, avea un accent foarte straniu, din nordul Angliei. Iar propozițiile? Pun pariu că nimeni nu le înțelege”. De altfel, tobarul a și părăsit grupul imediat după lansarea albumului, pentru a merge la trupa **King Crimson**. Fața a doua a discului conține alte două piese, **And You And I** și **Siberian Khatru**, care echilibrează frumos albumul, considerat capodopera trupei și un reper al rockului progresiv. După **Close to the Edge**, cariera trupei a continuat, în diverse componente, încă cincizeci de ani, onorabil, dar fără să mai atingă strălucirea de atunci. Remarc, totuși, marele concert **Yessongs**, din 1973, imortalizat pe trei LP-uri, care demonstrează că marile succese ale trupei pot fi cântate live, unele dintre ele căpătând chiar mai multă forță. Câteva vorbe și despre grafica particulară a albumelor **Yes**, semnată de marele artist Roger Dean. De la **Fragile** și pînă la **Tales From Topographis Oceans** (1973), de la **Relayer** (1974) la **The Quest** (2021), Dean ne poartă printr-un univers oniric fragil și unitar, imposibil de confundat. După apariția filmului **Avatar**, mulți fani **Yes** au zis că James Cameron i-a furat munca lui Dean.

CRISTIAN COCEA