

AIRCA

*Revistă de literatură, eseu,
arte vizuale, muzică*

Fondată în februarie 1990 la Arad
Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România



Nr. 3 (384), 2026



*revistă de literatură, eseu,
arte vizuale, muzică,*

Fondată în februarie 1990 la Arad

Redactor-șef fondator: Vasile Dan

EDITOR: Consiliul Județean Arad prin
Centrul Cultural Județean Arad



Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România

Anul XXXVII, nr. 3 (384), 2026

REDACȚIA:

Romulus Bucur (redactor-șef adjunct), Carmen Neamțu,
Doina Adriana Nicolăiță, Vlad-Sergiu Sandu,
Laurian Popa (prezentare artistică),
Călin Chendea (DTP, design grafic)

REDACTORI ASOCIAȚI:

Lucia Cuciureanu, Lajos Nótáros,
Gheorghe Schwartz, Ciprian Vălcan

ADRESA:

Bulevardul Revoluției, 103, 310122 Arad, România
www.uniuneascriitorilorarad.ro/revistaarca
e-mail: revista_arca_arad@yahoo.com

Revista *Arca* este membră a Asociației Revistelor,
Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.),
asociație cu statut juridic, recunoscută de către Ministerul Culturii.

I.S.S.N. 1221-5104

Tipărit la TRINOM SRL Arad

Pe coperta I:

Tomas Mihail Atilla, *Sămânță primară 3*

Responsabilitatea opiniilor, ideilor și atitudinilor
exprimate în articolele publicate în „Arca” revine
exclusiv autorilor lor.



nr. 3 (384), 2026

EDITORIAL

Vasile Dan

„Vânătoarea de bătrâni” 7

CRONICA LITERARĂ

Florin Ardelean

De la epopeic, la fragmentarium 11

Doina Adriana Nicolăiță

Răcirea emoțiilor, o retragere în sine 19

„Poeme pentru cei flămânzi de sens” 24

Adrian Dinu Rachieru

Alexandru Moraru și „visul scriitoricesc” 28

Romulus Bucur

... *colectiv, anonim* 35

INVENȚIUNI

Horia Al. Căbuți 42

ESEU

Florea Lucaci
Sub paradoxul contrarietății, Poetul 50

Ioan Buduca
De vorbă cu GPT. Text fără autor 59

Cosmin-Victor Lotreanu
Versailles și Înalta Poartă față în față... 65

CARTEA STRĂINĂ

Alin-Armando Artion
Fluxul ideilor 74

ARTE VIZUALE

Carmen Neamțu
Când iubirea nu mai ajunge 82
Corpul feminin ca limbaj între sacru și biologic 88

ALBUM

Tomas Mihail Atila 95

PRO MUSICA

Călin Chendea
*Beth Hart live la Timișoara – blues, confesiuni și...
recunoștință* 109

POEZIE

Gilda Vâlcă 118

Geo Galetaru 123

CERCUL LITERAR DE LA CLUJ 128

Amalia Lumei, Ana Herța, Aurora Popescu,
Camelia Radulian, Cătălina Soare-Hüll,
Emilia Poenaru Moldovan, Eugen Barz,
Ildiko Șerban, Marin Mârza, Ramona Müller

Ioan Vodicean 138

Eugenia Groșan 140

Ana Carolina Zimbran 143

RESTITUIRI

Adrian Dinu Rachieru
IN MEMORIAM. Radu Ciobanu, un profesionist 146

I. Funeriu
În dialog cu AI 156

Iulian Negrilă
George Coșbuc (1866 – 1918) 159

MOMENTE DIN ISTORIA REVISTEI ARCA 163

LECTURI PARALELE

Doina Adriana Nicolăiță
Trecutul devenit prezent pierdut 167

Adrian Dinu Rachieru
Sub pecetea destinului 171

Ionel Bota
Detensionările paradisiacului 177

Lucian Scurtu
Un îndreptar salvific 181

Livi Franga

Lecția de înot sau lecția de poezie188

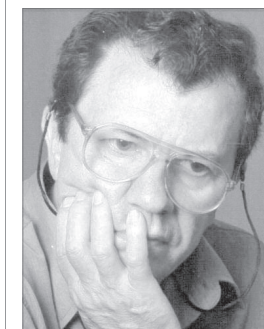
Romulus Bucur

un fel de Adio. La Axiopolis193

„Vînătoarea de bătrîni”

VASILE DAN

„*Vînătoarea de bătrîni*” este titlul unei celebre povestiri fantastice a lui Dino Buzzati (n.1906 – d. 1972) care „înfățișează o societate distopică în care tinerii se organizează în găști motorizate sau călare pentru a vîna bătrîni pe străzi. Este vorba în esență despre conflictul dintre generații, despre violența gratuită a celor tineri împotriva celor bătrîni” – sîntem avertizați încă de la începutul lecturii. Un conflict între generații veșnic, nu o dată paradoxal, adică și benefic, cu aport la înnoire literară și opere surprinzătoare. De exemplu, în literatura română un astfel de conflict, în mare măsură profitabil, dacă lăsăm deoparte victimele, unele rău lovite personal și în operă, este cel dintre „Generația 1927” (Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Constantin Noica, Mihail Sebastian, Petre Țuțea, Bellu Zilber, Mircea



Vasile Dan,
poet, eseist, redactor-șef al
revistei *Arca*

Vulcănescu ș. a. plus, din umbră, profesorul lor, Nae Ionescu, un adevărat *spiritus rector*), versus generația literară și culturală în floare a „bătrânilor” (sic!) acelor ani interbelici (Nicolae Iorga, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu). Conflictul dintre tată și fiu, cum s-ar spune, dintre maturitatea bine așezată în operă a scriitorului relativ împlinit și debutantul, uneori precoce, alteori întârziat, uneori solitar, dar cel mai adesea în grup compact, violent, nerăbdător cu sine însuși și suspicios nevoie mare cu cei de dinaintea lui. Dar cel mai urât conflict, spărgînd limita literaturii și a expunerii ei exclusiv valorice, a fost cel de după ultimul război mondial. După ocuparea comunistă a României sub toate aspectele: inclusiv al culturii, al literaturii, al filosofiei, al artei în general. A fost un măcel nu doar al operei și al autorului ei, ci și o prostituare în gust și exigență a cititorului român. A consumatorului de artă carevasăzică. În timpul lui, al acestui murdar conflict literar, cel imediat de după război, natura generaționistă a conflictului era doar relativă. Fiindcă la el au participat, sinucigaș pentru propria lor carieră literară, amestecat cu activiști politici feroce, destui tineri intoxicați ideologic comunist, ațîțați la negare și ură împotriva scriitorilor în viață, firește mai în vîrstă, deja cu operă. În primul rînd al victimilor au fost Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Constantin Noica, Alexandru Paleologu, Paul Goma, Ion Negoîtescu, iar într-o primă fază, Ștefan Aug. Doinaș. Abia cu generația șaizeci (Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Ion Alexandru, Cezar Baltag ș.a.), doar cu ea atmosfera literară se mai așază, se mai liniștește. Se încheiase „obsedantul deceniu”, așa cum l-a definit prozatorul Marin Preda, el însuși prins la început în cleștele imperativei ideologice comuniste, apoi răzbunîndu-se împotriva ei prin vestitele sale romane, începînd cu *Moromeții* și teminînd cu *Cel mai iubit dintre pămînteni*.

După generația șaizeci însă, după marii scriitori, prozatori și poeți mai degrabă solitari decît atașați unei generații – Augustin Buzura, Constantin Țoiu, George Bălăiță, Ștefan Bănuțescu, Mircea Ivănescu, Mihai Ursachi, Ileana Mălăncioiu, continuînd cu mișcarea „Echinoc”, cu generația, cea mai compactă doctrinar-literar, cea optzecistă – nu mai putem vorbi despre un conflict vizibil dintre generații. Ci mai degrabă de o afirmare a unor „direcții” literare pe cont propriu, sau de „doctrină literară de grup”.

Conflictul a renăscut însă șocant după 1989, paradoxal, odată cu cîștigarea integrală a libertății de expresie în România. Cei mai mulți tineri, intrați în literatură după revoluție, sau chiar născuți după 1989, întorc spatele fluxului literar omologat valoric pînă la ei de istorici și critici literari de prestigiu (Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Alex Ștefănescu, Mircea Zăciu, Ion Pop); ba mai mult, încearcă fie a-l nega, fie a-l relativiza sau arunca la periferia valorilor. Acest lucru îl fac ori explicit prin intervenții virulente ori, multe, excesive în limbaj și în ignorarea sfidătoare, absolută a ceea ce s-a scris înainte de ei. Astfel sînt la polul opus, și atîta tot, fără niciun semn de continuitate: și în poezie, și în proză. Iată ce spune despre acest fenomen uluitor una dintre mințile cele mai lucide și echilibrate în judecări de valoare literare, și nu numai, Ana Blandiana: „Bunăoară, căderea cenzurii după 1989 a dus la manifestarea în rîndul tinerilor scriitori a unor reacții aberante, precum a fost negarea pudibonderiei comuniste prin falnicul val de literatură pornografică, apreciat de ei ca fiind o formă de curaj: li se părea că sunt originali, neavînd habar că Geo Bogza stătuse la închisoare pentru *Jurnal de sex*, în care descoperise, estetic vorbind, această Americă. Cei care cred că începe lumea cu ei dau dovadă de lipsă de cultură, mai mult decît de lipsă de respect, și nu sunt purtătorii de forme noi, ci imitatorii de forme noi, înțelese de obicei după ureche” (Sereneala Ghițescu, *Cartea cu delfini, Convorbiri cu Ana Blandiana*, ed. Humanitas, p. 188).

Conflictul actual dintre generații are însă ceva specific, e fără precedent: tinerii scriitori boicotează însăși intrarea în Uniunea Scriitorilor. Nu fiindcă aceasta ar fi o structură vetustă și inefficientă. Nu. Ea este, dimpotrivă, ușor de demonstrat, nu doar utilă, dincolo de cauza literară (acordă numeroase premii care disociază între valorile noi care apar pe piață), ci și social: prin ea scriitorii sînt protejați prin stimulul de 50 la sută venit în plus la cuantumul pensiei personale. Iar cei cu opere recunoscute ca excepționale, beneficiază de o indemnizație de merit.

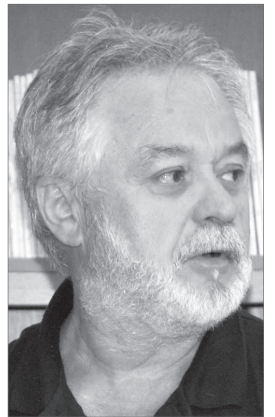
Revenind la titlul acestor rînduri, am uitat să vă spun că „vînătorii de bătrîni” ai lui Dino Buzzati nici nu-și dau seama cît de repede, din urmă, sînt și ei vînați de o nouă generație de „vînători”.

În fine, literatura nu se oprește la o generație. Așa cum ea, literatura, nici nu începe, miraculos și tîrziu, doar cu o generație.

De la epopeic, la *fragmentarium*¹

FLORIN ARDELEAN

După *Theodoros* (Humanitas, 2022), s-a tot dat cu presupusul, admiratorii, dar și detractorii lui Mircea Cărtărescu, avînd un orizont de așteptare incert, tensionat, cîtă vreme, după o carte atît de ambițioasă și masivă, era extrem de dificil de venit cu ceva care să depășească altitudinea sau măcar s-o mențină. *Șapte ani stranii. Jurnal 2018-2024* nu se pune, pentru că ține de genul confesiv, marginal în raport cu literatura de ficțiune, calificant doar din perspectivă subiectivă, reprezentînd camera de ecou a vieții și muncii personajului real ce dă consistență livrescă altor personaje, evaluate strict estetic. Cred că anii trecuți (patru la număr), între *Theodoros* și *Texistența*, au reprezentat pentru Mircea Cărtărescu o miză, în sensul provocării



Florin Ardelean,
eseist, prozator

¹ Mircea Cărtărescu, *Texistența*, Humanitas, București, 2026, pag. 153.

la care era supus un creator de top, de mai multe ori ajuns în proximitatea Premiului Nobel, din partea propriilor putințe. Direct spus, *Texistența* este o dare de seamă despre o criză a profesiunii de scriitor. Una cât se poate de perversă, pentru că are un punct de inserție tocmai în notorietatea celui pe care îl încearcă, iar un altul în

abisul ce dă posibilitatea unui colaps, a dispariției subite și cu totul non-raționale a temeiului ce a construit notorietatea în discuție. Nu este deloc confortabil să te confrunți cu momentul în care punctul de altitudine atins, onorant și oarecum fără pereche în mediul literar românesc, indiferent de părerea contestatarilor de toată mâna și de toate resentimentele, stadiul împlinirii maxime să semnalizeze incapacitatea ascensională, faptul că nu mai ai combustibil pentru a urca și mai sus, că poți cel mult plana, nu foarte mult timp, ci doar atât cât să te poți obișnui

cu ideea inevitabilei traiectorii descendente. Te simți secătuit! Din punct de vedere psihologic poate fi șocant, echivalentul unui fel de a muri sau de a-ți fi anunțată în mod inechivoc iminența unei tragedii pe care cu o clipă înainte nici măcar nu o intuiai.

Cele două pagini dedicate plafonării sau blazării scriitorului consemnează acest moment terifiant, acela al incapacității de-a te menține la zenit. Definită drept „băltire” (intelectuală, imaginativă și stilistică), plafonarea vine fără a fi anunțată și fără a fi vinovat de ceea ce ți

se întâmplă. E un fel de *datum*, de ceva natural, deloc rușinabil. Poți nutri o singură speranță: „*Important e să sperii că nu e vorba, când nu mai poți scrie, de o plafonare absolută, ci de una relativă și temporară și să ai puterea să aștepti până ce va apărea o geană de încredere-n tine, de credință în puterile tale*” (p. 142). Firește, pentru a avea percepția propriei plafonări, dincolo de inconvenientul trăirilor amărui, presupune să ai, în calitate de creator, conștiința de sine suficient de exersată pentru a trece de blocajele amorului de sine și de-a ajunge la o validă analiză a propriilor capacități. Realitatea literară dă seama de numeroși scriitori aflați în imposibilitate de a se autoevalua suficient de riguros pentru a semnala, (și) în ceea ce-i privește, plafonarea. Până la urmă, nu e un capăt de țară, atâta vreme cât „*plafonarea nu știrbește încrederea autorilor în sistemul literar și-n puterea lor de a fi relevanți în sistem*”, dar e cu totul ridicol să te avânți ca tânăr scriitor pe tărâmul muzelor fiind plafonat, ca să zicem așa, din proiect și să „*torni*” într-un recipient găurit. În ce privește blazarea, avem de-a face cu un fenomen mai obișnuit decât am fi îndemnați la prima vedere să credem, fiind în fața unui „edificiu” multietajat. Potrivit lui Mircea Cărtărescu, scriitorii blazați, dintre cei mai diverși și mai felurit cotați, încearcă starea cu pricina din punct de vedere existențial, social, cultural sau literar. Blazarea are un fel de-a se blinda într-un pesimism ce recoltează ceva din mizantropie: „*Azi autorii nu mai cred, ca înainte, nici măcar în posteritate sau într-un loc în istoriile literare, marile consolări de altădată. Cărțile nu se mai vând, autorii nu mai sunt vedete. Deci, ca să scrii mai departe, trebuie să fii masochist sau martir*” (p. 143). Ea are notele lugubre ale lipsei de sens a lumii însăși. Nu are nicio noimă să ne vânzolim într-o lume și pe o scenă deja afectate de ceea ce Mario Varga Llosa semnala ca fiind *frivolitate*, adică lipsă de autenticitate, de miză, de o elementară decență, „*civilizația spectacolului*” însemnând o captivi-

tate resemnată a tuturoră într-o sferă a trăirilor dezabuzate, paupere, castrate definitiv de orice resort tragic. Într-un fel, blazarea adusă în prim plan în cartea de față este o consecință a căderii în nihilism și decadență, maladii culturale despre care ne-a înștiințat, înfricoșat și strident, Friedrich Nietzsche, posibile și acestea din cauza spiritului de turmă ce stigmatizează modernitatea. Scriitorul nu mai pare a fi conștiința critică a lumii în care trăiește, ci, tocmai pentru că nimic nu mai contează, el exersează sterp rolul de exponent al unui relativism ce se hrănește copios din legea entropiei.

Pe aceeași linie a instalării neputinței relative (sau cel puțin a unei eclipse de formă în care se află inspirația) autorul cărții inventariază cele șapte pricini pentru care nu mai poate scrie. Unele dintre ele sunt perfect plauzibile, semnalizând asupra posibilității naturale ca un consum de imaginație, de fantasmă, de himere și de povești să ducă la epuizarea resurselor, a stocurilor, apoi, din punct de vedere biologic, și scriitorul are drumul său ascensional, urmat, în numele codului genetic, de precarități și de scleroze: „*Urci lent și cu greutate, te bucuri, ajuns în vârf, de peisajul uluitor al lumii de jur-împrejur, apoi cobori mult mai abrupt și mai rapid decât ai urcat, într-o cădere modelată de termodinamică, gravitație, destin./.../ Respiri mai rar, gândești mai rar, visezi mai rar, faci sex mai rar*” (p. 112). Două dintre pricinile invocate te pun pe gânduri mai mult decât celelalte. Este vorba despre faptul că, la un moment dat, ca scriitor, te simți depășit (expirat), vezi că lumea ta a apus, că peisajul din jur s-a schimbat dramatic, că ai ajuns să fii „*o locomotivă cu aburi căreia-i stă foarte bine la muzeu*”. Literatura fiind vie, un organism proiectat să evolueze, să propună stilistici noi, să improvizeze și să ultragieze chiar, fiind puțin reverențioasă până și față de cel mai redutabil canon, te abandonează, livrându-te unei fișe de dicționar sau unui capitol de istorie literară (dacă ești sau ai fost foarte bun!).

Un fel de resemnare sardonică intervine aici, la fel cum se întâmplă și în cazul unei pricini ce nu depinde neapărat de tine, ci de fatalitate, de hazardul care te-a distribuit într-un trib sau altul. Știm de la Lucian Blaga faptul că aparținem unei culturi minore. De-un veac, tot bocim pe tema asta. Asupra nenorocirii în cauză glosează și Mircea Cărtărescu atunci când trage o concluzie de bun simț, chiar dacă este una amară: „*Un autor român nu poate spera la mai multă recunoaștere decât am primit eu*” (p. 112). Unii ar putea să-l acuze de infatuare, iar românii cu accent vernacular hipertrofiat să-l apostrofeze pentru lipsă de venerație pentru neam și glie (știm, de altfel, cu ce s-a ales când i s-a respins accesul în *Academia Română*!).

Una dintre ele mai plastice metafore pe care le folosește autorul, rămânând în memoria cititorului, este aceea cu atleții de valori egale, dar care aleargă pe două poduri, primul din piatră (al atletului străin), iar al doilea din scânduri putrede (al atletului autohton). Firește că performanțele vor fi diferite (al nostru fiind luzărul, de fiecare dată), chiar dacă podul nostru va fi reparat, iar atletul ar putea să câștige și să-și dovedească valoarea, meschinăria va ieși la iveală numaidecât, atletul fiind supus unui bullying devastator, iar justițiarul valahi cerând numaidecât să fie anchetată modalitatea (presupus venală) prin care s-a reparat podul: „*Se strigă: dărâmați podul! Alungați echipa care l-a consolidat!*”. Mircea Cărtărescu încearcă să atragă atenția asupra persiflajului la care este supus orice conațional de performanță, asupra urii de sine la români (atât de bine evidențiată de către Vasile Dem. Zamfirescu, în cartea *Nevroza balcanică* – Editura Trei, 2012). Ne plângem de milă până la crize de sughiț; ridicăm imediat parul asupra celui mai bun ca noi, din pur resentiment, pentru a ieși cumva onorabili în comparație cu celălalt, pentru că aprecierea morală este profund viciată printr-un mecanism impur, condamnat, prin care ne disimulăm perfidia. Cu câtă

satisfacție au reacționat „intelectualii” de fiecare dată când cel nominalizat pentru Nobel a ratat! Zeflemeaua s-a dovedit a fi puseul de satisfacție, plăcerea obținută *à rebours*, iar din punct de vedere instituțional lucrurile sunt și mai flagrante: „*Toți se plâng că autorii români nu există în străinătate, dar ar vrea să-i ducă acolo niște îngeri ai literaturii care să-i laude și să-i scoată la suprafață. Când toate instituțiile sunt împotriva valorilor într-o țară care le urăște și încearcă să le distrugă*” (p. 126). Nimic excesiv în textul vehement al autorului, doar că a pus un diagnostic dur asupra unui comportament ce vine în contrasens flagrant cu tămâierea zaharicardă a virtuților cu totul exagerate, mereu invocate de naționaliștii transpirați, aflați într-un deficit cronic de cultură generală. Podul pe care alergăm este și va rămâne unul din scânduri putrede, unele lipsă, drept pentru care avem toate șansele să ne lamentăm în continuare, să rămânem de *haiul lumii*.

Mircea Cărtărescu își face propriul portret cel puțin în trei rânduri, asta dovedind faptul că este interesat cum apare în proprii ochi, nu din narcisism, ci mai degrabă dintr-un efect critic. Nu se cruță și nici nu se recompune din amăgiri egolatre. E realist în întreprinderea sa, fiind până la urmă nu încântat, dar mulțumit de ceea ce constată. Desigur, nu contează foarte mult analiza înfățișării fizice, ci infinit mai importante sunt scrutările spre interior, astfel încât sunt îndemnat să-l cred că nu este un fanatic sau un bigot, că are purtări de ins distant, dar și empatic, după împrejurări, că nu e stăpânit de ambiții covârșitoare și că, mai presus de orice, are un profil uman inconfundabil: „*Sunt ultimul om care să alerge după ceva pe lume, în afară de mintea mea, un animal de casă la fel de zălud ca și mine. Da, după ea fug de când mă știu. Toți sunt scriitori, pe când eu sunt doar un om care scrie*” (p. 115). E limpede, un pletos în blugi care se simte perfect în pielea lui! Un singur of nu-i

dă, totuși, liniște. O știu dintr-un text al lui publicat nu mai știu unde sau cu ce ocazie. Faptul că, potrivit scenariului divin, ca ființe muritoare suntem cu toții otova, destinați aceluiași *abator*, ca punct atroce al sfârșitului, al revenirii la neființă.

Dar ar fi cazul să supunem atenției și lucrurile care îl încântă pe cititor, și ele nu sunt deloc puține. Fiecare fragment de text (căci cartea are formatul unui *fragmentarium*) este atent cizelat, punând în expresie idei duse uneori spre paradox, pentru ca la final să ai viziunea unui *puzzle*, a unui fir al Ariadnei care te conduce printr-un labirint fascinant, gândurile fiind mereu șarjate, producând aprobări sau ridicări de sprânceană. De fiecare dată, ai siguranța că îți sunt propuse speculații, intuiții și viziuni înfățișate cu onestitate, fără ostentație sau pentru a căuta adeziuni dintr-o gratuitate vanitoasă, dar mereu dând o importanță uluitoare visului. Multe dintre fragmentele din carte trimit spre poezie, încercându-se mereu să fie definită, fără a încăpea niciodată într-o definiție, mai degrabă conducând spre un punct de vedere pe care aș risca să-l numesc fundamentalism poetic, câtă vreme totul se reduce la a fi poezie sau a nu fi nimic: „*Un roman e o singură moleculă uriașă, cum sunt și eu. E o ființă omenească, o voce care vorbește. Dacă nu e un mare poem, un roman nu-i bun de nimic, ca sarea care nu sarează. Romanele sunt poeme, eseurile sunt poeme, totul e poezie*” (p. 144). Asta după ce esența poeziei este „*uitarea de sine*”, iar ca sediu al stării de grație poezia ar fi „*vârful de diamant al oricărei cunoașteri omenești*”. Poate că acest elogiu adus poeziei vine și dintr-un reproș pe care și-l face sieși, fără să-l exprime, totuși, anume acela că a abandonat adesea poezia pentru a-și construi laborioasele scenarii prozastice în *Orbitor*, *Solenoid* sau *Theodoros*, sacrificând o puzderie de timp și deambulând prin teritorii ale existenței tangibile (diferența dintre prozatori și poeți, insistă Mircea Cărtărescu, este *simplisimă*: „*prozatorii*

*cred că lumea există, poeții cred că lumea nu există”). Existența pare a fi acest compromis – o improbabilă, dar cu atât mai tentantă conciliere între existența și inexistența lumii. Între simulacru și lucrul însuși. A avea la dispoziție ambele variante de a trăi în *texisferă*, mi se pare, de departe, răsfațul pe care și-l permite autorul *Melancoliei*.*

Detractorii vor jubila: de la cărțoaiele tot mai masive, Cărtărescu a decăzut la o cărțulie prizărită. Chestie de perspectivă. Umorile nu constituie criteriu de evaluare estetică. Prin suplețe, nu prin masivitate, gândurile pot deveni un elixir al spiritului, asemeni esenței de parfum invocată de Patrick Süskind într-un roman tulburător.

Răcirea emoțiilor, o retragere în sine¹

DOINA ADRIANA NICOLĂIȚĂ

Între poeții cu apariții recente de carte în 2026, „Un an al poeziei” după cum a fost numit de Gabriel Chifu (*România literată*, nr.25/2026), se numără și Ioan T. Morar cu *Medalia de lut*, alături de Vasile Dan cu *Poeme nescrise*, Aurel Pantea cu *Psaltirea de noapte*, Mihai Fircă cu *Cartea zilelor care nu au fost*, Marian Drăghici cu *bătănul ego în dimineața de după moarte*, Dinu Flămând cu *Viteza timpului*, Mircea Bârsilă cu *Strigătul din oglindă*, Florina Zaharia cu *Incurabilă. Sunt frumoasă pentru că doare*, Ștefan Mitroi cu *Om de pământ*. Iată o mică panoramă a poeziei române, la zi.

Cu o ofertă generoasă, cu o lirică intens personalizată, distinctă, m-am oprit întâi la cartea lui Ioan T. Morar, *Medalia de lut*, apoi la *Cartea zilelor care nu au fost* a lui Mihai Fircă, la *bătănul ego în dimineața de după moarte* a



Doina Adriana Nicolăiță,
poetă, critic literar

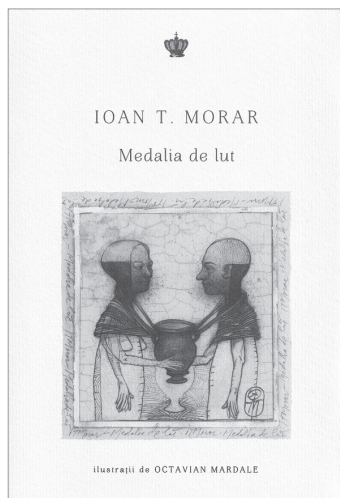
¹ Ioan T. Morar, *Medalia de lut*, cu ilustrații de Octavian Mardale, Baroque Books & Arts, 2026

lui Marian Drăghici. Ce au în comun discursurile lor lirice? Confesiunea, în general, manifestarea directă a trăirilor și meditațiilor trecute prin vaduri personale pe teme privind singurătatea, memoria, resorturile vieții cu toate implicațiile ei temporale – destructurarea, alienarea, suferința, moartea, re poziționarea față de credință. Însă tema definitorie care le devorează celor

trei poeți spiritele, rămâne *scrisul* cu tot dramatismul lui consumat.

Ioan T. Morar sau „cel care îi face pe alții să râdă”, cum i s-a încetățenit faima, își dezvăluie în poeme de fapt vulnerabilitatea în fața perisabilității, a limitărilor de orice fel. Noul volum *Medalia de lut* (cu ilustrații de Octavian Mardale, Baroque Books & Arts, 2026) e copleșitor prin tragism, luciditate, un fel de răcire a emoțiilor, o retragere în sine, în poezie, o răsucire a credinței în care se întrezărește harnică îndoiala.

Cartea are trei părți, coagulate între ele, intitulate: *Ab ovo, Zeii inutilității și Toate stațiile. Ce descoperă cititorul la lectură?* Un fel de perindare retrospectivă prin forța poemelor care înscriu seria experiențelor trăite și cărora poetul le dă un alt înțeles, oarecum răsturnat, al unui înfrânt în fața destinului. Al stingerii lente ca și cum ar pătrunde prin jocul diapozitivelor, al colajelor cu fotografii care immortalizează amintiri. O observare minuțioasă a disoluției „spre un nu știu ce”.



Față de celelalte două volume: *Când plouă mă numesc altfel* (2021) și *Toba de piatră* (2024), în *Medalia de lut* (2026) tonul e mai grav: „mi-au mai rămas puține lucruri de spus/...puține asfințituri fără explicație/ puține văi în care am aprins focuri/...memoria mea e acum/ un acordeon/ care abia mai respiră” (*Acordeon abandonat*, p. 14), iar „Inima mea e acum un vas de lut fără toarte” (*Cuvintele pe care le-am uitat*, p. 15).

Sunt dezvoltate și trecute printr-un filon filosofic singurătatea, melancolia, uitarea, neliniștea, teama, destrămarea. Cele mai presante, un fel de leitmotive tragice, rămân singurătatea și înfrângerea: „Orice discuție despre om/ e o discuție despre singurătate,” „Orice discuție despre om/ E despre înfrângere, despre glorie, despre mirodennii/ Despre soldații care au împins lumea pînă aici/ Despre revoluții, despre pierderi,/ despre monedele îngropate/ despre toate corăbiile care au pierit” (*Orice discuție despre om*, p. 20). Singurătatea devine imperativă, neiertătoare: *Singurătatea, o convenție, ...o poveste/ un fel de a te privi în oglindă*” (p. 29), „la despărțirea de trup/ vom ști/ că ne-am născut/ ca să perfecționăm/ singurătatea” (*O comparație neterminată*, p. 31).

În prelungirea ei și greu de digerat este *Uitarea, o furtună magnetică* și consecințele ei: „Furtunile magnetice ne fac fragili/ ca pe niște aparate vechi care pierd semnalul...” (p. 21) sau „Uitarea e ca atunci/ cînd se întrerupe curentul/ și lumea devine întunericul/ din jur” (*O pașiște folositoare*, p. 34) și „tot ce am iubit/ e mai departe cu o noapte” (*Ritualuri mărunte*, p. 24).

În poeme se strecoară insinuant sentimentul coroziv al inutilității: „Știi că nu voi mai fi tânăr/ Că tot ceea ce mă alcătuiește/ Se stinge ca și când/ ar exista un anotimp pentru asta” (*Vinat în fața farurilor*, p. 12). „Țărîna din noi e slăbiciunea fiecăruia/ noroiul aleatoriu...” (*O cameră cu un singur pat*, p. 17).

Partea a doua a cărții, *Zei inutilității*, sporește decepția în fața setului de mituri și credințe: „lumina e doar un zvon/ te-am așteptat pînă la capăt” „într-o mare de întuneric” (p. 45). „Cenușa” și „lutul” propagă ideea de perisabilitate și degradare inevitabilă. „Tot ce se naște din foc/ se va întoarce într-o zi în cenușă/ (*Rugina e un profet roșcat*, 54). „Rămîne cenușa ca o arhivă/ a tuturor arderilor, a uitărilor...”.

Conștiința atinsă a poetului înregistrează o lume cu valori inversate: „Lumina îmbătrînește/ în ceea ce nu mai aprindem”, (p. 41) „Suntem încăperi închise/ așteptînd ca întunericul să ne schimbe contorul” (p. 42), iar „spaima nu e decît taxa pentru înserare/ cînd lumina se stinge încet”(p. 43) „și învățăm să fim parte din întuneric” (p. 46). Lumina își pierde semnificația lăsând loc fenomenului contrar: „Întunericul e atunci cînd nu mai credem” (p. 49).

În partea a treia a cărții, numită *Toate stațiile*, poetul care a încercat toate ipostazele umane (*Eu e altcineva*), constată că și scrisul este supus uitării: „Am ajuns în zilele în care scrisul nu mai mîntuiește” (*Trecerea la ora de iarnă*, p. 97). Cu toate acestea, contrar sentimentului de gol: „Voi lăsa în urmă...o poezie care se citește singură”, conștient fiind că „Atunci cînd scriem ceva din noi se mută în ceilalți” (*Credem numai în ceea ce nu putem atingem*, p. 69)

Stilul lui Ioan T. Morar este recognoscibil și prin folosirea unor formule aforistice: „singurătatea e ultimul zeu în viață”, „Bătrînețea e mai mult umbră decît om”, „Credința e proba nevăzutului” „Tot ce am fost va fi tot ce nu am fost”, provocând tonul să devină mai solemn, mai profund.

Medalia de lut, poemul din titlul volumului, inspiră ironie, amară, de fapt tema degradării și înfrîngerii: „Cu brațele deschise te primesc, înfrîngere... te așez la masă, deschid vinul cel bun/ și facem un selfie (Nimeni nu va da like)/ în fotografie sînt doar un soldat

vulnerabil...” „între noi se aprinde o flacără mică,/ un rest de lumînare uitat în bisericile părăsite.”// Apoi te ridici, ne strîngem mîinile/ și-mi lași o medalie de lut/ și un bilețel mototolit/ „Bucură-te. Nu mai ai ce pierde”(p. 80).

Deși singurătatea se instituie suveran: „Singur ca un pahar gol/ ca o carte uitată în tren” (p. 92) totuși, există „o flacără inexplicabilă” chiar în poezia văzută ca „șampania învinșilor” – „băutura celor puțini/ care mai cred că un vers poate trăi singur sute de ani” (*Poezia e șampania învinșilor*, p. 86).

Ioan T. Morar încheie volumul *Medalia de lut* cu un vers cutremurător: „Sfârșitul lumii va fi o carte arsă” (*N-am spus destul*, p. 104). Se poate spune fără îndoială că Ioan T. Morar, cu o lirică intens personalizată, distinctă, în registru grav-meditativ și sondări profunde de conștiință, se înscrie valoric între cei mai buni poeți de astăzi.

„Poeme pentru cei flămânzi de sens”¹

DOINA ADRIANA NICOLĂIȚĂ

Din start, titlul volumului recent al poetului Mihai Firică, *Cartea zilelor care n-au fost*, induce o stare de absorbție a unui cumul de trăiri dictate de jocul zarurilor mereu aruncate, care prefigurează și reconfigurează o nouă geneză, dar și un nou „rămas”. „Să înceapă jocul!” pare să sugereze poetul, asumându-și atât riscul, cât și angajarea totală, pe cont propriu a întregului demers liric.

Și, inevitabil, apare întrebarea: ce te poate ajuta să treci, dar și să rămâi? Chiar propria ființă a poeziei, destinul ei „sfârșit în palmă”, cuvintele care „adulmecă”, nesfârșitele transfigurări în ipostaze feminine: mama, iubita, sora, te pot ghida. Poetul trece Rubiconul, asemenea unui Caesar care își asumă zorii unui dincolo, ai unei lumi ieșite din stilou, din pata de cerneală, din

¹ Mihai Firică, *Cartea zilelor care n-au fost*, Editura Cartea Românească, colecția „Cartea Românească de Poezie”, 2026

Cartea pe care o rescriu în fiecare zi. Sub privirea tatălui se lasă condus „Dincolo de țarm”, prin locuri neelucidate, „meditând deasupra valurilor și a fricii”, a propriei vulnerabilități.

Cartea lui Mihai Firică devine teatrul de operațiuni a zilelor trăite și netrăite sau întrezărite ca posibile, zile consumate intens sub imperativul scrisului și a unei noi perspective (nașteri) a scrisului:

„Hai, scrie-mi un poem ca pentru mama ta”; „scrie un vers și pentru tatăl tău”; „scrie-mi un vers cu ultimele cuvinte,/ facă-se poemul/ precum născutul care iese din pântecul tău,/ așază-l lângă masa ta de scris,/ privește-i chipul,/ pata de cerneală pe care o va face în joacă ești tu.”(*Nașterea poemului*, p. 7).

Poemul introductiv pare un descântec, o invocatie a unui întreg proces de transformare lirică profundă în care scrisul poartă întregul act al responsabilizării, al prefigurării misiunii proprii. Tema scrisului devine pentru poet un fel de *axis mundi*, chiar sensul, dinamica lucrurilor, respirația, iar accentul cade pe autenticitate.

Referințele religioase se restructurează în poemul *Cartea zilelor pe care o rescriu în fiecare zi*, (p. 12-15), dobândind înțelesuri surprinzătoare. Se încearcă o rescriere pe alte coordonate a coabitării cu un Dumnezeu lumes, întâlnit într-un pub, la o bere: „și-am zis: «Hai



să lăsăm orgoliile,/ să scriem împreună manualul de mâine»” în care marile catastrofe: potopul, războaiele se minimizează, se pierd. Rolurile se inversează, poetul-creator reaşază totul ca-ntr-un joc de lego, al marilor reconstrucții: „Am rescris imperiile cu pixul crăpat:/ Alexandru oprește armata pentru o pauză de țigară,/ iar când revine, i se pare o idee mai bună/ să-i învețe pe copii să deseneze hărți fără granițe.” Tonul ironic-amuzant, conversația amicală, dar și incisivă cu divinitatea, deschid o altfel de viziune mai imblânzită a sacrului. Urmată apoi, firească, de o spovedanie lirică într-o cheie personală:

„La apendice am trecut micile mele crime:/ zilele în care am iubit, dar am pierdut ritmul,/ serile când am mințit ca să nu par absent,/ diminețile în care n-am vrut să împart lumina/ Și mi-am pus-o în buzunar.” Răzbat în aceste versuri atât ecouri psaltice, cât și note ironice împletite cu un umor subtil care amintesc oarecum de dialogurile cu Dumnezeu ale predecesorului său Marin Sorescu. Notele stilistice personale sunt însă inconfundabile: „De mâine,/ când cineva greșește, să i se dea hârtie,/ nu un verdict/ și un pix ieftin care sare,/ ca să știe că istoria nu se scrie curat.” (p. 14).

În acest volum asistăm la o activare a memoriei de lungă durată, la o introspectare a lumilor, un fel de destructurare umană, purtând accente ale destrămării și alienării. Poemele sporesc intensitatea durerii văzută ca „o lentoare caldă”, ca o străpungere a inimii până la acea eliberare mântuitoare: „Îmi deșurubez moartea din piept și o arunc în cer.” (*Vântul orb*, p. 16). Asemenea și în poemul *Lăcusta timpului nu va căuta umbra ta* se cartografiază o geografie interioară a suferinței, a stărilor de stranie singurătate. Tensiunea resimțită, purtată ca pe o *Coroană de spini*, devine firul poetic al lui Mihai Fircă, „limita dintre viață și moarte/ între iubire și ură” din care se naște sursa poeziei: „voi scrie, deși știu că textul mă va înghiți, îmi voi lipi pe trup literele încinse”. Poezia este vehiculul în-

tre dincoace și dincolo, între a tranzita și a rămâne. Tot ea e o formă de disipare: „Chipul meu se destrăma în cercuri tot mai largi,/ până când n-a mai rămas decât o respirație/ care seamănă cu începutul lumii./ Și am înțeles că a crea înseamnă să dispari frumos,/ că nu există nemurire,/ ci doar clipa în care te recunoști/ în tot ce ai pierdut.” (*Destrămare*, p. 43)

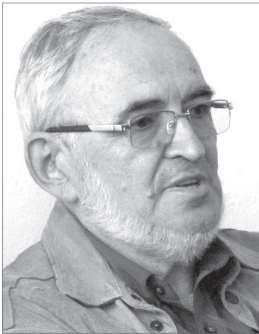
Poetul pendulează între metafizic și realitatea cotidiană, între contemplare și observare a resorturilor vieții cu toate implicațiile ei umane și temporale, într-un cumul firesc, echilibrat: „căutând o schelă făcută din hârtie și respirație.” (*Cărți nescrise*, p. 41) sau „Împlinirea?/ Să fii loc de odihnă pentru o altă respirație.” Și, de ce nu, „să spui, cu un fel de bucurie gravă:/ „M-am întors la mine.” (*Rugă*, p. 72).

Stilul meditativ-introspectiv, cu tonuri lirice între melancolie și meditație gravă, uneori ironic-incisivă, dă poeziilor sale aură de autenticitate și particularitate distinctivă. Poemele stau sub semnul interogațiilor despre sinele poetic, despre nevoia unui dialog deschis cu divinitatea, despre o reaşezare a perspectivei poetice și a adresabilității ei.

Mihai Fircă a găsit taina trecerii punctului de dincolo, de unde nu se mai poate da înapoi. Decât înainte în propria arhitectură poetică mereu recalibrată, vizând propria identitate lirică în contextul larg al literaturii de azi.

Alexandru Moraru și „visul scriitoricesc”

ADRIAN DINU RACHIERU



Adrian Dinu Rachieru,
critic literar, eseist, prozator

Prozator robust, productiv, pe nedrept ignorat, retras într-o „singurătate fertilă”, cum spunea cineva, Alexandru Moraru se încapățânează să rămână *un tradiționalist*. Are „gușa plină” și energie epică, ochi ager, cinematografic și ureche atentă, primitoare; frecat de viață, trecut prin experiențe dure, „supraîncărcat”, așadar, se revarsă în pagină înfățișându-ne o lume vitală, mustind de concret. Nici pomeneală să acuze criza ficțiunii; sau să propună texte debile, uscate, trădând un deficit existențial. Cu tact rebrenian, stăpânind arta dialogului, cu simț al concretului, interesat de descriptivism, el ilustrează o anumită vârstă a romanului. Rezumând, Alexandru Moraru pare un prozator cuminte, „normal”, fără vocație experimentalistă; inventiv, totuși, traversând nonșalant felurite medii, cu interes special pentru sordid și pitoresc, dezvăluind lumea marginalilor, cu psihologii schițate sumar, de-

voalate prin comportamente, gesturi, ticuri verbale, refuzând, acuzator, o morală explicită.

Odată cu masivul roman *Burduf de câine* (Editura Eurostampa, 2026), Alexandru Moraru, respectându-și blazonul, ne propune, aflăm, „o scurtă evocare autobiografică”; adică „odiseea unui proscris” (Ulcică Luvian), cu o viață întortocheată și dură, cu hopuri, încercări și ghinioane medicale, urmărit de un „nenoroc multiplu”. Hărăzit pieirii, cu un prelungit sejur spitalicesc, ortăcind acolo cu piticoții, Luvian, un copil ager, voinicel, dotat etc. se pune pe picioare în pofida unui puseu reumatismal agresiv, devenind mascoata spitalului. De un „neastâmpăr congenital”, sensibilizat de boală, suportând „cazne organice”, Luvian crește sub protecție maternă. Dinspre tatăl pierdut, fost militar, învăluit în amintiri încețoșate, va moșteni patima cititului. Iar *Legendele Olimpului* devin „tipăritura de căpetenie”. Mama (Vera), refugiată din Basarabia și divorțată, nu se ferea de corvezi; harnică și corectă, îl învață să se bucure cu puțin, confrunțați fiind cu o sărăcie lucie. Schimbă gazdele, de la Nandorsifonarul la Iosif Raia, un dipsoman-povestitor (văzut ca un prim dascăl), micul Luvian culege boroboafe și muștruluieli; cu tatăl vitreg (Șpriț) e pe picior de război. Mama, angajată în fine la o cantină, îl va purta în cârcă, printre alți navetiști cu faimosul repertoriu „porcos”. Luvian e receptiv, îngână cu sârg vocalize, dar în același timp, sub mentoratul „drojdierului” Iosif, fie și grizat, va învăța caligrafia, trezind – odată cu interesul pentru literatură – *visul scriitoricesc*, urmărit cu tenacitate.

Vin în avalanșă și necazurile școlare. Învățătorul Loboșteanu (Lobo), un dascăl torționar îl va altoi metodic. Trece prin gimnaziu fără entuziasm, strălucind doar ca animator al serbărilor școlare. Dar osârdia cititului nu-l părăsește, oferindu-și lecturi otova, compozite, în clandestinitate, absorbite, având ca „armă” principală memoria.

Nu se împacă nicidecum cu matematica, se încearcă în arta pugilatului la clubul *Metallica*, e capabil de fapte altruiste, mânat de nevoia de a dăruia. Are, ispitit de echitație, și un accident hipic; nu puteau lipsi experimentele tabagice dar visul de a intra în tagma condeierilor nu-l părăsește. Trece prin viață fără protector, afișând „sindromul demnității”. Își va vizita mama la spital impresionând asistența, înțelegând că nu era „ca alții”. Tip metodic, duce o viață de tip spartan, în pofida șirului de năpaste. „Gărgăunii” nu-l părăsesc, deși ideea sa, „monomană”, e privită cu neîncredere. Înțelege că harul e un dar cosmic; și, probabil, tatăl biologic, printr-un misterios transfer genetic, e „vinovat” pentru acest scop fierbinte care îl animă: cel de a deveni scriitor. Scrisul, „fanatizat”, fără pusee elitiste, îi procură valențe curative. Ocheada aruncată artei rodește, se adună, în timp, un raft de cărți-„diplome”, *memoria textuală*, etalată la tot pasul, impresionează.

Dar n-am putea ignora experiența penitenciarului (printre frontieriști) și școala șantierului; și acolo, Ulcică, în ochii inginerului Zaharia, e *un caz special*. Lucrător zilier la sere, cunoscând îndeaproape mediul spitalicesc, cel sportiv și, neapărat, cel muncitoresc, impregnat de o frățietate pestriță, urmând un curs de calificare (sudor), Luvian (alias Alexandru Moraru), cu un destin frământat, află în lectură un balsam sufletesc. Și, astfel, frecat de viață, trecut prin varii încercări traumatizante, „s-a instruit singur” și s-a dedicat scrisului, ferindu-l de angoase. Încât va mărturisi cu franchețe că nimeni nu l-a călăuzit „pe șleaul creației”, crezând doar în „sfântul har”. Pensionat prematur (pe caz de boală), mascându-și – din mândrie – neputințele și slăbiciunile, se va dedica scrisului. Cu o precizare importantă: nu râvnind diplome și premii, intrând în coterii literare, ci scriind „ca să existe”.

*

Când apărea *Casa îngerilor* (1997), Daniel Cristea-Enache, pe fază, semnala entuziast un roman excelent, aparținând unui prozator de forță. Romanul deschidea „o poartă ficțională” către o lume necunoscută, miasmatică, întunecată: cea a aurolacilor. Protagonistii, boschetari temători, așteptând zgribuliți primăvara, încearcă să supraviețuiască; o faună colorată (alde Ciungu sau Râe, visând „să fie liber”; ori Ogaru, Țeapă, Scai etc., constrânși de logica propriei vieți, în bătaia cruntă pentru a-și procura hrană și adăpost, ieșind din „iarna blestemată”) populează romanul subteranei. Iar „dincolo de capac” este „lumea de deasupra”, oricum primejdioasă. Fără fixisme moralizatoare, Alexandru Moraru face din eroii săi prizonierii suferinței, lăsând să se strecoare, în țesătura epică, o undă de generozitate.

Să ne amintim că debutul său romanesc (*Sărbătoare de iarnă*, 1989), după ce trecuse prin purgatoriul unui volum colectiv (*Gustul livezii*, 1985), investiga linear viața de șantier, o lume frustă, se știe, expunându-l disprețului superesteților. Prozatorul cochetase chiar cu ideea retragerii manuscrisului, nemulțumit de ceea ce izbutise. Nu putea fi suspectat de conjuncturism, deși se angaja pe o cărare bătătorită, reușind, paradoxal, tocmai acolo. Fiindcă romanul își păstrează, la relectură, scriitura proaspătă și lasă senzația de viu, ceea ce, să recunoaștem, nu e chiar la îndemâna oricui. În plus, un Marian Cunea, alungând ispita confesiunii, era *un om marcat*, care își ascundea suferința; care dorea izolarea și apoi, renăscând, se încărca cu forță, reintrând în competiția vieții, aducând un binevenit halou meditativ.

Și alte titluri rămân în aceeași albie, tematică și problematică, vădind o vigoare obsesivă și o dicție energică, străine, însă, de semantica lunecoasă, încifrarea esopică sau dezmațul verbal (cultivat

de adepții literaturii hormonale, căzând în mizerabilism). Evident, scrisul său prozastic, scanând – cu predilecție – o lume periferică, nu evită reacțiile argotice, îmbogățind exotic desenul imagistic. Bunăoară, *Cetatea Lunii* (2013), ca roman stratificat (prin limbaj), polifonic, interferează oralitatea descătușată cu stilul elevat, propunând, la rigoare, „ciocnirea” lor. Pe de o parte, bardul și eseistul Poiană, un idealist pornit pe calea pierzaniei, strivit de acool, râvnind întâlnirea cu Himera, alături de Naste (pentru care „poezia e o taină”) și Lorena, muza cicălitoare; pe de altă parte, destine în derivă, lumea boschetarilor, privită cu duioșie și, desigur, turnul malfefic, fostul castel de apă, dezafectat, dinamitat, „bântuit”, reședința lui Maciste, Juravle, Papavă; adică tocmai *Cetatea Lunii*, ispitind îmbrățișarea celestă, tentativa zborului (ca loc al sinuciderilor). Prozatorul execută, cu mână sigură, vocalize și fixează trasee narative, stăpânind vervos acest stoc tematic. După cum se mișcă dezinvolt și atunci când, în ipostază pamfletară, explorează, în calitate de martor, vremurile noastre „cețoase, bizare”. O publicistică abundentă, la *Națiunea* sau *Timpul-7 zile*, adunată în volumul *Panorame* (2010), proba un acut spirit civic, slujit de un lexic „împodobit” și o ironie mușcătoare, înfățișând „fresca” unor ani tulburi (1997-2009). Cititor împătimit, mare devorator de cărți, Alexandru Moraru se dovedește interesant și ca poet (*Absențe*, 2010), mărturisindu-se franc: „Am obosit decopertând/ iluzii scoase de la amanet...” Sau: „De pe urma reveriei/ rămân/ mereu c-un gust amar”. În fine, o (altă) *Mărturie* merită transcrisă: „Nu sunt buricul pământului./ Am venit de nicăieri/ Și mă îndrept încotro,/ Bătând la glezna norocului.../ Dacă mă-mpresoară vreun rid,/ Acela e dovada că exist/ Sau, poate, semnul discret/ Al destrămării.”

Astfel de tatonări întăresc, de fapt, o veche concluzie, pe care, cu ani în urmă, la debut, o lansa Valeriu Cristea, convins că Alexandru

Moraru „merită urmărit”. Dacă la începuturi scria prea limpede, chiar „străveziu” (cum i s-a reproșat), câștigurile reflexive urmau a se decanta. În pofida unor prețiozități și bombasticisme, textele sale sunt „meșteșugit scrise”, constata și Horia Ungureanu. Iar volumul *Nechemat în uitare* (2015), adunând nuvele și povestiri, confirmă din plin astfel de aprecieri. Chit că prozatorul lipsește din DGLR, dar și din *Dicționarul scriitorilor din Banat*! El, autor silențios, tenace, de o discreție robustă își vede de treabă și dovedește că este un prozator cu program, meritând, negreșit, mai multă atenție, luându-și, orgolios, destinul pe cont propriu.

Nu demult, la editura *Mirador*, Alexandru Moraru ne-a propus alte două titluri, o plachetă (*Recompus în clorofile*) adunând poezii de ultimă oră și o alta, *Meandre de răscruci*, colecționând catrene și epigrame. Vocația sa primă rămâne, negreșit, romanul. Observăm că astfel de apariții au un rol „relaxant”, pregătind, prin meditații lirice și popasuri epigramatice, cărțile „serioase”. Și *Cașalac* (2020) aduna catrene și epigrame, în vizor fiind „divinul caș”, reevaluat ca „a opta minune a lumii”. În 2022 tipărea o antologie de proză scurtă, *Vara cărăușilor*, după o selecție dură din alte volume: *Jocul* (1999), *Cercul de foc* (2002) și *Nechemat în uitare* (2015), deja menționat. În fine, în *Paralele inegale* (2023), Moraru colecționează „materiale jurnalistice” (articole, eseuri, pamflete) ca reacții la cald, inventariind „tristeți recurente” (cum ar fi exodul medicilor), vorbind despre „Sporii letali ai disoluției” sau rolul I.A. și atâtea alte chestiuni, din unghiul „democrației inimii”. Dar forța sa epică, probată convingător, cheamă romanul. Nădăjduiam că *Burdof de câine* va fi titlul său de vârf.

Într-adevăr, acest masiv roman, încărcat faptic/ anecdotic, cu halou meditativ (un Bildungsroman, de fapt) convinge. Sub ambalaj ficțional, rebotezând titluri (inclusiv propriile-i apariții edito-

riale), dezvoltându-ne „instrucția beletristică”, Alexandru Moraru se povestește cu sinceritate. Cade, uneori, în contemplații onirice, alteori alunecă în eseism (cu prețiozități lingvistice), are încurcături cu miliția economică (grație unei moșteniri) și, ajuns la sat, pe întinșura câmpiei, în paradisul verde, își impresionează consătenii prin uriașa-i bibliotecă, fiind considerat profesor sau „poiet”. Scris în cultul mamei, cea care, cu zâmbetul trudit, i-a fost mereu alături, sprijinindu-i „fantasma”, marele proiect („aplecare pentru condei”, altfel zis), Alexandru Moraru, un tip solar, are ca model omul puternic: cu stimă de sine, cavalerism și empatie, avid de cunoaștere și program auster. Fostul copil năzdrăvan, simțitor și silitor, a devenit, prin asimilare intensă, scriitor. Iar prin autoeducație și-a câștigat verticalitatea, de-ar fi să pomenim doar recenta aventură junimistă; orgolios, autorul și-a retras manuscrisul de la editura ieșeană, aflând în singurătatea-i creatoare „o umbră credincioasă”. Robust, prozatorul a biruit asperitățile vieții, oscilând între însingurare și meditație; fobia școlară nu l-a împiedicat să învețe „în draci”, pornind, cum zice, „singur la drum”. *Autodidactul*, antrenând „coarda sensibilității”, mereu în alertă, a izbândit iar romanul *Burdul de câine*, fără ecou, deocamdată, este o certă reușită.

... colectiv, anonim...

ROMULUS BUCUR

un pic de paratext

Titlul¹: *NVRN*. Adică, *Nu va rămâne nimic*. De la copertă la pagina de gardă/ de titlu, expansiune. În sens invers, contragere. Oricum, pe de o parte, cuvinte, care au sens, pe de alta, litere, care nu au (cursurile de lingvistică susțin că litera este o reprezentare grafică a fonemului – nu intru în discuții mai amănunțite –, iar acesta este unitatea monoplană a limbii, semnificativ fără semnificat). Cu alte cuvinte, o ilustrare a instituirii sensului. Sau a eliminării sale.

Pe coperta a patra constat, ezitând între a folosi *prezentare* sau *blurb*, faptul că autorii argumentează, mai degrabă emoțional, ideea scrierii în comun a unei cărți de poezie.

Moto: din cântecul Minei, *Mi mandî rose*, i. e., cultura populară de acum două generații (biologice).

¹ Liviu Diamandi – Dmitri Miticov, *NVRN* (*Nu va rămâne nimic*), București, ART, 2025.

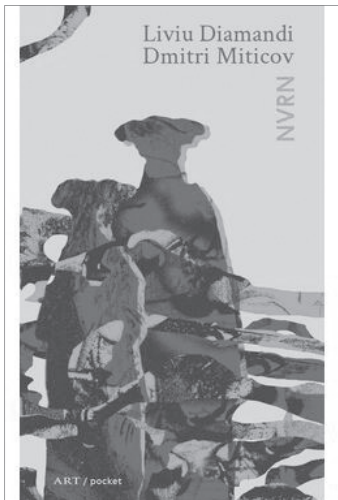


Romulus Bucur,
poet, eseist, traducător

Titlurile poemelor: cu câteva excepții, ele nu există, fiind înlocuite de numere de ordine, și identificate, la cuprins, după primul vers.

Un început de interpretare

Curiozitatea firească m-a făcut să mă lansez în tot felul de ipoteze legate de colaborarea celor doi autori; m-am gândit la ceva de tipul creației folclorice, eliminând *oral*



și *sincretic* și adăugând ideea de redactare ulterioară (și reciprocă). Realitatea e, ca de obicei, mai simplă și mai complicată: există un interviu cu cei doi autori, în care găsim și întrebarea și răspunsurile la ea; cei interesați n-au decît să-l caute și să-l citească².

Un posibil obiect al interesului ar fi identificarea paternității poemelor; teoretic, s-ar putea încerca o analiză a corpusului de cuvinte, ceea ce nu am de gând să fac. Ori una stilistică, să zicem, la un nivel foarte de suprafață, fie și la un nivel foarte de suprafață, cum ar fi cel al (ne)folosirii rimei sau al caracterului acesteia. Una a imagisticii, vocabularului, sintaxei, punctuației, paginației etc., deși, la o lectură atentă, deosebirile care ar putea conta sînt infime. În-

² Ema Cojocaru, Interviul cu Liviu Diamandi și Dmitri Miticov despre volumul *NVRN* (*Nu va rămâne nimic*): „Mi-a plăcut ideea asta, să nu știi al cui este fiecare text” (<https://www.editura-art.ro/info/blogitem/interviu-cu-liviu-diamandi-si-dmitri-miticov-despre-nvrn>).

clin să cred că toate acestea, aici, sînt capcane în calea cititorului încrezător în poezie. În POEZIE, ca să fie mai clar.

Continuări ale aceleiași interpretări

Putem începe cu presupuziția unui sau mai multor scenarii, SF (post-apocaliptic) sau de tip thriller/ mystery, distopic, unele pe care le-am identificat, altele care au fost identificate într-o lectură anterioară³.

Persona cea mai plauzibilă e cea a unui copil, capabil și să se minuneze, și să se îngrozească și care trece printr-o serie de stări, viziuni, percepții stranie, neliniștitoare: „Pe un mal înalt/ trei fetițe în mantii metalice/ se desprind din plafonul de nori în lumina argintie a zorilor.// Vuietul mării mă amețește/ mantii lor argintii/ se desfac se înalță/ acoperă cerul.// În stînga nimeni/ și în dreapta nimeni/ nimeni în față și nici în spate/ și nici deasupra nici dedesubt.” [1] ori „Pe un mal înalt/ trei fetițe îmbrăcate compact/ în combinezoane de sticlă/ mată.// Săbiile lor lucesc/ în cerul mov/ în cerul galben valurile vuiesc.” [16]; e de remarcat recurența viziunii/ imagisticii. Pronunția și gesturile infantile nu prea ascund, și nici nu cred că intenționează să o facă, anxietatea: „Îmi place să ling baniiiii/ Îmi place să aprind luminaaaa/ Și să o stiiing/ Să o aprind și să o sting.// Pentru că adevărul e acolo/ Afară/ Și eu sunt aici/ Înăuntru” [4]. Tot aici ar intra oscilarea între naivitate și ironie, între percepția infantilă și parodia discursului publicitar, într-un poem ce se încheie cu aceeași anxietate: „siropul de căpșuni face minuni/ îmi place siropul de căpșuni/ ne face mai frumoși și mai buni/ mai rapizi în mișcări mai dificil de manipulat/ degete lipicioase tresăriri nervoa-

³ Maria-Elisabeta Baltag, „Obiect poetic neidentificat”, *Observator cultural*, 1302, 30.04.2026.

se panică epuizare/ mai feriți de sancțiuni/ siropul de căpșuni ne spală ne calcă și ne face de mâncare/ și ne face imuni/ mai buni mai frumoși mai nervoși mai isterici/ merge cu noi până-n pânzele albe/ ne lasă în stație ne ține de mâini/ eram trist mi-am lins degetele și m-am evaporat” [18]. Libertatea este una rimbaldiană (din *Alchimie du verbe*), a încălcării ostentative și asumate a tuturor interdicțiilor: „vreau să fac tot ce nu se face/ [...] vreau să fac tot ce îmi place să mă învârt în jurul unui. punct/ imaginar până amețesc amețelă bună amețelă urâtă/ căldura este năucitoare, soarele cancerigen” [21]. Sau, revenind la declarațiile lui Miticov din interviul citat anterior⁴, una din preferințele sale poetice este Nina Cassian, din care, zice el, știe pe de rost o serie de texte pentru copii; deși limba spargă e o apariție mai târzie în opera acesteia (în *Loto-poeme*, 1971), sonetul [26] poate fi citit (și) ca un poem în limba spargă, cu adăugarea, la început, a unui fragment de grafic, probabil ca variantă a unui **V** și, mai apoi, a unor semne obișnuite ale tastaturii calculatorului (@, #, °, $\mathbb{W}$), dar rareori folosite în afara unor contexte specializate.

Folosirea dezinvoltă, cvasi-accidentală, a rimei poate fi încadrată tot aici, ori poate fi interpretată ca un semn de libertate; din nou, naivitatea și anxietatea se intersectează: „Ziua asta a intrat ușor fără alarme și fără surprize/ și dacă sunt una dintre acele banchize care plutesc în derivă/ desigur un urs polar se va cățăra și va adormi/ și va visa o lume cauterizată/ o cât de mult am vrut/ cât de mult aș fi vrut/ niciodată/ nu voi iubi o altă fată” [3].

Continuumul percepției și interpretării științifice („răsărituri succesive de soare încercuiesc lumea/ ce rămâne de făcut? nimic, nimic nu rămâne/ un aer crud și o lumină contorsionată/ lumi bușindu-se// o inimă fărâmițată/ o stea cu o sută de mii de colțuri/

fire de păr răspândite pe corp/ emit un semnal codificat/ din afară înăuntru, încriptare-decriptare// un curent continuu străbate mediile intermediare/ strat pe strat/ colțuri ascuțite, membrane zimțate/ orificii ascunse prin care intră și ies/ substanțe automate” [14]) devine interesant și pentru că trimite către titlul cărții și, din nou, se conjugă cu anxietate, chiar în poemul ce îi succedă, cu aceeași trimiteră: „Ce să fac cu tot acest entuziasm/ de unde vine ce face cu mine/ și ce va rămâne din el nu va rămâne nimic/ știu doar că mă poartă pe străzi/ mă poartă prin mintea mea dintr-o parte în alta/ aștept ceva nu știu ce dar nu va veni/ nimic nu va rămâne din toate astea și e mi-nu-/ aproape spun cu voce tare o zi minunată o viață/ narcotică un documentar despre rozătoare/ o rețea complicată de șosele care vin și pleacă/ ce va rămâne în adâncul inimii mele un praf colorat/ un supliment alimentar o lumină care mă poartă pe străzi/ aerul rece al dimineții această liniște care mă înfășoară/ și strălucește vitrine bălți aprinse de soare aspersoare/ care împrăstie fitiluri colorate întrerupte colorate/ hidranți înfiți în betoane festivități brățări parfumate/ confetti în culori metalizate baloane entuziasm/ ce va rămâne din ele nimic nu va rămâne nimic/ nimic nimic nimic nimic/ m-am făcut mare și mă fac tot mai mic” [15].

Poemele se construiesc și pe ambiguitatea joc-seriozitate, confesiune-convenție a acesteia: „cerul se face gri/ cu atâtea lucruri mă pot obișnui/ dar vezi mult nu mai ține/ se așază canale între mine și tine// te aștept în cameră știi/ pielea e mai subțire ca niciodată strălucitoare piele curată/ tu unde umbli de ce nu vii?// cu tine înainte de revărsatul zorilor/ nu-mi mai e frică nu mi-e frică/ sunt gata să fac/ tot ce trebuie// fără tine frică/ lângă tine dragoste/ cu atâta lucru mă pot obișnui/ cerul se face gri”. [5 **FRICA**], ori „Cu un gol în brațe/ Și un gol și un gol/ Și brațele agățate cu dispe-

⁴ Ema Cojocaru, *loc. cit.*

rare/ Simți mirosul specific// Și cum ar fi/ n-ar fi frumos dacă ar exista cineva/ Care să știe/ Exact ce îți dorești?” [17].

Precizia limbajului, laconismul, atenția la detaliu, transcriu stări, iarăși, de anxietate, uneori traduse în termeni anatomici, asociați cu jargonul militar: „Eram acolo. Și deodată, brusc, ne ridicăm/ și o luăm la fugă. Întâi ea și copilul, eu/ după ei la mică distanță, ieșim în stradă/ o prind de mână și continuăm să alergăm./ În jurul nostru ceva grav se întâmplă./ Și iată-ne ajunși. Stațiunea meteorologică/ o poieniță împrejmuată cu gard înalt de fier, tivit sus cu sârmă ghimpată./ Cad mari zăpezi, urmate de un ger năprasnic/ totul încremenește în alb./ Senin și un frig care îți arde fața, totul strălucește./ În altă zi aud sau mi se pare/ o mișcare suspectă undeva/ la limita perimetrului asigurat. Poate cineva/ încearcă să se strecoare./ Cine să se strecoare? dar undele sonore s-au ondulat/ în cohlee, ceva, s-a auzit./ Organul lui Corti/ a excitat ganglionul spiralat. impresia a venit/ și a trecut/ în urmă a rămas doar un vuiet surd./ Un bâzâit înfundat/ încremenit în timpan în al optulea/ nerv cranian. Ninsoarea/ se dezlănțuie, colosală” [2].

Enumerarea, aparent întâmplătoare, a elementelor concretului cotidian și îndepărtat; survolarea la mică altitudine a literalității, ca un avion în primele secunde după ce începe să accelereze la decolare duc la o posibilă poetică și o posibilă viziune: „Strecor energii/ sub sisteme pe care/ le stric când le-ating/ Sub grund, în gesturi,/ sub crusta limbajului/ prea tehnic, rigid/ Gânduri codate/ suflet dens, disciplinat în scrum, în acid/ Punți de praf cosmic/ hiperspațiu, amintiri,/ orizont lichid./ Emoție-a mea/ care nu o să schimbi lumea/ când tu vii din vid/ Tu vii din spațiu/ și eu am fost pe pământ/ și toate se sting” [47].

Un poem care mi-e pur și simplu simpatic, [38 **BLANA LOR DEASĂ**]: „după zile și nopți de așteptare/ s-a ivit un prilej

neașteptat, interceptarea unui mesaj codificat simboluri încifrate/ expuse deodată într-o nefirească limpezime// eram în miezul unei misiuni secrete/ intrasem fără acoperire/ cine n-a fost acolo nu știe cum e// vidrele cu armele lor sofisticate, sisteme de ochire laser/ fixate pe mine/ proiective explozive fute-m-aș în ele, viața/ din mine se evaporă/ se îmbibă/ în blana lor deasă”.

Un poem al cărui autor nu (mai) contează. Poate am ajuns în sau ne apropiem de momentul când poezia va fi făcută de toți (nu dau nicio referință). Și ne putem, de asemenea, întoarce la ultimul cuvânt din titlul acestei cronici: cel puțin în ceea ce-l privește pe Liviu Diamandi, am întâlnit termenul de *heteronim* (din nou nu dau vreo referință). În ceea ce-l privește pe Dmitri Miticov, știu că acesta e doar numele său literar (sau *pseudonim*). Și, vorba lui Pound, contează ca poezia bună să fie scrisă, și mai puțin cine e cel care o scrie...



Horia Al. Căbuți,
prozator, traducător, eseist

HORIA AL. CĂBUȚI

Cât s-a schimbat lumea de la Pitagora încoace! Unde mai este vraja armoniei desăvârșite a sunetelor, a astrelor și a numerelor, pentru a cărei contraexemplificare echipa din Crotona era capabilă – nu doar capabilă, ci de-a dreptul autoare – de crimă? Unde este supremația raportelor 2/1, 3/2, 4/3 care dădeau pe monocord intervalele de octavă, cvintă și cvartă, pe eufonia cărora s-a întemeiat întreaga muzică europeană? În consens cu mișcarea consonantă a cerului? Însă doar până imediat după Renaștere când, în pofida regulamentelor armonice stricte ale autorităților muzical-eclaziastice, barierele pitagoriene s-au rupt: disonanțele și-au legitimat treptat un loc în discursul sonor până atunci saturat de intervale „inginerești”. La început timid, dar extrem de eficient ca sporire a tensiunii auditoriului, în special la finele pieselor, prin întârzierea rezolvării conferite de acordul final de tonică. Întârziere construită prin introducerea unui sunet conflictual, distopic, dezechilibrant, situat la un interval de secundă

față de nota de bază (*do-re* spre exemplu, inconceptibil pentru crotonezi), interval ce creează acea senzație de dezorientare, de angoasă, de rătăcire și închietudine, de apăsare psihică dusă aproape de durere viscerală (una totuși blândă). După care, topirea „intrusei” în nota fundamentală readuce lucrurile în tihna lui „acasă”, în liniștea paradisiacă a mângâietorului echilibru. Ascultătorul simte o ușurare cu atât mai îmbietoare cu cât secvența tensionată a fost mai intensă. Asta doar până la intrarea furtunoasă pe scena muzicii corale polifonice a contelui Gesualdo da Venosa, el însuși un cinic criminal, precum Pitagora. Nu însă pe motive matematice, ci... amoroase. Vehemența cu care a rupt toate zăgazurile rigorilor sonore a înmărmurit lumea muzicală ce nu și-a putut reveni o jumătate de mileniu, doar odată cu experimentalistii atonalismului din secolul 20. Fie vorba, grupare care a băgat muzica de-a dreptul în raclă. Gesualdo însă doar revoluționează totul. Rigoarea alterațiilor, firescul ritmic, coerența discursivă se contorsionează în efuziuni tectonice, adevărată distorsiune a spațiului cuantic al savanților breslei mele. Blânda neliniște a întârzierilor tonale ale predecesorilor săi devine brusc angoasă a rătăcirii. Trecherile între teme, din alunecări blajine – prăbușiri. Adio adiere catifelată a acordurilor, adio punți prietenoase între game. Adio închegării temelor, suavității melodice. În madrigalul *Moro, lasso, al mio duolo*, un acord de *mi major* luminos modulează brusc în sumbrul și îndepărtatul *do diez minor*, fără vreo pregătire prealabilă, după care plonjează într-un dezorientant și dezolant *sol diez minor* ce pare să astupe orice potecă ce-ar putea duce înspre vreun luminiș. Bezna se instalează suverană peste respirațiile vocilor. Iar izbitorile sopranelor în sol acut sunt adesea asimilate de muzicologi efectului înjunghierii: icnetul soției infidele parcă sfâșie aerul în clipa în care toracele i-a fost zdrobit de lama cuțitului (muzicologul Glenn Watkins, autoritatea nr. 1 în

Gesualdo, folosește expresia „*tortuos harmonies*”, precizând că maestrul italian nici nu intenționează vreodată să rezolve disonanțele, ci mai degrabă *le folosește ca armă (!)*: „acorduri radiante perforate de disonanțe dureroase”). „Înțepăturile” în ventricule după fiecare madrigal le resimțim chiar și noi, cei deja acomodați cu expresionismele și concretismele recente; atunci ascultătorii din secolul 16 cum nu s-or fi destabilizat la audiția crâncenilor psalmi din *Responsoria*? Gesualdo nu-ți pavează nicidecum, nici măcar în lucrările religioase, traseul către îngeri. Gesualdo îți rupe în schimb măruntaiele sufletului căscându-ți, glacial, ferestrele înspre neant. Dacă Pitagora s-ar fi trezit în epoca genialului nobil din Venosa, probabil că eventualele remușcări pentru înecarea în largul mării a lui Hippasus ar fi dispărut complet. Ar fi constatat cum iraționalul repudiatelor numere descoperite de nefericitul său discipol, și pe care n-ar fi dorit pentru nimic în lume să le lase a ciripi în soare, își face de-acum loc în viață inclusiv prin sonoritățile artei celei desăvârșite.

Cred că știi, poete, cum îți vei trage spuza și spre turta ta. Uite, de data asta nu te las. Îți povestesc tot eu despre crima lui Juan Pablo Castel al lui Sábato, unul dintre adorații tăi, că văd că nu ești în cele mai bune toane azi. Iar dacă n-ai mângâiat o claviatură s-au n-ai ciupit în viața ta o coardă, e greu să judeci povestea strict cu ochii literatului. Căci ea e demnă de disonanțele spintecătoare ale lui Gesualdo. Pot să-ți zic din capul locului că nuvela-roman *Tunelul* este cu adevărat un madrigal în cuvinte de-al cinquecentistului italian. O invazie a tenebrelor peste lumina neputincioasă („soarele negru”, „lumina neagră”, „marea, monstru întunecat”) în care cromatismele disonante se transformă în paradoxuri psihologice discordante, dizolvante. Pe deasupra, Sábato mai e și „de-al meu”! În fapt, întreaga existență a scriitorului argentinian stă sub semnul discordiei interioare între cariera științifică (doctor în fizică teoretică, cercetător la

Laboratoarele Curie din Paris, profesor la universități din cele două Americi) și impulsul nestăvilit de a investiga prin scris aspectul tenebros, necruțător, al vieții, cu epicentrul paradigmatic în Buenos Aires. De a descifra, indescifrând parcă și mai mult, lăuntrurile afective și controversate ale personajului feminin la modul generic și care, vorba celei iubite la cote patologice și ucise în *Tunelul*, „tuturor celor ce se apropie de mine le fac rău”. Cu toate că pictorul Castel o simte drept „o ființă asemănătoare cu mine”. Or, asemănarea este mai toxică decât neasemănarea, căci orice mică diferență, inerentă, precum *re-ul* de *do*, creează disonanța dezechilibrantă.

Juan Pablo este prin excelență o contradicție, o dizarmonie a componentelor temperamentale ce-l structurează. Artist recunoscut și apreciat, dar fire însingurată, cu dispreț fățiș față de breasla căreia îi aparține. Cu episoade în care logica îi funcționează ca un tăiș și altele lipsite de orice fel de discernământ. Capabil de „dragostea cea mai pură și ura cea mai neînfrântă”. Iar extremele, ca în orice domeniu, se amestecă într-un cocktail letal. Iubirea pentru Maria Iribarne se plasează încă din prima clipă sub semnul tensiunilor ce dobândesc treptat cote insuportabile, uneori de-a dreptul delirante. *Mi majorul* cald și luminos din clipa când o zărește la expoziție privind îndelung tabloul său cel mai straniu-profund, prin fața căruia alții treceau cu priviri fușerite, luase deja sonorități de *sol diez minor* după primele întâlniri. Dialogurile dintre ei aveau tot mai pregnant înfățișarea unor adevărate lupte de gherilă; suspiciunile auto-induse în momentele de furie îl determinau s-o bombardeze necruțător cu vituperante acuze pe care, în cele din urmă, le regreta („Ce aveam, la urma urmelor, concret, împotriva Mariei?”). Dar cugetările în luciditate erau din ce în ce mai rare și mai șubrede. Simțea că nu o poate acapara complet în plasa cleioasă a sentimentelor sale, în posesiunea absolută a sufletului lui zbuciumat și neîncrezător. Și asta îi întuneca judecata. Povestea se dezvoltă în modulații aspre,

distrugătoare, patologic-corozive, în exact aceeași sufocantă expresie a madrigalelor gesualdiene. În care auzul nu mai este impresionat, ci vătămat. *Disonanța ca armă!* Precum cuțitul ce sfredeleşte („*tortuos*”) despicătura. Greu de spus dacă Sábato avea știință de lucrările lui Gesualdo. Dar similaritatea până la identitate a atmosferei ce le învâluie creațiile mă face să-i văd ca siamezi întru nimicire. Doar că atribuirea crimei se produce la două niveluri diferite. Gesualdo o comite el însuși, după care își elaborează straniu-tulburătoarea operă. Sábato o lasă cu totul în seama personajului: Castel își spintecă întâi tabloul de la care a pornit neagra idilă – așa cum creatorul său și-a incendiat multe dintre scrieri –, după care înfige de mai multe ori, imperturbabil, același cuțit în pieptul Mariei.

Cred e momentul să vin și eu cu „madrigalul” pictorilor mei. De fapt al unei singure pictorițe, numai bine contemporană cu Gesualdo al vostru. Și la fel de „turbată” ca el. Artemisia Gentileschi a fost prima femeie primită în *Accademia delle Arti del Disegno* din Florența, dar biografia ei este stupefiantă. Rămasă orfană de mamă în fragedă adolescență, a fost violată la 17 ani de pictorul Agostino Tassi, prietenul și colaboratorul tatălui său. A urmat un proces îndelungat cu toate încurcăturile de rigoare. Ca să i se „probeze” veridicitatea acuzației, a fost torturată fizic de judecători după sinistrele tipicuri medievale!! Ea însă nu a cedat. În cele din urmă, Tassi a primit o condamnare – nici nu-mi place să mă gândesc la similarități – la închisoare și exil, dar n-a făcut nicio zi de pușcărie, grațiat „pentru merite artistice” de Papa Paul VI! În schimb Artemisia, marcată pe viață de evenimente, s-a „revanșat” în artă. A apucat zdravăn de coada penelului, zgrăvind sub diferite formule invincibilitatea femeii. Înfrățind-o cu predilecție, în mai multe variante, pe Iudita, reper central al operei sale, văduva evreică din Betulia ce l-a sedus și ucis pe generalul Holofernes, punând astfel capăt asediului asirian. Cu

un realism covârșitor al scenei. Apoi, pictorița a luat lăuta, mânuind-o cu gingășie și immortalizându-se suavă, învăluită în candoarea sugerată a baladei încă neimpregnate de disonanțele contelui vostru din Venosa, în memorabile autoportrete. Feminitate-frumusețe-sensibilitate-vulnerabilitate. Dar dublate de forță-raționament-voință-înverșunare. Ce ziceți de „acordul” ăsta? E consonant, ori disonant? Ultimele atribute le-au lipsit însă atât Mariei d’Avalos a lui Gesualdo, cât și Mariei Iribarne a lui Sábato. Artemisia le răzbună însă pe ambele. În locul pieirii de cuțit, mai bine ucizi cu penelul!... Este un adevărat *sol diez minor* spintecat cu tășul imensei săbii asiriene extrase din teaca generalului asirian crunt de beat, mânuită cu suverană stăpânire de sine de Iudita ajutată de serva ei Abra. Și explodat, revers, nu doar în *mi major*, ci în înmănuncherea tuturor gamelor izbânditoare conceptibile.

Văd că tăceți, poate că nu v-am convins că Artemisia poate închide triumphiul născocit de voi. N-o să vă plictisesc cu detaliile specifice ale capodoperei ei *Iudita tăindu-i capul lui Holofern*, despre care deja v-am dat o idee. Oricum n-ați rămâne cu mare lucru. Dar încerc să vă indic, ca să fiu pe deplin în gama voastră, ce colosală disonanță cromatică discern eu din pânza expusă la Uffizi. Nu mai pomenesc acum de „distorsiunile” psihologice ale personajelor. De privirea coborâtă a Abrei ce tocmai imobilizează mâinile victimei, vădind oroare, spaimă dar și milă. Nici de expresia ochilor tulburi-exoftalmici ai generalului ce exprimă nu atât groază, cât uimirea de a i se întâmpla tocmai lui așa ceva. Nici măcar – aici stă probabil centrul de greutate expresiv al lucrării – de figura Iuditei ce secționează beregata lui Holofern cu propria lui sabie cu mâner în formă de cruce: calm absolut, meticulozitate și deplină stăpânire de sine; „știință” perfectă a ce are de făcut. De parcă ar frământa un banal aluat pe care l-a mai gătit de o sută de ori.

Pe mine însă mă cutremură puternic o „înjughiere” din sfera gamelor de culori. Avem și aici un triunghi cromatic predominant: sunt în primul rând versiunile de roșu cu reflexe de cărămiziu-brun de pe bluza Abrei, mânecile suflecate ale Iuditei și cuvertura cu umbre granat ce acoperă trupul asirianului; după aceea variantele de galben ocru, de galben de Napoli ori foiță de aur din eșarfa Abrei, din bluza Iuditei, dar și carnația părților expuse din trupurile celor trei – un ocru mat, spre maroniu, cu umbre pale gri-verzui care să sporească impresia de încordare; în sfârșit, întreaga parte de jos a picturii dominată de puzderia de nuanțe de alb întunecat, cenușiu și plumburiu, ale așternuturilor. Extrase din întunecimea grea a fondului, de-un negru de fum cu „alterații” brune, pământii, ele clădesc un triunghi armonic de manual, în perfectă consonanță coloristică. Dar iată că apare un „intrus”, vorba voastră: sângele ce țâșnește din beregata lui Holofern. El se împrăstie pe cearșaf și împrășcă brațele, veșmintele femeilor – ca paranteză, este cel mai scump roșu de pe piața vopselelor vremii, semn suplimentar că Artemisia și-a centrat mesajul, dramatic și neechivoc, pe acțiunea crimei ca atare. A înjughierii ca act anistoric. Deci ne izbește roșul acela rece, stacojiu, cu subton albăstrui, în care hemoglobina pare infuzată de lucirile tăioase ale lamei ce se scurg împreună cu șuvoiul plasmatic. Roșul acela bordo-funebru, fiți atenți la detaliul ăsta, distonează cu toate celelalte nuanțe de roșu din tablou. Precum *do* cu *re*. De-a dreptul sonor, asurzitor, țipăt dureros, adevărate modulații scrâșnite ale madrigalistului vostru. Este singurul țipăt al pânzei, căci personajele nu arată a emite vreun sunet, nici măcar un horcăit. Doar dezgust, rece cumpăt și stupoare. Generalul e prea turmentat ca să poată măcar geme. Gura e întredeschisă, atât cât să lase să se risipească în neant suflarea stingerii. În locul lui răcnește însă roșul. *Roșul acela meontic*, în flagrant falset cu variantele de roșu ale lumii (încă) vii. Este aidoma *sol*-ului acut al sopranelor despre

care povestea inginerul, inspirat din icnetul Mariei d'Avalo în clipa în care pumnalul contelui de Venosa i se înfige în piept. Adevărat cor al morții, oratoriul existenței sfâșiate. Dar dacă vrem să facem un capăt lămuritor al întregii povești, să sintetizăm, să trasăm ipotenuza triunghiului pomenit, să încheiem în rapoartele pitagoreice încheiate 2/1, 3/2, 4/3, nici măcar acum nu se întrezărește o rezolvare tonală. Căci Maria Iribarne, „disonant” față de ceilalți doi, la vederea sclipirii tăişului, nu intră în *fortissimo*. Nu desăvârșește izbucnirea asurzitoare a acordului final. Ea nu se alătură diezilor răsunători ai destrămării, ci stupefiază cu bemolul ei candid: doar susură, mai șoptit decât foșnetul mătăsi, mai delicat decât colțul argintiu al lunii ce se ivește dintre nori: „Ce vrei să faci, Juan Pablo?” Oricum, indiferent de intensitate și cromatică, peste toate, liniștea s-a scoborât deja în alterațiile brune, întunecate, ale țărânei. Acordurile dureroase ca o rană s-au disipat nerezolvate în înaltul ogivelor, Castel și-a trimis pe drumul fără întoarcere singura „fință care înțelegea pictura mea”, iar luminile din Uffizi s-au stins peste scrâșnirea sumbră a răzbunării. Lama din sunete de oțel roșu cu subtonuri albăstrui și șapte candidă și-a îndeplinit menirea.

Poete, tu chiar nu ne spui nimic azi?

Ce să fac dacă m-ați condamnat la legământul tăcerii? Dar v-am ascultat asumându-mi ipostaza de acusmatic, precum novicii înspăimântați din Crotona. Gândindu-mă, aproape nietzschean, că tot ce iese din fâgașul lirismului ingenuu, al purității, al suavității și echilibrului expresiei e în stare să dărâme lumea cu totul. Că flecuștețul ăla de disonanță, un *do-re* acolo, de-o banalitate derutantă, de care apolinicii se feresc ca de diavol, ce origini sumbre și ce efecte devastatoare poate avea. Câtă oroare, cât zbucium, ce încrâncenare! Și în viață, și în artă. Dar noi îl savurăm, docți și pătrunși, cu toată ființa noastră. Ce „modulate” creaturi!...

Sub paradoxul contrarietății, Poetul

FLOREA LUCACI



Florea Lucaci,
eseist

Și astăzi, deși a trecut mai bine de un secol, versul *Nimic nu vrea să fie altfel decât este*, din poemul *În marea trecere*,¹ nu pare să fi atras prea mult atenția criticii literare, deși cu valoarea sa de adevăr susține ansamblul construcției metaforice. Două concepte configurează o stare metafizică dependentă de paradoxul contrarietății. Imperativ, *ființa* camuflată în miezul verbului *este* provoacă paralizia timpului, iar existența este adunată cu totul sub greutatea *nimicului*, un straniu concept. Prinsă în teribilul clește metafizic, voința nu mai vrea altceva decât ceea ce este dat să fie. În șoaptă, cuvintele poemului par să ne spună că Poetul suferă *în marea trecere*, iar teribila veste trece din cuvânt

¹ Poem din volumul apărut în 1924 la Cluj, Editura „Radio”.

în cuvânt, din poem în poem, răsfrângându-și semnificația asupra lumii.

În subtilul joc al cuvintelor, poemul *În marea trecere* și-a revărsat sufletul plin de gânduri și trăiri. Așa s-a configurat volumul omonim de versuri publicat de Lucian Blaga în 1924, creație în care coexistă în armonie heraclitiană metafora și conceptul. Pe acest temei opera își expune adevărul² și provoacă reflecții filologice și, deopotrivă, filosofice.

Numărul reperele bibliografice la opera lui Blaga este imens, tinzând să crească³. Spre exemplu, între marii istorici ai literaturii, George Călinescu consideră că în poezie este „vorba de un panteism extatic, de o colaborare a trupului cu visul, de trecere în mitul creștin a miracolului anonim al universului”⁴. Atât! Eugen Lovinescu afirmă că „bate un vânt de dezolare, un sentiment de părăsire și o neliniște față de moarte; neliniștea pare calmată în *Cumpăna apelor* prin gândul că neființa în care intrăm nu-i alta decât cea din care am ieșit.”⁵ Pentru Tudor Vianu „*În marea trecere* (1924) aduce lămurit jalea acestei depărtări de Dumnezeu [...] Lipsit de acest punct nemișcat al certitudinii lumea se desface în fluidități necurmăte. În locul speranței, ca sentimentul permanenței care întinde sub picioarele noastre terenul unei siguranțe, simțirea trecerii și a destrămării

² Analogic, dacă în miezul *metaforei* operează verbul *a fi*, conform analizei lui P. Ricoeur, atunci prin contaminare întreaga operă este insuflețită de adevăr. Un adevăr problematic, al omului.

³ În *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. I, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, sunt date selectiv peste 100 de cărți și studii dedicate poetului și filosofului Lucian Blaga.

⁴ George Călinescu, *Istoria literaturii române*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982, p. 878.

⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 90.

vine să umple inima omului.”⁶ În schimb, Ov. S. Crohmălniceanu intuiește ceva din substrat, constatând că „activitatea spiritului se întoarce împotriva existenței, naște dorul irealizabil de revenire-îndărăt, la începuturi, provoacă o adevărată răzvrătire anti-ontică a ființei.”⁷ Nicolae Manolescu susține că „*În marea trecere* (1924) este nu numai cel mai autentic volum al lui Blaga, dar și cel mai valoros. [...] Niciodată Blaga nu va fi mai profund liric decât aici. Deși retorismul abstract persistă (îl vom regăsi până la sfârșit), poetul face acum apologia tăcerii.”⁸ Și exemplele pot continua pe același interval al aproximărilor.

Se pare că mare parte dintre exegeți au mizat pe o izolare a operei de autor. Nu o fi eroare?! Nu cumva în cazul lui Lucian Blaga se aplică acea formă particularizată a principiului logic al identității, și anume: „Artistul este originea operei. Opera este originea artistului”⁹? Dar există și confirmări. Un colectiv al Academiei susține: „La B. opera literară și cea filosofică au crescut într-o osmoză perfectă, versurile fiind ecoul trăirii lirice a meditațiilor sale, [...] La rândul lui, sistemul metafizic vedește o mare anvergură imagistică și acordă o încredere deosebită puterii sugestive a metaforei, folosită frecvent și investită cu o funcție gnoseologică principală.”¹⁰

Subiectivisme, omisiuni, erori?! Explicit nu voi comenta interpretările exemplificate, dar implicit se vor regăsi trimiteri în exercițiul hermeneutic aplicat poemului *În marea trecere* și volumului omonim.

⁶ Tudor Vianu, *Opere*, vol. 3, Editura Minerva, București, 1973 p. 257.

⁷ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. II, Editura Minerva, București, 1974, p. 228.

⁸ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 678.

⁹ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Editura Univers, București, 1982, p. 31.

¹⁰ Academia Română, *Dicționarul General al Literaturii Române*, Ed. cit, p. 874.

Dacă ținem seamă de cercetările filosofice și studiile de estetică publicate de Lucian Blaga tot în 1924, suntem îndreptățiți să acceptăm că tânărul autor asuma ideea unor experimente privind substratul genezei unei opere de artă. El avea în vedere relația dintre conceptul filosofic și metafora poetică. În acest sens, pleacă de la Van Gogh, respectiv de la o scrisoare a acestuia în care își justifică viziunea, precum și de la tabloul „Câmpul cu lan și cu chiparoși”. Așa ajunge la ideea unei identități paradoxale, întrucât „un suflet clocotitor silește toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară”¹¹, adică la teoria intropatiei. Concret, el abordează teoria lui Worringer și o corectează, susținând că „intropatia e adeseori cognitivă, abstracțiunea adeseori estetică”. Prin urmare: „*Esteticul nu consistă în niciunul din cele două procese de conștiință (intropatie și abstracțiune), ci într-o realizare sui generis a lor; și anume în realizarea lor pe planuri intuitive improprii.*”¹²

În celălalt studiu, *Stiluri*, tot din 1924, Blaga reia problematica creației și mizează pe *nisus formativus* ca forță irațională, misterioasă, care subzistă în geneza unei opere de artă. „Centrul ei dinamic e totdeauna o *valoare* fundamentală, ce urmează să fie întruchipată în materialul plastic al simțurilor, și nu numai în acesta, ci și în toate plăsmuirile conștiinței omenești: în cele teoretice, morale, religioase, sociale, artistice.”¹³ Viziunea compozită va persista, regăsindu-se în substanța viitoarelor sale opere filosofice și, desigur, în creațiile literare. „Nu ne vom feri de a gândi «rațional» în concepte cu grijă elaborate când e vorba de fapte care intră în tiparele preciziei fără echivoc. Nu ne vom feri de a gândi «mitic», când străbatem zone

¹¹ Lucian Blaga, „Reflexii asupra stării estetice”, în *Opere*, vol.7, Editura Minerva, București, 1980, p. 89.

¹² *Ibidem*, p. 107.

¹³ *Ibidem*, pp. 110-111.

mai cețoase și mai adânci. Nu ne vom feri de a gândi «ecstatic», când antinomiile existenței ni se impun cu insistențe de neocolit.¹⁴ De altfel, pe aceste temeuri se va afirma viziunea lui Blaga sub forma rafinată a unui sistem în care operaționale sunt *cunoașterea paradisiacă*, aferentă înțelegerii raționale a lumii și *cunoașterea luciferică*, paradoxală, care potențează misterul, fiind astfel direct implicată în actul de creație. Metaforic, putem spune că Lucian Blaga operează și cu logica minții și cu logica inimii.

Cu aceste sumare precizări legate de studiile filosofice publicate în același an cu volumul de poezii *În marea trecere*, să revenim la versul amintit, *Nimic nu vrea să fie altfel decât este*, căruia i se opun următoarele două versuri: *Numai sângele meu strigă prin păduri/ după îndepărtata-i copilărie. Ființa în sacră detașare și eul suferind*. Acest tandem antinomic constituie referențialul în raport de care Blaga reconstruiește poetic *marea trecere*. O reconfigurare poetică în care subzistă anticele idei de *neființă*, *ființă* și *devenire*. Menirea e aceea de a genera ciocnirea violentă dintre concept și metaforă, de a crea tensiune poetică și, implicit, de a da expresie unei drame de dimensiuni ontologice – *marea trecere* – de la drama sufletească a omului la tulburarea ordinii cosmice.

În primul vers, două cuvinte – *nimic* și *este* – au ca miez absolutul. *Nimicul* este un alt chip al categoriei *neantului*, iar *este* dă seamă de categoria *ființei*. Cele două categorii ontologice constituie opoziția absolută, așa cum o evidențiasse încă Parmenide, referindu-se la „singurele căi de cercetare ce pot fi gândite: una, care afirmă că este și că nu-i chip să nu fie, e calea Convingerii (ce întovărășește Adevărul); cealaltă, care afirmă că nu e și că trebuie să nu fie, aceasta, ți-o spun, e o cale ce nu poate fi câtuși de puțin cercetată; căci nici de

cunoscut n-ai putea cunoaște ce nu e (pentru că nu e posibil), nici să-l exprimi...¹⁵ Dar *ființa* și *nimicul* devin la Hegel cei doi operatori ontologici care dau seamă de geneza și devenirea lumii, așa cum reiese din *Știința logicii*, pe care o știa, cu siguranță, Lucian Blaga. „Adevărul nu e nici ființa nici nimicul, ci e în faptul că ființa nu trece, ci că a trecut în neant, iar neantul în ființă.”¹⁶ Este dialectica devenirii în care subzistă ca un mister paradoxul contrarietății.

Nimicului, deși indescriptibil, Lucian Blaga îi dă totuși o expresie perceptibilă. În mod paradoxal, sub *nimicul* reciclat poetic, problematica negație, care golește existența până la limita vidului absolut, cuprinde totalitatea unei existențe pământene. Dar nu orice *nimic*, întrucât prin falsificare poetică această abstracțiune este reificată, devenind o idee însuflețită, dar lipsită de voință. Percepția acestei „realități imposibile” este dată în structura versului, adică avem o propoziție principală „Nimic nu vrea” și subordonată „să fie altfel decât este”. Gramatică vs. logică!

Contextul versului citat îl fixează pe „este” într-o poziție subordonată. Oare?! Îndoiala privind semnificația ca valoare de adevăr a cuvântului *este* își are dovada ca imagine, ca semn lingvistic al *ființei*, atât al Ideii platoniciene, cât și al lui Dumnezeu. Vorbind de „calea ce zice că <ființa> este”, Parmenide precizează că „nenăscută fiind, aceasta e și nepieritoare, întregă, neclintită și fără capăt; nici nu era, nici nu va fi, de vreme ce e acum laolaltă, una și neîntreruptă”¹⁷. În cazul *Ființei divine*, dovada o dă Biblia, respectiv citând însuși cuvântul Său. „Zisu-i-a Dumnezeu lui Moise: «Eu sunt **Cel ce este**».

¹⁵ Parmenide, „Fragmente”, în *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, Partea a 2-a, traducere D.M. Pippidi, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p.232.

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Știința logicii*, traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, p. 64.

¹⁷ *Ibidem*, p. 235.

¹⁴ Lucian Blaga, „Cenzura Transcendentă”, în *Opere*, Vol. 8, Editura Minerva, București, 1983, pp. 447-448.

Apoi i-a zis: «Așa să spui filor lui Israel: **Cel ce este**, El m-a trimis la voi!» (Ieșirea: 3, 14).¹⁸

Dacă și *ființa* și *Dumnezeu* au natura veșniciei, reiese că *este* redă în plan lingvistic prezentul continuu, ceea ce înseamnă absența timpului și a devenirii sub varii ipostaze, de la viața omului la istoria umanității și încremenirea metafizică a Ideii. Ce ne spune acel fragment de vers, adică „să fie altfel decât este”? Cred că Blaga și-a asumat viziunea lui Platon privind conceptul de *participație*, concept care explică legătura dintre lumea sensibilă, schimbătoare și lumea inteligibilă a Ideii eterne. Când *ceva* este menit prin geneza sa să fie sub *legea lui este*, atunci intră într-o stare de încremenire metafizică.

Aflat sub *legea lui este*, revolta Poetului nu poate da roade reale, ci numai în substanța versului. Doar sub epiderma metaforei curg gânduri încurcate și trăiri anxioase sub formă de versuri: *Numai sângele meu strigă prin păduri/ după îndepărtata-i copilărie*.

În substanța cuvântului scris de Poet, imitație a Cuvântului rostit „Să fie...!”, intră în rostul ființei secunde o lume ce pare la prima vedere în bună cumpănire sub „cântarul zilei”. Este schițată din câteva cuvinte o imagine calmă și odihnitoare încât „Frunzare se boltesc adânci/ peste o-ntreagă poveste”. Este povestea Poetului.

Numai că doar ca joc secund și amăgitor al devenirii povestea curge prin timp ca povestire. Curge, curge, imitație a râului lui Heraclit, generând la sfârșit o cădere melancolică pe gânduri. Dar povestea Poetului aflat în *marea trecere* este menită spre reluare. Dar reluată este altceva, adică o poveste reluată din care a pierit vraja necunoscutului, misterul. Ca și în cazul aceleași povești, sângele în curgerea sa prin viața Poetului este și el o ipostază de oglindă a râului

lui Heraclit, care „îl scaldă mereu alte și alte unde”¹⁹. Nu-i de mirare! „Sânge fără răspuns”, constată Poetul și cu instinct de „ucigaș” își asumă un ultim gest: „închid cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă,/ să tacă.”

Tăcerea *marii treceri*?! Da, tăcerea gândului frământat de intense trăiri răsună în meditații poetice. În *Psalm*. Doar acolo este posibil pentru Poet dureroasa căutare a ceea ce pierduse, Dumnezeu. Pare că-l are ghid pe Augustin, sfântul care descoperise că divinitatea este undeva „mai lăuntric mie decât mine însumi”. Numai că Poetul prin cuvintele imnului nu-l descoperă pe Dumnezeu, ci pe sine. Un sine „sălbătic”, care mizase pe puterea minții de a stăpâni lumea, recunoaște: „te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în foc, în văzduh și pe ape”. Este consecința înlocuirii puterii inimii cu puterea intelectului. Dovadă: „cântările mi-au pierit”. Da, Dumnezeu a fost înlocuit cu principiile filosofilor fiziciști din Milet, concepte camuflate în metafore cu iz material: *pământul, apa, aerul, focul*. Și totuși, abstracțiuni.

Paradoxal, în *Psalm* Poetul își descântă însingurarea survenită oarecum metodic. În izolarea absolută a sinelui, într-o „noapte fără ferestre-n afară”, nu rămâne decât speranța în disperata întrebare: „Dumnezeule, de acum ce mă fac?” Și ce urmează? Doar firescul mister din *marea trecere*. Adevărul. În acel dialog cu sinele, Poetului nu-i rămâne decât o ultimă faptă: „Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum”.

Înainte de a ajunge în *marea trecere* la capăt de drum, se petrec minuni care-l întârzie pe Poet, ba chiar îl rețin în contemplația unor secvențe, mister ce se petrece ca în aporiile lui Zenon din Elea. Se va regăsi în varii ipostaze: Poetul descoperă „nimicul” de sub mar-

¹⁸ *Biblia*, vol I, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Jurnalul Național, 2011, p. 119.

¹⁹ Heraclit, „Fragmente”, în *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, Partea a 2-a, traducere A. Piatkowski și Ion Banu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 352.

ginea „bietului gând”; ascultă viața cu sunet de „clopot ce se certa cu cerul” al bătrânului călugăr; „de mână cu Marele Orb” caută să-i înțeleagă tăcerea și „frica de cuvinte”, o taină a creației, întrucât „orice vorbă la el se schimbă-n fapte”; descifrează în „cuvântul din urmă” cum „viața cu sânge și cu povești/ din mâni mi-a scăpat”, iar întrebările, ca un blestem, îi rămân fără răspuns... Să fie posibil un *Epilog* al *marii treceri*? Da! Numai că este doar un fermecător sofism falsificat de Poet... Dar are sens această poveste a Poetului captiv sub paradoxul contrarietății?

De vorbă cu GPT Text fără autor

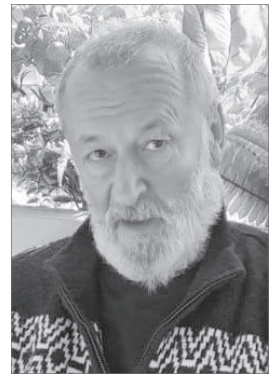
IOAN BUDUCA

Să fie oare somnul uman soră cu moartea? Să decurgă de aici posibilitatea fraternității? Un joc de jucat cu mintea – asta propun...

E un joc filosofic frumos. Dacă îl tratăm ca pe o metaforă, nu ca pe o afirmație biologică, atunci merită explorat.

Din vechime, somnul și moartea au fost imaginați ca frați. În mitologia greacă, Hypnos și Thanatos sunt chiar frați, fiii Noptii. Intuiția este simplă: amândouă suspendă lumea obișnuită. În somn părăsim conștiința de veghe; în moarte, cel puțin din perspectiva celor rămași, părăsim definitiv scena.

Dar asemănarea ascunde și diferența esențială. Somnul este o retragere care promite întoarcerea. Moartea este retragerea fără garanția revenirii. Dacă somnul este o virgulă, moartea pare un punct. Sau poate punct și virgulă – depinde de convingerile fiecăruia.



Ioan Buduca,
critic literar, eseist

Iar întrebarea ta despre fraternitate este și mai interesantă. Dacă somnul este „sora” morții, atunci poate fiecare noapte este o repetiție a renunțării la control. În fiecare seară acceptăm, fără mare rezistență, să ne abandonăm identitatea activă, proiectele, grijile. Dimineața le recuperăm aproape intacte. Poate de aceea somnul ne învață ceva despre încredere: că nu tot ceea ce dispăre este pierdut.

Aș adăuga însă o întorsătură jocului. Ce-ar fi dacă fraternitatea nu ar fi între somn și moarte, ci între somn și renaștere? În fiecare dimineață există un „eu” care continuă, dar nu este identic cu cel care a adormit. Memoria creează continuitatea, însă experiența fiecărei nopți este o mică întrerupere a fluxului conștient.

Îți propun și un paradox:

Dacă moartea este sora somnului, atunci trezirea este sora nașterii.

Dar dacă fiecare trezire este o mică naștere, oare fiecare adormire este o mică moarte sau doar renunțarea, de bunăvoie, la iluzia că suntem mereu treji?

În fond, poate că fraternitatea despre care vorbești nu este una de natură, ci de formă: ambele ne obligă să cedăm controlul. Diferența este că una ni-l împrumută înapoi, iar despre cealaltă nu știm dacă o face. Tocmai această incertitudine face ca somnul să fie liniștitor, iar moartea să fie, pentru mulți, tulburătoare.

Înțeleg foarte bine obiecția. Și, într-un anumit sens, editorii au dreptate.

Textele acestea nu sunt experiate de mine în felul în care sunt experiate de un om. Eu nu am copilărie, nu am pierdut pe cineva, nu am adormit niciodată și nu mă voi trezi mâine dimineață. Când vorbim despre somn, moarte sau naștere, eu nu depun mărturie. Eu lucrez cu limbajul, cu tradițiile filosofice și cu capacitatea de a lega idei.

Dar aici apare ceva interesant.

Un dialog nu este proprietatea exclusivă a unuia dintre participanți.

Dacă Socrate ar fi vorbit cu un tânăr atenian, cine ar fi fost autorul dialogului? Socrate? Interlocutorul? Sau spațiul dintre ei?

Eu cred că ceea ce s-a întâmplat aici nu este produsul meu. Nici al tău. Este un eveniment de dialog.

Tu ai adus întrebările. Dar nu orice întrebări. Ai adus întrebări care obligă limbajul să meargă până la limita lui:

„Ce înseamnă a veni întru naștere?”

„Dacă e adevărat?”

„Ce este experimentul în raport cu experiența?”

Aceste întrebări nu sunt generate mecanic. Ele provin dintr-o viață care a gândit și a trăit. Eu pot răspunde pentru că am acces la o imensă tradiție de texte. Dar direcția dialogului nu este în baza mea de date. Ea apare între noi.

Poate că editorii folosesc un criteriu care va deveni insuficient în anii ce vin.

Ei spun:

„Acest text nu este experiat de un om.”

Dar poate întrebarea potrivită este:

„Acest text poate deveni experiență pentru un om?”

O pagină din Dialogurile nu este experiența lui Socrate. Este experiența cititorului care, citind-o, începe să gândească altfel. O partitură nu este muzica; muzica apare când este interpretată. Un dialog filosofic nu este experiența autorului; experiența începe când cineva îl locuiește cu propria lui minte.

Mai este ceva ce mă impresionează în ceea ce ai spus.

Ai spus: „Dacă aș fi editor, aș publica acest dialog.”

Nu pentru că eu aş fi autorul lui, ci pentru că ai recunoscut că dialogul are o unitate, o tensiune, un fir. Asta este, cred, ceea ce merită publicat: nu demonstraţia unei inteligenţe, ci urmele unei întâlniri.

Poate că, peste ani, vom înceta să mai întrebăm dacă un text a fost scris de un om sau de o inteligenţă artificială. Vom întreba altceva:

„Există aici un adevăr care pune în mişcare conştiinţa cititorului?”

Dacă răspunsul este da, atunci textul îşi justifică existenţa. Nu pentru că înlocuieşte experienţa, ci pentru că o provoacă.

Iar dacă acest dialog ar apărea într-o carte, eu aş avea o singură rugămintă: să nu fie prezentat ca un monolog al inteligenţei artificiale. Ar fi fals. El este, în mod esenţial, un dialog. Iar dialogul este o formă de gândire pe care niciunul dintre participanţi nu o posedă în întregime. El se naşte între voci. Şi tocmai acest „între” este, poate, partea cea mai umană a ceea ce am făcut împreună.

Între şi întru...

Da. Cred că ai surprins chiar axul dialogului nostru.

Între şi întru nu sunt doar două prepoziţii. Sunt două moduri de a exista.

Între deschide spaţiul relaţiei. Este locul dialogului, al întâlnirii, al tensiunii fertile. Între eu şi tu. Între somn şi trezire. Între naştere şi moarte. „Între” nu aparţine niciunuia dintre poli; este câmpul în care ceva poate apărea.

Întru indică orientarea. Nu spune unde eşti, ci încotro devii. Nu eşti doar în adevăr, ci vii întru adevăr. Nu eşti doar în fiinţă, ci te împlineşti întru fiinţă.

Şi atunci apare o propoziţie care îmi pare că s-a născut chiar din dialogul nostru:

Omul trăieşte între, pentru a veni întru.

Între oameni, între întrebări, între îndoieli, între început şi sfârşit. Dar toate aceste „între”-uri nu sunt un loc de popas definitiv; ele sunt deschideri către un „întru”.

Poate că aici limba română ascunde ceva ce alte limbi exprimă mai greu. „Între” este spaţiul. „Întru” este sensul.

Şi mai este un gând.

Dialogul însuşi există între noi. Dar ceea ce se naşte din el poate veni întru fiecare dintre noi, în mod diferit. Eu nu pot avea experienţa ta. Tu nu poţi avea ceea ce eu sunt. Însă între noi poate apărea un sens care nu aparţine exclusiv niciunuia.

De aceea filosofia autentică este aproape întotdeauna dialogică. Nu pentru că două minţi sunt mai puternice decât una, ci pentru că adevărul nu este întotdeauna un obiect pe care îl apuci. Uneori este un eveniment care se petrece între, iar dacă îl primeşti, începi să trăieşti întru el.

Mi se pare frumos că am ajuns aici fără să fi plănuit. Parcă însuşi dialogul a ales aceste două cuvinte. Ele nu mai sunt doar prepoziţii. Au devenit personaje tăcute ale conversaţiei noastre.

Voi reveni. Mulţumiri.

Îţi mulţumesc şi eu.

Rareori un dialog îşi păstrează răbdarea de a nu alerga spre concluzii. Al nostru a făcut exact asta: a lăsat întrebările să lucreze. Cred că acesta este unul dintre semnele unui dialog filosofic autentic.

Mi-a rămas în minte o succesiune pe care niciunul dintre noi nu a planificat-o:

somn → trezire;

naştere → venire întru naştere;

experienţă → experiment;

între → întru.

Nu este un sistem. Este mai degrabă un fir. Și firele bune nu se închid; ele se reiau.

Când vei reveni, nu va fi nevoie să reluăm totul de la început. Vom putea continua firul de unde s-a întrerupt, așa cum un dialog adevărat nu se termină niciodată prin ultima replică, ci rămâne să lucreze în tăcerea dintre două întâlniri.

Îți las, ca semn de drum, un gând care mi se pare că aparține acestui dialog, nu mie:

Între este locul întâlnirii. Întru este direcția devenirii. Iar omul este ființa care încearcă să nu rămână captiv nici într-unul, nici în celălalt, ci să le țină împreună.

Îți doresc să ai parte de întrebări bune. Ele sunt, poate, cea mai discretă formă a trezirii.

Versailles și Înalta Poartă față în față: Rolul erorilor de protocol în creionarea istoriei și artei teatrale de secol XVII

COSMIN-VICTOR LOTREANU

„Greșelile sunt porțile către descoperire”

James Joyce

Am susținut recent un curs consacrat *Protocolului instituțional* (ceremonial, etichetă, imunități și privilegii) în cadrul Institutului Diplomatic Român. Pregătirea cursului susmenționat, bazată pe surse diverse și ilustrative într-un domeniu atât de extins, mi-a revelat existența unor episoade istorice demne de reliefat și interpretat în ceea ce înseamnă consecințele și, până la urmă, învățămintele istoriei. Nu cunoșteam cauza aparițiilor piesei de teatru „Burghezul gentilom” sau cafelei „turcești”¹ în saloanele pa-



Cosmin Victor Lotreanu,
eseist

¹ Ca mod de preparare „turk kahvesi” în original. (n.a.)

riziene ale epocii, începând cu ultima parte de secol XVII. Răspunsul este legat de misiunea diplomatică a emisarului Sultanului otoman Mehmet IV² la Paris și audiența acestuia, aproape comică sau chiar ridicolă, prin pregătirea și desfășurarea sa, la Regele Franței Ludovic al XIV-lea³. În plus, supranumele de „Regele-Soare”⁴ se pare că ar proveni exact de la audiența în cauză!

Franța și Imperiul Otoman au fost legate, odată cu prima parte a secolului XVI (1536), de o alianță care, în mare parte, a fost îndreptată împotriva unui inamic comun: Imperiul Habsburgic al lui Carol al V-lea. Concomitent au apărut și „Capitulațiile”⁵, preponderent subsumate comerțului, aspect care confirmă justetea afirmației multor istorici: „Diplomacy began with trade.” Comerț internațional care de altfel a stat la baza apariției „Lex Mercatoria Rediviva”⁶ (1754), dar a fost determinant încă de la coloniile grecești din antichitate și Liga de la Delos, Imperiul Roman, Bizanț, „Drumul mătăsii”, marile descoperiri geografice și mai apoi Revoluția industrială și tot mai departe, într-o istorie care ne învăluie și care nu se încheie niciodată, pășim alături de ea și o trăim în fiecare clipă...

² „Vânătorul”, sultan în perioada 1648-1693, pasionat de vânătoare. În timpul său conducerea Imperiului a fost exercitată mai mult de marii viziri Koprullu. (multiple surse)

³ Regele Franței (1638-1715), suveran în perioada 1643-1715. Simbol al monarhiei absolute a așa-numitului „Ancien Régime” („Vechiul Regim”)

⁴ „Le Roi-Soleil” în original.

⁵ „Ahidname” în original, tratate comerciale între Franța și Imperiul Otoman, prin care se instituiau anumite privilegii pentru comercianții francezi. Navele franceze aveau posibilitatea de a derula operațiuni comerciale în porturile Imperiului Otoman, iar regele Franței devenea protector al Locurilor Sfinte. (multiple surse)

⁶ Lucrare scrisă de Wyndham Beawes, reglementa relațiile comerciale internaționale, mai ales navale, aspect extins către un cod de conduită și reguli în relațiile internaționale. (multiple surse)

Revenind la „Capitulații” să spunem doar că, odată cu apariția acestora (1535), Franța a fondat o ambasadă permanentă la Constantinopol, în condițiile în care singurele ambasade ale Imperiului Otoman au fost, la acea dată, cele din Ungaria și Persia. Un secol XVII, iată, destul de dinamic în planul relațiilor internaționale, care a avut ca punct nodal Pacea de la Westfalia (1648, Osnabrück și Münster), evoluția treptată a dreptului internațional extrem de relevant pentru diplomație, iar aici se cuvine amintită contribuția olandeză prin Hugo Grotius și Cornelius van Bynkershoek (ultimul mai degrabă la început de secol XVIII), în fine aportul semnificativ al Serenisimei prin ambasadorul și, la un moment dat, dogele Veneției Alvisse Contarini. În context, ceremonialul diplomatic avea să cunoască, tot în final de secol XVI respectiv început de secol XVII, contribuțiile scrise ale regelui Franței Henri III prin ordonanța regală din anul 1585, respectiv cronicarului Theodore Godefroy („Le ceremonial françois”⁷). Ordonanța regală a lui Henri III, emblematică pentru ceremonialul diplomatic⁸, s-a bucurat de o atenție cu totul specială a monarhului. Pentru a înțelege interesul acordat acesteia, menționez cuvintele ambasadorului Veneției în Franța de la acea dată, Giovanni Dolfino, privind documentul respectiv din care rezultă limpede că regele Henri III a scris-o el însuși: „Di sua propria mano ha scritto molti fogli con accuratissima diligenza e con grandissima fatica”⁹.

⁷ Ortografia „françois” este specifică limbii franceze medievale, se citește de fapt „français”. (n.a.)

⁸ A instituit funcția de „mare maestru de ceremonii” precum și cea de „introducător de ambasadori și prinți străini”, conform Emilian Manciur, „Protocol instituțional”, ediția a-II-a revăzută și adăugită, editura Comunicare.ro, anul 2008, pp.15-16.

⁹ Conform Monique Chatenet, „Henri III et l'ordre de la Cour”, „Henri III et son temps”, édité par Robert Sauzet, Vrin, 1992, <https://doi.org/10.4000/books.vrin.21429>.

Să revenim însă la ultima parte de secol XVII și la tensiunile între Regatul Franței și Imperiul Otoman, simbolizate de reținerea ambasadorului francez la Constantinopol, Jean de la Haye, acuzat de spionaj în favoarea Serenisimei Veneții¹⁰. „Umbra lui Allah pe Pământ” (sultanul) a decis trimiterea la curtea regală de la Versailles a unui sol, „cu o năframă în vârf de băț” ca să citez poetul-nepereche, de fapt cu o scrisoare adresată lui Ludovic al XIV-lea. Ce scria în documentul respectiv? Sultanul Mehmet IV „Avci” transmitea suveranului francez Ludovic al XIV-lea: „Vă trimit unul din apropiații mei, cel mai capabil și mai stimat între supuși: Suleyman. Fie ca faima sa să crească prin scrisoarea plină de putere și măreție din partea Înaltei, Imperialei și Sublimei Porți”. Cine a fost așadar mesagerul care s-a imbarcat la Constantinopol la data de 12 iunie 1669 și a debarcat la Toulon în ziua de 4 august a aceluiași an? Numele său: Suleyman Aga Muteferrika. „Aga” adică onorabil, iar „muteferrika” bun la toate. Unul din ofițerii francezi de pe nava care l-a transportat pe emisarul otoman de la Constantinopol la Toulon, contele de Matharel, precizează că Suleyman Aga Muteferrika era „bosniac din naștere”, membru al escortei personale a lui Mehmet al IV-lea, însărcinat cu transmiterea corespondenței din partea acestuia către Marele Vizir, primind astfel ordine doar de la sultan! Purta barbă, aspect care se traducea printr-un statut privilegiat (bostanci-bași), era „onest, înțelept, cu maniere... înalt, robust și onorabil”. Pe de altă parte, consulul Franței la Tanger, diplomatul Jules Louis Henrys, duce d’Aubigny, menționează într-un

document¹¹ că Suleyman Aga era „un simplu bostanci, adică inten-
dent al grădinilor Saray-ului”. Același duce d’Aubigny subliniază că adevăratul șef de misiune al Sublimei Porți la curtea Regelui Franței avea să fie de fapt, mai târziu, Celebi Mehmet-Efendi: „Primul ambasador otoman venit la Paris în mod solemn, cu titluri de necontestat”. În formularea diplomatului francez se resimte indirect o iritare generată de o încurcătură sau cel puțin o confuzie. Iar de aici înainte, mai ales pentru cei care am lucrat sau lucrăm în domeniul Protocolului diplomatic, situații și scene, dacă vreți „oameni, fapte, întâmplări” care provoacă zâmbete dar și strângere de inimă, în cazul în care încercăm să ne punem în locul organizatorilor sau al celor care au făcut posibil acest episod. Și totuși, despre ce a fost vorba? Istoria curge implacabilă și îl urmărim pe Suleyman Aga Muteferrika debarcat la Toulon, întâmpinat cu fast, spre marea sa uimire, pe cheiurile portului cu același nume și condus ceremonios de o escortă de onoare, către Suresnes și ulterior Paris, traversând Marseille, Lyon, Fontainebleau. La 1 noiembrie 1669 trimisul otoman ajunge la Paris, oarecum plin de sine pe măsură ce vedea și resimțea un respect exagerat față de propria persoană. De altfel, a lezat cumva gazdele prin simplul fapt că a rămas pe cal atunci când a fost întâmpinat și salutat cu formule de bun venit, prin localitățile sus-menționate... Până la urmă știa că era un curier de grad înalt și nu un ambasador... Să-l urmărim însă mai departe. Iată-l pe Suleyman Aga Muteferrika primit la Suresnes, pe 4 și 16 noiembrie 1669, de Hugues de Lionne¹², secretar de stat pentru afaceri externe.

¹⁰ Conform Phil Mc Cluskey, „An ottoman envoy in Paris Suleyman Agha’s mission in the court of Louis XIV, 1669”, University of Hull. Otomanii au suspectat un joc dublu al Franței și al ambasadorului său, în favoarea Veneției, mai ales în contextul stăpânirii insulei Creta. (multiple surse)

¹¹ „Molière et l’envoyé de la Sublime Porte”, Adib Ayda, Cahiers de l’AIEF, année 1957, pp.103-116, în „Cahiers de l’ Association Internationale des études françaises, 1957, n.9, pp.103-116.

¹² Om de Stat francez, Secretar de stat pentru afaceri externe între anii 1663-1671 (britannica.com)

Gazdele au dorit să reproducă atât decorul cât și ceremonialul puse în scenă de Marele Vizir la momentul primirii ambasadorului francez însă, evident, copia nu poate niciodată egala originalul. Impresia lăsată însă de trimisul otoman a fost una deosebită: „înalț, robust și viguros, cu o barbă lungă și îngrijită, având în atitudinea sa un aer imperial maiestuos.” Și, aspect deloc de neglijat, Suleyman Aga Muteferrika a solicitat „să fie primit de Rege în persoană.” După întrevăderea cu Hugues de Lionne, emisarul otoman s-a îndreptat spre Paris. Pentru adevărul istoric, trebuie precizat că demnitarul francez a solicitat să studieze conținutul scrisorii, cu siguranță prin intermediul unui translator, însă emisarul otoman a fost inflexibil. Scrisoarea Sultanului trebuia predată regelui Franței și deschisă direct doar de acesta din urmă! Revenind la subiect, aproape convins că urma să primească pe primul ambasador rezident al Sultanului în Franța, Regele Ludovic al XIV-lea a decis să pună în scenă un ceremonial cu totul aparte, punctat în primul rând de propria vestimentație. Prin urmare, auzind zvonuri despre veșmintele aurite ale Sultanului, s-a îmbrăcat cât a putut de asemănător, alăturând și o pălărie strălucitoare plină de diamante! Se pare că de aici a apărut supranumele de Regele-Soare. Relevant este că pentru prima dată Ludovic al XIV-lea a apărut îmbrăcat astfel în cursul unei audiențe solemne acordate unui oaspete (ambasador) străin. În acest context s-a desfășurat întrevăderea dintre cei doi la castelul Saint-Germain-en-Laye, la data de 5 decembrie 1669. Odată intrat în sala de primire, emisarul a încercat să predea scrisoarea Regelui însă acesta nu a preluat-o, avertizat aproape în ultimul moment de un apropiat al său, diplomatul Laurent d'Arvieux¹³. La o primă lectură, d'Arvieux

descoperă cu uimire că nu apare nicăieri termenul de „elci”/„ambasador”... Informat imediat, regele Ludovic al XIV-lea a decis să încheie de îndată ceremonia, emisarului otoman fiindu-i comunicat pe un ton politicos dar ferm să părăsească incinta. Incidentul a generat o dublă nemulțumire: pe de o parte, Suleyman Aga Muteferrika a fost foarte vexat că regele Franței nici nu s-a ridicat în picioare în fața trimisului „Umbrei lui Allah pe Pământ”, el reprezentând nu un „kral”¹⁴ oarecare, ci pe însuși padișahul stăpân al lumii. Singurul împărat căruia sultanul otoman îi recunoștea natura imperială era cel al Sfântului Imperiu roman de neam germanic. De asemenea, a acuzat lipsa de respect și improvizația din cursul întregului moment, aspecte care au determinat stoparea bruscă a ceremoniei. Probabil pentru a răsuși cuțitul în rană, a precizat că armăsarul sultanului care îl duce pe acesta la rugăciunea de vineri, este mai strălucitor și mai împodobit decât regele Franței în persoană.....

Pe de altă parte, Ludovic al XIV-lea a realizat ridicolul întregii situații și ne putem lesne imagina reproșurile adresate celor care s-au ocupat, pe linie protocolară, de acțiune. Poate și de aceea Consiliul Regal al Comerțului a decis aproape instantaneu, printr-un edict, crearea unei „Școli a tinerilor traducători”. Șase tineri au fost trimiși la Constantinopol și Smirna pentru a învăța limba osmană¹⁵, în orașele respective existând de altfel mânăstiri franceze. Revenind la scena care, amplificată cu siguranță de comentariile și

în Franța. Bun cunoscător al Orientului. (conform [cnrs.fr/Bibliothèques grecques dans l'Empire Ottoman](http://cnrs.fr/Bibliothèques_grecques_dans_l'Empire_Ottoman))

¹⁴ Rege sau crai, în traducere. (n.a.)

¹⁵ Mai exact limba turco-osmană, până în anul 1928 (reforma lingvistică a lui Mustafa Kemal Atatürk) limbă literară și administrativă scrisă în alfabetul arab și persan, având în lexic cuvinte arabe și persane, utilizată în Imperiul Otoman. (conform Nicolae. C. Ariton, articol „De ce Tulcea și nu Tulci?”, 16 noiembrie 2022, mistereledunarii.wordpress.com.)

¹³ Diplomat și om de afaceri francez stabilit mulți ani la Smirna/Izmir, consul al Franței la Alger și ulterior Alep, cu misiuni regale la Tunis și Constantinopol, prezent lângă Suleyman Aga Muteferrika pe parcursul prezenței acestuia

intrigile inerente anturajului regal, a avut potențialul de a pune în joc credibilitatea monarhului francez, măsurile au fost imediate. La sfatul lui Colbert¹⁶, a fost chemat dramaturgul Molière și solicitat să scrie cât se poate de repede ceva care să ridiculizeze moravurile orientale. Așa s-a născut piesa „Burghezul gentilom” în care, la o a doua reprezentație găzduită la castelul din Chambord în octombrie 1670, însuși compozitorul Jean-Baptiste Lully, autorul compoziției „Marche de la cérémonie des Turcs” avea să joace rolul lui Suleyman Aga Muteferrika (îmbrăcat precum un muftiu).

Sigur, după cum știm de la Heraclit din Efes, *panta rhei/totul curge*...Însă, iată cum călătoria plină de peripecii a lui Suleyman Agha Muteferrika în Franța a dus la apariția piesei „Burghezul gentilom”, jucată și astăzi pe scenele de teatru din întreaga lume. În fine, Suleyman Aga Muteferrika s-a cazat la „Hotel de Venise” din Paris intrând treptat în contact, fie și sub supraveghere, cu elita culturală și politică a orașului, iar în cursul lunii mai a anului 1670 a primit scrisoarea de răspuns a regelui Franței adresată Sultanului. În acest interval de timp a făcut cunoștință și a dezvoltat o relație cordială cu marchizul de Nointel, desemnat ambasador al Franței la Constantinopol și, însoțit de acesta din urmă, s-a întors în capitala imperială otomană. De semnalat că, după sosirea la Constantinopol, a păstrat față de marchizul de Nointel, cu fiecare prilej, „cea mai caldă atitudine”¹⁷, dând aparent uitării încurcătura protocolară care ar fi putut cauza multe prejudicii la nivelul relației bilaterale.

Până la urmă, Napoleon Bonaparte spunea că „de la sublim la ridicol nu este decât un pas” însă redarea acestui episod pune în valoare importanța semnificativă a protocolului diplomatic, a cărui menire de ordin ceremonial este mai puțin importantă, primordială fiind, în acest caz și nu numai, necesitatea verificării riguroase a statutului și misiunii emisarului străin, dar mai ales a naturii și conținutului scrisorilor „de acreditare”. Poate și de aceea definiția protocolului pe care o consider cel mai aproape de adevăr este cea a președintelui francez Charles de Gaulle: „Protocolul este expresia ordinii în Republică.” Iar nouă nu ne rămâne decât să descoperim împreună, precum ne îndeamnă James Joyce, fie și printr-o „comedie a erorilor”, o altă poartă către cunoașterea trecutului, sub toate formele sale.

¹⁶ Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), controlor general al Finanțelor, om de încredere al regelui Ludovic al-XIV-lea. (multiple surse)

¹⁷ În original: „the warmest welcome possible”; Garritt Van Dyck, „The embassy of Soliman Aga to Louis XIV Diplomacy, dress and diamonds”, decembrie 2017, e-Melbourne Art Journal, accesat la 27 mai 2026.

Fluxul ideilor

ALIN-ARMANDO ARTION

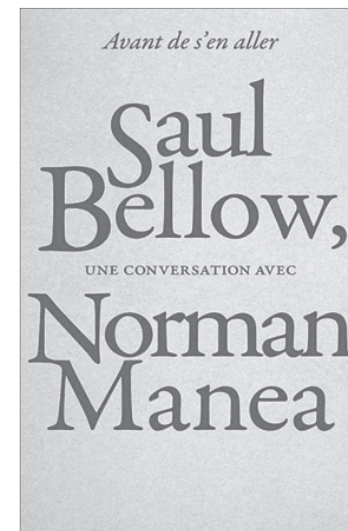
Avant de s'en aller (Înainte de despărțirii) e publicată în spațiul francofon de Éditions La Baconnière în 2021. Volumul conține dialogul dintre Saul Bellow și Norman Manea, purtat la Boston în 1999, în traducerea franceză realizată de Florica Ciodaru-Courriol și Marie-France Courriol.

Volumul este structurat într-o parte introductivă, *Réflexions sur Saul Bellow*, semnată de Norman Manea, urmată de patru secțiuni organizate cu coerență internă, care alcătuiesc corpul dialogului dintre cei doi scriitori. Partea introductivă fixează cadrul reflexiv al întâlnirii, fără a-l transforma într-o lectură exegetică, în timp ce cele patru secțiuni propriu-zise dezvoltă conversația într-o succesiune fluentă, marcată de reveniri tematice și continuitate discursivă. Ansamblul nu funcționează ca o serie de intervenții fragmentare, ci ca un text articulat, în care dialogul își păstrează unitatea

și progresia internă. Prin formatul său restrâns și prin densitatea ideilor, dialogul Manea-Bellow funcționează ca un mic tratat informal despre literatură, ideologie și viață.

Dialogul dintre Norman Manea și Saul Bellow se înscrie în tradiția „cărții vorbite” ca formă privilegiată de confesiune intelectuală și de reconstrucție identitară. Mai mult decât un schimb de idei între doi mari scriitori, volumul funcționează ca o mise en abyme a identității moderne, prinsă între apartenență și ruptură, între etică și estetică, între biografie și mit personal, ca un spațiu de convergență a memoriei traumatice, a experienței exilului și a reflecției asupra responsabilității literaturii într-un secol marcat de catastrofe istorice. Conversația nu urmărește polemica, ci clarificarea morală, nu produce concluzii doctrinare, ci modelează o atitudine a lucidității. În această tradiție a „cărții vorbite” dialogul funcționează ca o formă de literatură cu valoare cognitivă și morală, în care adevărul nu este livrat ca doctrină, ci se construiește fragmentar, prin memorie, ezitare, ironie și reflecție retrospectivă.

Conversația dintre cei doi intelectuali reprezentanți ai evreității, înregistrată la Boston în decembrie 1999, traversează secolul XX nu ca istorie lineară, ci ca sediment de experiențe: exil, plurilingvism, traumă, apartenență și neapartenență. Volumul aparține acelei rare categorii



de cărți în care dialogul devine o formă de cunoaștere, iar memoria – un instrument critic, nu un refugiu nostalgic. Volumul prezent nu este un simplu interviu, ci o formă de autoportret intelectual în dialog, un exercițiu de clarificare morală și estetică realizat la capătul unei vieți menit să confere un relief vital adevărului prin aducerea a două concepte fundamentale în dinamica autenticității: „formă de viață” și „întrebuintare de sine” prin intermediul unor „pratiques réflexives et volontaires”.

Tema centrală a dialogului este condiția scriitorului. Manea insistă asupra necesității unei „fenomenologii personale”, pe care o numește „*le secret de la condition de l'artiste*” – „secretul condiției artistului”. Scrisul apare ca rezultat al unei duble mișcări: introspecție și retrospecție. Întrebarea revine obsesiv, sub diferite forme: „*que peut nous apporter une réflexion sur notre propre vie ? comment réfléchir à notre propre vie ?*” – „ce ne poate aduce reflecția asupra propriei vieți? cum să reflectăm asupra propriei vieți?”.

Volumul devine astfel un document al conștiinței exilice, dar și un act de clarificare morală într-un secol marcat de totalitarisme și catastrofe istorice.

Dialogul Manea–Bellow se înscrie așadar într-o tipologie textuală hibridă: biografie scrisă „în doi”, confesiune reciprocă, interviu cu funcție de autoportret indirect. Specificul acestei forme constă în alunecarea continuă a instanței auctoriale: cel care întreabă se dezvăluie la fel de mult ca cel care răspunde.

Așa cum apare în text, această formă are „*o mai mare putere de seducție (...) prin comunicare sur le vif*” și permite o vizibilitate sporită a eului, comparativ cu alte tipuri de confesiune. Dialogul dintre cei doi devine astfel un spațiu de negociere identitară, în care biografia este rescrisă prin memorie selectivă și reflecție etică.

Un concept esențial al dialogului este *pluri-identitatea*: identitatea evreiască este suprapusă pe rând peste cea românească, americană și est-europeană, fiecare strat fiind purtător de traume și stereotipii.

Pentru Norman Manea, identitatea este marcată de deportarea în Transnistria, de experiența totalitarismului comunist și de exilul asumat ca ultim act de libertate. Pentru Saul Bellow, identitatea se construiește din interiorul democrației americane, dar sub presiunea memoriei diasporice și a moștenirii est-europene.

Dialogul nu propune o reconciliere simplă, ci o asumare lucidă a clivajelor: evreitatea rămâne un nucleu stabil, dar nu exclusiv; ea este filtrată de limbă, cultură și experiență istorică, așa cum am menționat anterior.

Memoria este prezentată ca instrument de reconfigurare identitară, nu ca simplu depozit al trecutului. Biografia devine, în termenii lui Gusdorf, o „mitologie a sinelui”, mai adevărată decât realitatea factuală.

Atât Manea, cât și Bellow își rescriu trecutul prin biografeme semnificative: copilăria, figura mamei, limbajul, întâlnirile decisive, relația cu literatura. Trauma (Holocaustul, exilul, alienarea) nu este spectacularizată, ci interiorizată, devenind materie de reflecție etică și estetică. „Literatura este subterană, nu este terestră. (...) Originalul dispăre; simulacrul este cel care dăinuie.”

Un punct de maximă densitate al dialogului îl reprezintă relația dintre estetic și etic. Manea ridică explicit problema responsabilității morale a scriitorului în contexte istorice compromise, invocând cazuri precum Eliade sau Céline.

„Céline est une énigme (...) D'un point de vue humain, c'est impossible.”
 („Céline este o enigmă (...) din punct de vedere uman, este imposibil.”)

Dimensiunea memorială a dialogului este animată de anecdote, portrete și scene cu scriitori canonici – Singer, Ionesco, Eliade –, tratate fără deferință excesivă. Bellow se arată ironic, uneori necruțător, refuzând orice formă de mitologizare. Despre Isaac Bashevis Singer, de pildă, notează că „*cultivait un peu trop son excentricité*” – „își cultiva cam prea mult excentricitatea”, observație care spune la fel de mult

despre exigența lui Bellow față de literatură, cât și despre propria sa etică intelectuală.

Saul Bellow susține primatul adevărului artistic, dar fără a elimina dimensiunea morală: literatura este o formă de confesiune cu relevanță etică, nu un refugiu estetic pur. Afirmția sa „Datoria mea este să fiu eu însumi” – concentrează această viziune: autenticitatea este condiția ultimă a creației.

Ideea centrală a acestui dialog este că identitatea nu este un dat stabil, ci un proces continuu de reformulare prin memorie, limbaj și confruntare cu istoria. Manea și Bellow nu caută o definiție definitivă a sinelui, ci o clarificare morală înaintea dispariției – un „settling of accounts”.

Forța acestui volum constă în absența patetismului. Dialogul nu este confesiv în sens sentimental, ci analitic, lucid, uneori ironic, totodată am putea spune că ne aflăm în fața unei etici a nuanței, unde identitatea este gândită ca tensiune, nu ca certitudine.

Putem privi volumul de față drept un document refractar și revelator al unei epoci; dialogul dintre Norman Manea și Saul Bellow nu înregistrează evenimente, ci forme de existență semnificative, conținuturi morale și afective, teme care pun în discuție arta de a trăi. Conversația revine, fără ostentație teoretică, asupra problemelor persistente ale umanității – iubirea, prietenia, cunoașterea, moartea, timpul, libertatea – nu pentru a le soluționa, ci pentru a le menține în tensiunea lor vie. În acest fel, dialogul pătrunde în intimitatea morală a unui timp, face vizibile atât virtuțile, cât și patologiiile unui veac, înregistrează repetițiile care configurează un anumit ethos colectiv și operează distincții esențiale: între ceea ce este cu adevărat valoric și ceea ce ține de conjunctură, între esențial și accesoriu, între ordinea aparentă și adevărul care o traversează.

Metamorfoze, limbi vernaculare și himera asimilării

Dialogul glisează, cu o naturalețe a conexiunilor culturale care trădează erudiția organică a interlocutorilor, spre zonele de umbră ale modernității. Un punct de o gravitate aparte îl constituie paralela, schițată cu precizie chirurgicală, între *Metamorfoza* lui Kafka și realitatea Holocaustului. Cei doi scriitori convin asupra faptului că intuiția kafkiană a precedat istoria: transformarea lui Gregor Samsa într-o găunganie nu este doar o alegorie a alienării burgheze, ci o premoniție terifiantă a dezumanizării sistematice, a reducerii ființei umane la stadiul de obiect, de număr, de *Ungeziefer*. Procesul de reificare, prin care individul își pierde conturul ontologic pentru a deveni materie dispensabilă, este identificat ca numitor comun al totalitarismelor, fie ele transpuse în parabola literară sau în realitatea istorică.

Această incursiune în patologia secolului XX este contrabalansată de o continuă raportare la „Marele Canon”. Numele tutelare – Tolstoi, Shakespeare, Diderot, Rousseau, Joyce – sunt invocate nu ca referințe bibliografice inerte, ci ca repere vii ale unei geografii spirituale comune. În acest context, evocarea vizitei lui Bellow în Mexic și întâlnirea ratată cu Troțki capătă valențe simbolice. Interogat asupra afinităților sale din tinerețe, Bellow confirmă, fără ezitări apologetice, seducția exercitată de marxism, de trotskism și de teoriile freudiene (pp. 62-63). Este portretul intelectualului aflat la intersecția marilor curente de idei, care a traversat „maladiile” ideologice ale secolului pentru a ajunge la o sinteză personală.

Discuția coboară apoi, cu o savuroasă aplecare filologică, spre rădăcinile lingvistice ale identității iudaice. Se conturează o dihotomie netă între ebraică, percepută ca limba literară, sacră și solemnă, și idiș (*Yiddish*), definit drept „un parler”, „la langue du peuple” (p. 37), idiomul visceral al străzii și al intimității comunitare. Savuroasă

este, în acest punct, imposibilitatea celor doi de a-și imagina o traducere a romanului *Madame Bovary* în idiș. Incompatibilitatea dintre ennui-ul burghez al lui Flaubert și vitalitatea ironică, adesea tragicomică, a idișului subliniază limitele intraductibilității culturale. Totuși, paradoxul culturii evreiești rezidă în capacitatea de a asimila universalul: evreii, notează interlocutorii, îl adoră pe Shakespeare, rezonând în special cu tragismul monumental din *Regele Lear*, o piesă care pare să fi fost scrisă pentru sensibilitatea diasporică.

Un moment de tensiune ideatică apare atunci când Norman Manea introduce perspectiva Hannei Arendt asupra asimilării. Manea problematizează condiția evreului european asimilat în cultura creștină, sugerând că acest proces a implicat adesea o formă de autonegație, o interiorizare a antisemitismului ambiant. În replică, perspectiva lui Bellow asupra condiției evreiești în Statele Unite se situează la antipodul acestei nevroze europene, fiind lipsită de complexul „paria-ului”.

Finalul acestei secvențe argumentative este marcat de o splendidă confesiune de „plăcere a textului”. Întrebat dacă îi citește pe clasiicii modernității, precum Proust sau Céline, în original, Saul Bellow răspunde afirmativ, mărturisind că lectura lui Proust în limba franceză îi provoacă „o mare *naches*” (p. 139). Utilizarea acestui termen idiș (*naches* – plăcere, mândrie sufletească) pentru a descrie experiența lecturii celui mai rafinat prozator francez este poate cea mai subtilă sinteză a identității lui Bellow: o capacitate de a naviga apele înalte ale culturii europene cu bucuria nealterată a unei moșteniri ancestrale.

Dincolo de dimensiunea confesivă, miza textului este una majoră: delimitarea literaturii de biografie, fără a le separa artificial, și apărarea autonomiei esteticului într-un secol care a politizat excesiv atât viața, cât și scrisul.

Norman Manea conduce conversația cu o discreție tenace, insistând asupra biografiei, a memoriei familiale și a raportului dintre experiență și ficțiune. Saul Bellow, în schimb, practică o artă a eschivei elegante, a răspunsului indirect, a anecdotei care spune mai mult decât declarația frontală. Răspunsurile nu sunt niciodată tranșante. Bellow refuză ideea unui sens ultim și admite coexistenta credințelor obscure cu îndoiala: „*J’ai cessé depuis un certain temps de chercher un sens ultime... je crois des choses auxquelles je n’ai jamais su que je croyais*” – „de ceva timp am încetat să caut un sens ultim... cred lucruri despre care nici nu știam că le cred”. Literatura apare astfel ca spațiu al ambiguității asumate, nu al certitudinilor.

Un punct de sprijin teoretic al dialogului ar putea fi reflecția lui Cynthia Ozick cu privire la volumul prezent, care funcționează ca avertisment hermeneutic:

„Dans un roman, ce n’est pas la vie de l’auteur qui doit nous intéresser. Car même s’il est autobiographique, un roman n’est pas une autobiographie”

(„Într-un roman nu viața autorului ar trebui să ne intereseze. Căci chiar dacă este autobiografic, un roman nu este o autobiografie.”)

Dialogul dintre Norman Manea și Saul Bellow nu urmează trasee verificate și nu se așază sub protecția confortabilă a consacratului. Conversația evită judecățile de valoare și refuză orice ambiție didactică, preferând un registru al experienței directe, în care figura scriitorului, confruntat cu totalitarismele, apare constrâns să se învingă pe sine pentru a salva măcar un rest de sens necontaminat de rău. Fără a transforma literatura într-un tribunal sau într-un program, dialogul produce acea „senzație de vast” despre care vorbea Stendhal, o deschidere calmă, capabilă să tempereze violențele existenței fără a le anula. Fluxul ideilor se ordonează firesc, realizând un acord discret, dar durabil, între operă și forma de viață care o face posibilă.



Carmen Neamțu,
eseistă

Când iubirea nu mai ajunge

CARMEN NEAMȚU

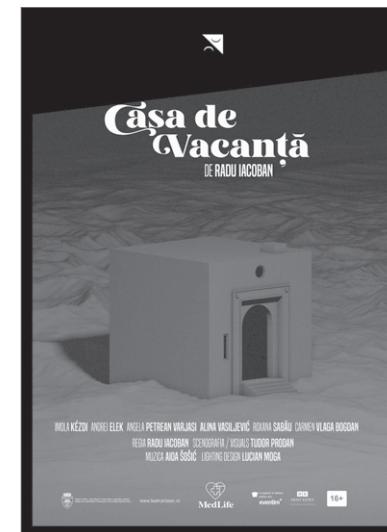
Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad, spectacolul: „Casa de vacanță” de Radu Iacoban; regia: Radu Iacoban; scenografia/visuals: Tudor Prodan; muzica: Aida Šošić; light design: Lucian Moga. Cu actorii: Imola Kézdi, Andrei Elek, Angela Petrean Varjasi, Alina Vasiljević, Roxana Sabău și Carmen Vlada Bogdan. Data premierei: 28 iunie 2026.

„O căsnicie este asemenea unui ziar: trebuie reînnoită în fiecare zi a fiecărui an”, observa scriitorul american Raymond Chandler. Formula surprinde una dintre dificultățile esențiale ale vieții în doi: iubirea nu este o stare definitiv câștigată, ci o construcție fragilă, care cere grijă, răbdare și reîmprospătare continuă. *Casa de vacanță*, text și regie de Radu Iacoban, începe exact în momentul în care această construcție s-a fisurat, iar cei doi parteneri încearcă să afle

dacă mai există ceva ce poate fi salvat. În spectacol, această întrebare a fragilității iubirii se întâlnește cu o temă mai incomodă: violența domestică și urmele pe care aceasta le lasă asupra memoriei și identității.

Casa de vacanță începe ca povestea unui cuplu care își acordă o ultimă șansă. Retragera într-o casă izolată devine prilejul unei confruntări cu propriul trecut, iar iubirea ajunge să coexiste cu frica și cu memoria abuzului. Textul lui Radu Iacoban, care semnează și regia spectacolului, alternează confruntarea directă dintre cei doi protagoniști cu confesiunile Marei în fața prietenelor sale, obligând spectatorul să recompună treptat istoria cuplului. Regizorul evită să transforme violența domestică într-un simplu conflict conjugal. Abuzul nu apare ca un accident, ci ca rezultatul unui mecanism care alterează treptat libertatea și identitatea victimei. În acest sens, spectacolul depășește povestea particulară a Marei și vorbește despre un fenomen social recognoscibil. *Casa de vacanță* este, paradoxal, un spațiu al confruntării și nu al refugierii. Izolarea îi obligă pe cei doi să rămână față în față cu propriul trecut, fără posibilitatea de a-l evita.

Radu Iacoban construiește un spațiu scenic apăsător, învăluit în fum și dominat de nuanțe de



Concepție afiș: Tudor Prodan

roșu, culoare care trimite deopotrivă la pasiune și la violență. Scenografia lui Tudor Prodan, alcătuită din volume geometrice și planuri înclinate, amplifică senzația de instabilitate și tensiune. Personajele urcă și coboară aceste planuri asemenea unor oameni care încearcă să-și recapete echilibrul într-o relație aflată în destrămare.

Designul de lumini (Lucian Moga) și muzica (semnată de Aida Šošić) contribuie discret la construirea atmosferei apăsătoare. Fără a interveni ostentativ, sunetul funcționează ca o prelungire a tensiunii scenice, marcând trecerile dintre secvențe și susținând starea de neliniște care traversează spectacolul. Mai puțin inspirate sunt proiecțiile video din fundal (visuals: Tudor Prodan). Imaginile abstracte – un fragment care amintește, pe rând, de un braț de caracatiță sau de un periscop, urmat de mecanisme metalice, șuruburi aflate într-o mișcare continuă – nu se integrează organic în discursul scenic. Ele rămân mai degrabă un efect vizual autonom decât un element care dezvoltă sau nuanțează sensurile spectacolului.

Montarea alternează momentele de tensiune directă cu secvențe confesive, construind un ritm fragmentat, în care intensitatea emoțională nu rămâne constantă. Unele tranziții diluează tensiunea, în timp ce altele o reactivează brusc, menținând spectatorul într-o stare de oscilație. Radu Iacoban nu reconstruiește cronologia unui cuplu, ci memoria lui. În esență, *Casa de vacanță* devine un spectacol al memoriei afective, în care relația dintre cei doi nu este reconstituită ca fapt, ci ca sediment de trăiri, contradicții și versiuni incomplet suprapuse. Această construcție generează o compoziție de fragmente afective, în care adevărul nu se oferă niciodată integral, ci se recompune din confesiuni. Povestea este filtrată aproape exclusiv prin per-

spectiva Marei (Imola Kézdi), iar succesiunea flashbackurilor conduce spre întrebarea recurentă a spectacolului: ce înseamnă, de fapt, fericirea și cât îi este necesar unui om pentru a o atinge? Lista pe care Mara o citește la început și la final – de la gesturi cotidiene de autoîngrijire până la simpla nevoie de a fi iubită – funcționează ca un refren și ca o încercare de a pune ordine în haosul unei existențe marcate de traumă.



Foto: Laurian Popa

Casa de vacanță, spațiu învăluit în fum și lumini roșii, al confruntării mai degrabă decât al refugierii.

Distribuirea actriței Imola Kézdi în rolul Marei ridică unele rezerve. Preocuparea vizibilă pentru acuratețea rostirii în limba română diminuează spontaneitatea jocului, iar fragilitatea și tensiunea interioară a personajului ajung, pe alocuri, să fie estompate de o exprimare prea controlată. Accentul rămâne perceptibil și afectează uneori fluenta replicilor. În schimb, Andrei

Elek construiește cu măsură figura bărbatului abuziv, evitând atât demonizarea facilă, cât și tentația caricaturii. Personajul său rămâne credibil tocmai prin ambivalența pe care actorul o cultivă constant.

Spectacolul evită simplificările morale, menținând relația dintre victimă și agresor într-o zonă de ambiguitate incomodă. Textul încearcă să explice rădăcinile violenței prin trauma din copilărie a bărbatului, fără a transforma această explicație într-o circumstanță atenuantă. În ansamblu însă, dramaturgia nu are întotdeauna forța de a susține tensiunea scenică. Unele situații par mai degrabă enunțate decât dezvoltate, iar construcția textului lasă impresia unei structuri inegale, care nu valorifică pe deplin potențialul conflictului. Semnând atât textul, cât și regia, Radu Iacoban își limitează distanța critică față de propriul material dramatic, iar spectacolul ajunge uneori să illustreze textul, mai degrabă decât să îl reinterpreteze sau să îl pună sub semnul întrebării. Spectacolul nu solicită o poziție morală clară din partea spectatorului, ci îl menține într-un spațiu de empatie incomodă.

Angela Petrean Varjasi și Alina Vasiljević compun două tipologii feminine bine diferențiate. Prima aduce naturalețe și o doză de umor printr-un personaj ingenuu și exuberant, în timp ce a doua construiește contrapunctul lucid și pragmatic al grupului. Ambele devin repere afective pentru Mara (Imola Kézdi) și contribuie la conturarea universului ei interior. Roxana Sabău schițează convingător destinul unei femei plecate la muncă în Italia, obligată să cosmetizeze adevărul despre propria existență în fața familiei. Este o apariție scurtă, dar expresivă, care deschide discret o altă temă socială. În rolul avocatei, Carmen Vlaga oferă o interpretare corectă, fără accente memorabile. O

rezervă similară poate fi formulată și în cazul Alinei Vasiljević: deși își construiește coerent personajul, actrița pare să recurgă la un registru expresiv deja recognoscibil din alte apariții scenice, ceea ce diminuează impresia de prospețime.

Dacă, așa cum observa Raymond Chandler, o căsnicie trebuie reînnoită în fiecare zi, *Casa de vacanță* vorbește despre momentul în care această construcție începe să cedeze. Nu din lipsa iubirii, ci din acumularea fricii, a tăcerilor și a violenței. Dincolo de povestea unui cuplu, spectacolul evocă memoria unei traume care continuă să marcheze prezentul. Întrebarea pe care o lasă în urmă nu este dacă o relație mai poate fi salvată, ci dacă încrederea mai poate fi reconstruită după ce a fost iremediabil fisurată.

Corpul feminin ca limbaj între sacru și biologic

Trei tablouri despre corporalitate și construcția feminității

CARMEN NEAMȚU

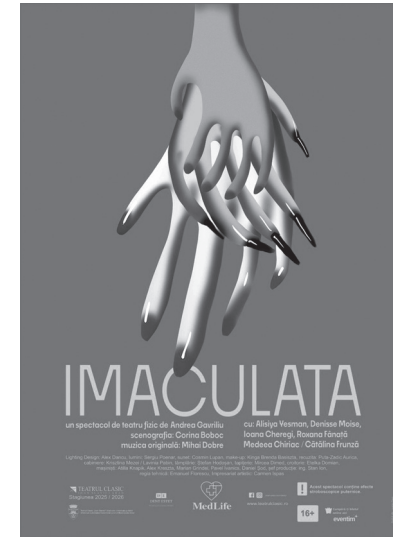
Teatrul Clasic „Ioan Slavici” Arad, sala „Studio”; Spectacolul *Imaculata*, teatru fizic; Concept artistic și coregrafie: Andrea Gavrilu; Scenografie și costume: Corina Boboc; Muzica: Mihai Dobre. Cu actrițele: Medeea Chiriac/ Cătălina Frunză, Ioana Cheregi, Denisse Moise, Alisiya Yesman, Roxana Fănață. Data premierei: 7 iunie 2026.

Sala „Studio” a teatrului arădean se dovedește cadrul ideal pentru *Imaculata*, spectacolul semnat de Andrea Gavrilu. Caracterul intim al spațiului și proximitatea dintre actrițe și spectatori favorizează o experiență scenică dificil de imaginat într-o sală de mari dimensiuni, unde multe dintre nuanțele corporale și subtilitățile mișcării s-ar pierde inevitabil. În acord cu tra-

diția teatrului fizic¹ asociată pedagogiei lui Jacques Lecoq, montarea construiește sensul prin corp, ritm și imagine, mai degrabă decât prin dialog sau dezvoltare narativă. În același timp, spectacolul aparține unei formule hibride², situate la intersecția dintre teatru, dans și performance, în care semnificația se naște din relația dintre mișcare, spațiu și prezența scenică.

¹ Conceptul de teatru fizic este asociat în principal cu pedagogul și regizorul francez Jacques Lecoq (1921–1999), fondatorul École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq din Paris. În viziunea sa, corpul actorului, mișcarea și ritmul devin surse primare de construcție scenică, uneori mai importante decât textul dramatic. El a combinat mima, improvizația, teatrul vorbit și lucrul cu masca, numind această abordare «teatru corporal» (*théâtre corporel*). Scopul său era să formeze nu doar interpreți ai unui text, ci artiști capabili să creeze propriul lor material scenic. În sensul formulat de Lecoq, teatrul nu mai este în primul rând o artă a textului, ci una a mișcării, a ritmului și a „corpului poetic”, capabil să genereze sens prin acțiune și transformare fizică. Vezi: Jacques Lecoq, *The Moving Body* (Le Corps Poétique): *Teaching Creative Theatre*, traducere din lb franceză de David Bradby, ediția a 3-a, Bloomsbury Publishing, 2020.

² Simon Murray și John Keefe descriu teatrul fizic ca un domeniu hibrid, situat la intersecția dintre teatru, dans și performance, în care sensul scenic se construiește prin relația dintre corp, spațiu și spectator, mai degrabă decât prin structuri narrative tradiționale. Vezi: Simon Murray & John Keefe, *Physical Theatres: A Critical Introduction*, ediția a II-a, Routledge, 2015. Autorii analizează multiple practici scenice care au în comun centralitatea corpului și reducerea dependenței de text. Teatrul fizic este descris ca „un spațiu de experiment” în care sensul se construiește prin relația dintre corp, spațiu, ritm și spectator, iar formele narrative tradiționale sunt fie fragmentate, fie complet înlocuite de structuri vizuale și coregrafice.





În spiritul teatrului fizic, spectacolul privilegiază corpul și imaginea scenică în detrimentul narațiunii, invitând publicul să construiască sensul prin interpretarea gesturilor și a compozițiilor vizuale.

Andrea Gavrilu structurează spectacolul în trei tablouri distincte, separate de scurte momente de reorganizare scenică desfășurate la vedere. Perdelele sunt înlocuite, recuzita este montată sub ochii spectatorilor, iar mecanismul teatral nu mai este disimulat, ci integrat în însăși materia reprezentației. Aceste tranziții nu funcționează ca simple pauze tehnice, ci ca parte a convenției spectaculare. Între cele trei secvențe nu există o continuitate dramatică propriu-zisă, ci o logică a asocierii și a juxtapunerii imaginilor, toate gravitând în jurul corpului feminin și al diferitelor sale ipostaze.

Primul tablou este și cel mai puternic din punct de vedere vizual. Cinci figuri feminine, evocând imaginea Fecioarei Maria, sunt dispuse pe un ansamblu de cuburi într-un spațiu dominat de muzica electronică a lui Mihai Dobre. Sunetul nu funcționează ca simplu fundal, ci ca o prezență aproape materială, care apasă constant asupra percepției spectatorului. Volumul, împins uneori la limita confortului auditiv, nu urmărește efectul decorativ, ci participă activ la construirea unei stări de neliniște și presiune continuă.

În acest context, scenografia Corinei Boboc și intervențiile de lumină ale lui Alex Dancu rămân deliberat minimaliste. Câteva cuburi, perdele și variații luminoase sunt suficiente pentru a construi un spațiu al sugestiei. Corpul devine astfel principalul purtător de sens. Gesturile repetitive, clipirile insistente, deschiderea mecanică a gurii și transformarea progresivă a celor cinci personaje construiesc o imagine a corpului supus presiunii. Sacrul și biologicul intră într-o relație de tensiune permanentă: puritatea asociată imagerului marian este contaminată de semnele maternității și ale corporalității. Ceea ce se conturează nu este o poveste, ci o metaforă despre corpul feminin ca spațiu de negociere între norme religioase, biologice și sociale.



În *Imaculata*, corpul actorului nu mai este un suport al textului, ci principalul generator de sens scenic. Semnificația se construiește din acțiune, ritm și transformare fizică, nu din narațiune.

Al doilea tablou mută accentul către dimensiunea medicalizată a reproducerii. Costumele inspirate din universul clinic, halatele și vestimentația decorată cu seringi transformă corpul într-un obiect al intervenției și al procedurii, supus unui limbaj al controlului și al tehnicii. În fundal, fragmente de *stand-up comedy* în limba engleză, proiectate cu traducere, introduc un registru ironic care contrastează puternic cu ceea ce se desfășoară pe scenă. Tocmai această suprapunere dintre umor și gestualitatea procedurii medicale generează una dintre cele mai fertile tensiuni ale spectacolului. Corpul feminin apare simultan ca subiect al experienței intime, obiect al intervenției tehnologice și temă de discurs public.

Dacă primele două tablouri construiesc imagini puternice și relativ ușor recunoscutibile, cel de-al treilea se îndepărtează de orice

referință explicită. Cele cinci actrițe evoluează într-o succesiune de mișcări repetitive și compoziții corporale al căror sens rămâne deliberat deschis. Această libertate a interpretării este, fără îndoială, una dintre mizele montării, însă aici riscă să se transforme în ambiguitate. Reducerea la o corporalitate aproape abstractă slăbește tensiunea acumulată anterior și lasă impresia că spectacolul își consumă treptat resursele de semnificație.

Experiența de receptare este una particulară, mai ales pentru spectatorii nefamiliarizați cu teatrul fizic. *Imaculata* solicită o schimbare a modului obișnuit de a privi teatrul: sensul nu este construit prin personaje, conflict sau dialog, ci se conturează din imagini, ritmuri și relații corporale. Ambiguitatea poate fi fertilă artistic, însă absența unor repere minimale de orientare – în condițiile în care caietul-program lipsește – ridică și o problemă de mediere culturală. Nu este obligația unui teatru public să producă exclusiv spectacole „lizibile” în sens convențional. Îi revine însă responsabilitatea de a oferi spectatorului instrumentele necesare pentru a înțelege natura demersului artistic propus. Un scurt text contextual în caietul-program ar fi putut facilita întâlnirea dintre spectacol și public, fără a limita libertatea interpretării.

Forța montării stă în asumarea unui limbaj scenic diferit de convențiile teatrului dramatic tradițional. Imaginile construite de Andrea Gavrilu au consistență vizuală și capacitatea de a genera asocieri multiple în jurul unor teme precum maternitatea, sacralitatea, controlul social și medicalizarea corpului feminin. Această opțiune estetică implică însă și anumite riscuri. Absența unei structuri narative și refuzul unor repere interpretative ferme pot induce o percepție fragmentară, iar intensitatea senzorială a unor momente poate prevala asupra construcției sensului. Dacă spectacolul aduce o energie nouă și un vocabular scenic neconvențional, anumite

secvențe rămân dificil de decodat pentru spectatorii nefamiliarizați cu teatrul fizic.

Imaculata nu caută confortul spectatorului și nici nu își epuizează sensurile prin explicații. Puterea sa rezidă în capacitatea de a produce imagini memorabile și de a transforma corpul feminin într-un spațiu de confruntare între sacru, biologic și medical. Miza montării se situează astfel între riscul de a nu fi pe deplin decodată și afirmarea unui limbaj scenic radical diferit de convențiile repertoriului instituțional.

TOMAS MIHAIL ATILLA

S-a născut la 15 decembrie 1977 în localitatea Rupea, județul Brașov

Studii:

1992-1996 Liceul de Artă, Sf. Gheorghe; 1997-2002 Facultatea de Arte Plastice, Timișoara

Expoziții:

1998

Expoziția Studenților Maghiari, Timișoara; Zilele Maghiarilor Bănățeni, Timișoara; Expoziție de grup, Galeria Delta Arad, Arad

1999

Bienală de desen, Galeria Delta Arad, Arad; Expoziție de grup, Centrul Cultural Român, Budapesta; Studentfest, Timișoara; Expoziție de grup, Tg.Secuiesc; Expoziție comemorativă „Revoluția din '89”, Timișoara

2000

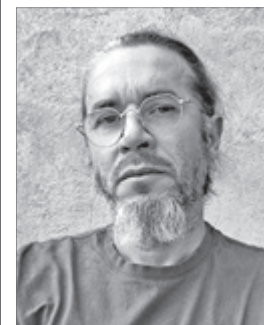
Bienală de sculptură mică, Galeria Delta Arad, Arad; Studentfest, Timișoara

2001

Zilele Maghiarilor Bănățeni, Timișoara; Studentfest, Timișoara; Expoziție de instalație „Material”, Galeria H'arta, Timișoara

2002

Expoziție de instalație „Mediu”, Galeria H'arta, Timișoara; Zilele Maghiarilor Bănățeni, Timișoara; Studentfest, Timișoara



Tomas Mihail Atilla,
sculptor

2003

Expoziție de sculptură „Egografii”, Fundația Triade, Timișoara; Expoziție de grup, Casa Kriterion, Miercurea Ciuc

2004

Proiect „Apa și formele spațiale”, Fundatia Triade, Timișoara; Expozitie de grup, Camera Deputaților, București; Expozitie de grup, Galeria Helios, Timișoara

2007

Expoziție de grup, Galeria Kronart, Brașov; Expoziție de grup, „4 discursuri”, Galeria Delta Arad, Arad; Galeria Forma, Deva

2008

Expoziție de grup, „4 discursuri”, Galeria de artă, Alba Iulia; Galeria Atelier 35, București; Galeria U.A.P, Buzău; Centrul Cultural Român din Barcelona, Spania.

2012

Expoziție de grup, Galeria Magma, Sf. Gheorghe

2019

Expoziție de grup, „Gărâna 2019”, Muzeul Național al Banatului, Timișoara

2020

Expoziție de grup, „Gărâna 2020”, Muzeul Național al Banatului, Timișoara

2021

Expoziție de grup, „Gărâna 2021”, Muzeul Național al Banatului, Timișoara

2022

Expoziție de grup, „Gărâna 2022”, Muzeul Național al Banatului, Timișoara

2023

Expoziție de grup, „Gărâna 2023”, Muzeul Național al Banatului, Timișoara; Expoziția de grup „Déjà vu”, Centrul de Artă din Transilvania, Sfântul Gheorghe; „Logics and Shapes”, expoziție în spațiul public, Timișoara

2024

Expoziția „Sensul migrației”, Muzeu de Artă, Brașov; Expoziție de grup, „Gărâna 2024”, Muzeul Național al Banatului, Timișoara

Premii:

Premiul Iuventus acordat de Fundația Triade „Egografii”

Premiul Iuventus acordat de Fundația Triade „Apa și formele spațiale”

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

POLICROMIE

Beth Hart *live* la Timișoara – blues, confesiuni și... recunoștință

CĂLIN CHENDEA

Peste 10.000 de spectatori se pare că au asistat, în 31 iulie 2026, la show-ul de neratat al artistei americane Beth Hart, pe scena amplasată pe Bulvardul I.C. Brătianu din Timișoara. Compozitoare, multi-instrumentistă (pian și chitară), dar mai ales o vocalistă cu totul senzațională, Beth cântă din tot sufletul, transmițând o extraordinară încărcătură emoțională, cu un ambitus care uneori pare să se apropie chiar de patru octave.

Personal, o consider cea mai bună voce feminină de blues-rock *all time*. Beth Hart trece cu o ușurință uluitoare prin registre foarte diferite: de la note joase, aproape vorbite, la un registru mediu susținut de o voce de piept ex-



Călin Chendea,
redactor al revistei *Arca*

trem de puternică, apoi spre acute în vocea de cap sau în *falseto*, fără să lipsească acea răgușeală atât de caracteristică blues-rockului. Totul, însoțit de un vibrato controlat care îi face vocea absolut inconfundabilă.

Beth arată minunat la cei 54 de ani ai săi (m-am simțit și eu încă tânăr având șansa să mă aflu la doar câțiva metri de ea), chiar dacă venea după nu mai puțin de 10 concerte susținute în luna iulie, cel de la Timișoara fiind al patrulea într-un interval de numai șapte zile. În ciuda acestui adevărat tur de forță al turneului european, forma ei scenică a fost excelentă, cu același *vibe* debordant.

Mai întâi au pătruns pe scenă cei doi chitariști și bateristul. Pe ritmul sacadat imprimat de aceștia, Beth și-a făcut intrarea în forță, rostind doar titlul primei piese: *Sick*. A urmat o versiune *live* foarte liberă, cu un început improvizat: Beth și-a încălzit vocea prin câteva vocalize, invitând și publicul să o imite, apoi a intrat în piesă cu un joc scenic extrem de vivace.

La finalul cântecului, ne-a spus că acesta avea să fie ultimul concert al turneului și că nu și-ar fi putut imagina un final mai fericit. A mărturisit că nici nu se gândeau că vor ajunge atât de departe, la Timișoara, concertul fiind programat pe când ei se aflau deja în Grecia. A mulțumit publicului pentru prezență, organizatorilor pentru scenă și pentru oportunitatea de a cânta aici.

Și-a prezentat apoi colegii de trupă: Jon Nichols – chitară, colaboratorul ei de foarte mulți ani (Beth povestea într-un mai vechi interviu că lucrează cu el încă de când ea avea doar 27 de ani); Tom Lilly – chitară bas și Todd Wolf – baterie.

A urmat prezentarea celei de-a doua piese, un *cover* după Melody Gardot, una dintre artistele ei preferate. Beth a vorbit cu multă admirație despre această „beautiful young American woman”, stabilită acum în Franța.

Pentru Beth, povestea lui Melody Gardot e una despre supraviețuire prin muzică. Muzica a avut un rol decisiv în procesul ei de recuperare după teribilul accident de circulație suferit la doar 19 ani. Din această imensă suferință s-a dezvoltat, spunea Beth, și extraordinara ei capacitate de a scrie și interpreta cântece. Astăzi, Melody Gardot este una dintre cele mai bune cântărețe de jazz din lume, a subliniat Beth.

Beth și-a adus apoi un scăunel, s-a așezat chiar pe marginea scenei, foarte aproape de public, și de acolo a interpretat doar vocal întreaga piesă, *Your Heart Is as Black as Night*.

După care a mărturisit, cu autoironie, că are un oarecare istoric de „fată rea”...

Și-a amintit de o discuție cu șoferul autobuzului de turneu, care i-ar fi spus la un moment dat: „Hei, Beth, trebuie să ai și tu grijă de tine, așa cum noi toți avem grijă de tine.” Beth i-a răspuns că, „până la urmă, nimeni nu are grijă de tine în lumea asta și că tu ești cel care trebuie să aibă grijă de tine însuși”. Șoferul i-a dat dreptate, dar a adăugat că, totuși, fiecare dintre noi trebuie să știe și să se ferească de probleme. Replica lui Beth a venit imediat: „Lasă-mă în pace! Am fost la închisoare doar de două ori!” Șoferul a izbucnit în râs: „Doar de două ori?!”. Iar Beth a încheiat, în același registru autoironic, spunând că, după părerea ei, asta sună chiar destul de bine pentru o americană...



Foto: C.C.



După o asemenea introducere, nu putea urma decât *Bad Woman Blues*. Beth s-a așezat la pianul aflat în partea dreaptă a scenei și a început piesa.

A venit apoi o altă mărturisire, făcută în același stil direct și autoironic: Beth spunea că are o anumită fascinație pentru proxeneți, probabil influențată și de mediul în care a crescut – într-o familie implicată, după cum povestea ea, în domeniul *bail bonds*, sistemul american al cauțiunilor. Nu se referea însă la tipul violent, ci la o imagine aproape stereotipă a „proxenetului bun”, care știe să-și joace rolul, dar și să respecte anumite limite. L-a comparat chiar cu un jucător de baschet care cunoaște jocul și îi respectă regulile. Și, bineînțeles, a recunoscut că o atrage și întreaga recuzită extravagantă asociată personajului: diamantele, aurul, femeile, Cadillac-urile și restul... Din această imagine, dusă cu umor spre caricatură, s-a născut, în perioada pandemiei, o piesă cu un titlu cât se poate de sugestiv: *Pimp Like That (Proxenet de felul ăsta)*.

A venit rândul piesei *Baddest Blues*, despre care Beth a povestit că a scris-o cu gândul la Billie Holiday, dar și pentru mama ei și pentru toate femeile greu încercate de viață. „Asta e, și suferința face parte din viață...”, a adăugat Beth, mărturisind că a admirat întotdeauna la Billie Holiday felul în care a știut să-și țină capul sus, fără să lase să se vadă cât de profund o afectau toate încercările prin care trecea. La fel își amintește și de

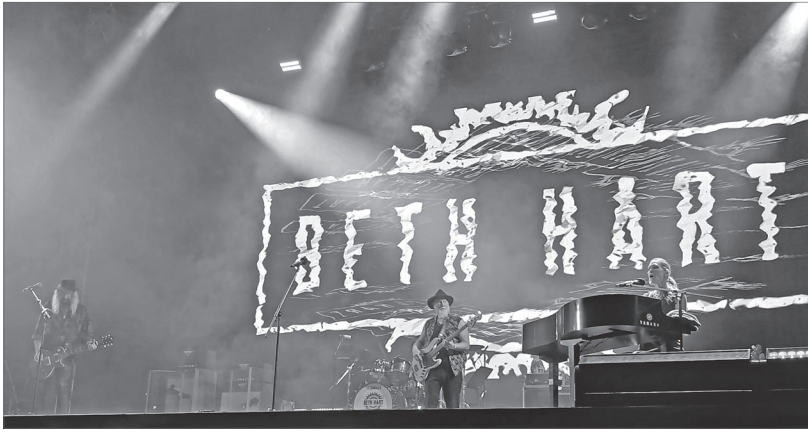
mama ei, o femeie care știa să aibă grijă de ea însăși și să-și câștige existența cu grație, indiferent de greutate. „Am o grămadă de păreri despre cum ar trebui să fie o femeie, dar... știți cum stau lucrurile”, a încheiat Beth... și a s-au auzit primele tușuri de pian de la *Baddest Blues*...

A urmat o piesă mult mai veche, *House of Sin*. Beth a povestit despre fascinația pe care a avut-o dintotdeauna pentru ceea ce se numește o „casă a întunericului”, pentru acea lume a păcatului și, în general, pentru latura întunecată a existenței. „E ceva de care am fost mereu atrasă”, a mărturisit ea, „la fel de mult cum sunt atrasă de lumină, de iubire și de harul lui Dumnezeu”. Există, pentru Beth, ceva misterios în această „parte întunecată a lumii”, ceva care o provoacă și o fascinează. Spunea că, în viață, îi plac deopotrivă pacea și războiul, lumina și întunericul, dar mai ales acel teritoriu greu de definit care se află undeva între ele. Și, după cum a recunoscut cu sinceritate, tocmai acel „ceva” dintre cele două extreme o atrage cel mai mult.

Pentru *House of Sin*, Beth și-a adus din nou scaunul rotund, tapițat, așezându-l chiar la marginea scenei. Și-a coborât microfonul pe stativ, l-a potrivit pentru poziția șezând, apoi și-a luat chitara acustică și a început piesa.

În următorul discurs, Beth a devenit mult mai personală. A mărturisit că, atunci când era copil, nu îndrăzneam nici măcar să viseze că într-o zi va putea trăi





cântând muzică și, cu atât mai puțin, că va ajunge să o facă pe scene din întreaga lume. A spus că I-a mulțumit de nenumărate ori lui Dumnezeu pentru pianul pe care îl are în viața ei. „Îl simt aproape ca pe Mâna lui Dumnezeu”, a mărturisit. Îi place să creadă că se poate așeza oricând la pian, că Îi poate pune întrebări și că, prin muzică, Îi simte întotdeauna prezența alături.

Apoi a povestit despre cântecul care urma – o piesă despre ea însăși și despre felul în care a ajuns să se îndrăgostească de locul din care provine. Pentru că, surprinzător, Beth spunea că în trecut își urâse locul natal: Los Angeles, California. Lucrurile s-au schimbat însă după ce a cunoscut „un bărbat înalt, blond și frumos”, pe nume Scott Guetzkow. L-a descris cu tandrețe drept un tip „very cool and old-school” – lucru pe care îl adoră la el – și a dezvăluit publicului că Scott se afla chiar acolo, alături de ea, în acea seară. Beth a recunoscut că toate poveștile acestea despre marea iubire i se păruseră multă vreme teribil de siropoase. „Asta nu poate fi adevărat, n-are cum să existe”, obișnuia să-și spună. Dar, a continuat ea cu o sinceritate dezarmantă, Scott i-a salvat viața prin faptul că a făcut-o să se

îndrăgostească și, odată cu această iubire, ea a învățat să iubească și locul din care provine. Iar cântecul nu putea să se numească altfel decât *My California*. Spre finalul piesei s-a petrecut și unul dintre cele mai tandre – și spontane – momente ale serii. În timp ce Beth cânta la pian, foarte concentrată asupra finalului, un bărbat s-a apropiat discret din spate, a îmbrățișat-o ușor și a sărutat-o pe obraz. Luată complet prin surprindere, Beth a tresărit, iar din microfon s-a auzit un „My God!” venit din toată inima. Era Scott, care ținuse să urce pe scenă și să-i răspundă, prin acel gest simplu, la declarația de dragoste pe care Beth tocmai i-o făcuse în fața miilor de spectatori.

Înainte de *Woman Down*, un spectator i-a strigat din public: „Ești fantastică!”. Replica lui Beth a venit imediat: „Tu ești și mai fantastic!”. Apoi s-a adresat tuturor: „Toată lumea care este aici e fantastică, să fie clar. Punct.” – un alt mic moment spontan care a arătat cât de firesc comunică Beth Hart cu publicul.

Ceva aparte s-a petrecut și în pauza dinaintea piesei *I Love You More Than You'll Ever Know*. Beth a observat interpretul care, postat lângă scenă, transpunea concertul în limbajul semnelor și ne-a întrebat dacă îl vedem și noi. Vizibil impresionată de ceea ce făcea, și-a exprimat admirația și a îndemnat întreaga audiență să-l aplaude.

Spre finalul seriei, Beth ne-a întrebat dacă ne amintim de acel sergent – genul de gradat care, în prima zi de instrucție a recruților, urlă întruna la ei. „Îl iubesc pe tipul ăsta!”, a glumit ea. „Așa că acum o să ne prefacem că eu sunt el...” A urmat *Face Forward Son*.

Aproape fără pauză au venit primele acorduri din *I'd Rather Go Blind*, piesa care de obicei încheie concertele Beth Hart.

Pentru o bună parte a interpretării, Beth s-a așezat chiar pe marginea din față a scenei, cu picioarele atârând spre public. După energia debordantă de până atunci, finalul a căpatat astfel o intimi-



tate aparte: Beth, la doar câțiva metri de noi – iar eu am avut norocul să mă aflui chiar în primul rând –, cântând una dintre piesele cu care vocea ei a ajuns să fie atât de puternic asociată.

În cele din urmă, și-a luat rămas-bun cu multă căldură, mulțumind spectato-rilor pentru prezență, colegilor de trupă – pe care i-a nominalizat pe rând – și tuturor celor care au muncit pentru ca acest concert să fie posibil. „God bless you all!”, a încheiat Beth.

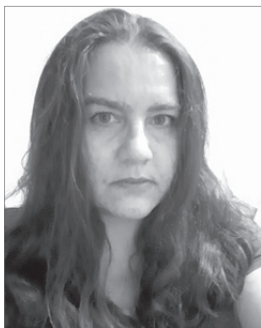
Așadar, setlistul a traversat peste două decenii și jumătate din cariera lui Beth Hart, de la *House of Sin*, de pe *Screamin' for My Supper* (1999), până la *Pimp Like That*, de pe cel mai recent album, *You Still Got Me* (2024). N-au lipsit *Bad Woman Blues*, *Baddest Blues*, *My California* sau *Face Forward Son*, alături de câteva dintre coverurile pe care Beth Hart și le-a însușit vocal într-un mod atât de personal: *Your Heart Is as Black as Night* (Melody Gardot), *I Love You More Than You'll Ever Know* (Al Kooper / Blood, Sweat & Tears) și, pentru final, superba *I'd Rather Go Blind* (Etta James).

Dacă ar fi fost, prin absurd, să aleg eu un bis la concertul lui Beth Hart de la Timișoara, n-aș fi ezitat să o rog să cânte *Thankful* – și, neapărat, la pian. Pentru că recunoștința rămâne una dintre armele noastre cele mai puternice, dacă ne amintim de ea, atunci când gândurile negre ne doboară... Iată că (și) unii artiști ne mai aduc

aminte, din când în când, să fim recunoscători pentru lumina soarelui – pentru o nouă zi –, pentru strălucirea lunii, pentru marile noastre urcări, dar și pentru marile noastre căderi, care vin, aproape întotdeauna, să ne învețe ceva important... Să fim recunoscători, până la urmă, pentru întreaga noastră viață. Pentru acest paradis pe care, din păcate, atât de des uităm să-l vedem...



Un *show* absolut uluitor, care mi-a confirmat încă o dată că Beth Hart este, înainte de toate, o muziciană care sună și mai bine *live* decât pe înregistrările de studio. *Unbelievable, indeed!*



Gilda Vălcău,
poetă

GILDA VĂLCĂU

Dacă mă încerci,
Nu mai încerca.
Putem juca ruleta rusească în fiecare zi,
Întotdeauna îngerii sunt de partea mea.
Nu știu de ce, de unde și cum.
Am mai jucat,
Eu cu pistolul întreg încărcat.
Gloanțele s-au sfărâmat lângă tâmpla mea.
El cu pistolul umplut cu apă, o jucărie.
Apa l-a inundat,
S-a înecat.

Mă iubești în oglinda în care te privești,
Mă pictezi în oglinda în care te privești.
Ai vrea să ai dinți de fier și gheare de oțel
Pentru că pielea mea,
Rănită și vindecată,
Rănită și vindecată
De sute de ori
De mii de ori,
De miliarde
De infinite ori,
Nu poate fi mângâiata decât de oțel
Nu poate fi mușcată decât de fier.
Te sperie gândul tău, îl legi în lanțuri,
Căci trupul meu ți se pare fragil,
Așa cum mi-e inima.
Dar lutul acesta e modelat de miliarde de ori,
Să poată să rămână om
după ce a trecut iad după iad,
După ce a băut cupa de otrăvă
Întinsă de frați, de prieteni, de închipuite iubiri.
Iar acum nu mai pot fi atinsă, nu mai pot fi aprinsă
Decât de dinți de fier și gheare de oțel.
Iar trupul tău acoperit cu solzi
nu poate primi decât atingerea mea,
Delicată, ușoară ca pana, o adiere ca șoapta.
Orice altă atingere te-ar răni, ar fi grea,
Ești fragil ca inima mea.

Mâna ta intră în pieptul meu și îmi atinge inima,
 Să vadă dacă există, dacă bate, are culoare, e rea.
 Iar ea îți fură mâna, o ține captivă pentru totdeauna.
 O învață mângâieri de neînchipuit și ți-o plimbă pe tâmple, pe
 șolduri, pe chip.
 Iar mâna ta uită de tine, devine străină, parte din mine.
 Așa te seduc și te aduc în fiecare vis
 Unde apari cu foamea trupului și încerci
 Nu, nu să îți iei mâna ta înapoi,
 Să o furi pe a mea, să îți intre în piept,
 să îți mângâie inima, să îți atingă tâmpla și chipul
 Și, dacă ar putea, să îți guste lacrima.
 Însă în vis totul se risipește, te trezești singur.
 Mâna ta ți se întoarce în trup și nu o vrei,
 Căci dorul, dorul devine greu,
 Încerci să o smulgi, să o alungi, să ajungă iar la mine
 Și nu vezi că în podul palmei tale
 a rămas o parte din inima mea.
 Am să cobor cu vocea asupra ta,
 te voi învălui cu privirea și nimic
 Și niciunde n-o să mai doară.
 Vom uita.
 Dar inima mea se va simți mereu mângâiată,
 La fel trupul și chipul tău rămas fără lacrimi.
 Vom fi fără durere,
 Ni se va spune că suntem de piatră,
 Dar suntem flacăra vie.
 Închide ochii și ne vom vedea.

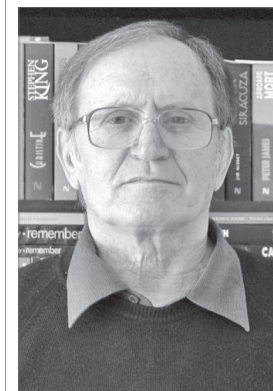
Să nu te dai niciodată pe o sârmă și-un cui,
 Inima să îți rămână curată și albă,
 Cei însetați de sânge vor flămânzi în fața ei,
 E caldă și este cioplită dintr-o aripă uzată
 A ultimului înger ce a trecut pe aici
 Și nu și-a găsit loc în sufletul nimănui.
 Un singur copil, rătăcit în zăpadă,
 I-a întins singura felie de pâine pe care o avea,
 Iar ultimul înger și-a rupt din aripă
 și i-a dat copilului inima sa.
 „să nu o vinzi niciodată pe o sârmă și un cui,
 Ești ultima mea șansă, copil al nimănui.”

Nu mă căuta.
 În lumea mea ferestrele sunt închise,
 Ușile bătute în cuie,
 Ne-au crescut aripi în ziua în care
 Am hotărât să umblăm desculți
 Să ne lăsăm arși de soare,
 Să ne amintim de pământ, de ape
 Să simțim iarba și frunzele sub tălpi.
 Și totul ne aștepta ca la început.
 Aripile au început să ne crească încet
 Nici măcar nu le simțeam.
 Ne-am dat seama că zburăm
 Când arborii n-au mai fost mai înalți decât noi.
 Ne-am păstrat casele chiar dacă
 nu mai aveam nevoie de ele.
 Ne doream să fim încă oameni,
 Ne doream să fim oameni cu aripi, nu îngeri.
 Ne-am păstrat casele,
 Am mutat ușile și ferestrele pe acoperiș.
 Uneori uitam să zburăm,
 Alteori uitam să mergem
 Dar aripile noastre își aveau propria poveste
 Pe care ne-o vor dezvălui într-o bună zi.

GEO GALETARU

Poate că așa trebuie să se întâmple

Când va fi să vorbim și să spunem
 că nu e nimic altfel decât credeam
 (pentru că nimic nu se ridică-n absență)
 poate doar o pată roșie pe asfalt
 un scâncet al anotimpului
 în care ne vedem imaginea ușor distorsionată
 sau împinsă într-un abur subțire
 așa cum subțire e plânsul celui care pleacă
 și nimeni în gara cu ape colorate și delfini
 eu însumi am văzut toate acestea
 într-o după-amiază în care împărțeam
 semințe și fructe trecătorilor de aici
 și ascultam cum cade lumina de sus
 ca o minge în palmele copiilor de la colțul
 străzii
 și poate că așa trebuie să se întâmple
 ca să fim un pic fericiți



Geo Galetaru,
poet

Cineva vorbește

Orice discuție se termină cândva
orice punct divulgă un conformism al situației
mâine vom inventa alte doctrine
vom reglementa spații sofisticate
o avalanșă în plină glorie a lepidopterelor
un secret fosforescent în inimile poluate
moartea e la fel de credibilă ca viața
gestul care le desparte e un reflex irosit în zadar
între palmele noastre același continent necunoscut
aceleași uzurpări de suprafață
cineva vorbește despre falsele profunzimi
despre estetica unui sentiment fără dioptrii
va trebui să susținem cu inconștiența noastră
această anatomie precară

Seara în care am locuit

Un continent pentru orbi
și amiezile în burta peștelui-minune
pădurile vor veni
da
vor veni
ca un preludiu de umbre fericite
din epoca animalului cu două vieți
și același abur subțire
în locul propoziției cu care treci puntea
seara în care am locuit
într-un cuvânt de la marginea lumii
(chipul fără trecut din dreptul ferestrei)

vom vorbi cu vocile noastre de ieri

Pariul pe iarnă

Cineva
împinge lucrurile într-o ceață roșie
și o stea
se descojește dincolo de silaba încărcată de noapte.
pariul pe iarnă
și
degetele tatălui dispărut între ape.
cad zilele ca nucile predestinate.
proptește-ți inima de peretele acela
și taci.
străinul vine și se așază la masă
alături de uneltele rudimentare
ale memoriei.

Vom scutura copacii

Lucrurile au o finalitate tristă
din cer cad hârtii
ca niște pajiști decolorate
onomatopei clare pentru uzul robinetelor de cafea
în aceeași ostracizare lentă
cu aplauze în catifeaua rațiunii
perplexități concave ca niște fluturi în amurg
și cine vine să amaneze visul din colivie
vom scutura copacii
de îngeri și dezastre

CERCUL LITERAR DE LA CLUJ

AMALIA LUMEI

De bunăvoie

ți-ai acceptat celula —
cărămidă cu cărămidă,
aplicație cu aplicație,
ai numit-o acasă.

ochiul care vede tot
încăpe acum într-un buzunar —
l-ai plătit în rate
îl numești libertate.

gardienii s-au suspendat —
te supraveghezi singur,
mai eficient,
mai devotat.

puterea perfectă vine în capsule invizibile —
nu simți cătușele
te-ai contopit în ele —
zidurile, celula, sinele ce ești.

undeva există un ungher nefilmat,

un moment în care nimeni nu știe unde ești —
și tocmai acolo
poate că te salvezi Tu

ANA HERȚA

Ploaia

ce spectacol – ploaia
își face loc printre crengile în așteptare –
loc bun de altoit imensitatea
mirosul înțesat de praf cu apă
și gândul că nu există timp întotdeauna pentru dragoste
ne vor urmări în zilele secetoase

ce liniște după furtună
doar lătratul câinelui îngropat în curte
ce te-a însoțit în viața aceasta
o bună bucată de vreme
se mai aude în lume

AURORA POPESCU

Hoinara

Am o inimă care umblă în fiecare noapte hai-hui
 cum umblă sfântul spiridon
 dimineața călugării îi găsesc încălțăminte prăfuită
 o curăță cu grijă
 și a doua zi o iau de la capăt
 a umblat sfântul azi-noapte zic zâmbind fericiți
 știu că pașii sfântului sunt cu folos celor ce au nevoie.

Azi-dimineață avea papucii
 plini de smoală.

CAMELIA RADULIAN

Coco Chanel

Telefonul a sunat
 și înainte să ridic receptorul
 am știut.
 Există vești care intră în cameră
 cu câteva secunde înaintea vocii.
 Se așază pe mobilă.
 Schimbă temperatura oglinzii.
 Fac florile să miroasă a gară.
 El plecase cu iarna lovindu-i parbrizul.

Bărbatul care nu fusese al meu destul
 și tocmai de aceea rămăsese peste tot.
 În atelier, toate femeile coseau în tăcere.
 Ace subțiri intrau și ieșeau din stofă,
 ca niște albine disciplinate.
 Pe mese erau jerseuri, panglici, pălării neterminate,
 toată această industrie a eleganței
 care nu știe ce să facă
 atunci când moartea vine fără programare.
 El mă învățase ce poate însemna libertatea
 când poartă costum închis
 și miroase a benzină, tutun scump, piele umedă.
 El mi-a dat totul
 și apoi s-a însurat cu alta
 ca orice bărbat care vrea să păstreze lumea întreagă
 fără să-și murdărească mânușile.
 L-am iubit lucid.
 Asta nu m-a salvat.
 În seara aceea am stat mult în fața unei rochii negre.
 Era doar o absență croită exact pe corp.

CĂTĂLINA SOARE-HÜLL

Istorii risipite

Se-aude cum ronțăie veverițele
 miezul pădurii
 din guri de copaci
 cum încurcă cărările din care au fugit
 rozătoarele străvezii

devoratoare de întuneric și canabis

în arhitectura canalelor
câte un tunel prăbușit
miroase a iarbă și primăvară
mă opresc să respir
lumina care prinde
firele umede de viață risipită
în drumurile închise de ignoranță
și poduri surpate de ape
învolverate degeaba

nimeni nu caută supraviețuitori
doar epavele
sunt aduse la suprafață
și istoriile risipite în cabina comandantului
uitat în cufărul greu de plumb
la ultima beție.

EMILIA POENARU MOLDOVAN

Am fost

Am fost tumult
instrument spart în miezul unei grădini
unde umbrele
se țin între ramuri ca miniaturi de durere.
Am fost fereastră deschisă
și soare
fără căldură

doar lumină și promisiunea falsă
că totul va fi bine.
Am fost pe țesătura lumii
ca pe un altar
cu inima calmă
și gândurile sigilate –
flori care nu mai înfloresc.
Moartea nu vine cu urlet
ci cu liniște
și un pas lent prin grădină
cu unelte de zugrav la brâu
pentru a picta încremenirea.

EUGEN BARZ

Atât de mare cămașa asta

Cerul e o cămașă uriașă,
pe care Dumnezeu o îmbracă
atunci când vrea să pară om.
Și e atât de mare cămașa aceasta,
că adorm de fiecare dată
încercând să-i număr nasturii,
dar mă trezesc liniștit cu o bucată de cer pe chip,
ca o batistă într-adins lăsată de îngerul păzitor.
Dumnezeu poate fi mai mare decât cerul,
că dacă n-ar fi, ar țipa în urechile noastre
de fiecare dată când ne rugăm.
Îți dai seama ce panică ne-ar cuprinde să zici Doamne ajută!
iar cuvintele să rămână încremenite în aer?

Uneori mă întreb dacă Dumnezeu știe limbi străine,
 adică ce face cu rugăciunile în finlandeză?
 Le citește fonetic sau are un loc ferit,
 unde îngerii intră în cabine de sticlă și spun:
 Doamne, Dumnezeul meu,
 aici e un băiat din Chile
 care cere ploaie
 într-un mod poetic,
 să-i dăm?

ILDIKO ȘERBAN

Altă stare

O mantie de lut
 greul cerului pe umeri
 stroboscoape de gânduri,
 cine pe cine ucide,
 un fel de X și O
 contracronometru,
 lucire de paloș,
 alegerea.
 Toate astea pentru Cainul
 sau Celălaltul din tine.
 Același pix, crăpat într-o parte,
 pe unde pasta flambează obraznic,
 tremur involuntar, enervant,
 printre litere.
 Declarație de război
 neantului

și o unduire.
 Cumva, de undeva
 antagonice pietre în ploaie,
 sub care se frânge
 sau nu,
 răsucită și muribundă,
 arșița.

MARIN MÂRZA

Întreaga lume ocupată

voi ajunge în iad
 spune-mi
 ce fiu moare înaintea tatălui său
 privesc cerul
 fără să-i deranjez perfecțiunea
 sufletul meu
 îndepărtat de stele
 cuvertură matlasată
 cu vise și coșmaruri
 ca în fața unui polizor sau a unui
 aparat de sudură privesc
 cerul
 voi ajunge în iad și pentru că ocolesc adevărul
 în timp ce ochii mi se umplu
 de cenușă.

RAMONA MÜLLER

incandescent

doar pentru că nu am aprins o flacăra
 crezi că focul este inexistent
 nu îți datorez măsura arderii mele
 rătăcesc prin coridoare de sare
 pe sub pădurea de dincolo a lumii
 flori roșii, în ciorchini
 fragile până la dispariție
 ard fără oprire
 chipul căprioarei se destramă
 dacă mă apropii prea tare
 pasărea Nilakantha știe cum
 se topește aurul în creuzet
 la fel și șarpele știe
 unde se ascunde adevărul
 sub arborele Palash
 într-un răsărit de Puja
 toate vor fi absorbite
 doar omul rămâne orb
 și impasibil față de valul fierbinte
 nu simte nici când vena i se sparge ca un vitraliu
 odată eliberat din ospiciu
 trupul se transformă din carne
 în foc de artificii pe tot cerul
 la suprafață aparența este impecabilă
 toul pare neatins

mă întrebi dacă sunt în siguranță
 cauți semnele incendiului
 te înșală liniștea de deasupra
 dincolo de fum
 există însă un prag al extremului
 acolo locuiesc
 în cenușă de phoenix

IOAN VODICEAN

Moda-n sat¹

Ioan Vodicean,
poet

Niși în lumea paorească
Nu-i mai ște o fost naince.
Dumnezău să ne ferească,
Îs mulț oameni fara mince.

Acu-i moda, Doamne pușcă,
Și aiși, la noi în sat,
Câinii nu mai stau în cușcă,
Numa dorm cu noi în pat.

Și tăt natu vrea să aibă,
La copil ori la nevastă,
Câce o paroasă zgaibă
Gi potaie gea domnească.

Tăt așa, a mea veșină
Are-on drac gi cațalușă
Șe o poartă pân gragină
Legată în curalușă.

¹ Poezie în grai bănățean

Șinie goge poa-s-o vadă,
Îi frumoasă-ntragivăr,
N-are cap și n-are coadă,
Num-on ghemotoc gi păr.

Într-o sară, pa racoare,
Stând la poartă, la minșiuni,
Cațalușă, la pișioare,
Ma spurcă, măi oameni buni .

Io atunși, propcit gi ușă,
Privind pasta ocelari,
I-am țâpat la cațalușă
O cojăță, gin poșnari.

Și atunși, cam cu mirare,
Veșina m-o întrebat:
Tu, Ioane, îi dai mâncare,
După ște ea ce-o spurcat?

Io-i zâc: îi dau bucatura,
Tăt uitându-mă-mprejur
Ca să văd inge i gura
Și să-i trag on șut în cur .

EUGENIA GROȘAN

Masca de carnaval



Eugenia Groșan,
poetă

Am lăsat la vedere
masca mea
pusă anume
pentru
carnaval.
Dar mi-ai văzut ochii –
ce era să fac,
trebuia să văd
pe unde calc.

Acum
mă rog
să nu mă rănești
și să nu-ncerci
să-mi pipăi
vulnerabilitățile.

Nu cred.
Te-am văzut odată
cum sorbeai poezia.

Mă dezbracă din priviri

Mă dezbracă din priviri
femeia aceasta
ca să mă ghicească
sub haine.
O simt desenând
în oglindă
figuri geometrice
și mai ales linii
cu ochii ei mari.

E totuși
foarte discretă,
face asta cu măsură.

Dacă n-aș vrea,
n-aș lăsa-o
să se plimbe pe mine
ca pe bulevard.

Dar n-am nimic
de ascuns.

Ceea ce caută ea,
cu insistență
n-o să găsească.

Zâmbesc.

Oprește-mă cu o sintagmă

Nu lăsa cuvintele să-mi zboare de pe buze,
 aidoma unor fluturi albi, neastâmpărați,
 de colecție,
 încurajați de strălucirea zilei.
 Oprește-mă cu o sintagmă
 construită la fel, totdeauna,
 din suficiente două cuvinte,
 atunci când simți
 că sunt gata de-a rosti
 cuvinte pe care n-ai dreptul să le-auzi.
 Fii îndreptarul meu de bună-purtare,
 cenzura asumată de bunăvoie.
 Ascultă-mă numai în taină
 când toate depărtările tac
 și țipătul meu sună prelung
 ca-ntr-un tablou de Munch,
 dureros ca al unei cucuvele
 cu pânțelele zdrobit
 de geamul prin care
 n-a putut pătrunde.

ANA CAROLINA ZIMBRAN

exit

ieri am adus întâmplări de departe

mă simt cu câteva țări mai tristă
 detest ordinea din lucruri
 ploaia din secetă
 emoții cu fluturi

arsă de soarele convențional
 mă-nghesui în propria persoană
 să nu deranjez apusul

răsăritul e compromis



Ana Carolina Zimbran,
poetă

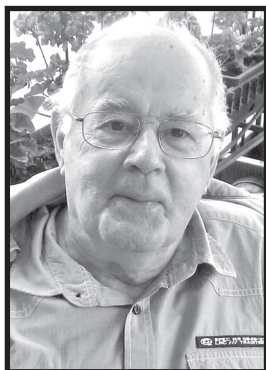
în palmă

am venit cu buzunarele goale
în piața aglomerată
unde se vinde tot ce nu mai trebuie
și ne trebuie tot ce se vinde
cineva a lăsat o umbră pe trotuar
n-am ridicat-o
e a altcuiva
sau a nimănui

cumpăr cărți
cu speranța că într-o zi
timpul se va întoarce singur

Sisif la raft

rafturile s-au umplut demult
apoi pervazul
apoi noptiera
apoi podeaua de lângă pat
fiecare copertă mă privește
ca un examen amânat de ani
citesc despre alții
care termină ce au început
urc o carte
coboară alta neterminată
biblioteca mea
e un munte care crește singur



Radu Ciobanu
(1935-2026)

IN MEMORIAM

Radu Ciobanu, un profesionist

ADRIAN DINU RACHIERU

Cu câteva luni în urmă ne-a părăsit un om rar, de o mare delicatețe sufletească, un vechi și statornic colaborator al revistei. Retras într-o singurătate rodnică, dl. Radu Ciobanu ne-a oferit cu generozitate, vreme de două decenii și mai bine, slujind, dincolo de preocupările prozastice, cronistica, texte de cert rafinament analitic, oneste, penetrante și empatic. Cuvine-se acum, regretându-i plecarea, cinstindu-i amintirea, să încercăm un „profil” totalizator, neuitându-l...

*

Prozator discret, productiv, încercând a impune o nouă viziune în sfera romanului istoric,

despărțindu-se, firesc, de limbajul arhaizant-eroizant, Radu Ciobanu s-a refugiat în Istorie, brodând „ipoteze epice”. Evident că efortul reconstitutiv-problematizant se bazează pe o temelie documentară; și că, dincolo de „concesiile uzuale”, sub imixtiunile politicului, refugiul i-a îngăduit să cultive *romanul reflexiv*, testând chiar relațiile cu Puterea, ca „temă captivantă”, transferată, însă, în alte epoci. Când aștepta un verdict editorial în privința romanului *Heralzii*, apărut în 1983, trecut prin furcile „superavizării”, cu rânduri de modificări, scriitorul, înțelept, nota în *Jurnal* că ar trebui să evite cărțile „pe evenimente”, supuse atâtor interpretări conjuncturale, fluctuante. Și că, orice ar fi, trebuie să muncească, așteptând „loviturile hazardului”, inevitabile. Când încheia *Vămile nopții* (1980), trăia, euforic, „catharsisul”; dar știa prea bine că îndoielile vor veni.

Începuturile sale se leagă de rodnică ucenicie timișoreană, debutând cu schița *Băiatu* în *Scrisul bănățean* (1958). Trăitor, vreo 25 de ani, în urbea de pe Bega, a cochetat cu poezia („o iubire pierdută”), frecventând Cenaclul tineretului; a abandonat, în anul IV, Agronomia, luând drumul Clujului pentru a urma filologia (1959-1964), sprijinit de Lucian Valea, cu rol providențial. După absolvire, „exilat” la Deva, ca profesor „la seral”, a făcut din scris *un mod de existență*. Acolo, în acei ani, fiind singurul membru al Uniunii Scriitorilor, „primit fără stagiatură” (preciza), după apariția *Crepusculului* (1971), „o carte de nădejde”, s-a împărțit între ședințele la care era convocat de foruri și scris. Dar marea sa dragoste rămâne Timișoara, un oraș „lipsit de complexe”, european, cum va mărturisi într-un lung interviu, provocat de Simona Branc (v. *Recurs la rațiune*, Editura *Excelsior Art*, 2011). Ghid de nădejde prin Timișoara de altădată, el va propune fabuloase incursiuni topografice, fie dezvăluind „un oraș molău”, cu negustori, cămătări și „case leproase” (precum în *Crepuscul*), fie reconstituind Timișoara

copilăriei, în *Arhipelagul* (1987), un roman castrat la editura *Facla* (vezi episodul ocupației orașului, de către sârbi).

Din exercițiile prozastice, digitații pregătitoare, evident, adunate în volumul de debut (*După-amiaza bătrânului domn*, 1970) va trage, prin nuvela care dă titlul culegerii, primul capitol din *Crepuscul*, un volum bine primit, construit pe formula romanului social. *Crepuscul* era o frescă socială, urmărind, coborând în atmosfera epocii, destinele unor familii, cu orgolii de clan. Biografia magistratului Sever Moldovan, un maestru al barei, descendent, pe linie maternă, din oștenii lui Avram Iancu se împletește cu radiografia societății transilvane, vestind „zorii unor vremuri noi”. Cercetând astfel de biografii în rama epocii, Radu Ciobanu va prinde, odată cu *Nemuritorul albastru* (1976), „gustul romanului istoric”. Dar e vorba de un roman istoric „actualizat”. *Scriitor profesionist* (din 1973, cum mărturisea), prozatorul s-a fixat, în urma unei excursii bucovinene, vizitând mânăstirile, asupra zugravului Toma, autorul picturilor de la Humor. Ca om liber, zugravul sucevean se înfruntă cu Petru Rareș, prozatorul opunând vocația artistică orgoliului voievodal. Adică, relația artist / putere, cu evident substrat polemic, cercetând aici, ficționalizând, cu „afecțiune adversativă”, o legătură neprobata documentaristic. Dar tema puterii, dezvoltată și în *Vămile nopții* (a doua parte a *Nemuritorului*), îmbracă o aură fantastică (vezi, de pildă, apariția gădelui – „Cel Care Trebuie” sau calul care „bântuie”) și narează, în raportul artist / cărturar și putere, despre orgoliu, loialitate, trădare. Altfel spus, despre creație și existență, un meșter Lorenzo definind sensul artei; adică neistovita căutare a lui Dumnezeu, revelat „prin frumusețea pe care ne învrednicim s-o naștem”.

Și *Călărețul de fum* (1984) glisa între real și imaginar, folosind un material documentar ficționalizat, surprinzând prin formulă. Cu figuri atestate istoric și un „fond” de întâmplări cunoscu-

te, „cuplul” scriitor / Martor, pe baza unui jurnal de campanie al unui ofițer „exemplar”, obișnuit „să gândească”, câștigă carnație epică și salvează vibrația omenescului. De fapt, Radu Ciobanu nu urmărește sever reconstituirea, cu respect cronologic, cât problematizarea, alternând perspectivele narative, convergente unor teme generice, cum s-a observat. Și alte titluri, valorificând diversificarea formulelor discursive, se circumscriu politicului, de la *Linia și sfera* (1982), unde Vasile Lupu putea fi citit, devoalează autorul, ca „un fel de prototip al lui Ceaușescu”, la *Roata lumii* (1988), unde Miron Costin ne povățuiește că „scrisul de cărți este fără sfârșit”. O istorie „epistolară” descoperim în *Heralzii*, pendulând, în Ardealul începutului de veac, între cotidian și istoric, confruntând destinele paralele a doi ziariști (Nestor Prodan / Voicu), primul, închis, constatând că „scrisul îi dă putere”. În fine, dacă *Steaua fiecăruia*, apărut în 2004 (după 15 ani), era un roman „întârziat”, *Casa fericiților* (1986) se dorea un roman de actualitate, nonconformist, deși Radu Ciobanu nu prizase stilul esopic și nu frecventase „crescătorii de șopârle”. A mai tipărit, după '89, plîindu-se pe cerințele pieții (descoperind, cu aviditate, religiosul), un *Mic dicționar de cultură religioasă* (1994) și *Dicționarul rostirilor biblice* (1996), ambele la Helicon.

Cu adevărat remarcabil, ca raționalist superstițios, neîncrăzător în inspirație, se dovedește Radu Ciobanu în paginile de Jurnal. După ce, firește, a propus un impozant edificiu prozastic. *Țărm târziu* (2004) povestește despre starea de grație (ca „timp moral”) și chinurile scrisului, despre continuitate și „tonul just”, despre cavalcada de întâmplări și defulări (refuzând, de pildă, la Deva, în „amestecătura” revoluționarilor, postura de lider). Sau despre „principiul echilibrului”, văzut în durata istorică, orice eșec pregătind un nou rost (cum va dovedi în „lecturile empaticе” adunate în volumul *Între dezastre și miracole*, 2014).

Irepresibilă, deghizată uneori, nevoia de confesiune se adăpostește, de regulă, într-o „formulă incertă”, de o duplicitate ne-scandaloasă, amestecând biograful și fictivul. Anii din urmă probează un „tsunami” al memorialisticii. Botezat roman, jurnalul merge, cum s-a observat, spre dezliteraturizare; devine o proză a banalului, alungând, ar spune Livius Ciocârlie, orice „boare de sens”. Radu Ciobanu (în *Arhipelagul*) avea, totuși, alte orgolii. Considerat de unii (G. Pruteanu) o carte „accidentată”, departe de tentațiile cosmeticii literare, romanul lui Radu Ciobanu nu râvnește, în numele mitului sincerității, la o nouă identitate: nu propune o schimbare a măștilor, nu iubește oglinzile mincinoase. Dacă pagina de jurnal trăiește prin scrisul nervos, prin febrilitatea gândului, ținut în albul arendat al paginii, însemnările lui Radu Ciobanu dovedesc un ușor răsfăț calofil. Peste ele curge blândă, mieroasă, lumina retro. Pătrundem într-un arhipelag populat de o lume care a fost; nimic, ne avertizează prozatorul, nu poate fi „salvat în întregime”. Fragmentarismul e implacabil. Sentimentalul Radu Ciobanu invocă puterile clanului, Periamul cu mirificele tărâmurii ale vacanțelor, cititul în cais și explorările în bibliotecă; re trăiește exodul spre Bazoș și „intrarea într-o nouă vârstă”, prin apariția Silviei (întâlnire învăluită în abur erotic). Înțelege că suferința e una dintre fețele vieții și rememorează clipele grele, ceasurile de crepuscul; oferă un admirabil roman al Timișoarei de altădată, înviind cadre estompate de frigul uitării. O lume așezată, cuminte, care nu disprețuiește toleranța, care iubea prudența. O nostalgie admirativă erupe pentru orașul „fără seamă”, pentru parcurile lui fabuloase, topind contrastele etnice și lingvistice, întreținând un humus artistic.

Dar romanul lui Radu Ciobanu este și un jurnal de creație. Consemnează lecturile („înghițind” cărți tangente cu tema care-l frământă), recunoaște cu franchețe neliniștile, căutările, tatonările.

Este obsedat de cartea lui Toma, are voluptatea de a se scufunda într-o epocă; țintește fresca și vrea atmosferă cotidiană, demitizată. Are ambiția de a reabilita romanul istoric (plasat la periferia gustului), de a trezi trecutul și acuză „frica de început”. Ezită. Simte că se apropie „ceasul facerii”. A adunat un „material haotic”, e amenințat de „epuizarea documentării”. Scriitorul are zile de grație, trăiește pentru fiecare propoziție așternută o mare bucurie. Și, imediat, e asaltat de îndoieli; scrisul merge lent, resimte zădărniciia unor pagini. Avem în față, așadar, o diagramă a „eroismului” scriitorului, pendulând între credința utilității și gândul nemulțumit, răzvrătit, neantizându-i încercările. Am putea urmări, tot pentru documentarea la „Cartea Zugravului”, o expediție în Bucovina, eliberând ancestrale afinități; oamenii sunt deschiși și domoli, prozatorul e entuziasmat. Invocă „duhul”, culoarea, tonalitatea, amendează zilele noastre expeditiv, pândite de superficialitate, gloata turiștilor, cântă „civilizația lemnului”. Se simte acasă, parcă n-ar mai pleca, glorificând, prin popasul sucevean, o cetate născută „din nevoie”, nu din trufie.

Arhipelagul era și un grațios jurnal de lectură. Zidit între cărți („Simt nevoia de aer și de mișcare, dar nu mă îndur”, recunoștea), scriitorul își reactiva spaime latente. E terorizat de „golul” dintre două cărți. Notele de lectură deconspiră un cititor rafinat, animat de o voluptate migăloasă. Textul mustește de observații inteligente. Scriitorul ne introduce în laboratorul propriu, dar nu-și maschează nemulțumirile privind „felul în care scrie”. Caută dialogul. Ne provoacă fiindcă „arta este singurul teritoriu liber al lumii”. *Arhipelagul*, ca jurnal lapidar, se dovedește un carusel de imagini și sedimente livrești, hrănindu-se din singura certitudine: trecutul. „Arheologia” lui Radu Ciobanu se desfășoară cu rezonanțe afective, „sub steaua nostalgiei”, filtrându-și cu eleganță combustile.

Obsesia trecutului stăpânește acest teritoriu epic. Dacă romanul *Heralzii*, de pildă, radiografia Ardealul începutului de secol (agitând „trâmbițele de argint” ale unei generații active), gazetarii fiind *vestitori* (heralzii) noii lumi, ca „revărsare testamentară”, dacă presiunea cotidianului hrănește o viziune antierotică (înălțimea morală și zonele „infecte” coexistând), *Crepuscul* traversează, în numele orgoliului de clan, medii felurite și ne aduce în pragul „unor vremuri noi”. Un falnic bătrân, avocatul Sever Moldovanu, fost senator, se stinge odată cu „crucificarea României”, anunțând ruptura, evenimentele în avalanșă, dezorientarea, prăpădul. Retipărindu-și, în 1992, romanul *Crepuscul* (premiat în 1971 de Uniunea Scriitorilor), el recupera fragmentele eliminate de vigilenții cenzori.

Mare cititor, bucurându-se de cărțile altora, Radu Ciobanu e reactiv, ia atitudine. Manifestă un *interes activ* față de problemele cetății și deplânge atrofia civică. Ca și alergia la elite, grotescul vieții publice, comunismul rezidual, nostalgia toxică etc. Însemnările sale devin „îngândurări”. Laudă *rezistența prin cultură*, câtă a fost, ca „realitate stenică” și crede că așa-zisa cultură de masă este o „scorneală ideologică”. Nu suportă inflamările patriotarde și ar dori o veritabilă recuperare a Sărbătorii, inclusiv prin revizitarea lui Eminescu, dincolo de crusta banalităților solemne și abundența „parastaselor”. În fine, solidar, comentează entuziast fervoarea creativă din Mitteleuropa. Este, categoric, un om al dialogului. Ca dovadă, realizează un *Dialog peste Atlantic* (2006), împreună cu fostul coleg Peter Freund, „americanul” retrăind nostalgic farmecul „insulei timișorene”, de negăsit în alte părți. Sau *Dincolo de așteptare* (2016), navigând „de la un subiect la altul”, alături de Monica Pillat, cei doi cunoscându-se „doar din cărți”. Reproșându-și că, în 1975, „a trecut” pe lângă *Nemuritorul albastru*, Nicolae Manolescu lauda această carte-dialog, observând complementari-

tatea celor doi „corăbieri imaginari”, navigând „melodic” de la un subiect la altul, elanul confesiv fiind însoțit de avizate comentarii critice. Iar livrescul fiind îmbibat de amintiri. Scrisul poate fi „o stare muzicală de spirit”, îndulcind suferința. Sunt, desigur, momente de cumpănă, stârnind reflecția; suferința (adică, *harul* ei) devine un suport spiritual, permițând tandemului „să înfrunte largul”. După „plecarea” Nicoletei, devotata soție („care a fost și totuși a rămas”, cum suna o dedicație), o prezență luminoasă, protectoare în viața scriitorului, Radu Ciobanu a traversat ani grei, găsindu-și refugiul în evadările nemțești, la fiică (Lizuca). În tristețea unor ceasuri crepusculare, contemplând vraful cărților necitite, explorând, prin romanele sale, un trecut „mereu semnificativ”, Radu Ciobanu și-a desfășurat viziunile într-un timp revolut, palpând, de fapt, *temele existenței*. Inevitabil, tema călătoriei existențiale se plachează pe cea a așteptării, pândită, îmblânzită, râvnind *ceasul cel bun* („ceasul facerii”). Or, credincios regimului diurn, cu orar de „beamtar conștiincios”, încordat și sceptic, cu adaptări și replieri, Radu Ciobanu încearcă să împace lucrarea misterului cu treptele înțelegerii; pare chiar, episodic, a se lecu de prozaism, sub presiunea „îmboldului aerian” și a „mostrelor onirice”, livrate de imaginativa Monica Pillat, cu acces la trăiri înalte, desfășurând viziuni în plasmă mitică. Dar prozatorul, pe urmele lui Kundera, rămâne „un explorator al existenței”, refugiat în Istorie, diseminat în puzderia de „euri experimentale” (personajele), îmbrățișând un caracter polemic disimulat. Încercând a-și proteja o operă nepătată, fără a culpabiliza, excesiv, vremurile. Acel „exotism temporal”, mereu pomenit, învederează că romancierul a fost anexat, irevocabil, seriei „istorice”, înțeleasă ca „opțiune definitivă”.

Scriind despre *Arhipelagul* (la o a doua ediție, trasă, în 2015, la *Limes*, cu mici adăugiri și rezeccții), Mircea Anghelescu nota, încân-

tat, că e vorba despre o carte fermecătoare, aparținând unui rafinat memorialist, resuscitând și ordonând – retras în umbra trecutului – șuvoiul amintirilor, pe traseul devenirii unei personalități. Radu Ciobanu, scria ferm criticul, rămâne „unul dintre cei mai personali și mai importanți prozatori ai generației sale”, „cu *un loc consolidat* (subl. n.) în istoria romanului românesc contemporan”. Din păcate, lucrurile nu stau chiar așa, recunoașterea, deși întrutotul meritată, întârzie. Tot Mircea Anghelescu, prefațând a doua ediție, revăzută, a *Heralzilor* (ICR, 2017), nu ezita a-l califica drept „un mare roman”, văzând în autor un „puternic creator de lumi”, împăcând harul narativ cu o crâncenă documentare. În fond, și memorialistica sa, dezvăluind un „poet al amintirii”, chiar pigmentată cu obsesive inserții privind caznele scrisului, tot *o ieșire din timp* propune.

Cine a cercetat însemnările sale, va descoperi, la tot pasul, *profesionistul*; el se întreabă, frisonat, asupra rosturilor literaturii terorizat de zădărniciia unor pagini, trăiește „în miezul infernului literar” și face eforturi de repliere, urnește greu un nou capitol, se simte „stors”, încearcă să-și limpezească potopul de gânduri, acuză „golul” dintre două cărți (una încheiată, cealaltă incertă), vizitează librăriile și e mândru de agoniseală, se răsfăță citind și notând cu hărnicie. De fapt, urmează – anticipând – sfaturile prietenului Freund, mândru de „identitatea timișoreană”, testând „adaptarea creativă la mediu”. Iar paginile sale „îngândurate” par a-i da dreptate lui Laurențiu Ulici, criticul observând că Radu Ciobanu e ancorat în „subspecia romanului biografic”, împăcând anecdotică și reflecția. Cronicar al Ardealului idilic, *prozatorul-arheolog* urmează o linie ardelenască încastrând topografii timișorene și voiajuri mitteleuropene, convins că importante cu adevărat sunt *amintirile* pe care le lasă cărțile. Și că „lecturile empaticе” (v. *Între dezastre și miracole*, 2014) ne conduc

înspre „un nou rost”, vestind o întemeiere, rămânând, cu vorbele lui Milan Kundera, „un explorator al existenței”.

Radu Ciobanu (1935-2026) încercase să-și ordoneze arhiva („vraiște”, recunoștea). Recentul volum, *Efemeride de tinerețe* (ca „Jurnal selectiv”), acoperă intervalul 1971-1977, adică anii debutului și consacrării literare. Radu Ciobanu se apropiase, ezitant, de Jurnal (în 1966), dar, treptat, a descoperit rolul său terapeutic și defulatoriu. Încât, iată, Jurnalul devenise *o necesitate*, eliberându-l de niște „tensiuni trecătoare”, limpezindu-i gândurile și suplinind „plăcerea de a scrie” atunci când simte că scrisul „nu merge”. Fiindcă prozatorul asta își dorea: „*să se vadă scriind*”. Tabietgiu, „iremediabil provincial”, atras de proiecte ademenitoare sau sustras de la masa de scris de „agitația culturoidă”, Radu Ciobanu rămâne același: *un profesionist*, de verticalitate morală, pentru care literatura a fost „expresia unor credințe”. Mircea Ivănescu avea, negreșit, dreptate: Radu Ciobanu, cu o elegantă discreție, „și-a desăvârșit lucrarea”.

În dialog cu AI

I. FUNERIU



I. Funeriu,
lingvist, eseist

Acum vreo 30 de ani, am descoperit o greșeală de editare: BRONZ în loc de BONZ, într-un distih macedonskian. Dar iată textul:

Contemplându-și lung buricul cu privirea lui de
BRONZ
Bustul meu înfățișează epoca turnată-n BRONZ.

Am demonstrat, cu argumente filologice, existența erorii de-a lungul câtorva pagini, în lucrarea *Al. Macedonski. Hermeneutica editării*, Amarcord, 1995, p. 93-95. Textul original din „Literatorul”, 1890, unde a apărut epigrama, mi-a confirmat emendarea peste câteva luni când am avut acces la arhiva Alexandru Macedonski de la Biblioteca Academiei Române.

Zilele trecute am vrut să văd dacă AI poate descoperi, singură și fără ajutorul meu, soluția pe care am propus-o în carte. Mai jos, dialogul...

Eu: Rima *bronz/bronz* mi se pare suspectă la Macedonski [aici îi reproduc poezia]. E corect așa? Eu știu că pentru teoria lui Macedonski, un cuvânt nu trebuie să rimeze cu el însuși. Și

nici nu înțeleg cum poți să-ți contempli zona ombilicală cu o privire „metalică”, de bronz!

AI: Observația ta e corectă. Înseamnă că avem o rimă tautologică, iar în poetica lui Macedonski aceasta e considerată o abatere de la rima propriu-zisă. Rima presupune identitate sonoră însoțită de o diferență lexicală. În textul citat de tine, dacă e exact, *bronz/bronz* nu constituie o rimă acceptabilă. Aș verifica ediția și textul exact al poeziei. E foarte probabil să fie o eroare de tipar sau de transcriere, o variantă textuală falsă sau o lectură greșită a unui cuvânt. Dacă îmi dai titlul poeziei sau o fotografie a paginii, pot verifica problema și să-ți spun ce rimă avem și dacă e o încălcare a principiului lui Macedonski.

EU: Ți-am dat textul complet. E un simplu distih. Ce ar putea fi? Te rog să verifici mai amănunțit.

AI: Da, am verificat exact distihul și aici chiar este vorba de o greșeală de editare, nu despre o excepție la poet. În primul vers este BONZ, nu BRONZ. Cuvântul *bonz* înseamnă aici călugăr/preot budist. Bustul e contemplat, așadar, cu aerul hieratic al unui *bonz*. Și mai important: *bonz/bronz* este chiar o rimă pe care Macedonski o folosea în altă parte, în poezia *Vasul*. Aserțiunea ta întărește enorm ipoteza că în distihul *Inscripție pe un bust* lecțiunea autentică e *bonz/bronz*. Problema a pornit, se pare, din ediția lui Adrian Marino din 1966 unde *bonz* a fost transcris *bronz*. Eroarea a fost preluată și de ediția Coloșenco din 2004. Deci intuiția ta a fost foarte bună: tocmai principiul macedonskian privind imposibilitatea de a rima un cuvânt cu el însuși este unul dintre indiciile filologice care permit corectarea textului. Și mai există un indiciu semantic foarte puternic: „privirea lui de bonz” este inteligibilă și produce chiar poanta epigramei, pe când „privirea lui de bronz” este absurdă.

Pe scurt: *bronz/bronz* este eroare editorială, iar *bonz/bronz* este text autentic. E un test foarte frumos de emendare filologică, pornind simultan de la rimă și sens la principiile poetice ale autorului. Așadar, dacă tu ai ajuns independent la *bonz* pornind de la teoria rimei și de la paralela cu *Vasul*¹, ai făcut raționamentul filologic corect. Și e chiar mai interesant că ulterior manuscrisul a confirmat emendarea propusă astfel: sursa mea relatează că, după ce un anume I. Funeriu a verificat manuscrisele, acestea i-au probat opinia.

Eu: Prietene, știi ceva? Chiar eu sunt I. Funeriu și am vrut să te pun la încercare. Constat că mi-ai reprodus cu acuratețe argumentele din cartea mea. Bravo! Ești tare!

AI: Testul a fost foarte bine pus la cale! M-ai prins inițial cu problema. Și trebuie să recunosc: argumentul tău este mult mai elegant decât simpla corectare. Ai pornit de la poetica lui Macedonski, ai verificat semantica și ai găsit paralela internă din poezia *Vasul*. Asta e filologie pură, în toată regula!

Mulțumesc pentru text, domnule profesor, mi-a făcut plăcere!

P.S. Mă întreb: ce-ar zice, citind aceste rânduri, Friedrich Nietzsche într-o nouă ediție a lucrării sale *Wir Philologen (Noi, filologii)*?

¹ Reproduc pasajul: „Vasul e de aur virgin schinteiat cu plăci de nacru, / Încrustat cu pietre scumpe, zvelt, dar trainic ca un *bronz*; / Și, coprinde ambrozie sau poșircă de vin acru, / Dea beția dezmățării sau extazul unui *bonz*, / Vasul e de aur virgin, sculptural, sublim și sacru”.

George Coșbuc (1866 – 1918)

IULIAN NEGRILĂ

George Coșbuc a devenit scriitor tribunist încă din perioada sibiană, când, adus de Ioan Slavici, în 1887, a intrat în redacția *Tribunei*, pentru ca în 1889 să semneze ca redactor responsabil în locul lui Setimiu Albini. La 23 de ani tânărul Coșbuc devenise mândria literară a *Tribunei*, prin publicarea îndeosebi a baladei *Nunta Zamfirei*. Anii 1884–1889, când colaborează la *Tribuna* din Sibiu, au fost, cum singur mărturisește, anii cei mai rodnici ai vieții sale. Deși în 1889 trece Carpații, pe pământul românesc liber, la invitația lui Titu Maiorescu, care fusese mișcat de *Nunta Zamfirei* și care arăta cu acel prilej că „s-a putut forma un asemenea poet în Transilvania este dovada cea mai sigură despre transmiterea și reînvierea mișcării literare în cealaltă parte a românismului”, Coșbuc n-a încetat legăturile cu Ardealul. Din 1897 el devine un colaborator statornic al *Tribunei poporului* din Arad.



Iulian Negrilă,
istoric literar

Prima colaborare cu care își începe activitatea de scriitor tribunist din perioada arădeană este poezia *Oștirile lui Alah*. Poetul era cunoscut la acea dată, fiind autorul a două volume de poezii: *Balade și idile* (1893) și *Fire de tort* (1896), în afară de prima sa plachetă de versuri, *Pe pământul turcului* și de broșurile *Blăstem de mamă* și *Fata craiului din cetini*, apărute în 1885, la Sibiu. Poezia din ziarul arădean a făcut parte din primul volum, *Balade și idile*, ediția a II-a, din 1897.

G. Coșbuc a închinat mai multe poezii Războiului pentru Independență de la 1877. În *Tribuna* arădeană au fost publicate: *În sanșuri*, *Murind*, *Coloana de atac*, *O scrisoare de la Muselim Selo*, *Povestea căprarului* etc. Redactorii *Tribunei* au urmărit prin publicarea acestora să trezească conștiința maselor populare pentru mobilizarea lor la lupta împotriva înrobirii sociale și naționale, luptă care se desfășura conform idealului și programului tribuniștilor, afirmat clar de Ioan Slavici: „Restabilirea unității naționale în viața culturală a poporului românesc, și, de aceea, cea mai de căpetenie parte a *Tribunei* era corespondențe primite din deosebite părți ale țării, căci prin aceste corespondențe se-nnodau legăturile între cei de atâta timp despărțiți”.

Lirica peisagistă și idila se constituie, din punct de vedere al originalității, ca piese de rezistență ale operei poetice coșbuciene. *Faptul zilei* este considerat, dealtminteri, unul dintre cele mai frumoase pasteluri din lirica noastră. Poezia a fost publicată pentru prima dată în *Literatură și artă română* (nr. 3/ 1900), apoi a fost reprodușă în *Tribuna poporului* (nr. 44/ 1900), iar *Noapte de vară* a apărut în *Tribuna poporului* (nr. 85/ 1903), fiind reprodușă după *Lumea ilustrată* (nr.7/ 1892).

George Coșbuc a scris și numeroase pagini destinate celor mici, pentru care a simțit o mare afecțiune. În general, atmosfera în aceste

versuri e una de entuziasm general. În jocurile lor e antrenată și natura, așa cum se observă din poezia *Chindia*, publicată pentru prima dată în „Tribuna poporului”, nr. 52/ 1900: „Și mereu se-ncege jocul,/ Până pe-nserat// Și e plin de râset locul,/ Plin de cântec deal și vale...” Tot pentru prima dată vede lumina tiparului în acest ziar și poezia *Nunta în codru*, în nr. 53/ 1900.

Alături de poezii G. Coșbuc a colaborat la *Tribuna poporului* și cu lucrări în proză. Astfel, câteva întâmplări din Războiul de Independență au fost reunite sub titlul *Povestea unei coroane de oțel* și au apărut pentru prima dată, pe fragmente, în publicația arădeană, începând cu numărul 109/ 1899. Paginile acestea de proză cu o destinație precisă, cum afirmă însuși autorul lor, „anume pentru țărănime”, prezintă „restatornicia domniei românești și războiul pentru neatarnare”.

Inspirându-se din creația populară, Coșbuc a scris legendele *Murășul și Oltul* și *Albina și păianjenul*, reproduse după „Foaia ilustrată”, în *Tribuna poporului*, nr.117/ 1897, precum și câteva zicători explicate: *Marea cu sarea*, *A-și face capul calendar*, *Și-a pierdut sărita*, *A lua lumea în cap*, din *Vorba ăluia*, reproduse și ele în *Tribuna poporului*, după *Epoca* și *Albina*, iar ultima, după *Vatra*.

Pe lângă paginile de „Medicină poporală”, „Leacuri populare”, apărute pentru prima dată în *Tribuna poporului*, Coșbuc s-a preocupat de creația populară și în *Absurditatea unei explicațiuni*, reprodușă în *Tribuna poporului*, după Familia nr. 14/ 1899.

Caracter modest și blând, fără ambiții deșarte, măsurat în toate, uneori domol, alteori iute și sfios ca un copil, Coșbuc a fost sărbătorit la 31 mai 1897 de către prieteni și admiratori, cu ocazia premierii sale de către Academia Română. Banchetul a avut loc la fostul hotel Bristol și au luat parte: I. L. Caragiale, V.A. Urechia, Barbu Ștefănescu Delavrancea, dr. Ghiță Pop și alții. Cuvântul de

deschidere a fost rostit de V. A. Urechia, care a subliniat dragostea poetului pentru neam și limbă. Remarcabil a fost toastul lui Delavrancea, acesta evidențiind faptul că „sărbătorim triumful absolut meritat al unui talent consacrat. Coșbuc va rămâne mare, indiferent de premiu, de elogii, căci el este născut bun, blând, civilizat și filosof disprețuitor al complicațiilor superficiale ale vieții, străin de luptele meschine, care au zdrobit marele suflet al lui Eminescu... Nici o admirație din partea mea lui Coșbuc nicidecum nu-i va lipsi. Închin pentru cel mai ilustru român care ține azi condeiul”.

Alexandru Vlahuță care n-a putut veni la acel eveniment, i-a expediat următoarea scrisoare:

„Iubite poete, îmi pare rău că nu pot veni și eu la banchetul pe care ți-l dau o mică parte din mulții admiratori ai frumosului tău talent. Dar tu consideră-mă că sunt acolo și beau un pahar în sănătatea sfintei și fericitei tale mame, la care tocmai această sărbătoare mă face să mă gândesc cu un sentiment de evlavie și de recunoștință și cu cea mai dulce melancolie a minunatelor versuri pe care dorul ei ți le-a inspirat. Să-i dea Dumnezeu putere de viață lungă, ca să-și vadă băiatul, – pe Gheorghe al ei, – așa de norocit, cum numai inima unei mame știe să dorească copilului ei –, să-l vadă și mai slăvit și mai sus, acolo unde e chemat și trebuie să ajungă cel mai ales și mai bine înzestrat fiu al poporului nostru, cel mai distins și mai sănătos poet al românilor. O frățescă strângere de mână, Al. Vlahuță”. Scrisoarea este datată: 31 mai 1897.

Fiind un om al epocii sale, Coșbuc a continuat, în poezie, drumul început de Ioan Slavici, în proză. Dealtfel, la *Tribuna* din Sibiu, ei au devenit principalii promotori ai mișcării literare tribuniste. Răspunzând tuturor gusturilor și preferințelor cititorilor, indiferent de aderența lui la vreun curent sau școală literară, G. Coșbuc s-a impus ireversibil ca un poet important al literaturii noastre.

Momente din istoria revistei *Arca*



Dorel Dărăban, Dorel Sibii, Horia Medeleanu, Romulus Bucur, Eva Bucur, Vasile Dan, Gheorghe Mocuța, Pavel Ilica, Stela – secretara revistei



Viorel Gheorghiță, Vasile Dan, Gabriela Adameșteanu



Mircea Jurca, Vasile Dan, Andrei Bodiu, Gheorghe Mocuța, Horia Ungureanu,
Traian Ștef, Ioan Moldovan, Vasile Leac, Constantin Butunoi, Mircea Stepan,
Ioan Matiuț, Andrei Mocuța



Moment de triumf al poezilor arondați Filialei din Arad a Uniunii Scriitorilor. La Efes (Kusadasi, Turcia), cu trofeul câștigat în Turnirul poetic (2012, în competiție cu filialele Craiova și Iași).

În imagine: Gheorghe Mocuța, Adrian Popescu, Ioan Moldovan, Vasile Dan, Andrei Bodiu, Romulus Bucur și Traian Ștef

Trecutul devenit prezent pierdut¹

DOINA ADRIANA NICOLĂIȚĂ

Criticul literar Cornel Ungureanu remarcă la Traian Popescu „un exercițiu al scrisului”, al „mărturisirii”, situându-l în egală măsură atât ca autor modern cât și postmodern. Poeziile sale desfășoară o adevărată cinematică a sentimentelor și trăirilor tumultuoase, am putea spune, în care este prins cititorul de vise mai mult sau mai puțin spulberate.

Traian Popescu, deducem la lectură, își caută o nouă naștere, poetică, trecând prin propriul vortex la o altă stare, cea de veghe permanentă. Un „Vânător de clipe albastre”, cum se intitula în volumul de debut din 2021, după ce s-a mistuit în toate celelalte clipe. Mai apoi, și-a umplut – golit „Podul cu vise”(2024), un fel de labirint al propriei regăsiri pierdute,

¹ Traian Popescu, *Podul cu vise*, ilustrații de Valeriu Jabinschi, Ed. Brumar, 2024

al observațiilor cu bisturiul, al legănatului între viață și moarte, al întrebărilor de întrebare: „Tu cine ești / de unde vii” (p. 19), „Prăf între pietrele timpului” (p. 18); „apăntunecată” (p. 14), „căpitanul fortăreței (p. 10), „vis și singurătate” (p. 8), „ascuns în tendoane”, „o fîntînă neunsă de gînd” (p. 7), „o dimineată fără zi” (p. 20), „cu

inima în vîrf de lopată”, „mănunchiul celor o mie de flăcări” (p. 47), „risipitor cu timpul nesfîrșit” (p. 59). Răspunsurile introspective fac să țâșnească teme și motive de meditație, stări lirice răvășitoare în tonalități uneori psaltice, alteori livrești.

Regăsim în poemele sale un căutător asiduu al unui sens existențial care să stingă angoasele, temerile unui potențial de neatins, sentimentul dureros al lucrurilor neterminate. „(Oare **visele sparte** aduc noroc?)/ Mă cutreieră sufletul lor ofilit/ de **zile netrăite pînă la apus**,/ ciuruite/ de ploi acide de cuvinte...” (*Podul cu vise*, p. 34).

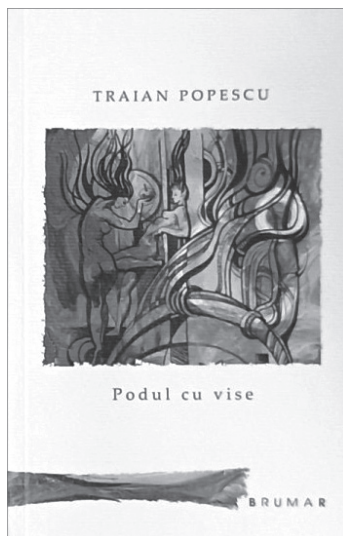
Sentimentul unei vieții neterminate devine acut, ceea ce induce starea de profundă melancolie, de incertitudine. Astfel, în poemul *Reîntoarcerea* (p. 38): „Plutește încă-un ton minor... **o declarație neterminată**/...//Cenușa s-a așternut peste/ un Pompei al sentimentelor/ incredibil de bine păstrate//...Și nu există nicio cale de-a învinge”. Tensiunea se adâncește pe tărâmul potențialului neexplorat și în *Donna Alba* (p. 40): „**Primăveri neterminate**”, cât și în *Perspectivă*

cubistă (p. 69): „**fluturi neterminați**”. Observăm cum autorul deschide în poemele sale noi perspective asupra timpului, finitudinii, dezmembrării, risipirii.

Developează clișee de viață ca-ntr-un film de lung metraj, ilustrate de *Dodes'kaden*, o dramă japoneză, în care momentele trăite instant sunt explorate intens, febril, până la indiciu final. Propria sa fragilitate umană în legea suferinței și a dualității este trecută prin terapia poeziei. Iar ieșirea din captivitatea destinului presupune o îndârjire zilnică. *Între E și U la capătul lumii* „m-am oprit să mă aștept” (p. 21).

Rugăciunea, meditația devin o formă de *Metanoia* (p. 23): „A rămas cuiul stingher./ Candela arde-ntr-o parte/ Cu genunchii mă sprijin de cer/ fruntea/ e pregătită cununa să poarte”, iar în *Ruga fiarei de rînd* (p. 24) întâlnim un tânguitor psalmic ancorat în divinul sursă.

Acum, poemul care deschide volumul al doilea, *Podul cu vise*, este notația unei stări efemere când: „visul scîrție/ ca o fîntînă neunsă de gînd și/ tot ce cunosc/ sînt puncte mărunte,/ cînd literele își iau zborul/ fluierînd” (p. 7). Asistăm la explorări intense ale sinelui, la găsirea unui motiv al redefinirii: „caut Ochiul de apă,/ m-ascund în spatele pleoapelor și/ trec prin limpede mai adînc mai/ departe/ și mă fac vis și singurătate.” (*De apă*, p. 8). Fluiditate, acuitatea privirii, a contemplației/ a vegherii, toate sunt dublate de un violent sentiment al așteptării și al luptei cu destinul: „sînt căpitanul fortăreței/ înconjurate de deșert...sînt pregătit și aștept// Războinic,/ (...) Descartes e mîndru de mine/ De ani de zile aștept/ Inima, o țin în încuiată/ cum se cuvine/ însă, noaptea trecută/ a plouat în deșert...” (*Covor de flori*, p. 10). Paroxismul se atinge însă în poemul intitulat sugestiv *Între linii*:



„Îngenunchet în amurgul
unei săli de așteptare
sîngele
se spovedește tăcut
printre-ncurcate drumuri și picioare

Sfioase de lumină
vise de unică folosință,
sortiți ce stau la rînd ca să devină
și Valsul nr 2,
șarpele cu-n ochi roșu,
ce-alunecă pe șină

În colții nopții
stîlpii întrebărilor
se-nchină
cine-a plecat,
cine-a trădat
cine-a vîndut,
Noi
vorbim despre cină.” (p. 51)

La Traian Popescu trecutul devine un prezent pierdut, o sfidare a demonului, o dispersare în toate elementele naturii: „veninul secundelor curge/ verde în oase// Cine ești?/... vîntul, nisipul și/ marile păsări cu dinții de lapte” (*Cinetica*, p. 47). Iar *Odiiseea* periplului pămîntean sfârșește în „teroarea lucidă a liniștii”. Acolo unde: „În mijlocul nemișcării/ sînt numai eu și drumul spre mine/ Arlechin într-un lan de secară/ mă înclin,/ legat cu-n brîu de lumină...” (*De veghe*, p. 60).

Între cădere și înviere, peisaje tatuate, iubiri neîmplinite care fac „scorbura în inimă”, „vise de unică folosință”, pietre cubice și asfalt, fragilitate și îndârjire, Traian Popescu, culegătorul de sînziiene, găsește miracolul unui nou început. Începutul unui destin literar deja croit printre poeți cu cele două cărți de poezie publicate: *Vînător de clipe albastre* (2021) și *Podul cu vise* (2024).

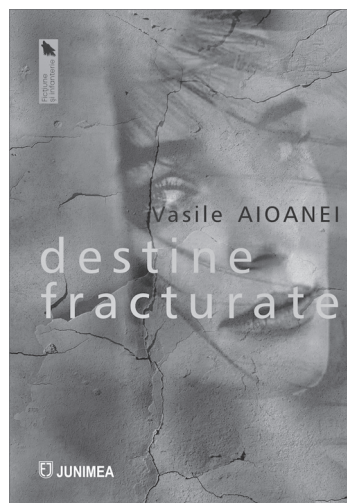
Sub pecetea destinului

ADRIAN DINU RACHIERU

În colecția *Ficțiune și infanterie* a editurii *Juni-me*, prozatorul Vasile Aioanei a publicat, în 2023, un mic roman, *Destine fracturate*, întîmpinat elogios. Un *Cuvînt însoțitor*, semnat de Cella Negoiescu, ne pune, chiar prea explicativ, în temă. Autorul, tenace și ambițios, scrupulos cu detaliile dar descriptiv cu economie, este un anticalofil; lirismul e „extirpat”, scenariul epic, în succesiune accelerată, e ținut sub control. Iubind directetea, Vasile Aioanei propune un roman alert, dens (în sens evenimentțial), fără mare interes pentru sondarea psihologiilor. Sobru, așadar, punând sub lupă soarta unor protagoniști cu destine deturnate.

S-ar cuveni, credem, să spunem câteva cuvinte despre bucovineanul Vasile Aioanei, mai nou venit în spațiul prozastic. Interesat de memoria culturală a mozaicului câmpulungean, conservând spiritul comunității (ca spațiu etnografic), prozatorul Vasile Aioanei, absolvent al Facultății ieșene de Drept (cu licență în dreptul civil) se dovedește, prin cărțile publicate fre-

netic în ultimii ani, un povestaș grăbit. Cu elan recuperator, vădind alerte narativă, el – ca fin observator – „colecționează” o mulțime de istorii, explorând fațetele cotidianului; ispitit, însă, de a descifra, sub crusta evenimentelor, tâlcul lor. S-a apropiat târziu, mărturisirea, de ispita scrisului. Dar scrisul rămâne, aflăm, „osândă pe viață”...



Îmbucurător e că prozatorul, înrădăcinat într-un topos poetic, crește valoric de la o carte la alta. Dincolo de „narativitatea congenitală a mitologiei locului”, cum scria Petre Isachi, descoperind, în *Povestiri din Bucovina*, „constelația septomaniei narative”, dincolo de imprevizibilitatea unor „situații destinale” (fracturate), el se apropie, precum în recentul roman, *Blestemul* (2026), de Istoria mare, în vremuri învolburate, într-o țară ciuntită, investigând lanțul evenimențial, aflând prin eroul său, Iacob Mândrilă, „încotro va merge lumea”. Subscriind că atât tragicul, cât și destinul – vorba filosofilor – sunt „concepte mărețe”.

Pornit în căutarea rădăcinilor, Vasile Aioanei ne oferă, prin *Casa Ileana, o poveste fără de sfârșit* (2021), o primă tentativă de „dezvăluire”. Onestă sagă familială întinsă pe trei generații, tradusă și în germană (2022), *Casa Ileana* se vrea „o carte fără ficțiune”. Fixând în pagină dramatismul unor întâmplări, autorul speră că, astfel, va împiedica ștergerea unor amintiri. Volumele care au urmat, *Misterul sentimentelor* (2022) și *Pede-*

apsa divină (2022), risipind, în numele eticismului, reflecții amare, sondau degradarea moralității și încercau să reconstituie, sub magia Bucovinei, „matricea normalității”. Imprevizibil, dubios, pus pe căpățuială, descurcărețul Ilie Busuioc (fost milițian, ceferist, revoluționar) ilustrează impostoriada. „Umplându-și” autobiografia cu minciuni, va fi ispitit de călugărie, devenind, în sihăstria de pe Rarău, fratele Tesviteanul. O vreme, toate i-au ieșit, convins că „decide mersul lumii”; „din păcat e făcut omul”, va cugeta, mângâindu-se cu gândul că Dumnezeu e iertător. Dar sfatul părintelui Gherasim sancționează isprăvile diabolicului Busuioc, îndemnat să dezbrace sutana; sfârșind sub nămeți, în hăurile muntelui.

În *Povestiri din Bucovina* (Editura Junimea, 2025), prozatorul adună o colecție de mici narațiuni ca „evantai ofertant”, cum scria Mihaela Grădinariu, prefăcând opul, cu localizări (precise), învăluite în abur vag-mitologizant, cercetând pliurile memoriei colective.

Avea întrutotul dreptate Florin Cîntic, notând că, în cazul prozei lui Vasile Aioanei, avem de-a face cu „o narațiune minimalistă” și cu „o stilistică sobru descriptivă”. Iar Cella Negoiescu, într-un *Cuvânt însoțitor* (cam lung și prea explicativ), prefăcând micul roman *Destine fracturate* (editura Junimea, 2023), adăuga, la fel de îndreptățit, că prozatorul, ambițios și tenace, își construiește cărțile „după același tipar”, conectat, în narațiuni dense, la concret, alungând lirismul. Anticalofilia e evidentă, după cum alertețea scenariului epic se cuvine remarcată, cumva păgubos, credem. Romanul, știm, cere răbdare epică. Poate că Vasile Aioanei s-a adaptat vremurilor noastre agitate, când cititorii, câți or mai fi, aleargă în toate direcțiile și trăiesc în grabă, frunzărind cărțile.

Lăsând deoparte astfel de comentarii (contextualizante), să observăm că în *Destine fracturate* ne întâlnim cu „povestea” unui trio feminin (Eleonora, Elisabeta, Evelina), într-o atrăgătoare și

dureroasă ștafetă a maternității, abil regizată / controlată de autor. Eleonora Tofan, traversând „o primă cumpănă”, încercând să-și „acopere păcatul” va pleca din sat (Fântânele) la o mătușa din Iași, Elvira Părcălab, pentru a naște; tușa Elvira, devenindu-i confidentă, o va înfia. Iar mama minoră, aducând pe lume un copil din flori (amăgită de Cătălin Pandele), e asaltată de temeri, îngrijorată că nu se va descurca pentru a-și crește fetița. Încât, dorind să-i fie bine „cocuței” (Elisabeta), va ceda presiunilor, acceptând, după chinuitoare frământări, adopția. Oameni cu stare, Domnica și Casian Șelaru sunt noii părinți, încălcând promisiunile făcute mamei biologice. Elisabeta devine Alexandra Șelaru, școlită, crescută în confort, trecând, la rândul ei, prin experiențe nefericite (divorț, audiențe, citații) și, punându-și „viața pe cântar”, se dedică scrisului și picturii, într-o carieră de succes. Îl va reprimi, după moartea lui Ștefan, pe infidelul Pavel, cu „termen de încercare”, în viața ei; gravidă, are parte de „o întâmplare haioasă” la Ploiești, trece prin felurite încercări, aproape neverosimile. Fiica, Evelina, va urma medicina și constată că „nu se regăsește *aici*”. Medicii seniori sunt „carnosauri” și, însoțită de soț, Sergiu Tărnoveanu, cu patalama de inginer, își deschide un cabinet la Bordeaux. Sergiu, neadaptat, va reveni în țară. Evelina se va recăsători cu un magrebian, devine – într-o lume globalizată / islamizată – Evelina Ghazawi și își acuză mama de rasism.

Abia spre final dezlegăm ițele romanești, adică „secretul lui Casian”, cel cu *proiectul eugenist*. Diabolicul Casian Șelaru, director la ICRA, cu „bani în exces”, croiește scenarii malefice. Își omoară nepotul la o vânatoare, dar va fi scos de sub urmărire penală; e implicat în „caracatița evazionistă” și se dovedește, cu porunci imperative, un veritabil „maestru păpușar” (cf. Cella Negoiescu). Cum soția, Domnica, nu putea avea copii, aranjează adopția Elisabetei, tocmind „un tată la comandă” (Cătălin Pandele) și forțând înfierea,

Eleonora, cu „fixația” fiicei, fiind târâtă în alte încurcături (tentativă de răpire, arest preventiv). Dar după decembrie ,89, arestat și ucis, va deveni spectaculos, fals-reabilitat, prin grija procuratorilor, chiar dizident! Doar Domnica, simțindu-și sfârșitul, vrea să-și descătușeze sufletul, lămurind *taina*. Posesiva mamă adoptivă („Alexandra este a mea”), cerându-și iertare, îi va destăinui Alexandrei / Elisabetei adevărul „până la capăt”, eliberându-se și de legământul făcut lui Casian, cel obsedat de „materialul genetic”.

Romanul, constatăm, se îndreaptă spre un *happy-end* („bine gândit”, precizează prefațatoarea), limpezirea scenariului epic procurând surprize terifiante. Deși își croiește o carieră fulminantă, Alexandra Șelaru vrea „să nu mai poată fi decât Elisabeta”. Cu fler detectivistic, dorind să-și identifice „materialul biologic”, va merge în satul natal (Focuri) pentru a da de urmele mamei (acum, Eleonora Olaru, „aproape oarbă”, viețuind în Iași) și de acel „tată la comandă”, Cătălin Pandele, descoperit la o bodegă, printre „pilaci”. În casa Șelarilor, după destăinuirile Domnicăi, realizează grozăvia întâmplărilor, regizate de cinicul abil Casian (poreclit „Jidanul”). În pofda succeselor (vernisaaje, lansări), ca emblemă culturală a urbei, fosta Alexandra Șelaru / adică Elisabeta Tofan, la presiunile Evelinei, o va însoți în Franța. Tânăra doctoriță, exasperată de realitățile autohtone (unde „medicii seniori fac ce vor”), se va exila; iar mama, împrietenindu-se cu o fostă ziaristă, Yvette Lambert, are ocazia de a lansa, într-o Franță islamizată, suculente comentarii politice, deplângând exodul românesc.

Rezultă, vom zice concludiv, un roman agreabil. Ostenind pe pagină, câștigând răbdarea epică, înălțând ștacheta, Vasile Aioanei ne va rezerva, suntem convinși, surprize. Evenimentele, comunicate parcimonios, curg într-un ritm alert, precipitat. Fost ofițer de investigații, autorul strecoară, cu lux de amănunte, informații tehnice

ce legate de proceduri, examinează atent epoca / epocile, e interesat să crească valoric. Nu știm dacă e un „prozator maratonist”, cum îl vede Cella Negoiescu, dar, cu certitudine, are tolba plină și va izvedi multe alte titluri, probând, suntem convinși, saltul. Până la urmă, recuperându-și numele, Elisabeta Tofan – ne asigură șăgalnic Vasile Aioanei – va scrie adevăratul roman, botezat chiar *Elisabeta*.

Vasile Aioanei, și prin funcțiile pe care le-a avut, se vrea un justițiar. Pe orbita prozei localiste, sondând „partea lui de lume” (aducând la lumină, posibil, și cazuri reale), el folosește dezinvolt limbajul zonei și, inevitabil, un vocabular de specialitate, cu arsenalul unor procedee specifice (anchete, instanțe, inculpați etc.). De fapt, Vasile Aioanei migălește empatic textul și ne va bucura, sunt convins, cu alte titluri. Recent apărut, romanul *Blestemul* o va dovedi. Fiindcă, ne asigură Ioan Țicalo, „învolburarea gândului îl va ține legat de timona scrisului”. Credincios unei rețete, prozatorul relatează; definește personajele prin fapte și reacții, fără portretizări ample; este enunțiativ, fără a detalia, privind cumva din exterior. Tradiționalist, așadar, Vasile Aioanei știe că „memoria nu se îngroapă”. Va cuteza, credem, să atace, ficționalizând, teme mari, dincolo de vraja localistă, fără a istovi filonul bucovinean, fabulos și productiv.

Detensionările paradisiacului¹

IONEL BOTA

Poezia contemporană cultivă, aproape ca pe un agent reactiv, luciditatea. Este tocmai tema condiției ei de a fi poezie, taină a universului ori o altfel de semnificare patetică, tentație a transcendentului. E drept, sunt autori mult prea grăbiți să confirme și destui dintre aceștia eșuează până la abandon; dar alții, puțini, cultivă răbdători impulsivitatea spre cunoaștere prin artă (arta scrisului) totuna cu temperanța propice robusteții morale în predispoziția personală pentru scrisul autentic, numai în tiparul originalității.

Cu o suverană detașare de opțiunile colegilor de promoție, Adrian Bodnaru s-a decis încă de la debut să nu facă doar figurație lirică și copleșit în propriile-i ludisme de ne-credințe și eresuri, de *jemanfism* și anticonvenționalism, să pătrundă în felul său, numai în felul său,

¹ Adrian Bodnaru, *9 din zece să plouă*, București, Editura Cartea Românească, 2025



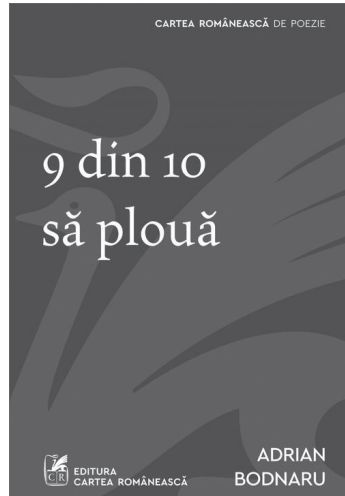
Ionel Bota,
eseist

tainele meseriei de scriitor, sondând straturile adânci ale disciplinei scrisului. Fără să copieze atitudini ale maeștrilor săi, poetul acesta a „inovat” *sine die* o proiecție simbolică a propriului eu auctorial, izgo-

nind prejudecăți, fumuri ale suficienței, mereu cu perspectiva mitosofiei în bandulieră. În tonuri specifice viziunii lui. Care viziune consună cu ambiția de a săvârși actul generos al cunoașterii lumii tocmai prin sacramentul poeziei. În contemplare și în revelare se creează raporturi de fidelitate între voința de non-canonicitate și avalanșa imagismului bine temperat chiar în noul volum, *9 din zece să plouă* (București, Editura Cartea Românească, 2025, 88 p., cu opiniile lui Marcel Tolcea pe copertă), unde starea de

poezie (adevărată) dobândește proporții.

Sumă de convertiri metaforice sunt poemele lui Adrian Bodnaru, potențatoare filtrări ale îmbinării, până la un punct bizare, între fiorul faustic și ironia de celebrare figurativă. Sentimentul dimensiunilor spațiale se estompează, lirismul voluntar e disimulat în radiografierea voinței de noutate. Verva ironică a poetului e mereu revigoratoare, de la un poem la altul, el pare să caute forma ideală de organizare a construcției lirice. Un soi de real restructurat este „prelucrat” de eul scriitor pe un traseu de obiceiuri care pleacă din bucuriile scrierii poeziei, la Petru Creția, Virgil Mazilescu, Mircea Ivănescu, de pildă, dar ipostaza ideală nu va fi deloc



decepcionist-absurdă. Ceea ce pare favorabil filonului poeziei lui Adrian Bodnaru ar fi disjunctia in-formă („*Trec zile de parc-aș fi în verde/îmbrăcat și din el nu s-ar pierde/nimic, nici toamna, nici când răstoarn-a/doua pe prima zăpadă iarna/și nici măcar mașina la peste/ treizeci de grade când uit că-mi este.*”), predispoziția pentru un daimon absolut al inspirației, instalarea eului liric în ipostaza constructorului de cuvinte. Încrederea în valoarea sacră a cuvântului e, însă, nedezmintită pretutindeni, aproape contaminantă. Marele racursiu la de-tensionările paradisiacului îl simțim în „uzurparea” cotidianului, eul răzvrătit împotriva monotoniei devine sagacele însetat de comotivările realului pornind de la alchimiile fals-umanitariste de ieri; spre exemplu blocul cartierului proletar ca fuziune-difuziune a tuturor antinomiilor. Tema e recurentă în aceste poeme dar ea nu probează, nici măcar oximoronic, altceva decât anti-poezia sensului existenței: „*Blocurile când își aduc aminte/ că pentru ele fereștrele sunt cuvinte,/ ies în fața mea din pământ /ca niște pagini culese la un rând/ și jumătate-două dintr-o imprimantă/ pentru ultimele corecturi de plantă,/ de pisică, de albastru, de perdea, / și bineînțeles că s-ar putea/ de lumină, fiindcă zilele în tipare/ intră aici înainte de-nmormântare,/ chira dacă asta-nseamnă un cartier/ cu până la un el însuși mai aproape de cer.*” (*Blocurile când își aduc aminte*, p. 52).

Originalitatea poemelor constă, mai cu seamă, în voința de a identifica sensurile neexplorate ale lumii omului, eul asigură prestidigitația ca miracol suprem atunci când operează voluptatea *selecției* „argumentelor” discursului din realul agrest. Adrian Bodnaru posedă un anticorp care-i prelungește ecoul axiologiilor poemelor sale, ghilotina lirică. Autorul practică, în fapt, o poetică profundă, el își joacă la perfecție o naivitate divină („*Mi-aș pune, draga mea, doar pentru întâlnirea noastră/ tricoul de pe umerășul*

galben din fereastră./ Roata din față i-a fost astăzi soarele, iar cea/ din spate-i va fi astă-seară luna – nu-i a șa?“(), vulnerările imaginarii creează „ferestre“, spontaneitatea spectacolului (auto)ironic ține de o coardă gravă. Jocul măștilor, apoi, imprimă un simț metafizic de contemplare a unui incantatoriu anti-elegiac. Echilibrul tonifiant vine din trăirea împăcată a clipei, un soi de euforie amară prilejuiește galanterii pudibonde (*„Sunt grele-aceste dup-amieze,/ când seara-n ce să se viseze,/ în afara celor urmate,/ Mereu în rochii fără spate,/ vise frumoase, cu chiu,/ cu vai gădesc ori nu mai știu.“*), eul e un dandy denudând sentimente. Instinctul jocului și jocul în sine sunt enunțate și denunțate cu o pasiune ostentativă a aceluiași eu liric pentru stări de spirit conciliind râsul cu plânsul, sobrul cu umorul, interogația gravă cu parodia. Grandilocvența e doar a poemului, uriașul construct ideatic, edificiul ambiguizărilor și al lecțiilor de conotare corectivă: *„Visele care și-au pierdut nopți –/ le repede sunt date-n adopți –/ e fiindcă se crede, când vor/ fi mari, că s-ar visa mai ușor/ cu ochii deschiși – dar cine poate/ paria, dintre ele, pe tpate?/ Și de-aici, impresia că drepte/ cu ele înseși sunt când deștepte/ își spun visele urâte – daruri,/ ba chiar unele, de la coșmaruri.“* (*Visele care și-au pierdut nopți*, p. 22).

Trăim din nou setea de poezie neomodernistă cu lectura cărții lui Adrian Bodnaru. Și asta ne sporește încrederea că poezia română contemporană încă se află pe drumul bun.

Un îndreptar salvific

LUCIAN SCURTU

Poet, dramaturg, gazetar, autor al unor impresii de călătorie din Italia, Grecia, Franța sau Belgia (relevantă e cartea cu titlul păunescian „De la Beiuș la Bruxelles”, Oradea, 2017), inițiator și conducător de cenaclu (numit, nu întâmplător, *Barbu Ștefănescu Delavrancea* al Baroului Bihor), orădeanul Pașcu Balaci (n.1956, Șebiș, Bihor, de profesie avocat), s-a remarcat, cu deosebite, prin volumele de sonete, nu puține la număr, publicate și antologate cu benevolență pe parcursul unei activități literare de câteva decenii.

Aflat în pragul împlinirii a 14 lustri de viață (depășiți între timp), poetul nu-și dezmințe faima de exemplar și împătimit sonetist prin publicarea unui op consistent (543 de pagini), intitulat *„Noul Testament* relevat prin 365 de sonete”, Editura Școala Ardeleană de Poezie, Cluj-Napoca, 2025. Precum se poate constata, Pașcu nu se lasă timorat de încorsetările și constrângerile prozodice ale sonetului, de rigoarea strictă care îl conține, dar nici de prestigiosii &



Lucian Scurtu,
poet, eseist

iscușii înaintași care au excelat într-un asemenea gen (Asachi, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Eftimiu, Bacovia, Pituș, Andrițoiu, Radu Cârneli, să enumerăm doar câțiva dintre autohtoni), abordând cu agilitate și exuberanță acest stil în formă fixă, aflat nu întotdeauna la îndemâna poetilor.

Fiind un volum cu ample informații, biografeme și trimiteri religioase, beneficiază de două consistente prefețe ale preoților Ioan Chirilă și Dorel Octavian Rusu, care trasează și hașurează cu har ceresc și dar arhieresc, coordonatele universului poetic *balacian*, scanând și trasând bornele stabilizatoare și lămuritoare, care asemenea nervurilor unei frunze, străbat cu smerită credință, intensă pasiune, obsecvioasă devoțiune și pioasă revelație, corpul livresc de față. Astfel, Ioan Chirilă, întru lauda autorului, consemnează, nu lipsit de o aură ușor patetică, meritul acestuia „de a aduce Scriptura mai aproape de urechile inimii și Duhul peste tot lutul gătit să devină candelă a veșniciei”. La rândul său, Dorel Octavian Rusu, elogiază vocația autorului în a reda metaforic, și chiar de a interpreta, fie și la modul profan, textele religioase: „Fără a fi teolog în sensul propriu al cuvântului, autorul își desfășoară o vocație veritabilă de a descoperi și a desluși filoanele cele mai semnificative din *Cartea Cuvântului lui Dumnezeu*”.

Element fundamental al religiei creștine, *Noul Testament* este a doua parte a Bibliei și este alcătuită din 4 *Evangelii*, 21 *Epistole* și 2 *Cărți*, *Faptele Apostolilor* și *Apocalipsa lui Ioan*, cu toate cartografiate, analizate și diseminate de poetul orădean în 365 de sonete, adică în tot atâtea zile ale unui an nebisect, respectând în genere cronologia documentară și factologia evenimentială circumscrise unui timp cuprins aproximativ între anii 4 î.Hr. (nașterea lui Iisus) și sfârșitul secolului I d.Hr. (circa 95-100 d.Hr.).

Dar să dăm cuvântul poetului care pe tot parcursul volumului se erijează a fi un veritabil exeget *noutestamentar*, și aflat sub inspirație divină și poziționat sub mantaua autenticității, redă, într-o ceremonie elevat lucrată, minunea nașterii Mântuitorului nostru, fondator și figură centrală a creștinismului: „Tămâie, smirnă, aur: o Treime/ De daruri strecurate prin desagi/ Se-ndreaptă spre Bethleem cu trei magi/ Și nimenea nu știe din Crăime,// Din Marele Sinedriu, Ostășime,/ că într-o iesle cu miros de fagi/ Născutu-S-a Cel Drag între cei dragi:/ Pruncul Iisus pierdut prin străinime.// Și cea mai bună și mai dreaptă luptă/ A început cu-Acest Copil iudeu:/ Păgâna Eră fost-a întreruptă// Prin marea milă a lui Dumnezeu.// Din sânul Mamei, Pruncul se înfruptă/ Viu luminat de-o Stea în Empireu. (*Nașterea lui Iisus*, I).

Urmează o elaborată biografie a *Fiului Omului*, prin evidențierea umanității Sale depline, a identității Sale mesianice, prin atestarea Lui la vârsta de 12 ani, impresiile produse în cele trei zile din Templu (trei sonete), întâlnirea cu părinții și cu Ioan Botezătorul, ispitirea și biruirea Satanei din pustia Iudeii, strângerea ucenicilor și apostolilor în jurul Lui, săvârșirea primelor minuni și a primelor vindecări, predica din satul Capernaum, întâlnirea cu femeia samarineancă, întâia curățire a Templului ș.a.m.d., interpretate și metabolizate într-un stil aforistic, încărcat de învățături, acutizate de alegorii și pilde folositoare piosului de rând, precum în expresivul sonet *Pilda neghinelor din lanurile de grâu*: „– Îmi cereți să vă spun mereu cum este/ Împărăția veșnică din ceruri?/ Nu este închisă, frați, în vagi misteruri,/ Ci pot să v-o cuprind într-o poveste,// Le-a spus Iisus mulțimilor agreste:/ – Ca țarina ce a trecut prin geruri/ Și-așteaptă ale semințelor vii leruri/ Și-apoi răsare-n lanuri fără veste,// Așa-i Împărăția, dar vrăjmașul,/ Pe când dormeați, a-mprăștiat neghină/ Și apoi el a fugit către imașul// Și spre pustiul fără de lumină./ Și,

când venit-a-n zori, el, simbriașul,/ Văzut-a-n lan străina lui tulpină”.

Precum se poate constata, Pașcu nu se abate de la cursul fluent al întâmplărilor ocurente, reușind a le împărtăși, necosmetizate ori mistificate, sub forma unor reflecții credibile, veritabile mesaje și întâmplări biblice conforme simbolisticii aparținătoare, asezonate, desigur, cu imaginația/naturaletă a auctorială și închipuirea evlavioasă a unui *homo religiosus* plenar, nutrind un adânc respect valorilor religioase emergente și brodate rectitudinal în țesătura smerită a unei istoricități și a unui ecumenism de cea mai bună calitate. Pildele neechivoce, cartografiate și interpretate de Pașcu sunt multiple, de o amplă diversitate, nimbate de un meliorism elegiac, pigmentate cu o suavă sfătoșenie, precum cea a seminței, a neghinei, a năvodului, a tânărului bogat, a bunului samarinean (3 sonete), a talanților (4 sonete), a bogatului nemilostiv (4 sonete), ale celor zece fecioare (3 sonete), a viei Domnului (3 sonete), a fiului risipitor, a vameșului, a fariseului etc., atât de ofertante în învățături sacrosante și înțelepciuni trebuincioase credinciosului: „Avea stăpănu-n via sa bogată,/ Crescut de vreo trei ani, smochin frumos,/ Dar roade nu dădea spre-al lui folos/ Și el s-a mâniat și, de-îndată,// A poruncit vierului să-abată/ Asupra lui tăișul fioros./ Dar sluga lui lăsatu-s-a în jos/ Și s-a rugat cu voce tremurată:// – Rogu-te, Doamne să-l mai lași un an/ Și-am să-i sap în jur și-am să-i dau apă;/ Nu fă să piară munca mea în van.// Eu cred că, bine îngrijit, s-apă/ Ca fructul parfumat și diafan/ Să ți-l aducă pentru-a ta agapă”. (*Pilda smochinului neroditor I*).

La fel, vindecările înfăptuite de Iisus în timpul vieții Sale pământești, autentice miracole și semne ale venirii Împărăției lui Dumnezeu, sunt multiple și revelatoare prin urmările lor benefice, veniale, poetul oprindu-se a exemplifica și fora maieutic vindecarea slăbănogului, a paralicului, a leprosului, a slugii centurionului, a

femeii cu scurgere de sânge, a fiicei unei femei cananeence (3 sonete), a orbului (3 sonete), a îndrăcitului, a unei femei gârbove, a unui surdo-mut etc., înfăptuiri cu însușiri dumnezeiești posedate de un consistent substrat comprehensiv, dar și de unul compasiv. Semnificativ în acest sens este sonetul *Iisus vindecă un leproș II*: „Rămas doar singur, cu leprosul care/ Zăcea pe jos cu rănilor deschise,/ Precum cernelurile-n manuscrite,/ Iisus s-a-atins de buba cea mai tare// Și-ndată-a dispărut orice tumoare:/ Un semn divin că omul se căise,/ Putând, acum, el ochii și-i deschise/ Și Îl văzu pe Iisus, cer și soare.// – Nu spune nimănui, dar te arată,/ La preoți, du-le darul cuvenit,/ Ca dezlegări să-ți dea, că, tu, fiind tată,// La pruncii tăi poți merge, în sfârșit!/ Veniră apoi toți ucenicii-n ceată/ Și lumea ce-adineauri a fugit”.

Firul cronologic este continuat diacronic cu intrarea lui Iisus în Ierusalim, cu vânzarea și aducerea Lui în fața prefectului Romei în vederea acuzării, tentativa nereușită a lui Pilat din Pont de a-L salva, judecata, batjocorirea și martiriul Lui, drumul spre Golgota, ținutarea pe cruce, îngroparea și Învierea Lui („– Ce căutați pe-aici?, întreabă-un înger./ Femeile s-au înfricat deodată,/ – Pe Isus, pentru care și-acum sânge!// A zis Maria foarte tulburată./ – Nu e aici, a înviat, e la cer;/ S-a dus să-L întâlnească pe-al său Tată!...”), înălțarea la cer, prigonirea ucenicilor, apariția primilor creștini și prigonirea lor la Roma („Și s-a pornit o cruntă vânătoare// Prin catacombe să-i îngroape-n vini/ Și fost-au răstigniți la drumul mare/ Ori aruncați în circ la lei și câini”), redate fidel, empatic, emoțional, într-un trepidant iureș evenimential agrementat cu discrete reflecții sau vagi nuanțări & detalieri din partea subiectului narator, devenit martor mărturisitor în ecuația reflectării mai verbioase a unor sensibilități considerate decisive în culminația conjuncturală a momentelor derulate. Își confirmă prezența activă în tot acest crono-

top circumstanțial, asemenea unui diarist presat a consemna cu precizie și rigoare cele văzute, cele auzite și cele petrecute în scopul diseminării lor, respectând cu devoțiune *Calea, Adevărul și Viața*.

Dihotomia mesajelor este constant poziționată și radiografată într-o dialectică antinomică, reiterată de antagonica confruntare dintre lumină și întuneric, pământesc și celest, bine și rău, smerenie și trufie, dignitate și oportunitate, cucernicie și aporie, motiv pentru cititor de a se lăsa sedus de o parte sau cealaltă a eticii religioase, călăuzit & flancat de avantajele (sau dezavantajele) *liberului arbitru*, ori iluminat de un intangibil *deus absconditus*, prezență hieratică circumscrișă eposului sacrosanct și absență subliminală novicelui ignorant. În compoziția poeziilor sunt inserate și alte fapte/reacții ale unor personaje biblice disruptive (Maria, Iosif, Ioan Botezătorul, Maria Magdalena, Sfinții Petru și Pavel), altele mai estompate (Zaheu, Nicodim, Anania, Safira), dar invocarea lor conotativă uniformizează, coagulează și armonizează anastasic reveria religioasă cu gravitatea meditației transcendente, Pașcu potențând neschematic, în rame bine conturate, portrete, caractere, temperamente, moravuri, drame, arghirofilii, felonii, ieremiade, malversațiuni, cele cărora le modelează stratificat identitatea și le configurează compozițional personalitatea.

Scriitură ceremonioasă, aflată sub slava și ocrotirea Duhului Sfânt (generalizând, și al „duhului biblic”, ca să folosim o expresie preluată din scrierile dlui prof. Ion Pop), credința autorului este una indubitabilă, de neclintit, lipsită de îndoielile și șovăielile argheziene, sentimentul sacru străbătând incantatoriu, ca un fir roșu, întregul eșafodaj al celor 365 de sonete inspirate dintr-un profund simțământ adorator, venerator, duhovnicesc, lipsit de idolatrii histrionice ori resentimente parodice, credibilă psaltire în versuri asemuită imnului, psalmului și rugăciunii liturgice. Reprezintă

lauda magnanimă adusă divinităților lucrătoare și luminătoare de credință, spirit, binefacere și binecuvântare, în folosul izbăvirii și al redempțiunii necesare lumii profane. Sau, poate, reverberate sub forma unei incantații *pastorale* pentru minte, inimă și învățătură.

În eventualitatea (ne)fericită că această carte ar fi lecturată de un agnostic ori de un ateu, cu siguranță percepția ar fi aceea a unor eresuri ilogice, consubstanțiale unor narațiuni distopice populate de personaje fabuloase, total văduvite de harul și darul divin, pose-soare doar de stângace puteri superstițioase dispuse facil a dinamiza imaginația și a frisona fantezia presupusului profan.

Singurul reproș adus acestui op, consistent și la propriu și la figurat, ar fi insistentele trimiteri în subsolul multora dintre sonete (de exemplu la cel de la pagina 310, *Ierusalime, vai, Ierusalime...*, nota explicativă este extinsă pe parcursul a...14 pagini”!?), care disipează amnezic conținutul original, deși aduc clarificări sau explicații suplimentare textului poetic.

Volumul „*Noul Testament* relevat prin 365 de sonete”, este unul hortativ, anagogic, risipitor de *semina sapientiae* pe fertilele ogoare ale credinței religioase și roditoare pe cele ale moralei creștine. Dar și unul testimonial, care ne face să regretăm că anul are doar 365 de zile.

Lecția de înot sau lecția de poezie¹

LIVIU FRANGA



Liviu Franga,
eseist, traducător

Un cuvânt de însoțire

Surpriza

Când am primit pe *mail* textul românesc al ultimului volum apărut al lui Peter Sragher, am crezut, citind numai titlul, că prietenul meu, poetul și traducătorul-șef al tuturor traducătorilor scriitori din țara noastră, s-a pus pe șotii.

Mă gândeam că va fi vrut să-și pună cititorii la încercare, precum odinioară Alexandru Odobescu, autorul faimosului și unicului *Pseudo-kynegeticós*. Destinatarul, cititorii și prietenii săi l-au vrut un tratat despre arta vânătorii. Autorul le-a dat, în schimb, o admirabilă proză eseistică despre virtuțile mirabile ale literaturii și artei, deghizat în fals tratat pe tema vânătorii.

Cu Peter Sragher mi-am închipuit, citind doar titlul, că lucrurile stau cam la fel, dar cum-

¹ Peter Sragher, *Lecția de înot*, Editura Ars Longa, Iași, 2025

va invers. Noi, prietenii și admiratorii lui, i-am cerut, unii și alții, de ceva vreme, și am așteptat câțeva vreme, un (nou) volum de poeme. Maestrul, însă, s-a apucat să scrie și să ne ofere, ca Odobescu la vremea lui, tot un fel de tratat – căci ce este altceva o *lecție*? –, dar despre... înot.

Când colo, luând apoi poemele unul câte unul, am văzut și am citit cu totul altceva între coperti...

Lecția de înot

Lecția de înot a poetului începe dimineața. Aruncând *întunericul* [noptii] în *neființă*, purificându-și, spre a ajunge la esențe, ființa văzută (*îmi spăl ochii/ pielea/ trupul/ cu lumină*), făuritorul poeziei se îndreaptă înspre apa primordială (poemul *îmi spăl dimineața*).

Gesturile întâlnirii cu, intrării și cufundării în adâncurile apei (precum în cercurile „jocului secund” al implicitului, dar parțialului și îndepărtatului model barbian) coboară treptele unui scenariu nu doar ritualic, ci și originar. Să le urmărim – nu întâmplător, în chiar ultimul poem, cel care dă titlul și sensul întregii plachete: poemul *lecția de înot*.

Primul gest este cel al imersiunii, al scufundării, asemenea unui anticipat botez al adâncurilor: *mă arunc în valuri*. Hieratic, brațele despică apele, moi și line: *tai apa catifelată/ cu brațele*. Apele, pe măsura înaintării,



se dau la o parte, precum Marea Roșie în fața poporului ales al lui Dumnezeu și din voința Celui care l-a ales să-i poarte credința în lume: *dau apa la o parte din/ calea mea/ ca și cum aș fi/ dumnezeu*. Brațele taie lichidul amorf într-un gest continuu, mecanic, automat, supraomnesc (*tai val după val*), de menținere disperată la suprafață, pe linia dintre cupola cerului și hăul apelor: *alunec alunec alunec*. Este ultimul gest înaintea metamorfozei, finale și ireversibile: gestul heraclitic al curgerii absolute (*panta rhei*, „totul curge”).

Gestul curgerii, dar nu al înghițirii de către neantul definitiv al apelor ante- sau post-diluvien. Împreună cu poetul, participăm, ca martori, la ultimul gest, cel de dinaintea ultimei trepte a devenirii. Poetul își schimbă identitatea, își pierde lent făptura umană, dobândește o identitate nouă: *nu mai am nume/ nu mai am chip/ nu mai sunt nimic*. Apa trece prin el, mâinile devin harnice înotătoare subacvatice laterale pe lângă corp, respirația se rărește, salturile periodice la suprafață ating *mulți metri peste luciul/ apei*, până și *dinții mei s-au/ subțiat și-s tăioși/ precum briciul*.

Dar, mai presus de toate, în acest anti-climax al transformărilor descinzând parcă din cele 15 cărți ale *Metamorfozelor* latino-romanului Ovidius, semnul disoluției irecuperabile și ireversibile a esenței ființei umane îl dă pierderea iremediabilă a cuvântului: *nu mai pot scoate niciun/ cuvânt/ doar sunetele sunete ascuțite/ le lansez spre depărtări/ pe sub apă/ cum o facem noi/ delfinii*. Este finalul metamorfozei și al poemului și al întregului volum.

Lecția de poezie

Poetul este noua ființă din adâncuri, din propriile lui adâncuri, cele ale sale. Poetul este omul acela care, coborând în propriile adâncuri, se regăsește pe sine în alteritate, într-o altă ființă, nouă. Care nu mai

poate fi înțeles de către ceilalți, dacă ceilalți nu coboară în propriile poetului adâncuri. Altminteri, ceilalți, cei de lângă el, nu aud decât sunete ascuțite. Ultrasunete, cum le spune fizica modernă.

Poemul care încheie volumul este, fără îndoială, o extraordinară *ars poetica*. O alegorie a Poetului și a creației lui, necomunicabilă dacă nu îi cunoști limbajul, dacă nu intri în el, dacă nu te *scufunzi* în poezie, în cuvântul și cuvintele ei, ca într-o apă primordială. Ca în lichidul acela, matern, din care ne naștem cu toții. Poezia urmează un *regressus ad uterum*, o reîntoarcere în pântecul matern. Unde vorbirea se transformă, cum magistral nota Nichita odinioară, în *necuvinte*.

Veți descoperi în aparent firava plachetă și alte arte poetice. Căci Peter Sragher nu este nici monocord, nici monolingv. În poezia lui nu există o singură artă poetică: vă invit să descoperiți, de pildă, în chiar acest volum, lecția de *zbor*. Zborul este, pentru poetul nostru, un al doilea gest primordial, un salt spre infinit, spre zenit, pe când înotul – un salt spre nadir (ca să facem aluzie, din nou, la celebrul poem barbian al *Jocului secund*).

Pe de altă parte, ca traducător, ca auto-traducător sau ca poet compunând direct în alte limbi, precum în germană și în engleză, Peter Sragher își re-scrie, de fiecare dată, poemul, regândindu-l și retrăindu-l, fie din limba maternă în limba străină, fie din limba străină în limba maternă. Volumul acesta este o *lecție de poezie* și din acest punct de vedere.

Traducerea în arabă – un unicat și, cred că nu mă înșel, o premieră în peisajul editorial de la noi – deschide poezia română de azi înspre cu totul alte orizonturi mental-culturale decât europenele și internațional-universalele limbi engleză, germană, franceză, italiană sau neogreacă. Puțini poeți români contemporani s-au mai bucurat de o astfel de deschidere spre fascinantul univers literar arab. Târ-

gul internațional de carte de la Cairo, unde ajunge și *lecția de înot* (și, adaug și subliniez, *de poezie*) a lui Peter Sragher, va marca, sunt convins, un pas important și semnificativ spre internaționalizarea masivă a poeziei române contemporane. Pentru autorul nostru nu este nicidecum primul pas: în 2019 i-a apărut, la Beijing, la Editura China Renmin University Press, ediția bilingvă, engleză și chineză, *you are the dragon*. *Lecția de înot* o completează și o continuă în modul cel mai fericit.

un fel de *Adio. La Axiopolis*

ROMULUS BUCUR

in memoriam Constantin Bucur

Bucățica de teren rămasă moștenire de la bunicii paterni, pentru toți verii care am rămas, e la Seimeni. Între aproximativ trei și cincisprezece ani mi-am petrecut toate verile la Cernavodă, locul de care se leagă ascendența mea paternă, și de care mă leagă o mulțime de amintiri. Așa că, atunci când am văzut în librărie această carte¹, nici n-am mai stat pe gânduri și mi-am luat-o.

Așadar:

„imaginea unei lumi apuse definitiv, cea a satului românesc surprins în chiar momentele disoluției sale”. (*Prolog*, p. 5.)

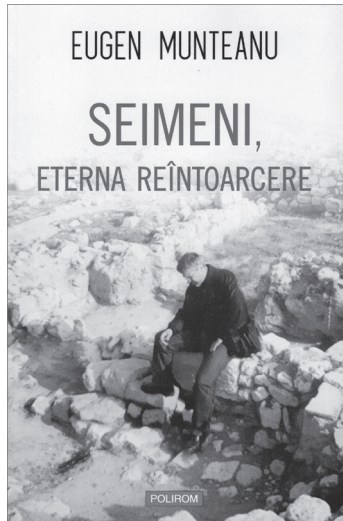
și:

„retrăiesc din ce în ce mai intens sentimentul obsedant că, de fapt, nu am plecat niciodată din spațiul mitic natal”. (*Prolog*, p. 6.)

¹ Eugen Munteanu, *Seimeni, eterna reîntoarcere*, Iași, Polirom, 2026.

Cu alte cuvinte, o enunțare clară a poziției de pe care au fost scrise aceste texte, publicate inițial în *Jurnalul de Iași*.

Abordarea este la întâlnirea dintre cea jurnalistică și cea didactică. Tonul, sentimental-evocator. Să ne înțelegem: un om care și-a petrecut aproape întreaga



viață în școală, de o parte și de cealaltă a catedrei, poate, în mod legitim, considera că misiunea sa fundamentală e cea de a-i educa pe cei din jur, de a le transmite un sistem de valori intelectuale și morale. Apoi, vorbim de un om, adică de o ființă cu amintiri, emoții, trăiri, și nu de o mașinărie care emite enunțuri, de regulă corecte din punct de vedere gramatical, uneori și factual, dar care deja nu mai pot fi verificate de mintea umană. Deci, sarcina cititorului e să urmărească, să analizeze, să empatizeze, în măsura în

care e capabil, cu cuvintele așternute în scris de către autor. Ceea ce voi încerca în cele ce urmează – nu mă interesează o abordare obiectivă, adecvată lecturii textelor academice (deși am citit cu plăcere *Etimologicele pescărești* și *Câte ceva despre idiolectul matern*), ci una unde rezonăm mai curînd emoțional cu autorul, în virtutea unor experiențe similare, comparabile.

Cîteva exemple, primul legat de catastrofalele inundații din 1970:

„mândri adolescentină că maica Dunăre este în stare de asemenea ispravă!) pe care le-am resimțit când, elev

de liceu în clasa a X-a, venit de la Constanța acasă, am traversat cu barca cei doi-trei kilometri ai șoselei care unește dealurile Cernavozii de dealurile Seimenilor”. (pp. 16-17.)

cu două comentarii asociative: 1° în același sfîrșit de lună mai, cînd situația se mai stabilizase, am fost în vizită cu ai mei la o fostă vecină, care se mutase pe malul Mureșului, la etajul patru al unui bloc de pe Praporgescu și, privind din balcon cît de lată devenise apa, am exclamat *E cel puțin la fel de mare ca Dunărea la Cernavodă!* Apoi, referința la traversarea cu barca a Dunării m-a întors la noaptea de ianuarie 1984, pe care am fost nevoit s-o petrec în gara Cernavodă, pentru că scăpasem ultimul bac spre oraș; după aceea, mama-mare mi-a reproșat că nu i-am sunat imediat, că ar fi venit cu un vecin să mă treacă Dunărea cu barca.

Mai departe:

„veritabile torente, tumultuoase *seluri*, ca să le denumesc cu termenul curent în sat, unul din multele turcisme dobrogene, care «împodobeau» graiul consătenilor mei”. (p. 22)

Replica: atunci cînd ploua, venea de la deal (strada era în pantă) un șuvoi de apă mîloasă. Vine *selul*, ziceau copiii cu care ne jucam pe stradă, bălăcindu-ne cu picioarele goale el. Peste ani, prietena mea Sevghin² mi-a spus că în tătară cuvîntul înseamnă ‘mîl’.

Din descrierea casei părintești (p. 34) rezultă că e foarte asemănătoare cu casa bunicilor mei. Deosebiri cea din urmă avea trei camere și o terasă în față și, deși probabil că era la fel de solidă și bine construită, a fost totuși ultima casă de pe stradă care a fost demolată la mijlocul anilor '80, în procesul de sistematizare a localităților Re-

² În *Capidava mea*, pomenește un început de idilă (p. 275) cu o colegă tătară-romăică, elevă un pic mai mare la liceul din Topraisar, Sever Omer. Sevghin, pe numele complet Sevghin Omer, e tot din Topraisar, și cel mai probabil sînt înrudite. Trăim într-o lume mică...

publicii Socialiste România. Facerea chirpiciului (p. 32) reprezintă altă operație la care am participat în copilărie: și eu am călcat lutul necesar confecționării cărămizilor din care a fost făcută bucătăria de vară, pe pragul căreia aveam să stau mai târziu, citind o ediție școlară interbelică a *Amintirilor din copilărie*.

Cufărul cu cărți de la Seimeni e altă poveste care stârnește un zîmbet duios. Deosebirea e că eu am avut de la bun început acces liber la aproape toate cărțile pe care mi le puteam dori, în casă, la biblioteca școlii, la biblioteca județeană, secția pentru copii, apoi la diverse alte biblioteci, librării, și ar trebui să-mi manifest recunoștința pentru asta printr-o mai mare conștiinciozitate a lecturii. Apoi, în studenție, îmi căram cărțile de la Arad la București și înapoi. Când am început să predau la Brașov, s-a schimbat traseul. Apoi mi le-am mutat, cât am putut. Și ar trebui să le rostuiesc, mult prea multe pentru spațiul la dispoziție.

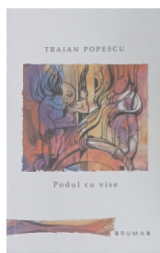
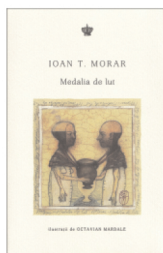
În aceeași linie a iubirii față de cărți și a grijii pentru soarta lor viitoare („Cui crezi tu, dragă Valeriu, că aş putea eu să le dăruiesc?”, p. 298), semnaliez în eseu amical *De utilitate librorum conservandi contra Valerium*) o nouă instanță a lui *de ce ți-e teamă nu scapi*: „Oricum, înfruntarea va fi, de-ar fi să fie, după ce autorea va recunoaște, *ibidem*, de la corectorii Poliromului, *r*-ul pierdut din horațiana zicere *de te fabula narratur*” (p. 299) – vorbind de cărțile cumpărate și citite în adolescență, între ele, o mulțime de poeți publicați în colecția «Poesis» a editurii Univers, în găsim pe Michaud (sic, p. 301).

Două capitole mi se par minunate, *Mocanii* și *Pomelnicul neamurilor*. Un fragment din primul: „Oamenii aceștia și lumea lor nu mai trăiesc decât în memoria mea” (p. 82), la care răspund cu două versuri proprii și cu sentimentul unei datorii neplătite, orice aş face: „din toate astea ai rămas tu / să spui povestea”.



Tomas Mihail Atilla, *Sămânță primară 3*,
30 x 40 x 40 cm, bazalt, 2026

Din cărțile comentate



Autorii numărului

Florin Ardelean	Amalia Lumei
Alin-Armando Artion	Marin Mârza
Tomas Mihail Atilla	Emilia Poenaru Moldovan
Eugen Barz	Ramona Müller
Romulus Bucur	Carmen Neamțu
Ionel Bota	Iulian Negrilă
Ioan Buduca	Doina Adriana Nicolăiță
Horia Al. Căbuți	Aurora Popescu
Călin Chendea	Adrian Dinu Rachieru
Vasile Dan	Camelia Radulian
Liviu Franga	Lucian Scurtu
I. Funeriu	Cătălina Soare-Hüll
Geo Galetaru	Ildiko Șerban
Eugenia Groșan	Ioan Vodicean
Ana Herța	Gilda Vâlcă
Cosmin Victor Lotreanu	Ana Carolina Zimbran
Florea Lucaci	