

Vitraliu

PERIODIC AL CENTRULUI DE CULTURĂ „GEORGE APOSTU", BACĂU
ANUL XXXIV, NR. 65, OCTOMBRIE 2026

„Noe așteptând porumbelul", Aurel Vlad
(patrimoniul Centrului de Cultură „George Apostu")



George Enescu (1881-1955)

„Cultura va trăi. Prea mare e patrimoniul ce l-au acumulat atâtea secole de trudă și de credință pentru a face dintr-o dată tabula rasa din tot ce am strâns și asimilat. Impasuri a mai avut omenirea. Și le-a răzbit pe toate cu o vitalitate eroică. Nu-i va lipsi curajul nici de data aceasta. Trebuie să credem și vom învinge."

George Enescu

compozitor, violonist, pedagog, pianist, dirijor

SUMAR

Vitralin

Revistă editată de
Centrul de Cultură „George Apostu”

Director:
Ovidiu Ungureanu

18, Crângului, 600063, Bacău
Telefon: 0234545515
Fax: 0234571083
E-mail: cc.apostu@gmail.com

Persoanele sau instituțiile care vor să sprijine financiar revista pot depune sumele în contul RO49TREZ06120G331900XXXX Trezoreria Municipiului Bacău

Pentru ilustrarea revistei s-au folosit lucrări din expozițiile „Arhetip” – Mihai Chiuaru, „Marie, dragă” – Luminița Radu, iulie – octombrie 2026

Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text publicat aparține, în exclusivitate, autorului.

Ovidiu Ungureanu – De la origine la universalitate 2
Christian W. Schenk – Tirajul a murit. Cartea nu. 4
Dan Petruşcă – Prezentul din trecut 6
Ion Fercu – Eminescu și provocarea postmodernismului (Lecturi prin Derrida, Gadamer, Heidegger și Eco) 9
Grigore Codrescu – Pe urmele revizorului școlar Mihai Eminescu la Lipova – 150 de ani 14
Livia-Liliana Sibișteanu – File de istorie culturală 15
Judit Balint – Brâncuși. Sindromul 18
Ion Tudor Iovian – Poezii 20
Adrian Alui Gheorghe – Poezii 22
Adrian Dinu Rachieru – O introducere în politologie 24
Liviu Chiscop – Cultura politică 26
Val Mănescu – Reziliența fabulosului 29
Robert Șerban – Sorin Bijan – topografii ale prezenței colective 30
Marius Manta – Maria Alessandra Masucci, Museo Capella Sansevero, Napoli: „Vălul este atât de impalpabil, încât accentuează durerea trupului” 31
Daniel Ștefan Pocovnicu – O contemporană „patologie” cinematografică a vizualului 34
Alexandru Ovidiu Vintilă – Despre *Jurnalul alchimic*, Vasile Lovinescu și Carl Gustav Jung. O resemantizare a sacrului în modernitate 38
Simona-Andreea Șova – Claude Simon: Privirea și memoria romancierului sau „ficțiunea cuvânt cu cuvânt” 43
Simona-Grazia Dima – Oaspete în hotelul destinului 45
Dan Perșa – Melopeea cicadelor 47
Petre Isachi – La Curțile filosofilor Dinvale, Mureșan, Deleuze 50
Horea Sibișteanu – Moara de vânt 34 52
Gheorghe Chițimuș – Romanțele și psalmii poporului român 54
Val Mănescu – Poezii 56
Flavia Adam – Poezii 58
Cai Qing – Poezii 59
Ștefan Dumitrescu – Constantin Lupeanu – un constructor de punți culturale între România și China 60
Imre Wirth – Poezii 62
Ștefan Radu – Uitați pe țărmul Adriaticii. Istroromânii dispar într-o mare slavă 64
Doina Cernica – Cei trei capadocieni 67
Gheorghe Iorga – O identitate verosimilă 69

De la origine la universalitate



Ovidiu Ungureanu

Sunt opere care continuă să producă mult sens, depășind granițele timpului și ale geografiei. Își schimbă locul, intră în alte contexte, întâlnesc alte generații și, prin fiecare asemenea întâlnire, își dezvăluie noi înțelesuri. În această logică poate fi privită și participarea Centrului de Cultură „George Apostu" din Bacău la expoziția „Brâncuși. Sindromul", deschisă din luna iunie 2026 la Muzeul Național de Artă al României până pe 14 martie 2027.

Centrul contribuie cu trei sculpturi în lemn de stejar din seria „Tată și fiu", realizate de George Apostu și provenite din donația E.S. Sheikh Michel Bechara El-Khoury, din Beirut, fiul primului președinte al Libanului, om de afaceri important și, în același timp, un iubitor de artă. În expoziția „Brâncuși. Sindromul", lucrările lui Apostu intră într-un dialog cu opera lui Brâncuși și cu ampla dezbatere pe care expoziția curatoriată de Judit Balint și Erwin Kessler o propune asupra influenței brâncușiene, asupra receptării sale și asupra felului în care numele artistului a continuat să modeleze imaginarul cultural românesc.

„Francheţea marii sculpturi nu e niciodată volubilă. Un grup din ciclul numit *Tată şi fiu* – caracteristic pentru George Apostu – îşi poartă masa verticală într-un elan de nudă frontalitate, ca o faţadă de o netezime oarbă. Dar, dinspre margini, lemnul compact lasă vizibil un profil în zig-zag; ca şi cum, în progresiunea creşterii sale, trunchiul şi-ar împinge pe laturi accidentele. Centrală, în această artă, ca un miez ultim, rămâne tăcerea. Pure de balast anecdotic – chiar dacă se cheamă *Tată şi fiu* –, atare sculpturi ne stau în faţă cu un fel de integră statornicie: misterioase şi totodată clare, aşa cum sînt şi raporturile de viaţă, fundamentale, pe care le semnifică" (Dan Hăulică, în revista „Secolul 20", 1979)

Întâlnirea dintre Brâncuși și Apostu este, din această perspectivă, una a filiației artistice și spirituale. Lemnul, forma esențializată, raportarea la arhaic, materia densă și relația dintre tradiție și modernitate alcătuiesc un teritoriu comun, în interiorul căruia Apostu își construiește însă propriul limbaj. În seria „Tată și fiu", lemnul păstrează memoria materiei, iar titlul însuși introduce ideea de continuitate, de transmitere, de legătură între generații.

Un asemenea parcurs al patrimoniului arată și cât de importantă devine colaborarea dintre instituțiile culturale. Parteneriatele instituționale creează cadrul prin care operele pot circula, pot fi puse în relație cu alte colecții și cercetări și pot ajunge în fața unor categorii de public diferite. În acest sens, colaborarea dintre Centrul de Cultură „George Apostu" și Muzeul Național de Artă al României, la care s-a adăugat parteneriatul cu Muzeul de Artă Constanța, concretizat prin expoziția „Corpul feminin între mit și rezistență în grafica românească din perioada comunistă", curatoriată de managerul Lelia Rus-Pîrvan, și vernisată la Centru în 25 septembrie 2026, oferă un exemplu concret despre modul în care patrimoniul muzeal poate fi redescoperit prin contextualizare și pus în circulație prin dialog instituțional.

Această deschidere către dialog se regăsește și în proiectele Centrului de Cultură „George Apostu" dedicate unor artiști precum *Ilie Boca*, a cărui operă poartă în ea memoria unei lumi moldovenești transformate prin culoare într-un univers pictural profund personal. Alături de expozițiile și proiectele dedicate artiștilor consacrați, programele adresate elevilor și tinerilor creează o continuitate între memoria culturală și generațiile care își caută astăzi propriul limbaj.

George Apostu și George Enescu oferă două exemple aparte ale acestei relații dintre origine și universalitate.

Enescu a plecat din Moldova spre marile centre muzicale ale Europei și Americii, purtând cu sine o memorie sonoră pe care a transformat-o într-un limbaj capabil să circule dincolo de granițe. Apostu a transformat lemnul și piatra, filiația și simbolul, memoria arhaică și experiența modernă într-o sculptură care își păstrează până astăzi forța.

Pe 19 august 2026, această apropiere simbolică dintre cei doi a căpătat o imagine aparte, grație implicării și Muzeului Național „George Enescu", prin directorul Bogdan Tănăsescu. De Ziua George Enescu, Aeroportul Internațional „George Enescu" din Bacău a devenit pentru câteva minute scenă pentru un fragment din producția Centrului de Cultură „George Apostu", „Românescul dor". Soprana Gabriela Ișfoc, cu o carieră impresionantă pe scene mari ale lumii, precum Royal Opera House London și Irish National Opera, pianista Oanda-Aida Avram, colaboratoare a Filarmonicii „Mihail Jora" Bacău și balerina Andra Florea-Romașcanu, prof. la Colegiul Național de Artă „George Apostu", au creat un adevărat spectacol-eveniment în fața publicului aflat în tranzit.

În septembrie, aceeași legătură a continuat prin expoziția foto-documentară „George Enescu pe continentul american", prezentată la Aeroportul Internațional „George Enescu" în parteneriat cu Muzeul Național „George Enescu" și Centrul de Cultură „George Apostu". Parcursul american al compozitorului, violonistului, pianistului și dirijorului a fost astfel readus în atenția publicului într-un spațiu dedicat, prin însăși natura sa, mobilității și călătoriei.

Privite împreună, aceste proiecte conturează o anumită geografie culturală a Centrului, în care memoria, patrimoniul și creația contemporană se întâlnesc și tind, prin forme diferite, către universal.

Ovidiu Ungureanu
director




SINDROMUL
BRÂNCUȘI.
THE SYNDROME
12.06 - 25.10.2026
susținut de BT
madrid
beijing
paris
tokyo
lisabona
new york
londra
stockholm
berlin
bucureşti
tel aviv
budapesta
seghedin
chișinău
viena
praga
istanbul
veneția
varșovia
roma
bruxelles
institutul cultural român
INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN
www.icr.ro

Tirajul a murit. Cartea nu.

Christian W. Schenk



Christian W. Schenk

Mai întâi trebuie spus limpede ce este Print-on-Demand, fiindcă de aici pornește toată discuția. În românește: tipărire la cerere. Cartea este făcută exact ca orice altă carte: text definitiv, copertă, ISBN, preț, date bibliografice, înregistrare în cataloage, distribuție prin librării și magazine online. Diferența apare numai la tipar. În sistemul clasic, editorul comandă, de pildă, 500 de exemplare, le plătește înainte, le transportă, le depozitează și apoi speră să le vândă. În Print-on-Demand nu tipărești mai întâi și cauți cumpărătorul după aceea. Vine comanda, se tipărește cartea. Vin zece comenzi, se tipăresc zece. Peste cinci ani mai vin douăzeci, se tipăresc încă douăzeci. Titlul poate rămâne disponibil ani întregi fără ca editorul să transforme casa sau depozitul într-un cimitir de carton. Nu este o carte virtuală și nici un manuscris aruncat pe internet. Este carte tipărită. Numai ordinea s-a schimbat: întâi cititorul, apoi exemplarul.

Aici apare problema tirajului minim. Un titlu Print-on-Demand poate ajunge în timp la 500, 1.000 sau 5.000 de exemplare. Poate ajunge și la 173. Numărul îl hotărăsc cititorii. În tiparul clasic pot fi fabricate 500 într-o singură zi și 400 pot rămâne douăzeci de ani în cutii. Pe hârtia administrației arată splendid: 500. În realitate poate însemna o sută de cititori și patru sute de obiecte de depozitat. Nu mă lupt cu tiparul clasic. Dacă știi că vei vinde zece mii de cărți, ar fi absurd să le tipărești una câte una. Dar poezia nu este detergent. Teatrul, nici atât. Eseul rareori. Nici romanul bun nu vine cu garanția că va vinde 500, 5.000 sau 50.000 de exemplare. Dacă valoarea literaturii s-ar putea măsura în hârtie comandată, critica literară ar putea fi înlocuită cu un contabil și un cântar.

Am trăit ambele sisteme. Îmi amintesc prima mea ediție Eminescu de la începutul anilor ’90. Am mers personal cu mașina la tipografie și am încărcat cărțile în portbagaj. Cine a cărat vreodată câteva sute de volume știe că literatura poate cântări ca plumbul. Acasă am început să împachetez: exemplarele obligatorii pentru Deutsche Bibliothek de atunci, astăzi Deutsche Nationalbibliothek, pentru biblioteca landului, apoi pentru biblioteci din Elveția și Austria, pentru autorii cuprinși în volum, evident cei care mai erau în viață. Mai târziu am procedat la fel cu alte cărți: biblioteci universitare, Biblioteca Academiei, biblioteci ale scriitorilor, câteva exemplare în Republica Moldova, adesea prin prieteni. Totul împachetat, etichetat, cărat, dus la poștă. Așa arăta distribuția unei mici edituri în acei ani.

Nu mai știu câte exemplare am tipărit atunci și nici n-aș inventa cifra ca să dea bine. Știu însă ce a rămas. Nu numai din Eminescu. Am în bibliotecă și astăzi cutii întregi din vechile tiraje, mai ales din Streiflicht, antologia din 1994 cu 81 de autori români. Și nu este singurul titlu. Cutiile stau acolo de decenii. Îmi ocupă locul unde aș putea pune alte cărți. La unele titluri au rămas poate 80, poate 120 de exemplare. Ce să fac cu ele? Să le citesc pe rând ca să justific tirajul?

Tocmai aici se vede diferența dintre atunci și acum. De când folosesc sistemul Print-on-Demand, nu mai tipăresc sute de exemplare ca să le privesc îmbătrânind în carton. Cartea rămâne disponibilă și este produsă atunci când este comandată. Mai important: circulația ei nu mai este aproape locală sau limitată la raza de acțiune a unei mici edituri. Titlurile pot fi comandate astăzi din Germania, Austria, Elveția, România și, prin rețelele comerciale online, practic de pe alte continente. Un cititor din România poate comanda o carte Dionysos fără ca eu să pun exemplarul într-un plic și să merg cu el la poștă. Asta este schimbarea. Nu numai tiparul s-a modernizat. S-a schimbat geografia cărții.

Au trecut peste trei decenii. Tipografiile s-au schimbat, distribuția s-a schimbat, librăriile s-au schimbat, tehnica s-a schimbat. Cartea poate circula astăzi incomparabil mai larg decât în vremea în care eu umpleam portbagajul și apoi holul casei cu pachete. Numai unele regulamente se comportă de parcă anul 1990 ar urma să înceapă.

De aproape cincizeci de ani traduc literatură română în germană, dar nu numai română. Am crescut cu germana, româna și maghiara. Sunt limbile mele. Știu din interior cât de greu trece o literatură dintr-un spațiu lingvistic în altul și tocmai de aceea problema nu este câte exemplare ies într-o zi din tipografie. Problema este dacă textul ajunge dincolo de propria limbă. În 2019 spuneam într-un interviu că distribuția cărții românești era catastrofală, aproape inexistentă. Întrebam atunci ce folos are să finanțezi apariția unei cărți dacă ea intră apoi în arhiva editurii, iar câteva exemplare ajung la autor. Au trecut șapte ani. Se pare că soluția ar putea fi să mărim arhiva.

Am destule exemple din propria editură. În 1994 a apărut la Dionysos Verlag, Kastellaun, *Streiflicht. Eine Auswahl zeitgenössischer rumänischer Lyrik,* cu 81 de poeți români, ISBN 3-9803871-1-9. N-am vândut niciodată 500 de exemplare dintr-o lovitură. Și totuși cartea există după mai bine de treizeci de ani, apare în cataloage și bibliografii, a fost

discutată critic și a intrat în studii despre receptarea literaturii române în spațiul german. A primit în 1994 Premiul revistei Poesis pentru traducere. Eva Behring, Peter Motzan și alții au scris despre ea. Nu toți favorabil. Foarte bine. O carte care nu suportă critica nu merită tipărită nici în cinci exemplare, darămite în 500. *Streiflicht* a circulat. A lăsat urme. După treizeci de ani încă poate fi găsită. Iar eu am încă și cutiile. Critica a circulat mai bine decât cartonul.

La fel *Poesis. Elf lyrische Miniaturen* de Dorin Popa, apărut la Dionysos și reeditat în 1996. Poezie, deci nu marfă de supermarket. A avut însă cronici și mențiuni în Steaua, Contemporanul, Arca. Mircea Popa îl numea „o mică bijuterie lirică". Au urmat George Vulturescu cu *Augenlieder,* Lucian Vasiliu cu *Tanz der Monaden*, Ștefan Augustin Doinaș cu *Geboren in Utopia. Tanz der Monaden* a reapărut după cincisprezece ani. Viața unei cărți nu se termină odată cu factura tipografiei.

Aș putea umple pagina cu titluri. Nu are rost. Important este că volumele Dionysos sunt înregistrate în sistemul bibliotecar german, la Deutsche Nationalbibliothek, în Rheinland-Pfalz și în biblioteci universitare, iar unele pot fi găsite după zeci de ani. Titlurile recente nu mai depind de brațele mele, de portbagajul meu și de programul poștei. Sunt comandabile prin rețele comerciale și librării online, din România și din alte țări, mult dincolo de spațiul german. Asta mă interesează. Cartea să poată ajunge acolo unde există un cititor. Nu să pot deschide o magazie și admira 500 de cotoare.

De aici ajung la TPS, Translation and Publication Support Programme al Institutului Cultural Român. Lucrez în prezent la traducerea integrală în germană a prozei lui Mihai Eminescu. După aproape cincizeci de ani în care mi-am plătit în mare parte singur traducerile și publicațiile, am vrut să văd dacă un asemenea proiect poate primi sprijin. Programul, în sine, este bun. Pentru 2026, un proiect poate primi până la 15.000 de euro, dintre care traducerea poate fi finanțată până la 100%, maximum 12.000 de euro, iar cheltuielile editoriale până la 3.000. Nu e puțin.

Și aici apare cifra 500. TPS nu acceptă tiraje sub 500 de exemplare. Am întrebat dacă această condiție se aplică și atunci când se cere sprijin numai pentru traducere, nu pentru tipar. Mi s-a răspuns că da. Print-on-Demand poate fi acceptat, dar trebuie dovedită producerea a cel puțin 500 de exemplare. Cu alte cuvinte, Print-on-Demand este acceptat dacă încetează să mai fie ceea ce este. Cam ca și cum ai accepta automobilul electric cu condiția să-i montezi rezervor.

Am întrebat de ce verificarea unui onorariu de traducere trebuie legată de 500 de exemplare fizice și cine a stabilit această condiție. Mi s-a răspuns că regulamentele sunt aprobate de Comitetul Director al ICR, că alte edituri au prezentat facturi de tipografie și că, dacă editura cu care lucrez nu poate respecta condiția, ar fi preferabil să caut alta. Numai că editura era a mea. După aproape patru decenii de Dionysos și sute de autori români publicați în germană, soluția nu era schimbarea regulii, ci schimbarea editorului. Birocrația are această calitate rară: dacă realitatea nu se potrivește formularului, realitatea devine suspectă.

N-am cerut derogare și n-am cerut privilegiu. Am întrebat dacă o regulă făcută pentru altă epocă editorială mai are sens astăzi. În sistemul vechi comand 500, plătesc 500, transport 500 și depozitez 500. Dacă vând 140, rămân cu 360. În Print-on-Demand, dacă sunt 140 de cumpărători, se produc 140. Dacă după cinci ani apar încă 70, se produc încă 70. ISBN-ul rămâne, cartea rămâne, distribuția rămâne. Și mai apare ceva ce vechiul sistem al micii edituri nu putea oferi atât de ușor: accesul internațional permanent. Dispare stocul inutil și se mărește piața posibilă. Nu văd catastrofa culturală.

M-am uitat și la Ungaria. Nu din curiozitate turistică. Maghiara este una dintre limbile mele și literatura maghiară m-a însoțit toată viața. Programul Petőfi pentru editorii străini poate sprijini traducerea literaturii maghiare cu până la aproximativ 6.500 de euro pe proiect. Sunt eligibile traducerea, producția și promovarea. Suma este mai mică decât plafonul românesc, dar am remarcat imediat cuvântul „promovare". Cartea nu trebuie numai făcută, trebuie și dusă spre cititor. N-am găsit acolo obsesia generală pentru 500 de exemplare.

Germania face altfel. Goethe-Institut sprijină traducerea cărților germane la edituri străine și, de regulă, suportă o parte din costul traducerii, aproximativ 40-60%, până la 8.000 de euro. Se cer contracte, dovada plății traducătorului, editură profesionistă, distribuție și apariția cărții. Hârtii sunt destule, să fim serioși. Germania nu suferă de lipsă de formulare. Dar n-am găsit regula după care o traducere devine mai demnă de sprijin fiindcă s-au tipărit întâi 500 de bucăți. Nici sistemul german nu este paradis. Paradisul editorial probabil nu are comisie de evaluare.

România oferă prin TPS chiar mai mulți bani pentru traducere decât multe alte programe. De aceea nu spun că TPS este prost. Ar fi fals. Spun că o condiție din el este depășită și poate bloca proiecte bune. Controlul trebuie să existe, dar să controleze ceea ce contează: ISBN-ul, contractul de traducere, plata traducătorului, distribuția, prezența în cataloage și biblioteci, rapoartele de producție și vânzare, promovarea, durata în care cartea rămâne disponibilă. Cifra 500 de pe o factură dovedește doar că o tipografie a produs 500 de obiecte. Nu dovedește că literatura a ajuns undeva.

Asta este confuzia. Tirajul nu este circulație. Stocul nu este prezență culturală. Și, mai ales astăzi, circulația nu mai trebuie gândită teritorial. O carte tipărită la cerere poate rămâne disponibilă ani întregi și poate fi comandată de la mii de kilometri distanță fără ca editorul să expedieze personal fiecare exemplar. O carte de poezie vândută în 180 de exemplare, aflată în biblioteci universitare, recenzată și citată după douăzeci sau treizeci de ani poate fi cultural mult mai vie decât două mii de exemplare care au murit într-un depozit după primul sezon.

Știu pentru că am cutiile. Mai ales cele cu Streiflicht. Și tocmai ele îmi dau dreptul să spun asta.

Promovarea literaturii române în străinătate nu înseamnă mutarea cartonului peste frontieră. Înseamnă ca textul românesc să treacă în altă limbă și să poată rămâne acolo, disponibil nu numai într-un oraș sau într-o țară, ci oriunde există un cititor care îl caută. În carte, în librărie, în bibliotecă, la universitate, în critică și la cititor. Restul sunt paleți, facturi și regulamente.

O carte nu devine literatură la exemplarul 500. Devine doar mai grea în depozit.

Prezentul din trecut

Dan Petruşcă

Deasupra lumii, de vreo două decenii, a început să plutească (iarăşi!) o atmosferă distopică, amintind de George Orwell şi de „O mie nouă sute optzeci şi patru". Pentru cei care încă nu şi-au dat seama, democraţia a reprezentat o victorie a *raţiunii* împotriva *naturii umane*. Asta s-a întâmplat şi când Iisus ne îndemna să ne iubim aproapele ca pe noi înşine sau chiar să ne iubim duşmanii sau prigonitorii (cum o face în *Predica de pe Munte*), moment în care ne propunea „principiul opus selecţiei naturale", cum afirma Friedrich Nietzsche, în „Voinţa de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor" (246). În natură, unde domină instinctele şi selecţia naturală, ştim deja, cel tare se impune în faţa celui slab. Democraţia ateniană, cu toate defectele ei (existenţa sclavilor, de pildă), cu mai bine de două milenii şi jumătate în urmă, încerca să reglementeze, pentru prima dată, egalitatea cetăţenilor în faţa legii. Ideea acesta a fascinat şi fascinează până astăzi pe mulţi. Numai că democraţia a avut mereu un cost al ei: hotărârile se iau greu, în urma unor dezbateri parlamentare complicate, prelungite, chiar plictisitoare şi enervante pentru omul obişnuit. Imediat după Al Doilea Război Mondial, s-a reglementat pentru prima dată, hotărât, prin ONU, că toate statele lumii, indiferent de mărimea lor şi de puterea economico-militară, au un loc la masa tratativelor. Politica de dictat, printre altele, generase deja două războaie mondiale, adevărate catastrofe în secolul trecut, iar lumea dorea parcă să se (re)umanizeze. Situaţia aceasta n-avea să dureze mult timp, fiindcă, se pare, oamenii uită repede şi nu învaţă mai nimic din istorie, repetând la nesfârşit aceleaşi greşeli. Chiar în ţările Occidentului democratic au început să se manifeste tendinţe totalitare, prin susţinerea unor lideri naţional-populişti, care promit rezolvarea rapidă a problemelor sociale şi politice. Altfel spus, promit eficacitate. Un astfel de lider „carismatic" a fost, în secolul trecut, Hitler. Dacă privim filme propagandistice din Germania acelui moment, putem observa cu ochiul liber cum funcţionează fanatismul. Niciun argument raţional, nicio dovadă scrisă sau mărturisită nu ajunge la mintea şi sufletului celui fanatizat. Au apărut în ultima vreme „tendinţe autoritare sub pretextul că ar privilegia (...) eficacitatea guvernării" (Thierry Wolton, „Lumea noastră orwelliană") nu numai în statele cu o democraţie fragilă, precizez eu, dacă mai era nevoie, ci şi în cele cu o democraţie „consolidată", precum Marea Britanie, Franţa, Germania, Italia, chiar dacă în ultimele două state, prin anii '30 ai secolului trecut, a existat un regim fascist/nazist, susţinut (şi) de militari. Iar aceştia, întotdeauna, sunt interesaţi de ordine şi disciplină, iar nu de libertate... Semnele unei degringolade, a unui „haos" politic se văd bine şi în relaţiile interumane de pe *social media*: ura, frustrările indivizilor care le populează, nemulţumirile de tot felul se revarsă în viaţa concretă, susţinute de algoritmii acestor reţele. Şi toate aceste semne pregătesc parcă (re) instaurarea unor autocraţii în jurul unor lideri „carismatici" veniţi de niciunde, mediocri şi agresivi, potriviţi cu mediocritatea miliardelor de utilizatori ai reţelelor de socializare. Aceşti lideri profită de libertăţile democratice şi, conform lui Platon, ajungând la putere, vor instaura tirania. Şi chiar mai rău...



Dan Petruşcă

Am aflat între timp că întâmplări oarecum disparate sau detalii ale acestora s-ar putea reuni la nivelul întregului. Dar a crede totuşi că ai viziunea întregului poate fi, pentru cel care pretinde că posedă această viziune, un semn de slăbiciune. A minţii, vreau să zic... Miliarde de oameni au migrat din lumea concretă pe reţele de socializare în ultimele două decenii. Este, se vede de departe, cea mai mare şi cea mai rapidă migraţie din istoria omului. Oriunde te-ai afla în lumea aceasta, poţi bănui că oamenii au un smartphone la îndemână. Se vede cu ochiul liber că această „unealtă" creează dependenţă. Reţelele de socializare oferă o libertate aproape absolută a comunicării atunci când „reglementările" nu-l pedepsesc pentru violenţa limbajului, *fake news*, conspiraţii sau prostie. E o nevoie funciară a oricărui individ, indiferent de statutul social, de a fi luat în seamă, chiar şi prin fapte sau postări reprobabile. În lumea virtuală, oricine poate deveni Cineva. Din când în când, fiecare îşi verifică smartphone-ul, să vadă în ce măsură i-a fost comentată postarea sau dacă i s-a dat măcar un *like*. Pentru individ, e un „semn de validare" de care are nevoie. Fără acest semn, unii cad în depresie...

Din motive aproape necunoscute, dar bănuind, cum spuneam, că toate din această lume sunt în legătură unele cu altele (paradoxal, indiferent de epocă), mă voi opri, doar pentru câteva rânduri, la „Negustor lipscan", una dintre cele nouă povestiri (în ramă) din „Hanu Ancuţei" a lui Mihail Sadoveanu. În treacăt fie spus, am mai aflat că, astăzi, Sadoveanu ar putea fi, pentru unii intelectuali români ai prezentului, un autor „expirat", că n-ar mai corespunde sensibilităţii cititorului contemporan. Şi, e foarte posibil, nici Homer nu mai corespunde acestui tip de sensibilitate. Să mă întorc însă...

Vreau să ajung la un anumit detaliu din această povestire, însă nu mă pot abţine să nu amintesc doar

câteva momente ale conținutului. Aflăm așadar că un Dămian Cristișor, negustor care are dugheană în Iași, plecat peste hotare cu treburi, tocmai se întoarce în Moldova lui, după ce a făcut ceva afaceri în „țara nemțască". Iar la celebrul han, auditoriul, oameni cu profesiuni „libere", într-o „toamnă aurie", mănâncă, beau și se bucură de bunătățile pe care Dumnezeu le-a oferit oamenilor într-un moment de grație, când era „pace în țară și între oameni bună-voire", așa cum susține *supranaratorul* în incipitul operei. Iar supranaratorul, aflat între ascultători, este constructorul cronotopului „ramei". Cei care tocmai mănâncă și beau la han, nefiind oameni „umblați", află cu mirare despre obiceiurile și mentalitățile nemților, la care, mai tot timpul, se raportează critic. Desigur, putem fi de acord cu ascultătorii care nu suportă ideea că nemții mănâncă mai tot timpul carne fiartă și beau bere, un fel de „leșie amară", cum zice negustorul Dămian Cristișor, iar nu sarmale, pui la țiglă, miel fript tâlhărește și tăvălit prin mujdei, crap la proțap și plăcinte poale-n brâu. În ce privește vinul, într-o astfel de „toamnă aurie", prin epitet, înțelegem lungă și caldă, se făcuse atât de mult în Țara Moldovei, ne zice supranaratorul, încât „vierii", podgorenii adică, nu mai aveau butoaie în care să-l depoziteze, așa că, pare de la sine înțeles, trebuia consumat. Semnele de civilizație urbană (și occidentală) de care vorbește negustorul îi surprind pe moldovenii convivi, precum casele una peste alta (cu etaj, înțelegem noi) și străzile dintr-o singură bucată de piatră. Sunt foarte uimiți de existența trenului, un fel de căruță cu foc, care se deplasează singură pe șine, fără a fi trasă de cai. Deși atmosfera pare că se află sub semnul lui „illo tempore", sintagmă folosită adesea de Mircea Eliade în scrierile sale, totuși, fiindcă negustorul mărturisește că este născut pe 18 iulie 1814, putem susține că ne aflăm, în „rama" povestirilor, spre jumătatea secolului al XIX-a. Dămian Cristișor le mai spune că prin țara nemților, în târguri și sate, sunt școli și profesori, că băieții și fetele învață carte, ceea ce îi nemulțumește pe unii, fiindcă n-ar mai avea cine să pască oile. De asemenea, adaugă el, prin acele locuri a umblat fără „sminteală", fără, adică, frica de hoți și fără să fie agresat de autorități. Doar când s-a întors în Țara Moldovei, încă de la intrare, știa că trebuie să fie pregătit cu „atenții", începând cu vameșii. Închei detaliile pe care personajul le punctează mult mai bine decât mine, cu o observație simptomatică a negustorului, la care mă gândeam încă de la început: un lucru bun, la nemți, zice el, este „rânduiala și legea". Un morar, de pildă, s-a judecat cu împăratul pentru un petic de pământ, iar „judecătorii i-au dat dreptate (morarului, subl. noastră) împotriva împăratului". Constandin Moțoc, un cioban aflat și el între cei din jurul focului, tulburat de povestea morarului, e convins că o întâmplare ca aceasta nu e de crezut... Ar fi destul de neadevărat să spun despre mine că știu cum funcționa democrația în Imperiul Habsbugic, însă e foarte posibil ca autorul concret, adică Sadoveanu, să fi auzit sau să fi citit despre această întâmplare și s-o fi pus în „gura" lui Dămian Cristișor care, conform teoriei literaturii privitoare la povestirea în ramă, se numește *narator secund*. Ideea că nimeni nu e mai presus de lege nu era credibilă într-o lume ca aceea din Țara Moldovei.

Iar această întâmplare din „Hanu Ancuței" mi-a amintit de o alta și de cuvintele atribuite, se pare, incorect, lui Solon, celebrul legiuitor al Atenei, trăitor pe la începutul secolului al VI-lea (î. H.), pe care le știam mai de mult din „Despre viețile și doctrinele filosofilor", a lui Diogenes Laertios", Cartea I, Capitolul II. Acele cuvinte atribuite incorect lui Solon le-am mai folosit cândva într-un context oarecare. Dintr-o lucrare apărută în 2026 la noi, în traducere, intitulată „Imperiile stepelor", de Kenneth W. Harl, am aflat dintr-o „notă" a cărții că Plutarh, în *Solon 5,* relatează întâlnirea marelui legislator atenian cu un filosof de origine scitică, pe nume Anacarsis. Acesta din urmă i-ar fi spus lui Solon că legile lui sunt „ca pânza de păianjen": îi prinde mai ales pe cei slabi, dar e sfâșiată cu ușurință de cei bogați și puternici. Nu sunt singurul care nu se îndoiește că acest lucru s-a întâmplat de foarte multe ori în istorie, până astăzi, și că se vor mai întâmpla...

Avertismente despre începutul *Saturnaliilor* contemporane

Cu vreo trei decenii în urmă, Marshall McLuhan afirma că, în istorie, apariția unor noi tehnologii a avut ca urmare o schimbare de „mediu", care, la rândul ei, a schimbat comportamente și mentalități. Desigur, istoria susține acest adevăr. Trecerea de la epoca de piatră la aceea a bronzului, apoi la aceea a fierului a îmbunătățit nu numai diferitele obiecte de uz, ci și posibilitatea de a purta războaie. Descoperirea roții trebuie să fi fost un moment epocal. Toate marile descoperiri, de la roată, scris, tipar, motor cu abur, motor cu ardere internă, electricitate, bec, telefon, computer etc., au fost resimțite adesea de către contemporani ca semne ale apocalipsei. Apariția computerului, de pildă, a trimis acasă armate de contabili. Marshall McLuhan, amintit mai sus, spunea că reacția tipică a oamenilor în momentul apariției unei noi tehnologii este de respingere, considerând-o distrugătoare, în loc să acorde atenție avantajelor care vin odată cu ea. Iar „aplicațiile" în legătură cu computerul, cu internetul sunt



Mihai Chiuaru

deja folosite în industrie, în medicină, arhitectură, comerț. Problema este că nu întotdeauna cei care se folosesc de aceste noi tehnologii sunt de bună-credință...

Cărțile-avertisment la care voi face trimiteri fugare în rândurile care urmează au fost publicate în jurul anului 2000, iar la noi, în traducere, cu câțiva ani mai târziu, când încă nu apăruseră Facebook și toate celelalte. Am și scris acum vreo două decenii despre acești autori și cărți, considerând pe atunci că spaimele lor sunt exagerate și că apocalipsa se amână. În perioada aceea, computerul și internetul stârniseră deja temeri uriașe celor care credeau în superioritatea civilizației cuvântului în raport cu aceea a imaginii. Începuseră să se manifeste în Occidentul „decadent" fenomene destul de greu de explicat, dar pe care psihologii le puneau pe seama internetului, o realitate care consuma mult timp din viața zilnică a indivizilor așezați în fața computerului. Ce să mai spunem despre jocurile video, unele dintre ele violente, care acaparaseră deja atenția tinerilor, cât și a adulților încă din ultimul deceniu al mileniului trecut!? Și cum tiparul formativ al tinerilor începuse să fie „imaginea", nu cartea, nu cuvântul, un comentariu al lui Allan Bloom, din „Criza spiritului american" (publicată în 1987, iar la noi peste un deceniu și ceva), părea simptomatic. Bloom observa că tinerii americani, care-și consumau ore întregi din viața lor, zilnic, în fața computerului, treceau prin lumea școlii, a statului, a profesiei ca niște clandestini. La școală asistau la lecții care nu-i interesau, nu citeau ziare și cărți, se baricadau în camerele lor tapetate cu postere, utilate cu televizor, computer și internet. Iar pe stradă erau „singuri", cu căști în urechi... Apăruse deja „video-copilul", susținea Giovanni Sartori, în cartea sa „Homo videns", care va deveni un adult înrobit pe viață de *videogames*. Televizorul și computerul începeau să fie instrumente „antropogenetice", tinzând să transforme pe *homo cogitans* în *homo videns*. Vom locui, credea Giovanni Sartori cu aproape trei decenii în urmă, într-o lume populată de animale „postgânditoare", incapabile de consecutio, adică incapabile să construiască un discurs logic, care să pornească de la premise către consecințe. Iar astăzi, se pare, analfabetismul funcțional nu are legătură doar cu tinerii. Și asta, probabil, pentru că în urmă cu două-trei decenii, copiilor din Occident nu li se oferea mai întâi o carte, ci posibilitatea de a se așeza în fața unui computer. Astăzi, desigur, aproape că nu există copil care să nu știe „să se joace" cu un smartphone. Iar violența din unele jocuri video trecuse din lumea virtuală în lumea concretă încă de pe atunci. Tot în perioada aceea, Jean-François Mattéi, în „Barbaria interioară", într-un capitol despre eșecul educației, comenta o întâmplare reală din Statele Unite, când un adolescent de 15 ani, pe nume Kip Kintel, în 1998, a mitraliat bufetul liceului său din Springfield, statul Oregon, lăsând în urmă doi morți și mai mult de douăzeci de răniți. De-o vreme, astfel de întâmplări se petrec destul de des în lumea „civilizată", unde, pe rețelele sociale, se revarsă frustrările, nemulțumirile și, uneori, ura locuitorilor lumii virtuale, sub semnul „libertății de exprimare", pe care o apără cu înverșunare „conchistadorii *tech*", între care, cel mai vocal este Elon Musk. Poate și pentru că orice „reglementare" legislativă care ar vrea să limiteze această libertate deșănțată manifestată în *social media*, din care s-a născut haosul lumii prezentului, le micșorează câștigurile lor în bani. Dacă tot vorbeam de violență, să ne amintim de masacrul de la o școală generală din Belgrad (Serbia), din 2023, când un adolescent de 13 ani, folosind arma tatălui său, a ucis nouă elevi și un paznic. Anchetatorii și medicii psihiatri au confirmat nu numai că tânărul nu avea remușcări, ci și faptul că el era interesat de impactul *online* al faptei sale. Temerile autorităților s-au adeverit: pe platforme, precum TikTok și Instagram, mulți utilizatori, tineri mai ales, îi aduceau elogii copilului criminal, glorificând masacrul...

Și dacă tot foloseam, cu câteva rânduri mai sus, sintagma „conchistadorii tech", amintesc acum de Giuliano da Empoli, care o folosește într-o carte, „Vremea prădătorilor", publicată la noi, în traducere, în 2026. Și cred că ar fi bine să amintesc și contextul în care o folosește. În primele pagini ale cărții abia amintite, Giuliano da Empoli aseamănă intruziunea noilor tehnologii digitale și a celor care le-au descoperit cu momentul când Cortéz, cunoscutul conchistador spaniol, pe la începutul sec. al XVI-lea, a ajuns cu ai săi în zona stăpânită de împăratul aztec Montezuma. E limpede că împăratul ar fi putut să-i ucidă pe cei câteva sute de inși „obraznici" care veniseră de niciunde. A ezitat însă, poate și pentru că străinii erau îmbrăcați în zale, călăreau un fel de cerbi fără coarne (calul nu era cunoscut de azteci), dar, mai ales, că aceștia aveau niște țevi care scuipau foc și moarte. Iar căpetenia albă a acestor străini, cu barbă și cu o cască strălucitoare, ar fi putut fi un zeu, Quetzalcóatl, șarpele cu pene... „Confruntați cu tunetele și fulgerele internetului, ale rețelelor de socializare și ale inteligenței artificiale", comentează da Silva, politicienii lumii din ultimele decenii s-au comportat cu „conchistadorii tech" precum Montezuma cu oamenii lui Cortéz. Mai mult, susține da Empoli, am putut asista la repetate „ritualuri de umilire", de către acești magnați, a politicienilor, fiindcă aceștia din urmă le caută „prietenia", sperând la o sponsorizare pentru un centru de cercetare sau un laborator de inteligență artificială. Săraci la început, precum Bill Gates (care și-a început afacerea, după propria mărturisire, într-un garaj) sau Jeff Bezos (folosindu-se de micile economii de o viață ale tatălui său care nu înțelegea ce e internetul), dar având idei geniale, la propriu, de afaceri, au ajuns să aibă averi mai mari decât PIB-ul unor țări sau ale mai multora la un loc. S-au insinuat discret pe piață, mai întâi, „câtă vreme erau în inferioritate", comentează autorul, apoi, în timp, și-au impus dominația financiară și nu numai, fiindcă e greu de crezut că astfel de oameni nu se implică în politica statului din care fac parte sau a altor state: „Azi trăim în vremea prădătorilor, susține Giuliano da Empoli, iar felul în care evoluează lucrurile anunță peste tot o epocă în care totul se va decide doar prin foc și sabie". Haosul de pe social media, unde legile juridice din lumea concretă nu prea funcționează, a creat un mediu social și politic (în întreaga lume) la fel de haotic, în care bunul-simț este opțional sau e un semn de slăbiciune. Deși mi-e greu să recunosc, astăzi nici eu nu mai cred, ca acum două decenii, că apocalipsa se amână. Părerea umaniștilor, cu rădăcini în Antichitate, că omul, cunoscându-și istoria, nu va repeta greșelile trecutului, pare, dacă nu cumva chiar este, utopică...

Eminescu și provocarea postmodernismului (Lecturi prin Derrida, Gadamer, Heidegger și Eco)

Ion Fercu

„Dacă am văzut mai departe, a fost pentru că am stat pe umerii giganților."

Isaac Newton

„Răspunsul postmodernului dat modernului consistă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare."

Umberto Eco

Romantismul caută absolutul și sensul profund al existenței, privind lumea ca pe un spațiu al trăirii intense, al idealului și al conflictului dintre individ și realitate. Acest curent, nu numai literar, centrează suferința asupra individului excepțional, eroul romantic fiind adesea în conflict cu societatea și cu propriul destin, un neînțeles printre ceilalți. Sentimentul este considerat superior rațiunii, iar viziunea asupra existenței capătă accente solemne și grave. Imposibilitatea iubirii ideale, condiția geniului, singurătatea, suferința și moartea reprezintă teme fundamentale ale romantismului. Spirite precum Mihai Eminescu, Victor Hugo și Lord Byron sunt reprezentative pentru acest curent.

Postmodernismul pune accent pe relativizare, fragmentarism, ironie și contestarea ambiției unor explicații universale. „Marile adevăruri" sunt privite cu suspiciune, fiind cultivate perspectivele multiple și interpretările variate. Realitatea apare ca fiind haotică, discontinuă, alcătuită din fragmente și percepții subiective. Ironia și jocul cultural privesc critic solemnitatea romantică. Sunt preferate parodia, intertextualitatea, jocul textual și amestecul de stiluri și registre. Criza identității și a autenticității devine evidentă, omul fiind văzut ca un produs al limbajului, al mass-media și al convențiilor sociale. Neîncrederea în originalitatea absolută domină această viziune, orice text fiind perceput ca un colaj de reinterpretări și influențe. Umberto Eco, Mircea Cărtărescu și Thomas Pynchon pot fi considerați reprezentativi pentru această orientare culturală.

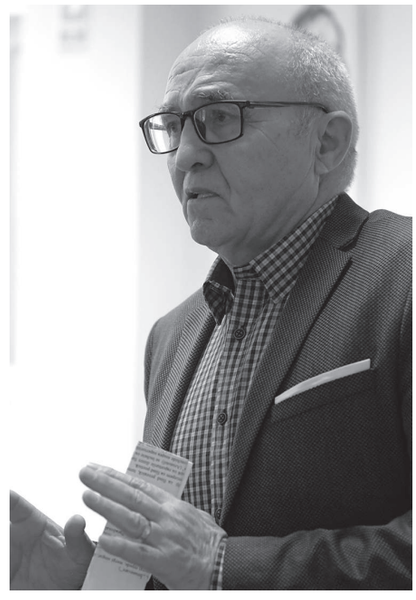
Sintetizând, romantismul întreabă care este sensul profund al existenței, în timp ce postmodernismul se întreabă dacă mai există un adevăr unic sau doar interpretări multiple.

Poate fi considerat Mihai Eminescu un postmodern?

În sens istoric și estetic, nu. El aparține romantismului, însă anumite trăsături ale operei sale permit apropieri de sensibilitatea postmodernă. În acest context, trebuie realizată distincția dintre *a fi un autor postmodern și a putea fi citit într-o cheie postmodernă.*

Eminescu nu este postmodern, deoarece crede în adevăruri absolute: idealul iubirii, condiția geniului, căutarea adevărului metafizic, nostalgia originilor și aspirația către infinit. Poetul are o viziune unificatoare asupra lumii, căutând unitatea existenței, esența lucrurilor și sensul ascuns al universului, chiar și atunci când perspectiva sa este pesimistă. El urmărește ideea unui adevăr ultim, iar tonul său este solemn, nu ludic. În timp ce postmodernismul preferă ironia, parodia, intertextualitatea și autoreferențialitatea, universul eminescian se definește prin gravitate filosofică, meditație, tragism și lirism profund.

Totuși în opera lui Eminescu pot fi identificate și anumite nuanțe apropiate sensibilității postmoderniste. *Intertextualitatea* reprezintă una dintre acestea: poetul preia și transformă mituri, elemente



Ion Fercu

de folclor, filosofia indiană, idei schopenhaueriene, cosmogonii și motive universale. Rețeaua culturală complexă construită de Eminescu poate aminti de postmodernism, însă scopul ei este diferit: realizarea unei sinteze profunde, nu a unui joc ironic.

De asemenea, *relativizarea timpului și a realității,* prezentă, bunăoară, în *Scrisoarea I* sau *Sărmanul Dionis* – prin vis, iluzie, rupturi temporale și universuri mentale –, reprezintă teme care pot fi puse în dialog cu sensibilitatea postmodernă. Se poate adăuga și preferința pentru *reflexivitate și metaficțiune*, însă nu într-o manieră ludică, ci metafizică. Din acest motiv, unele tehnici eminesciene permit interpretări moderne și postmoderne, fără ca prin aceasta Eminescu să devină retrospectiv un autor postmodern.

Eminescu, un romantic, poate fi receptat ca postmodern?

Primul gând: el nu este un autor postmodernist în sens istoric sau estetic, deoarece postmodernismul apare mult după epoca sa. Aparține romantismului târziu european

și este considerat reprezentantul major al romantismului românesc. Totuși, opera lui poate fi citită și reinterpretată dintr-o perspectivă postmodernă. De aici apare ideea că „Eminescu este postmodern", dar nu prin apartenență literară, ci prin anumite trăsături ale textului care permit o lectură contemporană. Sunt deschise așadar două perspective: a) Eminescu nu este postmodernist; b) Eminescu poate fi citit în cheie postmodernă.

Prima perspectivă evidențiază că Eminescu aparține cronologic secolului al XIX-lea. El cultivă geniul romantic, absolutul, idealul, cosmicul, nostalgia originilor, mitul și filosofia. Există în opera poetului-filosof credința într-un adevăr profund și într-o ordine universală, ceea ce îl distanțează de relativismul postmodern. *Luceafărul* – prin tema geniului și a incompatibilității dintre absolut și condiția umană –, *Scrisoarea I* – prin viziunea cosmică și filosofică – și *Odă (în metru antic)* – prin drama eului romantic – argumentează că Eminescu este fundamental romantic.

În a doua perspectivă se deschide, pur și simplu, provocarea că Eminescu poate fi citit în cheie postmodernă. Aici se află miezul problematicii. *Intertextualitatea și reciclarea culturală* sunt primele care depun mărturie în acest sens. Postmodernismul valorizează dialogul dintre texte și epoci. La Eminescu apar mituri indiene, grecești, biblice, filosofia germană; textele sunt construite din multiple surse culturale. Există o adevărată „enciclopedie universală" integrată în poezie. *Memento mori,* bunăoară, este o sinteză culturală și istorică vastă.

Relativizarea identității și a realului este o altă cheie pentru lectura postmodernistă a operei eminesciene. Unele dintre textele sale pun sub semnul întrebării timpul, identitatea, realitatea, raportul dintre vis și existență. Aceste teme pot fi puse în relație cu sensibilitatea postmodernă. *Sărmanul Dionis,* cu jocul dintre vis, metempsihoză și realitate, cu multiplicarea planurilor temporale și a identităților, îmi pare a fi edificator în acest sens.

Metaficțiunea și conștiința textului, atât de apropiate anumitor forme ale postmodernismului, pot fi regăsite în eminescianism ca reflecții asupra creației, limbajului, condiției artistului și iluziei literare. Aceste elemente permit comparații edificatoare cu tehnicile postmoderne, fără a presupune că Eminescu ar fi practicat conștient o estetică postmodernă.

Adaug, ca argument întru receptarea postmodernistă a lui Eminescu, *fragmentarismul și pluralitatea.* Manuscrisele eminesciene au chipul unor variante multiple, texte neterminate și rescrieri continue, fără o formă definitivă în sens editorial. Această deschidere a materialului manuscris poate fi pusă în dialog cu anumite concepții postmoderne despre instabilitatea și pluralitatea textului, dar nu trebuie confundată cu fragmentarismul postmodern în sens strict.

Postmodernismul recuperează și reinterpretează miturile. *Reinterpretarea mitului* este esențială pentru Eminescu. Miturile sunt remodelate filosofic și poetic. Diferența este că, în cazul lui Eminescu, această remodelare servește de regulă unei viziuni de profunzime, unei construcții filosofice și simbolice, nu ironiei postmoderne.

Un exercițiu imaginativ: Eminescu citit... fără nume

Vă propun un exercițiu imaginativ: oferim unui spirit contemporan pe care norocul nu l-a ajutat (încă!) să aibă întâlniri eminesciene profunde trei, doar trei gânduri ale Poetului, din „Glossă", fără a preciza autorul. Formulăm întrebarea: „Suntem, cu aceste reflecții, în orizonturile postmodernismului?" Prezentate fără autor, aceste gânduri pot fi citite, retrospectiv, prin grile precum relativizarea sensului, ironia, fragmentarismul sau reflecția asupra limbajului.

Prima propunere: „Ce e val ca valul trece". Versul ar putea fi perceput ca fiind postmodern într-o lectură retrospectivă, întrucât poate fi pus în relație cu o filosofie a instabilității și a trecerii.

Într-o asemenea lectură, imaginea poate fi reinterpretată ca o figură a imposibilității fixării definitive a sensului. Forma sa sentențioasă funcționează aproape ca un aforism, detașabil de context și susceptibil de a primi noi semnificații.

„Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece" este a doua propunere. Cred că ar putea fi considerată o cugetare cu anumite rezonanțe postmoderniste, întrucât poate fi citită prin tonul ironic și critic față de convenții sociale. Opoziția dintre „cercul strâmt" și instanța implicit superioară a „norocului" sugerează o perspectivă critică asupra limitelor în care omul își construiește existența.

În sfârșit, am credința că și „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui" poate fi citit postmodern, deoarece introduce explicit ideea lumii ca spectacol – teatralitatea existenței –, iar subiectul devine spectator al propriei realități. Această distanțare poate aminti de anumite forme ale sensibilității postmoderne, în care realitatea și reprezentarea ei intră într-un raport instabil.

Dacă Derrida l-ar fi întâlnit pe Eminescu...

Să mai riscăm și altceva: să presupunem că Derrida, inițiator al deconstrucției ca strategie de analiză, l-ar fi întâlnit pe Eminescu și ar fi primit, pentru interpretare,



Mihai Chiuaru

versul „Ce e val ca valul trece", despre care am spus că poate fi pus în relație cu o formă de deconstrucție a certitudinilor. Ar evalua el acest gând ca fiind postmodernist? Dar Gadamer și Heidegger cum ar reacționa, oare, în fața acestui „test"?

Cred că Derrida nu ar fi spus, probabil, că versul „este post-modernist", în sensul unei etichete de epocă sau de curent. Mai curând, l-ar trata ca pe un text deschis unei lecturi atente a tensiunilor sale interne. Îmi imaginez că ar porni de la structura aparent simplă a enunțului, care are o logică tautologic-metaforică: „valul" este comparat cu sine însuși și, în același timp, devine exemplu al trecerii.

Aici, o lectură derridiană ar putea sesiza câteva nuanțe. Instabilitatea sensului și diferențierea continuă dintre semne ar constitui un prim punct de interes. Sensul cuvântului „val" nu este epuizat de o singură determinare: poate fi natural — valul mării —, temporal, afectiv sau metaforic. „A trece" nu fixează o esență definitivă, ci trimite la o mișcare continuă. În termenii lui Derrida, sensul nu se oferă niciodată într-o formă absolut izolată de context, iar *différance* desemnează tocmai jocul diferenței și al amânării prin care sensul se constituie.

Autodeconstrucția afirmației l-ar putea interesa, de asemenea. Versul pare să formuleze o certitudine: totul trece. O lectură deconstructivă ar putea însă întreba ce se întâmplă cu statutul acestei certitudini atunci când ea însăși este formulată în interiorul limbajului și al temporalității pe care le descrie. Nu rezultă de aici că adevărul propoziției ar fi pur și simplu „provizoriu", ci că pretenția ei la o stabilitate absolută poate deveni obiectul analizei.

Metafora care refuză fixarea sensului este un alt punct posibil de interes. „Valul" nu este doar imagine. El funcționează ca semn care poate trimite către alte semnificații. Metafora nu ilustrează neapărat un sens stabil, ci poate produce o rețea de sensuri care scapă unei fixări definitive.

În sfârșit, s-ar putea vorbi despre *absența unui centru stabil* al interpretării. Nu există un singur „adevăr central" care să închidă definitiv versul într-o interpretare. Ideea de „totul trece" pare centrală, dar ea poate fi redeschisă prin întrebări succesive asupra termenilor, contextului și raporturilor dintre ei.

Ar numi Derrida asta „post-modernism"? Direct, poate că nu. El ar fi, probabil, mai interesat de modul în care textul poate pune în dificultate pretenția la prezență și stabilitate a sensului. Dacă ar insista cineva pe *etichetă*, Derrida ar fi prudent: „postmodernism" este o categorie istorică externă textului, pe când deconstrucția este o practică de lectură care poate fi aplicată textelor din epoci diferite.

Ceea ce eu percep ca fiind „postmodern" poate că Derrida l-ar considera mai degrabă un exemplu de limbaj în care certitudinea este pusă sub presiune de propria structură, ceea ce îl face interesant pentru o lectură deconstructivă, nu pentru o clasificare istorică.

Gadamer și „fuziunea orizonturilor"

Privită printr-o grilă gadameriană, provocarea ar atinge un punct sensibil: cum se „deschide" un vers atunci când intră într-un orizont de interpretare filosofică? „Ce e val ca valul trece" pare, la prima vedere, o observație asupra efemerității: tot ceea ce apare în timp, ca un val, dispare inevitabil.

Dar la Hans-Georg Gadamer lucrurile nu se reduc la o „semnificație fixă", ci la *fuziunea orizonturilor (Horizontverschmelzung)*: sensul apare din întâlnirea dintre text și interpret. Discuția despre „fuziunea orizonturilor" este prezentă în *Adevăr și metodă* (București, Editura Teora, 2001, p. 334-345 și p. 450-455). Pentru el, înțelegerea nu este simpla recuperare a unui sens depozitat în text, ci un proces în care orizontul interpretului intră în relație cu orizontul tradiției. Un hermeneut inspirat de Hans-Georg Gadamer ar spune cam așa: versul nu „conține" pur și simplu un adevăr stabil despre lume, ci produce sens în actul lecturii; „valul" nu este doar metaforă naturală, ci devine un nod de experiență istorică: timp, devenire, pierdere, poate și resemnare sau eliberare.

Interpretul nu este exterior textului; el vine cu propriile prejudecăți productive (*Vorurteile*), care fac înțelegerea posibilă, nu o blochează. Asta înseamnă că același vers poate oferi sensuri diferite: într-o lectură romantică – melancolia trecerii; într-una existențialistă – finitudinea radicală; într-una spirituală – iluzia formelor.

Există o legătură cu post-modernismul? Răspunsul ar putea fi „da", însă cu nuanțe importante. Postmodernismul este adesea asociat cu neîncrederea în existența unui sens unic și stabil, dar Gadamer nu conduce pur și simplu către relativism. Pentru el, interpretarea rămâne ancorată în tradiție, dialog și experiența istorică.

Așadar versul lui Eminescu nu devine „relativ" la Gadamer, dar nici nu rămâne o afirmație fixă despre destin. El devine un eveniment de sens care se reînnoiește cu fiecare lectură.

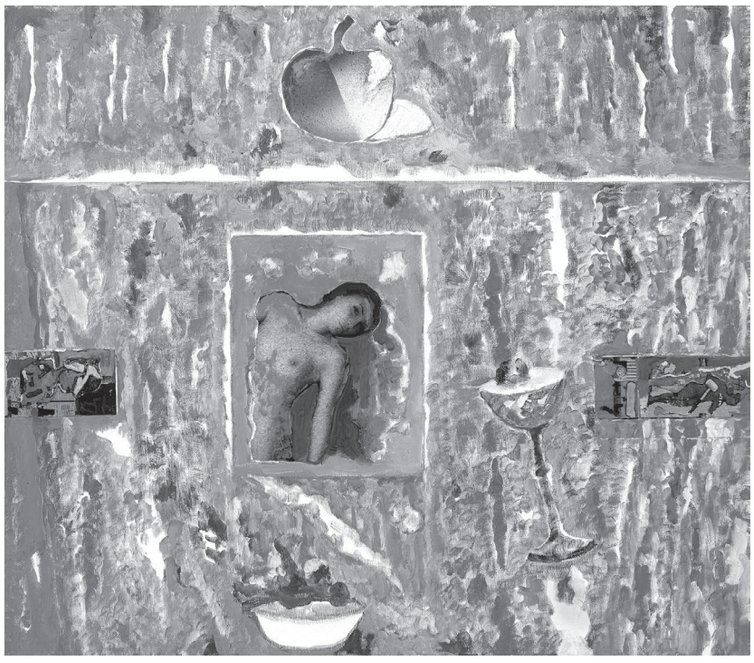
„Valul" este o imagine foarte bună pentru tensiunea dintre hermeneutică și postmodernism: la Gadamer, valurile trec, dar marea – tradiția limbajului – rămâne. La o lectură mai... postmodernă, poate nici „marea" nu este stabilă, ci doar un alt nivel al jocului limbajului.

Heidegger: de la interpretare la ontologie

La Heidegger, mai ales din perspectiva deschisă de *Ființă și timp*, dar și în continuitate cu dezvoltările ulterioare ale gândirii sale, lectura dobândește o miză ontologică mai radicală decât în hermeneutica lui Gadamer. Nu mai este vorba doar despre interpretare ca înțelegere istorică a unui text, ci despre modul în care înțelegerea și limbajul participă la deschiderea lumii în care ființarea poate apărea ca *fiind*.

În acest sens, întrebarea hermeneutică nu privește exclusiv sensul unui text, ci și condițiile ontologice care fac posibilă orice înțelegere. Pentru Heidegger, ceea ce întâlnim în lume nu se constituie mai întâi ca un ansamblu de obiecte neutre, cărora subiectul le-ar atribui ulterior semnificații. Ființarea ni se arată întotdeauna într-o lume deja deschisă, într-un orizont de semnificații și de posibilități de raportare. De aceea, interpretarea nu este o operație pe care am aplica-o din exterior unui lucru deja constituit, ci ține de însuși modul nostru de a fi în lume. Înțelegerea nu este, astfel, doar o activitate cognitivă printre altele, ci o structură fundamentală a existenței umane.

În această perspectivă, versul eminescian „Ce e val ca valul trece" nu este doar o metaforă despre trecerea timpului. „Valul" nu este doar



Mihai Chiuaru

un obiect natural descris de poet, ci o ființare care, în experiența poetică, face vizibil un anumit mod de a apărea și de a se retrage. Valul apare, se ridică, se impune privirii și apoi dispare; însă dispariția sa nu anulează ceea ce a fost văzut. Dimpotrivă, tocmai succesiunea dintre apariție și retragere poate face sensibilă structura însăși a trecerii.

În acest punct, versul poate fi pus în relație cu concepția heideggeriană asupra adevărului ca *aletheia*, înțeles ca *neascundere* sau *descoperire*, și nu doar ca adecvare între o propoziție și un fapt. Adevărul nu constă, în primul rând, în corespondența unei afirmații cu un obiect, ci în deschiderea unui spațiu în care ceva poate să se arate. Această deschidere nu trebuie însă înțeleasă ca o eliminare definitivă a ascunderii. Dimpotrivă, în gândirea heideggeriană ulterioară, neascunderea este gândită în raport esențial cu ascunderea: ceea ce se dezvăluie păstrează întotdeauna o dimensiune care nu se oferă integral privirii sau cunoașterii.

Din această perspectivă, „valul care trece" poate deveni o mică figurare poetică a adevărului ca *aletheia*. Ceea ce apare este, în același timp, ceva care începe să se retragă. Valul nu este doar imaginea unui lucru efemer, ci face perceptibilă o structură mai generală a experienței: ceea ce ni se arată nu se oferă ca o prezență definitivă și absolut stabilă. Apariția este inseparabilă de posibilitatea retragerii.

Este necesară însă, în acest punct, o distincție între diferitele etape ale gândirii lui Heidegger. În *Ființă și timp,* problema este formulată în primul rând prin concepte precum *ființa-în-lume, deschiderea, înțelegerea, interpretarea și adevărul ca neascundere*. În scrierile ulterioare, această problematică este radicalizată, iar raportul dintre ființă, om, limbaj și adevăr dobândește o configurație diferită.

În acest context apare conceptul de *Ereignis,* care nu trebuie considerat un simplu echivalent al lui *aletheia* și nici redus la ideea unui „eveniment de dezvăluire". *Ereignis* desemnează, în gândirea târzie a lui Heidegger, un mod mult mai complex de a gândi raportul dintre ființă și om, prin apartenența lor reciprocă. *Ereignis* poate ilumina o lectură poetică mai avansată, dar nu cred că este necesar pentru primul nivel de interpretare a versului.

Pentru Heidegger, poezia nu constituie un simplu ornament al limbajului și nici o ilustrare estetică a unor idei formulate anterior. Ea poate deveni un loc privilegiat al deschiderii unei lumi și al manifestării raportului dintre om, limbaj și ființă. În scrierile sale despre poezie, mai ales în reflecțiile asupra lui Hölderlin, Heidegger acordă limbajului poetic o funcție aparte: poezia nu se limitează la descrierea a ceea ce există, ci poate lăsa să se deschidă un anumit mod de a locui și de a înțelege lumea.

În acest context, versul lui Eminescu nu „descrie" pur și simplu un val și nici nu transmite doar o idee despre efemeritate. El face posibilă o anumită experiență a lumii ca trecere, în care apariția și retragerea nu sunt simple accidente ale unui obiect, ci moduri prin care ființarea ni se oferă experienței. Valul este semnificativ tocmai pentru că nu poate fi separat de propria sa trecere: el este ceea ce este în chiar procesul prin care apare, se ridică și dispare.

Dacă la Gadamer accentul cade pe caracterul dialogic și istoric al înțelegerii, pe tradiție și pe întâlnirea dintre orizontul interpretului și cel al textului, la Heidegger problema hermeneutică este radicalizată ontologic. Nu interpretăm dintr-o poziție neutră, exterioară lumii, ci întotdeauna din interiorul unei deschideri care face posibilă însăși înțelegerea. În acest sens, nu doar textul este interpretat de noi; modul nostru de a fi în lume este deja unul interpretativ. Diferența dintre cei doi poate fi formulată, cu necesara simplificare, astfel: Gadamer ne conduce să întrebăm ce înseamnă versul pentru noi, în orizontul unei tradiții și al unei experiențe istorice; Heidegger ne conduce mai radical spre întrebarea privind modul de deschidere a lumii și al ființării care face posibilă această înțelegere. Gadamer accentuează faptul că înțelegerea este întotdeauna situată, istorică și dialogică; Heidegger pune în lumină condiția ontologică a acestei situări și a acestei înțelegeri.

Astfel, „Ce e val ca valul trece" poate fi citit, într-o perspectivă heideggeriană, nu doar ca expresie a unei teme – efemeritatea –, ci ca experiență poetică a modului în care ceva apare și se retrage. Sensul versului nu se reduce la ceea ce spune despre timp; el se constituie și prin felul în care deschide o lume în care trecerea, apariția și retragerea devin experiențe ale ființării.

În această perspectivă, poezia nu oferă doar un conținut asupra căruia să reflectăm, ci poate transforma însuși modul în care ceva ni se arată. Dacă la Gadamer accentul cade pe dialogul interpretativ și pe tradiție, la Heidegger problema este dusă către condițiile ontologice ale înțelegerii: nu interpretăm doar textul, ci înțelegem întotdeauna din interiorul unei lumi deja deschise. De aceea, întrebarea gadameriană ar putea fi formulată astfel: „Ce înseamnă versul pentru noi, în orizontul tradiției și al experienței noastre istorice?" Într-o perspectivă heideggeriană, întrebarea se deplasează către o problemă fundamentală: „Ce mod de deschidere a lumii și a ființării face posibilă această experiență a versului?"

Heidegger și Derrida: ontologie versus textualitate

La Derrida, raportul cu Heidegger nu poate fi redus pur și simplu la o opoziție între „ontologie" și „textualitate". Derrida preia, transformă și radicalizează anumite probleme heideggeriene, inclusiv critica metafizicii prezenței.

Aplicată la vers, o lectură derridiană ar putea spune că „valul" nu trimite pur și simplu la o esență ultimă a devenirii, iar „trecerea" nu trebuie tratată ca dezvăluire a unei structuri finale a realității. Sensul se constituie prin relațiile și diferențele dintre semne și prin contextul în care acestea apar.

Diferența de abordare dintre Heidegger și Derrida este, desigur, esențială, dar nu trebuie transformată într-o ruptură absolută. La Heidegger, limbajul și poezia participă la deschiderea raportului dintre om și ființă; la Derrida, problema este deplasată către urmele, diferențele și amânările prin care sensul se constituie fără a putea fi închis într-o prezență originară definitivă.

Pentru Heidegger, versul poate deschide experiența ființării ca apariție și retragere. Pentru Derrida, aceeași formulare poate deveni locul în care este pusă sub semnul întrebării posibilitatea unei prezențe stabile a sensului. Într-o formulare simplă, Heidegger întreabă cum se deschide lumea și cum se arată ființarea, în vreme ce Derrida examinează condițiile textuale și diferențiale prin care această „arătare" poate fi spusă și interpretată.

„Sărmanul Dionis" și relativizarea realității

Și anumite pasaje din *Sărmanul Dionis* pot fi puse în dialog cu sensibilitatea postmodernă prin relativizarea adevărului, fluiditatea identității și multiplicarea planurilor realității. Să privim către acest fragment: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă". El este fertil pentru o dezbatere despre postmodernism deoarece pune sub semnul întrebării statutul timpului și al realității, amestecă planurile realului și imaginarului și invită cititorul la o interpretare care nu poate fi redusă la o singură cheie.

Într-o anumită măsură, pasajul poate fi pus în relație cu teme cultivate mai târziu de postmodernism: instabilitatea realității, pluralitatea interpretărilor și caracterul problematic al graniței dintre lume și reprezentarea ei. Dar trebuie păstrată diferența dintre această posibilitate de lectură și o pretinsă „anticipare" conștientă a postmodernismului.

M-am întrebat cum ar interpreta acest discurs Umberto Eco – spiritul care, în teoria operei deschise, a analizat raportul dintre opera literară și participarea interpretativă a cititorului –, cel care privește romanul, de pildă *Numele trandafirului* sau *Pendulul lui Foucault*, și ca pe un complex joc al semnelor și al interpretării.

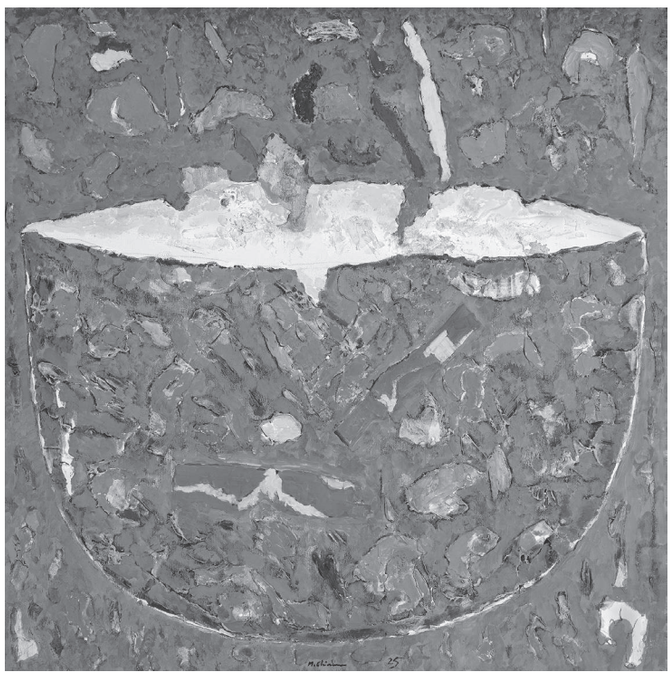
Din perspectiva lui Eco, meditația lui Dionis asupra timpului nu transmite neapărat o concluzie filosofică fixă, ci creează un spațiu de interpretare și îl provoacă pe cititor să decidă dacă textul trebuie citit metafizic, romantic, ironic sau simbolic. Astfel, cititorul participă activ la actualizarea sensului operei, fără ca prin aceasta să devină, în sens strict, „coautor" al ei.

Textul eminescian funcționează ca o rețea de posibilități: poate fi citit ca reflecție kantiană asupra timpului, ca vis romantic și ca deschidere către problematica modernă a realității sau chiar ca joc ficțional asupra identității și existenței. Eco ar putea observa și faptul că Dionis trece continuu dintr-un plan în altul – realitate, vis, memorie, proiecție imaginară –, iar această mobilitate destabilizează ideea unei lumi fixe și coerente. Tocmai această ambiguitate face textul fertil pentru interpretare.

Concluzie

Deși Mihai Eminescu aparține romantismului, creația sa poate fi receptată și dintr-o perspectivă postmodernă, prin intertextualitate, anumite forme de fragmentarism, relativizarea unor reprezentări ale realității și pluralitatea nivelurilor de lectură. Aceste elemente nu îl transformă pe Eminescu într-un autor postmodern și nici nu justifică o clasificare istorică retrospectivă. Ele permit însă ca opera sa să intre într-un dialog surprinzător cu problemele filosofice și estetice ale modernității târzii.

Poate că tocmai aici se află una dintre formele seducției operei eminesciene: ea nu trebuie scoasă din romantism pentru a putea fi citită astăzi. Dimpotrivă, tocmai pentru că rămâne profund romantică, poate fi reinterogată din perspective pe care epoca sa nu le putea formula încă. Eminescu nu devine astfel postmodern. Dar poate deveni, pentru cititorul postmodern, un interlocutor neașteptat.



Mihai Chiuaru

Pe urmele revizorului școlar Mihai Eminescu la Lipova – 150 de ani

(29 apr. 1876 – 29 apr. 2026)

Grigore Codrescu



Grigore Codrescu

Vasluiul, un județ cu circa 140 000 de locuitori în 1930, pare un ținut binecuvântat, măcar pentru că Ștefan cel Mare și Sfânt a obținut o victorie antiotomană de răsunet. Eminescu, poetul genial, a ajuns și el – ca revizor școlar, cu acordul lui Titu Maiorescu – să aprecieze școlile rurale de acolo. Mai aproape de noi, o organizare administrativă modernă a ciupit din județul vecin comuna Lipova și a dat-o Bacăului. E unica localitate pe unde a trecut Mihai Eminescu (circula cu o droșcă, un fel de trăsurică pe arcuri) și a lăsat ceva scris. Am aflat despre asta și ne-am mobilizat încă din 1989 să aducem în memoria publică acest eveniment. Am găsit colegi cu orizont, precum Ioan Dănilă, devenit președinte al filialei Bacău a Societății de Științe Filologice din România, care l-a capacitat pe sculptorul Gheorghe Zărnescu să facă un bust al poetului, după care elevii din școlile băcăuane au adunat bronzul necesar (material deficitar atunci). La 100 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu, în iunie 1989, cu mare fast a fost inaugurată lucrarea, pusă pe soclu în piațeta din centrul satului Lipova, în coasta Școlii care azi poartă numele Luceafărului.

La 29 aprilie 2026, după 37 de ani, în altfel de lume, am considerat că e bine să revenim la Lipova, să împrospătăm imaginile și amintirile. Acum călătoria a fost făcută cu elevi, studenți băcăuani, în microbuzele școlare din Lipova, iar șoferii, plătiți de Primăria din Lipova, erau tare mândri de misiunea pe care le-a dat-o edilul Costel Baciu. Am preferat să merg cu acest mijloc de transport, și nu cu vreo mașină mică dintre cele câteva care ne însoțeau. Traseul, printre păduri și cu serpentine, ne-a impresionat, căci un fiu al satului nu putea fi indiferent.

Prima oprire a noastră a fost lângă soclul bustului lui Eminescu, cel care considera dintr-odată că elevii trebuie întâi să înțeleagă cum să învețe, nu să încarce mintea cu informații: „Gramatica trebuie învățată nu pe de rost, ci prin dese exerciții orale și în scris". Prietenia cu humuleșteanul Ion Creangă i-a fost de folos, în mod sigur. Voiam să cunoaștem amplasarea bustului în context actual, școala gimnazială de care auzisem, precum și vitalitatea activității didactice și culturale. Am simțit că sprijinul și colaborarea bisericii, precum și ale școlii, au fost de efect. Nu vreau să-mi fac prietenii cu administrația, dar cadrele didactice m-au impresionat prin simțul lor gospodăresc, precum și prin felul cum asigură prezența populației școlare, ajutând și lărgind grădinițele, de unde se vor recruta la vreme viitorii elevi.

Bustul, așezat pe un promontoriu, impresionează mai mult azi, refăcut. Trebuie să recunoaștem inspirația și informațiile sensibilului universitar băcăuan Ioan Dănilă, care a gândit și dirijat întreaga desfășurare a programului. De la Liceul Tehnologic „Nicolai Nanu" din Broșteni, profesoara Ileana-Paula Bondar și elevii ei au adus o elegantă cutiuță cu pământ de pe mormântul lui Simion Teodorescu-Kirileanu, cel care a scris în presa vremii despre săptămâna petrecută de revizor la Lipova în primăvara lui 1876. Episodul de la Școala Primară „Acad. Gheorghe Vrânceanu" Valea Hogii a fost special: elevi în costume naționale, cu flori și insigne, ne-au condus să vizionăm expozițiile din interiorul școlii, cu exponate vechi și actuale, despre matematicianul cu rădăcini în lumea de acolo. Acolo am văzut cum poate fi întreținută viața unei școli rurale și acum, când se constată depopularea unor sate și rămânerea pustii a unor școli sătești.

Cea mai densă activitate a fost în sala festivă a Școlii Gimnaziale„Mihai Eminescu". După ce o elevă a citit versurile eminesciene din poemul „Melancolie", am participat la un simpozion, dirijat discret de Ioan Dănilă, în care vorbitorii, cu eleganță și total respect, au arătat competență și încântare. O distinsă doamnă, Georgeta Simion-Potângă, dascăl de școală și scriitoare, a primit titlul de cetățean de onoare al comunei Lipova, pentru activitatea sa prodigioasă. Am reținut alocuțiunea prof. univ. dr. Ștefan Munteanu, autorul mai multor lucrări de eminescologie, dar și pe cea a universitarului ieșean Alecsandru Simion, cu conținut de matematică și tehnologie contemporană. Președintele Filialei Bacău a U.S.R., Dumitru Brăneanu, s-a exprimat elegant, ca de obicei. În ce ne privește, ne amintim că în anii studenției noastre circula un proiect, rămas în suspensie din păcate, de a se înființa la Universitatea „Al. I. Cuza" Iași, cea mai veche din țară, o catedră de eminescologie. Ar fi fost colaboratori de înălțime, căci universitari ca Gh. Agavriloaei (ginerele lui Garabet Ibrăileanu), Mihai Drăgan, Ion Apetroaie au fost totdeauna pregătiți. Pe noi ne-au impresionat: primul, cum îl evoca uneori pe G. Călinescu, următorul, prin profunzimea pregătirii seminarelor, iar celălalt, prin iubirea manifestată pentru noi, studenții. Citâm finalul poemului „Melancolie", conceput la Lipova de revizorul școlar Eminescu: „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult".

File de istorie culturală

Livia-Liliana Sibișteanu

„Cultura este purtătoare de cuvânt a civilizației."
Ileana Roman



Livia-Liliana Sibișteanu

Nu putem vorbi despre cultura universală, fără cultura națională a popoarelor și nu putem vorbi despre cultura contemporană, fără să ținem cont de moștenirea culturală de la generațiile anterioare. Artele cu toate curentele culturale, stilurile arhitecturale, științele umaniste și reale, religiile cu dogmele și cărțile lor sacre nu pot fi ignorate de contemporani, oricât de mult doresc unii dintre aceștia să credem că totul începe cu ei.

Popoarele native care au trăit în spațiul românesc, înainte și după Marele Potop, ne-au lăsat o vastă moștenire culturală. Nu cunoaștem numele real al primului popor, dar Hesiod și Homer ne relatează existența unui popor mitic, hiperboreenii – dincolo de Boreas, Vântul Nordului sau Crivățul – care ar fi trăit, înaintea tracilor, pe teritoriul acestora și pe cel getic, locuit de treizeci și unu de triburi tracice, pe care, mai târziu, istoricii greci și latini îi considerau unul și același popor numit get sau dac. După cucerirea romană, s-a format poporul daco - roman, protoromân și român. Aceștia au fost creatorii unei culturi originale, deschise la influențele culturilor popoarelor cu care au intrat în contact. Multe dintre creațiile lor fac parte sau sunt pe lista de așteptare a Patrimoniului UNESCO, prin vechime și unicitate.

Voi aminti patru dintre moștenirile culturale, din spațiul românesc, câte una pentru ramurile culturii: arhitectură, religie, arte, științe.

1700 de ani de la refacerea și 1440 de ani de la distrugera orașului roman Adamclisi

După înfrângerea dacilor de către romani, în iarna anilor 101-102, pe locul numit, mai târziu, de către turci, Adamclisi (Biserica lui Adam), între anii 106 și 109, romanii au ridicat, pe câmpul unde s-au desfășurat luptele, trei monumente: Mausoleul, Altarul Funerar și Monumentul Triumfal – Tropaeum Traiani.

Mausoleul a fost ridicat în cinstea unui general roman, care a murit în timpul luptelor, din iarna anilor 101-102, în Dobrogea.

Altarul Funerar Militar a fost dedicat celor 3.800 de soldați romani care, „luptând pentru pace în războiul cu dacii s-au culcat întru moarte". Pe acest altar au fost înscrise numele soldaților. Monumentul Triumfal - Tropaeum Traiani a fost construit în cinstea Împăratului Traian de către arhitectul Apollodor din Damasc. Acest monument are o triplă importanță: reprezintă unul dintre puținele documente istorice referitoare la luptele din iarna anilor 101-102, ilustrând în cele 54 de metope (dintre care s-au păstrat 48) etapele desfășurării pregătirii luptei, a luptei și sărbătorirea triumfului, armele, îmbrăcămintea ostașilor și bogăția ținutului dobrogean); constituie unul dintre cele mai importante monumente de artă provincială romană din Imperiul Roman; este cel mai mare cenotaf cunoscut până în prezent.

La 2 km de monument, Traian a întemeiat un vicus (așezare rurală) pe aria unei așezări dacice atestată arheologic încă din secolul al II-lea î. H., cu nume necunoscut, dar care avea legături cu lumea greacă. Săpăturile arheologice au scos la iveală continuitatea locuirii acelui sit din neolitic – Cultura Hamangia – până la așezarea dacică. În vicusul roman, dacii au conviețuit, alături de coloniștii romani. De-a lungul anilor, această așezare rurală a devenit un important centru economic și cultural, pe care Împăratul Marcus Aurelius l-a ridicat la rangul de Municipium. Tropaeum Traiani a fost cel mai mare oraș roman din partea estică europeană a Imperiului Roman. Așezarea geografică pe o importantă rută comercială și bogăția lui au atras interesul populațiilor migratoare, care l-au incendiat, de mai multe ori. Refacerea lui în totalitate s-a finalizat în anul 316, devenind un important centru religios creștin. Aici, au fost ridicate șase bazilici: patru în oraș, două în afara orașului, fiecare, reprezentând un anumit stil arhitectural: Bazilica cu criptă (unde au fost înmormântați cinci martiri), care prezintă urme de pictură murală, Bazilica cu transept în formă de cruce dată de un transept (navă laterală care intersectează navele longitudinale), în care au fost descoperite fragmente de mozaic parietal, dispărut în Primul Război Mondial, Bazilica de marmură – Biserică episcopală – prevăzută cu un baptiseriu (loc special amenajat pentru botez), bazilica cisternă, construită deasupra unei foste cisterne de apă și două bazilici cimiteriale, în cimitirul din afara orașului. După distrugerea orașului, în totalitate, în anul 586, de către triburile avare și avaro-slave, aceste bazilici cimiteriale au devenit biserici parohiale.

Așadar descoperirile arheologice de la Adamclisi au o mare importanță pentru cultura și civilizația românească, dar și pentru cea universală, prin monumentele de arhitectură (unele unice) și prin existența unui puternic centru religios creștin, care a rezistat în perioada năvălirilor populațiilor migratoare necreștine. (Sursa principală: Documentele de la Muzeul Adamclisi)

490 de ani de la tipărirea la Veneția a lucrării imnografice „Pripealele" de Filotei Monahul

În anul 1536, s-a tipărit, pentru prima oară la Veneția, o scriere provenind din cultura română: „Pripealele" de Filotei Monahul. Această lucrare imnografică a fost editată de sârbul Bojidar Vucović, într-un Zbornic (carte religioasă care cuprinde scrieri și comentarii religioase, tâlcuri ale Scripturii, viețile sfinților). Acest eveniment l-a determinat pe George Ivașcu să afirme că„ Filotei monahul de la Cozia este primul nostru scriitor de circulație internațională".

Filotei Monahul este aceeași persoană cu Filos, care a fost, între anii 1386 și 1392, logofătul (șeful Cancelariei domnești) Domnului Mircea cel Bătrân (1386-1418). În anul 1392, a renunțat la această dregătorie, retrăgându-se la Mănăstirea Cozia, unde s-a călugărit cu numele de Filotei (iubitor de Dumnezeu). Aici, a întemeiat prima Școală de Caligrafie și Miniatură din Țara Românească, a fost dascălul călugărilor din Valea Oltului, iar între anii 1400 și 1437 a scris „Pripealele la toate praznicele împărătești și ale Născătoarei de Dumnezeu și la toți sfinții și precuvioșii părinți și la toți mucenicii aleși și la toți sfinții aleși care se cântă cu psalmii aleși, când se cântă polieleul, începând cu cea de a opta zi a lunii septembrie. Facerea lui din Filotei monahul fost logofăt al lui Mircea Voievod". El a scris versurile și a compus muzica, conform tradiției bizantine. Polieleul este o „piesă „imnigrafică" din timpul utreniei, care lipsea la unele slujbe, iar acelea care se cântau, nu-i plăceau lui Filotei, cum erau concepute. De aceea el s-a hotărât să compună aceste polieruri. De asemenea, a înlocuit vechea pripeală „aliluia" cu un tropar (a conceput douăzeci de tropare), păstrându-i vechea denumire de pripeală. Etimologia cuvântului pripeală se găsește în cuvântul slavon „pripeati", care înseamnă a cânta, a repeta. În ceea ce privește limba în care Filotei Monahul le-a conceput sunt două puncte de vedere: Episcopul Romanului Melchisedec (1879-1892) spunea că el le-a conceput în limba română, pe care și le-a tradus în limba slavonă, iar Mitropolitul Bucovinei Tit Simedrea (1941-1945) spunea că le-a scris în limba greacă. Indiferent în ce limbă le-a conceput, important este faptul că aceste imnuri s-au cântat în toate mănăstirile românești și în toate mănăstirile popoarelor de origine slavă, inclusiv la Moscova. Ele au fost tipărite în anul 1586 în Psaltirea de la Vilnius, iar în secolul al XVII-lea au fost tipărite în șase ediții ale Psaltirii de la Kiev. Prima ediție în limba română a tipărit-o Diaconul Coresi, în anul 1580, în Zbornicul de la Sebeș. Până în anul 1830, „Pripealele" au fost tipărite în șaptezeci și două de ediții. (Surse:Arhimandritul Ioanichie Bălan, „Pateriul românesc", articole din „Ziarul Lumina")



Mihai Chiuaru

485 de ani de când zugravul Dragoș Coman a terminat pictura Bisericii „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul" din Arbore, inclusă în Patrimoniul Cultural Mondial UNESCO

Din inscripția pictată deasupra ușii din naos, aflăm că, în anul 7049 (1541), Dragoș Coman a terminat de pictat la Arbore, ctitoria lui Luca Arbore, Portarul Sucevei, fiind plătit de fiica acestuia, Ana, cu 20 de zloți (monedă de aur pur de 23,6 carate; un zlot cântărea 3, 5 grame).

Dragoș era fiul preotului Coman din Iași și a învățat la Școala de Preoți din Iași și la celabra Școală de Pictură în Frescă de la Suceava, înființată de Mitropolitul Moldovei Teofan I (1530 – 1546). Dragoș Coman nu a fost căsătorit. El a pictat patru biserici, dintre care se păstrează două aflate în Patrimoniul Mondial UNESCO: Biserica „Sfântul Gheorghe" a Mănăstirii Voroneț, Biserica „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul" de la Arbore și alte două biserici, care au fost jefuite și apoi incendiate: una a fost situată la 10 km de Voroneț, iar alta la 7 km de Voroneț. Toate cele patru biserici au fost pictate în interior și în exterior de Dragoș Coman împreună cu învățăceii săi. El a fost otrăvit cu cianură de către unul dintre aceștia, din invidie și din ură, pentru că nu le-a spus secretul preparării vopselelor. Mormântul său se află în afara Bisericii „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul" de la Arbore. Dacă biserica de la Voroneț este renumită pentru culoarea albastră, biserica de la Arbore este renumită pentru cele 33 de nuanțe de verde, reprezentând vârsta Domnului Iisus Hristos.

Pentru prepararea vopselei Voronețului (pe care a terminat-o de pictat în anul 1440, pentru că vechea pictură a fost distrusă de oștenii lui Soliman Magnificul), a folosit următoarele ingrediente: sânge de gâscă, flori de albăstrele, de gălbenele, de salcâm, de bujor sau de trandafir, semințe de dovleac și de păstăi de salcâm, lapte de măgăriță, de capră, de iapă, nisip, făină de grâu, de ovăz, de orz. Florile, semințele, laptele și nisipul se puneau într-o piuliță din lemn de tei pe care le sfărâma cu un bătător din lemn de salcâm, până se forma o pastă omogenă, după care piulița se acoperea cu un capac din lemn de stejar, „odihnindu-se"

între 42 și 72 de ore. După acest interval de timp, se adăuga sângele de gâscă și se bătea din nou, între 24 și 32 de ore. Compoziția obținută se strecura printr-o pânză de in și se lăsa la limpezit 72 de ore. În această soluție, se adăuga un praf, trecut prin site de in, obținut prin măcinarea grâului, ovăzului și orzului. Acesta dădea nuanțele culorii, mai deschis sau mai închis. La sfârșit, se punea oxidantul, care era alcătuit din suc de mere sau suc de morcovi și din ulei de in. Suprafața pe care se realiza pictura se prelucra, astfel: zidul era tencuit cu un amestec de argilă și făină de grâu, ovăz și orz, care era șters cu ulei de in îndoit cu lapte, lăsându-se la uscat trei zile, după care se ungea cu ulei de in amestecat cu suc de mere sau de morcovi, lăsându-se la uscat tot trei zile, iar când se usca se dădea din nou cu ulei de in. Pictura se realiza după trei zile.

Învățăceii săi cunoșteau ingredientele cu care se realiza vopseaua, dar nu știau proporția acestora. Era secretul lui Dragoș Coman, care l-a costat viața. (Surse: Arhiva Vasile Vlăduț)

74 de ani de când Ana Aslan a înființat Institutul Național de Geriatrie și Gerontologie și 67 de ani de când a organizat Societatea Română de Gerontologie și Geriatrie

În anul 1952, la București, Ana Aslan (1897-1988) a înființat Institutul Național de Geriatrie și Gerontologie, primul din lume, iar în anul 1959 a organizat Societatea Română de Gerontologie și Geriatrie, prima din Lume care a integrat cercetarea clinică experimentală și socială în domeniul îmbătrânirii, elaborând cercetări de prevenire a îmbătrânirii. Această societate a înființat o rețea națională de sănătate dedicată prevenirii îmbătrânirii. Ea a creat termenul „gerontologie" și a avut rol important în stabilirea medicinei geriatrice ca o specialitate medicală recunoscută. Experimentând tratarea reumatismului cu procaină, a constatat rolul acestui anestezic în ameliorarea tulburărilor distrofice legat de vârsta oamenilor. A continuat cercetările, creând, în anul 1952, Gerovital H3, medicament pentru prevenirea îmbătrânirii celulare, având ca scop menținerea funcționalității celulare și combaterea efectelor degenerative ale îmbătrânirii biologice. Ana Aslan a prezentat acest medicament pentru prima oară în anul 1956 la Congresul Medical „Therapiewoche" din orașul Karlsruhe, din Germania. A fost omologat, în anul 1957, în România și, de-a lungul anilor, a fost recunoscut în 70 de state. Împreună cu farmacista Elena Polovrogeanu a dezvoltat, în anul 1976, Aslavital cu scopul de a întârzia îmbătrânirea pielii. În Clinica de Geriatrie, sub conducerea Anei Aslan, au urmat tratamentul cu Gerovital H3, 30 de șefi de state, numeroase personalități culturale și artistice din întreaga Lume, aducând, anual, beneficii României în valoare de 12-14 milioane de dolari.

Ana Aslan a primit numeroase distincții internaționale, printre care Premiul „Leonard Bernard" acordat de O.M.S., în anul 1952, iar în anul 1974 a fost aleasă membră a Academiei Române.

Credința sa profesională și-a exprimat-o prin următoarea afirmație: „Să fii veșnic tânăr nu înseamnă să ai 20 de ani, înseamnă să fii optimist, să te simți bine, să ai un ideal în viață pentru care să lupți și pe care să-l cucerești." (Surse: articole despre activitatea Anei Aslan în MedLife și pe site-ul Institutului Național de Geriatrie și Gerontologie „Ana Aslan".)



Mihai Chiuaru

Brâncuși. Sindromul

Judit Balint



Judit Balint

În 1928 Camil Petrescu nota în articolul din *Universul literar*, nr.17, a cărui copertă este dominată de o fotografie a lui Brâncuși, surprins din profil: „Puține de tot sunt numele românești care se bucură azi de celebritatea lui Brâncuși. Și celebritate în cazul acesta e prea puțin. Acest mare sculptor este literalmente idolatrizat. I se dedică poeme, i se închină în străinătate numere speciale de revistă." Brâncuși avea 52 de ani şi încă nu-şi finalizase opera, abia peste 10 va inaugura ansamblul monumental de la Târgu Jiu. Cu toate acestea, titlul sugestiv al articolului, „Sculptorul", ca și rândurile laudative ale autorului reflectă recunoașterea locală și internațională de care se bucura artistul, prezența în expoziții de prestigiu nu doar în București și Paris, unde locuiește începând cu anul 1904, ci și în New York, Chicago, Boston, Munich, Londra, Praga și Veneția. Doi ani mai târziu, ziarul bucureștean *Epoca*, nr. 393 din 27 mai 1930, într-un articol nesemnat dedicat expoziției de artă românească de la Haga, menționa prezența artistului printre expozanți, atribuindu-i statutul de „părinte al sculpturii moderne de pretutindeni". Este greu de precizat cine a fost primul autor care i-a conferit acest titlu, dar începe să fie intens utilizat mai ales după moartea artistului și recunoasterea sa oficiala de către regimul comunist, așa cum se menționează în articolul din săptămânalul cultural „Tribuna" din 1963, semnat „b.": „Recenta şedință a secției a IX-a a Academiei R.P.R. a avut şi semnificația consacrării de către cel mai înalt for cultural, a geniului lui Brâncuși. Academicienii G. Oprescu, Iorgu Iordan, Al. Rosetti, Ion Jalea, Victor Eftimiu, Lucian Grigorescu şi Geo Bogza au preamărit pe cel numit cu drept cuvânt de către enciclopediile străine «părintele sculpturii moderne»". Este începutul procesului de transformare a artistul și a operei sale într-o prezență mitică, într-un simbol național, cultural și spiritual, iar anul 1967, marcând centenarul morții artistului, este momentul în care acest fenomen ia amploare și se răspândește dincolo de sfera culturală odată cu deschiderea Colocviului Brâncuși. Organizat în luna octombrie, la București de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor Plastici în colaborare cu Asociația Internațională a Criticilor de Artă (A.I.C.A.) *Colocviul internațional Brâncuși* a reunit la București, exegeții artistului români și străini, istorici și critici de artă, artiști și personalități care l-au cunoscut. Pe durata celor trei zile în care s-au derulat, lucrările colocviului au fost amplu acoperite de presă, în special de către portavocea propagandei comuniste, ziarul *Scînteia* care i-a dedicat subiectului trei numere succesive. Tot cu această ocazie se dezvelește în Parcul Herăstrău monumentul dedicat artistului, realizat de sculptorul Ion Irimescu. Este impulsul necesar pentru apariția unei brâncușiomanii molipsitoare care se va răspândi necontrolată în spațiul public românesc.

În contextul aniversării a 150 de ani de la nașterea celui mare sculptor modern am considerat important să aducem în atenția specialiștilor şi publicului o altă perspectivă asupra operei sale concentrându-ne asupra impactului pe care artistul și opera sa l-au avut atât în domeniul artei cât și în afara lui. *Brâncuși. Sindromul* este în primul rând o expoziție cu și despre sculptură, dar care în același timp pune în lumină impactul moștenirii lui Brâncuși nu doar în sfera artei, cât mai ales în afara ei, evidențiind amploarea fenomenului de apropriere a elementelor iconice ale operei sale, în cele mai diverse contexte.

Expoziția are două fire narative care se întrepătrund și se completează reciproc. Pornind de la sculptorii români care au învățat sub îndrumarea sa, precum Milița Petrașcu sau Irina Codreanu, sau care doar i-au trecut pragul atelierului din Impasse Ronsin, până în momentul actual, expoziția face o radiografie critică a sculpturii românești, prezentând atât artiștii care au asimilat înnoirile aduse de Brâncuși și și-au construit propriul discurs artistic, precum George Apostu, Ovidiu Maitec sau Peter Jacobi, cât și artiștii care doar au emulat formal stilul brâncușian, printre care Marcel Guguianu, Ion Irimescu și Constantin Lucaci care „au descoperit" o formulă de succes pe care au repetat-o până la epuizare.

Practica artistică a lui Brâncuși a vizat pe de o parte o nouă înțelegere a figurativului, epurarea formei de toate elementele considerate inutile care au deschis drumul spre abstract și în același timp au consolidat și dus mai departe inovația lui Rodin, aceea că partea poate ține locul întregului. Pe de altă parte, în abordarea materiilor prime ale sculpturii, Brâncuși a optat pentru implicarea artistului și în etape care în trecut erau realizate de cele mai multe ori de către tehnicieni, de ajutoarele din cadrul atelierului: transpunerea modelului din lut, în ipsos, apoi în ceară și în final bronz, curățare și patinare, sau cioplirea marmurei prin procedeul punctării după un model realizat de artist în lut și apoi transpus in ipsos. Brâncuși pune accentul pe cioplirea directă,

iar această abordare înclină balanța disputei din lumea sculptorilor de la începutul secolului XX, dintre modelatori și cioplitori, în favoarea cioplitorilor. Cioplirea redevine parte integrantă a procesului artistic. Reîntoarcerea la cioplire renaște interesul pentru materialul favorit, mai ales în spațiul german, lemnul, asigurându-i-se același statut și atractivitate de care se bucura marmura. În același timp, Brâncuși renunță la un element important specific lucrărilor în bronz: amprenta mâinii artistului. Plasticitatea modelajului în lut, transpus în bronz, atât de cuceritoare și abia cucerită de Rodin este eliminată în favoarea lustrurii suprafeței până la oglindă.

Tot ceea ce a urmat de la Brâncuși până in prezent s-a dezvoltat inevitabil în raport cu acesta. Pentru cei care i-au fost contemporani, figura lui pare mai puțin apăsătoare și mai mult definită de raporturile uzuale între artistul consacrat și cel aflat la început de drum, care acceptă unele practici și concepte și le respinge pe altele. Odată cu consacrarea de necontestat a lui Brâncuși ca „părinte al sculpturii moderne" și implicit al sculpturii românești, figura lui devine tot mai apăsătoare în contextul în care nu doar în sfera culturală sonoritatea numelui său crește, ci se răspândește necontrolat în spațiul public. Astfel se ivesc în locurile cele mai diverse mini coloane ale infinitului, mese ale tăcerii sau porți ale sărutului, golind de orice sens aceste elemente ale creației sale, până la o invazie a kitschului, care merge de la utilizarea acestor bine-cunoscute elemente, de la coperțile de carte la cutia de chibrituri şi pachetul de țigări.

Expoziția cartografiază transformările produse la nivelul discursului privind opera și relevanța sa în context național și internațional şi care au dus în timp la dezvoltarea unui adevărat cult al personalității. De la primele aproprieri din perioada comunistă care pun accentul pe rădăcinile românești, la acapararea imaginii sale pentru a legitima o multitudine de discursuri, cum a fost demersul de repatriere a osemintelor sale, rămas în stare de proiect, întreprins în 1965 de Tretie Paleolog, și reluat cu mai mult zgomot și acoperire mediatică la începutul anilor 2010 de către Laurian Stănchescu. Succesul lui Brâncuși pe plan internațional a echivalat cu succesul nostru, al românilor. Brâncuși



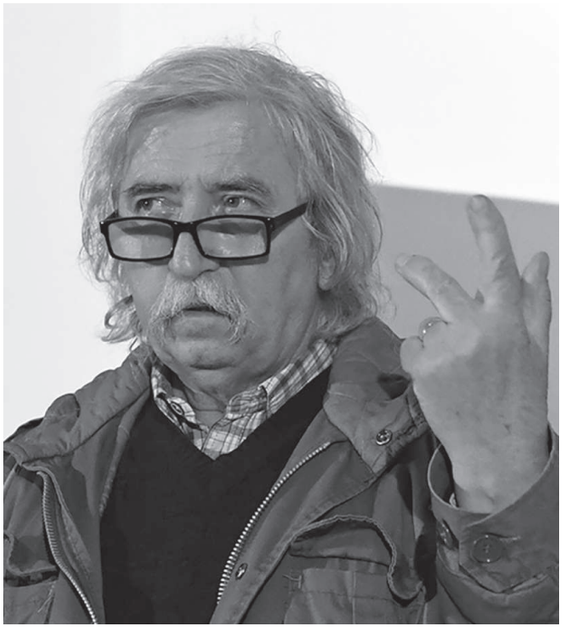
Judit Balint, Ovidiu Ungureanu

reprezintă dovada de necontestat că această națiie are o valoare intrinsecă care nu mai poate fi negată. Reușita lui este reușita noastră a tuturor, și prin extensie orice demers care își apropriază numele, imaginea sa sau a lucrărilor sale nu mai are nevoie de nicio demonstrație de valoare.

Începând cu anii '90 fenomenul *brâncușiomaniei,* neafectat de schimbarea de regim, ba chiar intensificat, este documentat, analizat și pus în discuție de către artiști precum Iosif Kiraly, Teodor Graur, Mircea Cantor și Dan Perjovschi. Parcursul expozițional chestionează și pune în paralel toate aceste tipuri diferite de discursuri, atât artistice, cât și din afara sferei artei, care s-au dezvoltat în jurul lui Brâncuși, urmărind să ofere o imagine cât mai complexă a ceea ce a însemnat influența lui Brâncuși asupra spațiului românesc.

Expoziția *Brâncuși. Sindromul* deschisă la Muzeul Național de Artă al României la mijlocul lunii iunie a.c reunește atât opere din patrimoniul propriu cât și lucrări împrumutate de la Centrul de Cultură „George Apostu", Bacău, Muzeul de Artă Constanța, Muzeul Județean Mureș, Muzeul de Artă Contemporană (MNAC), Muzeul de Artă Vizuală Galați, Muzeul „Vasile Pârvan", Bârlad, Muzeul Băncii Naționale, Muzeul Național de Istorie a României, de la colecționari și de la artiști.

Ion Tudor Iovian



pentru că nu ne-am mai atins sufletele decât cu mănuşi chirurgicale

când ne-am reificat Doamne
când ne-am transformat în obiecte prăfuite uitate pe rafturi
în vitrine fără privitori

când ne-am prefăcut în clopote fără limbă
care nu mai pot anunța nimic –

nu mai există urechi să audă
nici suflete care să intre în vibrație cu lumina lină de seară –

ne sfârşim încet
fără martori
unii în alții
fără niciun ecou unul în celălalt
fără nicio ancoră în străinul de-aproape
pe care nu-l putem iubi
care va rămâne pentru vecie
străinul
de mine de tine de el
– piatră de povară pod surpat –
străini
unii pentru alții acum şi întotdeauna
şi murim pentru că nu mai suntem sunetele cu energii radioactive
care se cheamă se strâng într-un singur cuvânt
şi acela e dragoste

pentru că nu ne-am mai atins sufletele
decât cu mănuşi chirurgicale
de frică să nu simțim ceva adevărat să nu simțim că
Doamne
există şi *celălalt*
că *Tu Eşti Cel Ce Este*
şi noi suntem cuvintele şi gândurile Tale

în serile acestea târzii
vin întrebări –

cine a scris Doamne
viața asta cu litere care se şterg după fiecare pagină întoarsă
într-o lume unde
inimile se golesc de primăveri de râsetele copiilor
mai repede decât paharele
unde nici măcar sacrificiul Tău Iisuse
nu ne mai poate atinge

ca şi cum n-ar fi fost pentru noi
oameni cu inimi de plastic
cu dragostea noastră de unică folosință
de şters praful de pe noptieră de pe buzele
care au tot aşteptat
să fie sărutate
şi n-au fost
şi n-au fost

iar romanța e-nghițită de hardrock-ul străzii
se face pumn
cu toate poveştile ei stropite cu valeriană şi camfor
se frânge cade
se zdrobeşte în scântei surde –
pentru că numai există iubire
ci pentru că am uitat
cum să o recunoaştem
când trece pe lângă noi
în haine obosite
cerând doar un gest mic un surâs de recunoaştere
doar o clipă de umanitate într-un sărut sărat
încă în sânge

– şi-atunci şi atunci –
nu e nimeni de vină
şi totuşi suntem toți

iar tăcerea
acum singura noastră rugăciune
singurul nostru sălaş pentru noaptea care stă să
înceapă
se întoarce peste noi
cu o zăpadă grea de plumb alb funebru
care nu acoperă
ci apasă apasă apasă

întâmplare în stația de autobuz

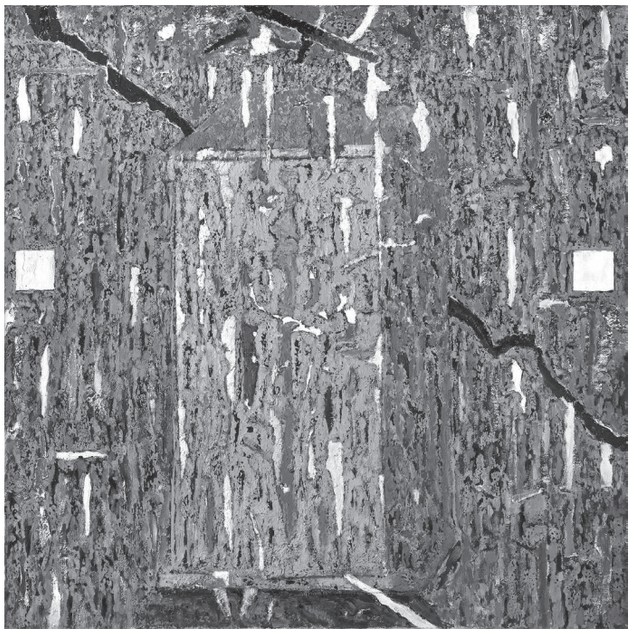
în stația de autobuz
un bătrân ține legat cu sfoară un nor cumulus
plin cu vată de zahăr ace de gheață și raze de soare
strigăte și cântecele din caruselul copilăriei
cu bucurii și spaime
și uimiri și extaze
fluturi cu aripi scrise stângaci cu versuri și ele stângace
despre
făt-frumos urât cu crengi prins în mreje de baba-cloanța-cotoroanța
(meme Jeanette autrement coiffée)

apoi numără norii și sufletele lor împușcate în zborul iluzoriu
spre o libertate promisă care nu mai vine odată
„mamițo, eu vreau să vie!"
„eu vreau să vreau"

urcă bătrâneşte în norul cumulus zâmbeşte cuiva inexistent
– există și mâine o zi – își spune devenit dintr-o dată copil –
și mă voi scălda copilăreşte în norul cumulus plin de strălucire și soare
gol pușcă
fericit
și departe

n-o să-mi pară nicidecum rău că spre seară mă voi prăbuși din ceruri
într-un parc
unde
cineva a uitat pe bancă – poate el poate tu –
o frază neterminată
„când m-am născut erea așa ...un nor cumulus
din vată de zahăr plin de soare și guguștiuci
și marineri molfăind ciucalată
deasupra capului și ereau și mam'mare și autorul ...și eu. și eu
am făcut doar un pas și m-am ridicat în soare și..."

vântul răsfoiește încet fraza asta neterminată din care țâșnește un țipăt
de copil bătrân
și caută o continuare într-un alt secol
într-un alt poem scrijelat pe o bancă în parcul din inima ta
într-un oraș care adoarme după-amiaza și visează să se trezească
într-o croazieră într-o poveste
pe care n-o mai spune nimeni
fără teamă



Mihai Chiuaru



Mihai Chiuaru

Adrian Alui Gheorghe

Muntele



„Alpinistul care a urcat Golgota
nu mai este interesat de Everest"
Mihail Kuzmin

Pe aici ar fi trebuit să fie un munte, spuse geograful,
am citit eu într-un atlas vechi,
în imaginile scrijelite pe hârtie
profilul său de departe pare
un cocostârc cu pliscul îndreptat spre soare.

Da, spuse istoricul, despre muntele acesta a vorbit
și Strabon în Istoria sa: *„De după dealuri ample,*
curbate, dar sărace în vegetație, mai mult stâncoase,
apare dintr-odată un munte ca sădit de-o mână uriașă;
să-l urci e greu, să nu-l observi nu se poate,
te-ntrebi dacă nu cumva e un Olimp, în care stau
zeii locului și de acolo de sus leagă destinele muritorilor".

Da, spuse matematicianul, am calculat pe baza teoriei
stării de echilibru a universului în expansiune,
am comparat starea de translație și starea de rotație a
corpurilor
solide, aici intrând și mișcarea pământului în jurul propriei
inimi
și am descoperit, fără dubii, că muntele acesta
ar fi trebuit să fie încă aici, ca o dovadă a imuabilității fizice.

Da, spuse astronomul, există o reflecție a aștrilor cerești
în oglinda pământului, munții de pe lună, de exemplu,
sunt prelungirea munților de pe pământ, dar dacă ascultăm
muzica cosmosului auzim tânguiosul șuier al razelor de lună
care nu mai au pe ce să se sprijine în încercarea lor
de a însămânța pământul cu lumină.

Da, spuse preotul, pe vârful acestui munte, după cum
vorbesc
toate cărțile vechi, era un templu, acolo liturghia
se bucura de prezența nemijlocită a lui Dumnezeu
care numai cobora de pe nor direct în altar,
de când muntele nu mai este, Dumnezeu coboară
din ce în ce mai rar.

Un psiholog a demonstrat că absența muntelui care
ar fi trebuit să fie a tulburat mințile atâtor generații de
oameni,
că există o formă de depresie care se manifestă
ca o neliniște din cauza lucrurilor presimțite,
dar care nu mai sunt la locurile lor.

Da, spuse generalul, muntele acesta a adăpostit armatele
noastre pe când imperiile voiau să fim pietricica din coroana
puterii,
vor fi fost rostogoliți în calea dușmanului ceva bolovani
în bătăliile pe viață și pe eternitate, dar niciodată așa de
mulți,
încât muntele să scadă mușuroi.

A venit de la National Geographic o echipă de cercetători
care a făcut un film despre cum proiecția mentală
a unui munte ține loc de realitatea muntelui,
cineaștii și-au imaginat ce păsări și ce animale
ar fi putut să trăiască, realitatea virtuală a căpătat consistență,
pădurile de jnepeni au urcat piatra tare
cu pas de rădăcină cățărătoare, oamenii locului
au depus mărturie, în fața camerelor de filmat,
că simt răcoarea muntelui și aud și ape
rostogolindu-se câteodată, chiar țipete de capră neagră se
aud
când lupii dau ocol virtualității care naște realitate,
din când în când cad păsări săgetate
de vânătorii care urcă până la capătul gândului lor;
filmul de la National Geographic a fost subtitrat în o mulțime
de limbi, a primit premii, alți cineaști au venit apoi
și au făcut filme artistice pe muntele care ar fi putut să fie,
chiar și ecologiștii au protestat că muntele acesta
ar putea fi sufocat de barbaria civilizației,
guvernul a dat asigurări că va interveni.

Firme de turism din toată lumea au început
să organizeze excursii să vadă cât mai mulți oameni
locul în care ar fi trebuit să fie un munte,
fructe din arbuștii de pe ipoteticul munte se vindeau la
bucată:
aveau gust subtil, de niciodată,
la hotelurile împânzite peste toată valea
veneau cupluri din toată lumea să-și petreacă luna de miere,
veneau disperați să-și petreacă lunile de fiere,
au fost și câteva sinucideri, oameni care s-au aruncat în hăul
din sine
și nu au mai fost recuperați niciodată, cadavrele lor plutesc
peste această realitate virtualizată.


Mihai Chiuaru

Au apărut apoi alpiniștii, cei pentru care urcarea în cer
e destin, au măsurat, au calculat, au visat,
au consultat tratatele mari de geografie, au descoperit cât de mic
e omul în raport cu propriile performanțe, mulți au renunțat
din melancolie să urce muntele care ar fi trebui să fie
pentru că nu găseau punctul de sprijin în care să bată primul piolet,
pentru că oricât au încercat pioletul se înfigea dureros
în propria carne,
televiziunile transmiteau de la fața locului în toată lumea,
internetul preluase toată zbaterea de la poalele muntelui,
telefoanele filmau, fotografiau, transmiteau, modificau,

să facem selfie cu muntele care nu există,
să facem selfie cu alpiniștii care trăiesc periculos pe marginea
prăpăstiilor interioare,
să facem selfie cu moartea din hău,
să facem selfie cu Dumnezeu,
să facem selfie cu cascadele de pe munte,
să facem selfie cu caprele negre care sar din stâncă în stâncă,
să facem selfie cu furnica albastră care a urcat cu un ou în spate
până în vârf,
să facem selfie cu privighetoarea care atunci când cântă
face muntele să zboare, să plutească precum un nor,
să facem selfie cu celebrul alpinist din Nepal
care a mărturisit că după ce a urcat toți munții din lume
a simțit că stratosfera pământului e ca o adevărată cămașă de forță,
care îl strânge, îl strânge,
ai ajuns la capăt, continuă să urci, a mai spus alpinistul celebru
înfigând primul piolet în piatra tare a muntelui care ar fi trebuit să fie,
i-a încercat rezistența: era mai puternică priza decât cea din piatra
vârfului Everest pe care a urcat de o sută unu ori,
aparatele de fotografiat înregistrau momentul
transmisii pe internet, în eter,
comentatorii au anunțat până în ultimul iglu
că omul se învinge pe sine
ca să urce, până unde?, până la Dumnezeu, probabil,
este posibil?, au întrebat scepticii
nimic nu este imposibil!, au răspuns optimiștii sau visătorii sau nebunii,
cu pioletul a săpat prima treaptă
cu pioletul a săpat a doua treaptă
a întins coarda, nu prea tare, flexată,
așa au transmis televiziunile în toată lumea,
alpiniști cu experiență comentau din studio ceea ce se întâmpla
pas cu pas, treaptă cu treaptă,
a zâmbit, au constatat cu satisfacție comentatorii,
a zâmbit publicului sau a zâmbit sinelui?, a întrebat publicul,
dar nimeni nu a catadicsit să răspundă,
până la amiază a urcat la înălțimea unui bloc de locuit cu zece etaje,
până seara a urcat până la nivelul unui zgârie-nori
noaptea a continuat să urce, licărul stelelor era îngânat
de scânteile pe care le scotea pioletul lovind în roca dură,

(– Să facem și o pauză publicitară pentru produsele care se vând
la bucată și la grămadă, care se rostogolesc dintr-un depozit uriaș
în intimitățile noastre golite de sens, de valori, de sentiment! –)

a doua zi l-au filmat cu dronele, urca, urca,
a făcut semn cu mâna unei drone care s-a apropiat
periculos de aproape, putea chiar să o atingă,
imaginea a fost preluată în toată lumea
ca o aselenizare reușită, ca o întâlnire de gradul trei, în noapte,

după câteva zile dronele nu l-au mai putut recepționa
elicopterele nu au riscat să se apropie prea tare
era pericol să se lovească de stânca nevăzută a muntelui.

Dar alpinistul unde era?
La naiba!, au spus anchetatorii veniți la fața locului cu câini polițiști,
dar care au mârâit încurcați,
cine să creadă, au mai spus anchetatorii, că un munte
care nu există poate să facă victime reale,
sunteți penibili, domnilor!
Martorii nu au putut da mai multe amănunte:
l-au văzut cum a urcat și atât.
Unde? În cer!
Dar de ce nu a coborât după atâtea zile?
Televiziunile și-au strâns echipamentele,
nu mai era nimic de transmis.
Ziariștii și-au închis blocnotesurile:
nu mai era nimic important de zis.
Turismul locului a căpătat o mare lovitură,
alpinistul temerar a urcat, se pare, cu tot cu muntele
care ar fi putut să fie, pe care un geograf curios
l-a descoperit cândva scrijelit pe-o hârtie.

(Să facem din viața noastră o continuă pauză publicitară
pentru produsele care se vând la bucată și la grămadă,
care se rostogolesc dintr-un depozit uriaș
în intimitățile noastre golite de sens, de valori, de sentiment!)

... Iar pe locul unde cândva a fost un munte,
după cum susțin unele documente contradictorii,
acum un câmp pustiu, a mai spus un purtător de cuvânt,
Guvernul a hotărât să amplaseze,
pentru rentabilizare,
câteva mii de mori de vânt.

O introducere în politologie *

Adrian Dinu Rachieru



Adrian Dinu Rachieru

Refuzând îmbietoarele volute metaforice ori sufocantele paranteze digresive în favoarea tonului apter, „pozitivist", temeinic documentat, scrisul lui Liviu Chiscop, izvodind în timp un şir de cărţi, vădeşte, mergând la izvoare, hărnicie şi rigoare, impresionând prin bogăţie referenţială. Dincolo de contribuţiile pe latură didactică (analize, sinteze, comentarii etc.) şi de bătăliile pe acest front (răvăşit de puseele reformiste), travaliul său exegetic, scotocind arhivele, mânat de elan detectivistic, intervine cu preţioase precizări corective, de neocolit. Fie că, despărţind apele, evaluează penetrant balansul adevăr / ficţiune în destinul bacovian (o fixaţie veche, inevitabilă, o primă contribuţie biobibliografică datând din 1972!), fie că explorează prezenţa lui Bacovia în revista *Ateneu* (1969-2014) sau proza sa, fie că discută acribios „cazul Alecsandri", drama lui Ion Luca (văzut ca dramaturg existenţialist), poezia şi proza eminesciană (prin tematică / „didactica receptării") ori aducând la lumină figura lui Grigore Tabacaru, stăruind asupra „Bacăului cultural", cărţile sale impun prin zel rectificator, descifrând răbduriu, atent la contexte, meandrele receptării.

Ca „trecutolog" (expresia îi aparţine!), Liviu Chiscop este animat de proiecte ambiţioase, intrând în hăţişul unor probleme controversate. Dincolo de scrierile didactice, venite în avalanşă sau contribuţiile conjuncturale, scrupulosul exeget, încercând a vida bibliografia, aduce la lumină informaţii utile, corective, propunându-şi, observa Constantin Călin, *o miză dificilă*: „restabilirea adevărului". Oricum, Liviu Chiscop intră pe lista (deloc aglomerată) a celor care, interesaţi de trecutul cultural al urbei băcăuane, vor să lumineze aspecte neglijate, deformate, chiar falsificate. Avem în Liviu Chiscop un interpret onest, informat, veghind / priveghind (zice domnia-sa) la „catafalcul literaturii".

*

Acum, Liviu Chiscop ne surprinde din nou, trudind la o carte care pune sub lupa hermeneutului relaţia dintre politică şi politologie.

Înţeles ca auxiliar didactic, cu rol pregătitor/introductiv, acoperind un domeniu ignorat de/în curricula învăţământului secundar, volumul lui Liviu Chiscop vine în prelungirea altor iniţiative ale autorului, de-ar fi să pomenim *Şcoala de management politic* sau risipa de articole, tangente tematicii politice, găzduite în varii publicaţii. Provocat de imperativa nevoie de *cultură politică*, în suferinţă la noi, profesorul Liviu Chiscop şi-a „construit" propriile instrumente de lucru; volumul în discuţie, *Dicţionarul politic* sau „crestomaţia de texte esenţiale" (la care lucrează) acoperă tocmai pomenita relaţie, sub acolada unui concept platonician: *politeia*. Pe baza unor definiţii de dicţionar, consultând şi Wikipedia, exegetul trece vitezist în revistă, operând necesare disocieri conceptuale, istoria ideilor care, în timp, au aglomerat această sferă problematică, frecventată de o mulţime de exegeţi în turnir polemic. Dar iniţiativa sa, ne explică Liviu Chiscop, are o miză practică, blamând amatorismul politicienilor noştri şi atrofia civică. Încercând, astfel, să intervină corectiv, pledând, pe urmele lui D. Gusti (1922) şi a altor cărturari, pentru o solidă pregătire de specialitate, impunând *meritocraţia*.

Cum spuneam, volumul desfăşoară o Istorie a ideilor politice, cu succinte comentarii (căzând, uneori, în anecdotic), vorbind despre principii doctrinare şi formaţiuni politice, insistând asupra prezenţei lor (în variante autohtone) pe scena politică. Cu tuşe polemice uneori (regimul comunist etapizat), cu distincţii necesare (suveranitate vs suveranism), cu afirmaţii discutabile, ignorând titluri de referinţă din literatura mondială (cu traduceri masive) sau contribuţiile unor politologi de la noi, depăşind penuria şi pionieratul anilor '90.

Un întreg capitol (partea a V-a) e rezervat „ideologiilor şi doctrinelor antinaţionale", autorul examinând, tot sumar, pe lângă cosmopolitism, francmasonerie etc., în contextul crizei europene şi a Noii Ordini Mondiale, curentele în vogă (pornind de la Internaţionalism) pentru a stărui asupra globalismului, corectitudinii politice, „religia woke", *cancel culture*. Distingând între fundamentul sociologic şi cel etnologic al ideologiilor, doar enunţat. Cât priveşte „politeia eminesciană", Liviu Chiscop a dezvoltat, în *Arta prozei jurnalistice* (volum apărut în 2025), contribuţiile gânditorului politic, cel care, fără a fi închegat o doctrină, a făcut din *eminescianism* „un curent cu individualitate distinctă în cultura română". Şi, pe bună dreptate, putem vorbi despre un eminescianism matricial.

Survolând o bibliografie bogată (lacunară însă), profesorul Liviu Chiscop propune (începătorilor) un manual util. În eventualitatea unei noi ediţii, îmbogăţită, s-ar impune o mai apăsată priză contextuală, examinând peisajul geopolitic, cu trimiteri la politologi care contează, inclusiv de la noi (de pildă: Adrian

Marino, Dan Pavel, Stelian Tănase, Daniel Șandru și, nu în ultimul rând, Vladimir Tismăneanu). Un minus al lucrării ar fi, credem, slaba ancorare în realitățile *societății mediatice,* schimbând radical datele problemei (videocrația, mediacrația etc.).

Oricine s-ar apropia de a o atare temă, emblematică pentru societatea noastră mediatică, va fi de acord că o percepție sociologică (obligând la o analiză contextuală a fenomenului) devine obligatorie. De altminteri, constatarea că „lumea a căzut în mâinile mass-media", lansată cândva ca sumbră profeție a devenit azi un bătătorit adevăr obștesc, îngrijorător prin consecințe. „Masa planetară" despre care amintea E. Morin (1962) e o evidentă realitate; prin convergența piețelor și „eroziunea electronică" a planetei asistăm la instalarea unui perfid *totalitarism media*, impunând o unică civilizație prin invazia culturii media. O cultură, așadar, de rang mediu și extensie planetară prin transconsumerism. Teletropismul epocii, stimulând neoanalfabetismul TV, face din *cultura media* un eficient agent al globalizării; altfel spus, mass-media nu este doar un vehicul cultural, ci propune o nouă cultură, subjugată de ideologia divertismentului.

Cum trăim într-o societate „de informație", „branșată" la mass-media, evident că *teleexistența* întreține această seducție, aplatizând exigențele. *Neoteleviziunea* (cf. U. Eco) se manifestă pulsional, cvasihipnotic, prelungește o relație afectivă, subminează puterea decizională și cultivă, pe fundalul infantilizării, o atenție lipsită de critică. Să nu uităm apoi de acea participare imaginară (prin proiectare și identificare) și, desigur, de persuasiunea publicitară, inducând opinia că fericirea ar fi la îndemâna fiecăruia în universul consumist. Seducția mediatică ne aruncă, așadar, prin efectele escapiste, într-o servitute voluntară.

Ciudat, fragmentarismul post-modern, întreținând relativismul cultural și agitația entropică, face din lumea de azi, *interconectată*, un angrenaj planetar. Paradoxul e că *mondializarea mediată* la care asistăm (anunțată cu voioșie de cohorta analiștilor),„beneficiind"de o frenetică exploatare comercială nu iese din ceea ce John B. Thompson numea, acuzator, „miopia prezentului". Din păcate, responsabilitatea globală, conștiința acută a interdependențelor se însoțesc cu „golirea etică a vieții publice", cu deșertificarea morală.

Societatea mediatică a favorizat *infobezitatea,* apariția „triburilor postmoderne" (cum le zice M. Maffesoli), acele fragile comunități fragmentate (rețele sociale) instaurând un vacarm generalizat, centrifugal. Spațiul online asigură invazia „părerilor" în numele „democrației de opinie" (*mediacrația*). Un climat lax, cu excese egotice și verdicte colorate subiectiv, „birjărind" limba. Implicit un diletantism proliferant, urechist, un impresionism fugos, pendulând între criticismul injurios și dezmățul superlativistic. Lipsind distanța igienică pentru o privire calmă, cât de cât obiectivă. Iată contextul în care actanții politici și teoreticienii-politologi se mișcă, branșați la mass-media.

Civilizația digitală impune conectivitatea, trăim în videosferă, cultura de piață e înrobită divertismentului. Și, cum spuneam, *cultura de net* îngăduie supraexpunerea, vălmășagul opiniilor, aura mediatică. Foiesc tele-intelectualii, *Homo sapiens* e ocupat, teletropismul infantilizează publicul. Giovanni Sartori ne avertiza: a apărut *omul video-format*.

O temă uriașă, complexă, adunând o bibliografie aluvionară și care, azi, obligă la redefinirea arsenalului noțional. Începând, desigur, cu „reinventarea Ideologiei", în sensul „pozitivării", cu important rol explicativ-comprehensiv în procesul de cunoaștere a realității sociopolitice, despărțindu-ne de o definire îngustă („falsă conștiință", „mistificare a realității" ș.a.), devenind un element esențial al Universului simbolic specific unei anumite societăți (imaginarul social).

Pentru a nu lungi comentariile, vom conchide că, operând astfel de ajustări, lucrarea dlui profesor Liviu Chiscop câștigă în capacitate argumentativă și ideo-portanță. Urmărindu-i, de lungă vreme, scrisul, întâmpinăm elogios această carte-surpriză, asumându-și o misie introductivă, mizând pe utilitatea și necesitatea unor astfel de apariții în peisajul nostru editorial.

* Liviu Chiscop, *POLITEIA. Politică și politologie*. Prefață de academician Adrian Dinu Rachieru, Bacău, Editura „Alma Mater" (Universitatea „V. Alecsandri"), 2026. 268 p. (Colecția: „Științe umaniste și științe ale comunicării") .



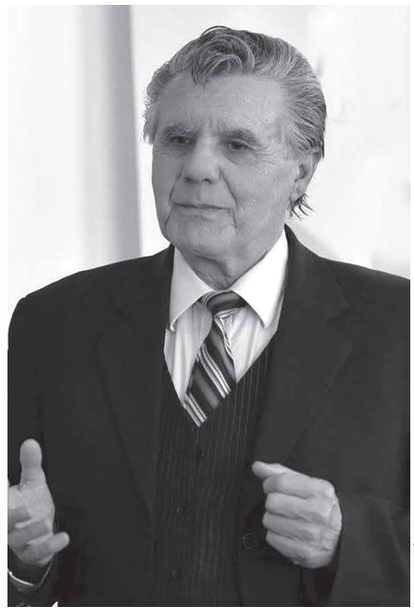
Mihai Chiuaru

Un imperativ al actualității

Cultura politică

Liviu Chiscop

Este cât se poate de evident astăzi, că, în raport cu orice altă epocă, România se află iarăși „pe marginea prăpastiei", poate chiar mai aproape de buza hăului decât în urmă cu 86 de ani, când menționata sintagmă dăduse titlul unei cărți... Pe cât de amplă, tot pe atât de profundă, actuala criză are, firește, cauze multiple, generate, pe de o parte de contextul extern, de soluțiile impuse din afară, adică de ceea ce Andrei Marga numea, recent, „declinul suveranității statale", iar pe de altă parte, unor factori interni constând în ceea ce tot politologul clujean îi identifica în „separarea democrației de meritocrație", în „crearea unei false meritocrații" și în „noile tendințe de păstrare a puterii în pofida opiniei cetățenilor".[1] Tuturor acestora li s-ar putea adăuga managementul defectuos și fraudulos al guvernelor de ieri și de azi, dar și starea de apatie a mulțimilor, lipsa de implicare și de reacție a populației, consecință a carențelor sistemului educațional, reflectate în precara cunoaștere a istoriei neamului, în abandonarea educației patriotice și a sentimentului de mândrie națională. Fără mândria de a fi român nu poate exista suveranism. În această privință, ni se par a fi deosebit de actuale unele constatări, din interbelic, ale filosofului Constantin Rădulescu-Motru. „Noi avem nevoie de Românism – spunea el – . Naționalismul secolului trecut a fost în serviciul suveranității națiunii române, ajutând ca această suveranitate să fie recunoscută de Marile Puteri europene. El a izbutit și cu aceasta și-a îndeplinit rolul istoric. Astăzi el aparține dreptului internațional."[2] Interesantă ni se pare a fi și disocierea operată, în continuare, între naționalism și românism, doctrine între care mulți pun, și astăzi, semnul egalității. „Românismul – ținea să precizeze ilustrul filosof și psiholog – este altceva. El este



Liviu Chiscop

spiritualitatea care face loc meritului și prin el pune în valoare sufletul nostru. Mulțumită naționalismului secolului trecut, avem un loc în concertul națiunilor suverane europene; mulțumită Românismului, vom avea o menire în istoria europeană."[3] Iar cât privește această „menire istorică", el o diferențiază și pe aceasta de „suveranitatea națională" „care este o simplă treaptă în cucerirea menirii istorice". „Noi, românii – continua celebrul teoretician al psihologiei poporului român –, suntem la jumătatea drumului. Suntem, din punctul de vedere al dreptului internațional, pe treapta suveranității, adică legalmente suntem stăpâni în țara noastră; dar, cu privire la menirea noastră istorică, adică la conducerea țării noastre, suntem imitatorii străinătății. Noi n-avem cârma conducerii în mâna noastră, fiindcă n-avem încă conștiința, că viitorul națiunii române stă în mâna celor mai bine dotați dintre români. Această conștiință ne-o dă Românismul. Ceva mai mult. Mulțumită Românismului vom ști din partea cui viitorul nostru este primejduit."[4] Nu mai puțin încărcată de semnificație ni se pare a fi și precizarea pe care dânsul o face într-o conferință, din 1936, rostită la inaugurarea Institutului Social Român din Chișinău: „Românismul nu apelează la ură, cum nu apelează nici la iluzie. Românismul este o spiritualitate venită să justifice o ordine realistă."

Încheind aici această – poate prea amplă – digresiune și revenind la subiectul acestei prime lecții de politologie, vom spune că se resimte actualmente în societate o imperioasă nevoie de *cultură politică*, nu doar în ipostaza de componentă esențială a pregătirii generale, cât și – în cazul politicienilor – a formării lor profesionale. Cu deosebire în cazul acestora din urmă, carențele în sfera cunoașterii politice pot influența de o manieră negativă deciziile privind existența comunităților pe care le reprezintă, sau în fruntea cărora, vremelnic, se află. Adevăr incontestabil, sesizat încă în urmă cu un veac și jumătate de gazetarul Eminescu, cel care a fost – cum bine se știe – nu doar poetul național al românilor, ci și cel mai de seamă gânditor politic al nostru. Așa, de pildă, pe când era redactor-șef la *Timpul*, oficiosul Partidului Conservator, Eminescu constata, cu îndreptățire, într-un editorial, că, alături de moralitate, competența oamenilor politici reprezintă o chezășie a justeții/corectitudinii deciziilor acestora, întrucât „greșelile în politică sunt crime; căci în urma lor suferă milioane de oameni nevinovați, se-mpiedică dezvoltarea unei țări întregi și se-mpiedică, pentru zeci de ani înainte, viitorul ei."[5] Câteva decenii mai târziu, un alt eminent politolog al nostru, Dimitrie Gusti, într-o conferință cu titlul *Sociologia unui sistem al partidului politic*, rostită în 1922 la Institutul Social Român, sublinia necesitatea



Mihai Chiuaru

formării de conducători competenți într-ale politicii, spunând: „Când vedem că preocuparea de căpetenie a popoarelor ce au trecut și trec prin cumplita criză a existenței lor, constă în răspândirea culturii serioase politice și formarea de conducători, trebuie să ne întrebăm: ce se face la noi? Răspunsul este simplu. Cultura politică nu se dă la noi nicăieri, nici la Universitate, nici în afară de ea [...] Se știe însă tot atât de bine, că cel mai talentat om politic nu poate improviza soluții mari, căci toate darurile naturale și empirismul afacerilor publice, fără cultură politică, nu sunt suficiente pentru a forma pe marele om de stat modern."[6] La rândul său, Nicolae Iorga, în conferința despre *Doctrina naționalistă*, pleda și el pentru *cultura politică*, oferind exemplul Germaniei unde, în 1919, apăruse ediția a treia a unei broșuri „de o valoare excepțională pentru formarea adevăratului propagandist politic" și în care sunt cuprinse „sfaturi luminate despre ce trebuie să știe propagandistul politic, deci care să-i fie cultura generală, cultura specială politică, cum să culeagă și să ordoneze materialul politic curent, cum să-și pregătească un discurs, care să-i fie tehnica vorbirii și ce să vorbească etc."[7] Opiniile formulate atunci, acum mai bine de un veac, de către istoricul și omul politic Nicolae Iorga sunt perfect valabile și astăzi. Ilustrativ pentru actualitatea îndemnurilor adresate decidenților din domeniu este mai ales această secvență: „Ar fi de dorit ca toate partidele politice, dacă râvnesc să devină într-adevăr pedagogul politic al națiunii, în sânul căreia s-au format, să pună la îndemâna partizanilor lor astfel de îndreptare, căci, firește, de gradul de cultura politică al propagandistului va atârna și calitatea culturii ce va împărtăși."[8]

Iată de ce, ne propunem să inaugurăm aici un ciclu de lecții cu tematică politică. Ipoteza de lucru avută în vedere este aceea că, în ansamblul lor, respectivele lecții s-ar putea constitui într-o adevărată *Școală de management politic*, putând fi editate ulterior într-un eventual *manual de politologie*, destinat tinerilor dornici să se instruiască într-o disciplină care, din păcate, nu face parte – cel puțin deocamdată – din curricula școlară. Ne vom strădui ca – prin acest serial de introducere în politologie – să facem accesibil domeniul atât de arid și de complex al politicului unor categorii cât mai largi de potențiali beneficiari, disociind, mai întâi, politica de politologie și introducând ansamblul elementelor din respectivele discipline într-un sistem coerent și bine articulat (având conceptele definite logic, pe baza genului proxim și diferenței specifice), și întemeiat pe criterii taxonomice moderne.

Revenind la problematica acestui prim articol destinat *culturii politice,* ne vom ocupa, în cele ce urmează, de tipologia acesteia, propunând o categorisire a diverselor tipuri de cultură politică.

Toate definițiile culturii politice converg spre evidențierea dimensiunii sale subiective, referindu-se explicit la trei dimensiuni psihologice esențiale ale politicului interconectate:

• *cognitivă* (cunoștințe, explicații, interpretări, anticipări legate de evenimentele politice interne și externe);

• *afectivă/emoțională* (afecte, disponibilități emoționale, sentimente și pasiuni);

• *evaluativă* (judecăți de valoare referitoare la evenimentele și procesele politice în funcție de scara de valori la care individul a aderat).

Interacțiunea lor generează trei stări de spirit fundamentale ale populației față de fenomenul politic: aprobare, apatie și alienare. Bazându-se pe modul în care aceste elemente se combină, G. Almond și S. Verba au identificat următoarele tipuri de cultură politică:

• *Cultura politică parohială* (locală sau provincială) specifică societăților tradiționale, comunităților izolate; acest tip de cultură se caracterizează prin lipsa de conștientizare și interes față de problemele de interes național sau global. Orientările cognitive, afective și evaluative ale indivizilor sunt concentrate aproape exclusiv pe structurile locale (precum biserica, școala sau primăria) și pe evenimentele din propria comunitate, etnie sau regiune.

• *Cultura politică de subordonare* (de supunere) specifică comunității integrate la nivel național; acest tip de cultură se caracterizează prin o conștientizare a existenței sistemului politic național, dar o atitudine predominant pasivă în ceea ce privește participarea la viața politică și la procesul decizional. Cetățenii cred că sistemul politic le va proteja viața și drepturile individuale fără a fi nevoie să își exprime inițiative sau cerințe active. Există o etică a supunerii, bazată pe convingerea că respectarea regulilor și deciziilor autorităților asigură funcționarea eficientă a sistemului și beneficii pentru toți.

• *Cultura politică participativă*, care corespunde sistemelor democratice, este rezultatul unui proces educațional avansat și al unui grad înalt de organizare socială, ce reflectă experiențele politico-sociale specifice țărilor democratice. Cetățenii posedă atât cunoștințe și abilități subiective, cât și deprinderi practice pentru a influența în mod rațional procesul decizional, desfășurarea evenimentelor politice și reprezentarea intereselor lor, sau pentru a bloca decizii administrative care le-ar putea afecta negativ.

Aceste tipuri de culturi politice coexistă în societățile contemporane, se combină, se influențează reciproc, fuzionează ori se împletesc în rândul indivizilor care formează comunitatea politică a țării respective. Astfel, de pildă, cetățeanul unei societăți politice participative nu este orientat doar spre participarea activă în politică, el este în același timp supus legilor și autorității și este un membru al unui grup cu o cultură parohială. Orientările politice ale unui individ conțin în grade diferite elemente ale culturii parohiale, de supunere și participative. La fel orice cultură politică particulară cuprinde aceleași trei tipuri de elemente combinate în proporții specifice fiecăreia.

Daniel J. Elazar a identificat trei tipuri de cultură politică:

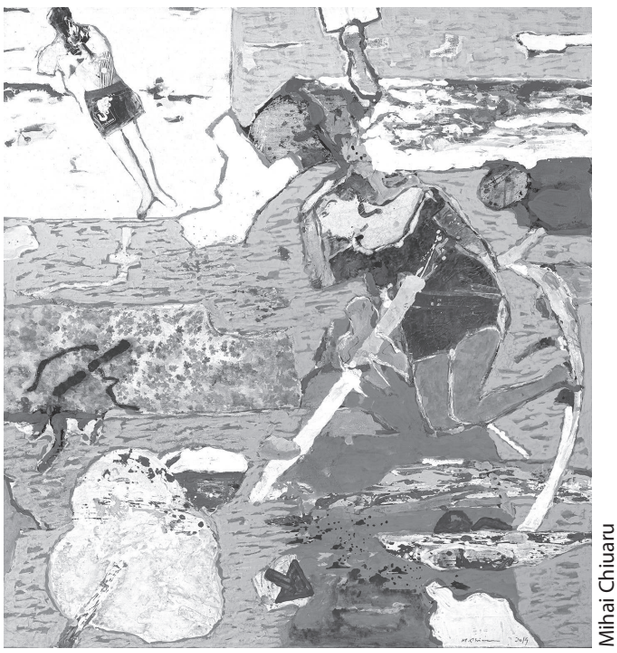
• *Cultura individualistă* în care politica este o piață între indivizi care caută să-și maximizeze interesul personal, cu o implicare minimă a comunității, opoziție față de guvern și un grad ridicat de clientelism (neopatrimonialism).

• *Cultura moralistă* prin care guvernul este văzut ca fiind important și ca o modalitate de a îmbunătăți viața oamenilor.

• *Cultura tradiționalistă* în care se urmărește păstrarea *status quo-ului* în care elitele dețin toată puterea și nu se așteaptă participarea cetățenilor.

Nevoia de cultură politică – nu doar pentru categoriile largi de cetățeni, ci și pentru ceea ce se cheamă „clasa politică" – reprezintă o problemă de stringentă actualitate. Este ceea ce constată politologul Andrei Marga, în recentul volum *Noua criză a Europei*, unde pledează, convingător, pentru meritocrație în dauna politicii. „În diferite țări – constată Andrei Marga, într-un capitol sugestiv intitulat *Ordinea mondială de azi* – se simte nevoia de proiecte ale asumării de sine. Dar în multe dintre ele, cum este și România actuală, nevoia acută este, înainte de orice, de lideri calificați. Așa cum se observă cu ochiul liber, acolo unde democrația și, mai cu seamă, prostocrația controlează statele, nu numai că lipsește inovația, dar sunt pierderi, sărăcie, tragedii. Se dovedește din plin astăzi că nimic nu se plătește mai scump decât îngustimea vederilor, sărăcia minții, abuzurile și corupția celor care ajung în roluri publice."[9] Ceva mai încolo, în același volum, analizând efectele nocive ale globalismului în ipostaza sorosismului, Andrei Marga remarcă, din nou, lipsa de „cultură educațională" a participanților la unele dezbateri cu tematică politică. „Dezbaterea, câtă mai este –, constată autorul în capitolul *Sorosismul: premise și politici* –, a devenit mai degrabă o pălăvrăgeală în interesul unor grupuri care se dau drept public. Un efect îl văd și în domeniul educației, în care tot felul de diletanți pleacă de la o pretenție de „raționalitate", luând ca sfânt ceva acceptat de „politica curentă" și cer conformarea, pretinzând că așa ar fi „european" și „american". Calificative pe care diletanții le și reduc la simplă demagogie! Inși fără cultură educațională, care nu au parcurs nici istorie, nici economie, nici sociologie, se ambalează să marcheze minți inocente și să „modifice" oamenii. Iar „la comandă politică", acești inși promit atacarea celor care văd alternativa democratică la situația inacceptabilă în care au fost aduși oamenii."[10]

Inutil a mai constata, credem noi, că universitarul clujean surprinde aici, cu perspicacitatea-i cunoscută, tare ale societății românești contemporane, care sunt departe de a fi eradicate...



Mihai Chiuaru

Note

[1] Andrei Marga, *Accepțiuni istorice ale libertății,* în: *Tribuna*, XXIV, nr. 572, 1-15 iulie 2026, p. 5

[2] Constantin Rădulescu-Motru, *Introducere* la *Românismul – catehismul unei noi spiritualități.* Ediție îngrijită și prefațată de Marin Aiftincă, București, Editura „Garamond", 2003, p. 14.

[3] *Ibidem*, p. 14.

[4] *Ibidem*, p. 14.

[5] Mihai Eminescu, [*Editorial*], în: *Timpul*, 13 februarie 1882, p. 1.

[6] Dimitrie Gusti, *Partidul politic. Sociologia unui sistem al partidului politic*, în: *Doctrinele partidelor politice*, București, Editura „Cultura Națională", 1923, p. 8.

[7] Nicolae Iorga, *Doctrina naționalistă*, în: *Doctrinele partidelor politice*, ed. cit., p. 30.

[8] *Ibidem*, p. 31.

[9] Andrei Marga, *Ordinea mondială de azi*, din *Noua criză a Europei*, Suceava, Editura „Alexandria Publishing House", 2026, pp. 138-139.

[10] Andrei Marga, *Sorosismul: premise și politici*, în: *Noua criză a Europei*, ed. cit., pp. 274-275.

Reziliența fabulosului

Val Mănescu



Val Mănescu

Muzeul de Artă Contemporană de la Centrul de Cultură „George Apostu" din Bacău a organizat în data de 16 iulie 2026 un eveniment artistic de o rară sensibilitate spirituală, unde sacrul și esteticul s-au împletit într-o armonie aproape liturgică.

Spațiul alb al galeriei Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu" din Bacău a fost invadat de o lumină caldă, ca de candelă veche, iar în aer vibrau notele imnului „Ave Maria", interpretate cu o sensibilitate tulburătoare de Părintele Iulian Mușat și de Teona Mușat ca o binecuvântare împletită firesc cu arta, transformând vernisajul într-o experiență spirituală de neuitat. A fost semnul că nu asistăm la un simplu vernisaj, ci la o experiență de îndumnezeire prin artă, la o întâlnire cu sacrul transfigurat în pigment și linie.

Expoziția „Marie, dragă" a plasticienei Luminița Radu este o incursiune în imaginarul biblic, o călătorie vizuală prin timp și spiritualitate, materializată în câteva zeci de lucrări care pendulează între grafică și pictură. Artista, a cărei știință a compoziției este una hieratic-angelică, reușește să confere miniaturilor sale sacerdotale o monumentalitate aparte. Personajele biblice – îngeri serafimi, diavoli, sfinți – sunt redate într-o manieră unică, în care trasarea siluetelor capătă o eleganță aproape liturgică, iar detaliile semnificative devin flash-uri ale unor secvențe biblice reinterpretate cu ochi de artist contemporan.

Ceea ce impresionează profund la lucrările Luminiței Radu este modalitatea în care subiectele din imagistica sacră ortodoxă sunt transfigurate plastic, îmbrăcate într-un văl magic prin care transpare o emoție tulburătoare. Cromatica sobră – tonuri dominante de ocru, maro și pământii calde – evocă atmosfera cumpătată, aproape tactile, a frescelor atinse de timp de pe zidurile bătrânelor biserici. Iar trăsăturile de penel, sigure și tensionate, sunt îmbogățite de curajoase sgrafitto-uri subtile, de o finețe demnă de maeștrii frescei, care conferă imaginii o expresivitate remarcabilă și o relevanță contemporană cu totul aparte.

Povestea genezei acestei suite impresionante de lucrări plăsmuite din talentul și imaginația delicatei Luminița Radu are un sâmbure revelator, ivit – conform mărturisirii autoarei – dintre zidurile Mănăstirii Râșca, un așezământ ctitorit de voievodul Petru Rareș cu aproape 500 de ani în urmă. Acolo, de-a lungul mai multor ani, artista a desfășurat o căutare estetică profundă, lăsându-se impregnată de spiritualitatea locului. Meditațiile în acest mediu încărcat de istorie și rugăciune s-au cristalizat în stop-cadre vizuale, în impresii profunde care acum populează simezele muzeului băcăuan.

Evenimentul, care a avut parte de un numeros public (dovadă că Centrul Apostu este un pol magnetic atrăgător de spirite considerate adormite într-un oraș de provincie mai degrabă sărac în momente culturale remarcabile !) a fost generos și în completările sale culturale. Criticul de artă Luiza Barcan, doctor în arte vizuale, a prezentat expoziția cu rigoarea și pasiunea care o caracterizează, deschizând noi perspective de lectură asupra operelor de pe simeze. Referindu-se la frământările creatorului de artă inspirat din materia sacrului, reputata analistă a fenomenului plastic contemporan, a subliniat "...Cred că ajungem încet, încet, la condiția mărturisitorilor de la început, pentru că oricine face acest gest de mărturisire prin creație, își asumă și niște riscuri."

Frumusețea expoziției „Marie, dragă" se va perpetua în memoria timpului, dincolo de efemeritatea unui vernisaj, prin elegantul album lansat cu acest prilej, un document substanțial și modern, conceput grafic și foto de tânărul Marius Siminiceanu.

Se cuvin felicitări întregii echipe de slujbași inimoși ai Centrului de Cultură „George Apostu", în special entuziastului manager Ovidiu Ungureanu pentru susținerea și implicarea substanțială în realizarea acestei expoziții-eveniment. „Marie, dragă" care este mai mult decât o expoziție – este un cântec de viață, de moarte și de îndumnezeire, o dovadă că reziliența fabulosului poate birui în fața efemerului, atunci când arta devine rugăciune.

Expoziția invită publicul la o meditație vizuală despre sacru, despre frumusețea care transcende timpul și despre puterea artei de a ne conecta la dimensiunea spirituală a existenței.



Luiza Barcan - stânga, Luminița Radu, Ovidiu Ungureanu

Sorin Bijan – topografii ale prezenței colective

Robert Șerban



Robert Șerban

O parte din opera artistului vizual Sorin Bijan se construiește în jurul unei unități formale aparent elementare – silueta umană –, pe care el o supune unui proces de multiplicare, ritmare și reorganizare spațială. Repetată până la limita pierderii identității, figura umană încetează să mai fie o reprezentare individuală și devine semnul unei existențe colective, al unei umanități aflate într-o perpetuă mișcare, agregare și dispersie.

Compozițiile sale din cadrul expoziției *Enter*, de la Galeria *After5 Art Escape* din Arad, expoziție deschisă în 12 septembrie, sunt structuri organizate după logica unor fluxuri invizibile. Lanțurile de personaje, spiralările concentrice, vortexurile sau aglomerările centrifuge nu descriu doar un fenomen vizual, ci construiesc o veritabilă fenomenologie a mulțimii. Privirea este atrasă într-un câmp de forțe unde ordinea și dezordinea coexistă, iar dinamica formelor produce senzația unui univers aflat într-o permanentă devenire. Turbionul ori matriciile generate de linii și coloane nu sunt numai formule plastice, ci imaginile unei energii care depășește materia, sugerând o dimensiune metafizică a existenței.

Această insistență asupra repetiției trimite inevitabil către una dintre marile teme ale modernității târzii: fragilizarea individualității. Personajele lui Sorin Bijan nu sunt portrete și nici tipologii sociale; ele sunt entități minimale, aproape arhetipale, absorbite într-o rețea de relații care le definește existența mai mult decât propria identitate. Individul nu dispare prin anulare, ci prin integrare. El continuă să existe, însă numai ca parte a unui organism colectiv, într-o logică în care singularul nu mai poate fi separat de plural. În acest sens, lucrările lui Bijan pot fi citite ca o reflecție asupra societății contemporane, dominate de conectivitate. Fără să recurgă la iconografia explicită a tehnologiei, Sorin Bijan imaginează vizual mecanismele rețelelor: noduri, conexiuni, propagări, densificări. Siluetele sale funcționează asemenea unor unități informaționale, legate unele de altele printr-o logică aproape organică, unde comunicarea este permanentă, dar vocea individuală devine tot mai greu de distins. Rețeaua apare astfel ca o nouă condiție ontologică, nu doar ca infrastructură tehnologică.

Există însă, în același timp, o dimensiune profund existențială a acestor imagini. Multiplicarea figurilor evocă efemeritatea vieții și repetitivitatea gesturilor cotidiene, dar și ideea că fiecare destin este inseparabil de al celorlalți. Mișcările circulare și spiralate pot fi interpretate ca metafore ale timpului, ale memoriei sau ale ciclurilor care ne structurează existența. Nimic nu e definitiv fixat; totul se află într-un proces continuu de transformare, unde apariția și dispariția, construcția și disoluția sunt faze ale aceluiași fenomen. De aproape, ochiul descoperă zeci, sute de prezențe individuale; de la distanță, ele se contopesc într-o formă unică, într-un câmp energetic sau într-o geometrie organică ce pare să pulseze autonom. Lucrarea oscilează permanent între microstructură și ansamblu, între figura singulară și configurația colectivă.

În această tensiune rezidă forța discursului artistic al lui Bijan. El nu ilustrează pur și simplu mulțimea, ci investighează condiția umană. Repetiția devine un principiu ontologic, iar imaginea – o meditație asupra felului în care existența ni se desfășoară în interiorul unor rețele de relații ce ne conectează, dar care, totodată, tind să ne uniformizeze.

Arta lui Sorin Bijan propune o poetică a multitudinii. Ea transformă figura umană într-un spațiu de reflecție asupra fragilității identității și asupra unei umanități aflate într-o continuă curgere. În spatele seducției vizuale a acestor compoziții se află o întrebare importantă: ce mai înseamnă să fii unic într-o lume în care existența ne e definită, tot mai pregnant, prin conexiuni?



Luminița Radu

Maria Alessandra Masucci, Museo Cappella Sansevero, Napoli: „Vălul este atât de impalpabil, încât accentuează durerea trupului.”

interviu de **Marius Manta**



Marius Manta

1. S-a vorbit mult despre „marmorizarea” vălului (procesul alchimic de calcifiere). Dincolo de analizele chimice care au demontat legenda, ce detalii ale sculpturii continuă să sfideze logica execuției, chiar și pentru experții de astăzi?

Cu siguranță, nu este o întâmplare nașterea și persistența în timp a așa-numitei „legende a vălului”, mulți o consideră adevărată chiar și astăzi. Finețea extraordinară a giulgiului care acoperă, dar în același timp accentuează detaliile hiperrealiste ale corpului martirizat – vena care pulsează pe fruntea lui Hristos, urmele lăsate pe mâini de cuiele crucii, rana adâncă din coastă – stârnesc și astăzi uimirea oricui îl privește.

2. Giuseppe Sanmartino era un sculptor relativ tânăr și nu la fel de celebru precum Antonio Corradini. Ce credeți că a văzut Principele la Sanmartino pentru a-i încredința cea mai importantă operă a capelei?

Principele Raimondo di Sangro a fost creatorul genial al întregului proiect iconografic al Capelei Sansevero și a ghidat mâna artiștilor care au colaborat cu el, astfel încât fiecare operă în parte, nu doar *Hristosul cu văl*, a răspuns simbolisticii complexe pe care dorea să o transmită prin intermediul marmurei. Comanda pentru Giuseppe Sanmartino, un sculptor de treizeci și trei de ani aproape necunoscut pe atunci, a venit în urma decesului lui Antonio Corradini, care realizase deja o schiță (bozzetto) în teracotă a statuii. La acea vreme, Sanmartino lucra în centrul vechi al orașului Napoli și se formase în atelierul lui Matteo Bottiglieri, care, la rândul său, realizase un Hristos mort, păstrat în Domul din Capua. Este posibil, așa cum consideră unii cercetători, ca, înainte de a-i încredința execuția *Hristosului cu văl*, principele să-l fi pus la încercare pe tânărul sculptor, încredințându-i basorelieful de la picioarele statuii *Disinganno* (Dezamăgirea/Eliberarea din înșelăciune). În ciuda marii provocări cu care se confrunta, Sanmartino a ales să se distanțeze de proiectul lui Corradini, ajungând să realizeze ceea ce a rămas opera sa cea mai semnificativă și, cu siguranță, una dintre cele mai relevante din sculptura secolului al XVIII-lea. Despre el, Raimondo di Sangro scria într-o scrisoare către Abatele Nollet: „[Giuseppe Sanmartino] promite să-și facă numele celebru în arta sculpturii”.

3. Privind Hristosul cu văl sub diverse unghiuri de lumină, expresia feței pare să se schimbe. A fost aceasta o intenție sculpturală deliberată pentru a reda trecerea de la moarte la înviere?

Sculptura imortalizează cu siguranță clipa morții, din moment ce Hristos este înfățișat întins alături de instrumentele patimilor – coroana de spini, cuiele răstignirii și cleștele pentru extragerea lor. Totuși, datorită venei care pulsează pe frunte și a detaliului vălului de sub nas, care aderă atât de bine, încât sugerează actul unei respirații, mulți specialiști au avansat ipoteza conform căreia sculptorul și comanditarul său intenționau să reprezinte un trup în actul renașterii sau, mai bine spus, al Învierii.

4. Capela este adesea descrisă ca un „itinerar inițiatic”. Unde se plasează Hristosul Învăluit în acest parcurs simbolic conceput de Principele di Sangro? Este punctul de sosire sau doar o etapă?

Principele Raimondo di Sangro intenționa inițial să amplaseze statuia în interiorul spațiului hipogeu al Capelei Sansevero, denumit *Cavea* subterană, iluminat, la cap și la picioare, de două lămpi perpetue. Acest spațiu are astăzi un aspect foarte diferit față de cel imaginat original de principe, care l-ar fi dorit ca pe un mic templu sepulcral oval, împărțit în opt arcade cu tot atâția pilaștri, ca și cum ar fi fost săpat în stâncă. Deși proiectul său nu a fost dus niciodată la bun sfârșit, intenția sa ne determină să presupunem că el își imagina *Hristosul cu văl* ca punctul de sosire al parcursului inițiatic descris în interiorul navei Capelei de sculpturile care reprezintă Virtuțile. Vălul poate fi, de fapt, considerat o metaforă, ultimul obstacol impalpabil care separă individul – sau ucenicul mason – de atingerea cunoașterii.

5. În ce măsură suferința redată prin detaliile anatomice (vena umflată de pe frunte, rănile de pe mâini) reflectă viziunea personală a Principelui asupra sacrificiului și a cunoașterii?

Operele literare scrise de principele Raimondo di Sangro – mai presus de toate *Lettera Apologetica* – și scrisorile sale ne restituie figura unui intelectual a cărui concepție despre cunoaștere era de o natură profund ermetică. Principele considera că atingerea cunoașterii este un parcurs dificil și întortocheat, rezervat doar câtorva aleși, lucru demonstrat, printre altele, și de alegerea motivului labirintului pentru pavimentul Capelei Sansevero. Labirintul simbolizează tocmai itinerarul dificil pentru a ajunge la Înțelepciune. Acest lucru ar putea sugera așadar că și simbolurile suferinței care străbat corpul *Hristosului cu văl* se pot înscrie în această viziune mai amplă.

6. Există elemente în sculptură care sunt „ascunse privirii" și pe care un vizitator obișnuit le-ar putea rata în absența unui ghid?

În fața acestei lucrări, mulți vizitatori sunt copleșiți de marea emoție și de patosul pe care sculptura le stârnește de îndată ce este privită. Din acest motiv, unele dintre cele mai interesante detalii ale realizării sale pot scăpa din vedere dacă nu sunt semnalate în mod adecvat. Să ne gândim, de exemplu, la detaliul deja menționat al vălului „aspirat" sub nas, la realismul extraordinar al venelor de pe fruntea sau de pe picioarele lui Hristos, ori la rana din coastă. Mai mult, adesea se omite să se observe că sculptura este semnată și datată pe spate de către însuși autorul ei, care a inscripționat „Joseph Sanmartino Neap. Fecit 1753".

7. Umiditatea și afluxul mare de vizitatori sunt inamicii marmurei. Ce tehnologii de avangardă folosește muzeul pentru a monitoriza microclimatul din jurul sculpturii fără a deranja experiența vizitatorului?

Variațiile de temperatură extreme și bruște, alături de fluctuațiile de umiditate, pot avea un impact în principal asupra pavimentului din teracotă napoletană al navei Capelei și asupra picturii care decorează bolta. Muzeul s-a dotat de ceva timp cu un sistem de climatizare care permite monitorizarea și menținerea temperaturii interioare cât mai constant posibil, precum și compensarea umidității generate în principal de afluxul mare și constant de vizitatori într-un spațiu foarte redus. Astfel, se limitează fluctuațiile și se conservă optim operele. La aceasta se adaugă o activitate continuă de monitorizare și – atunci când este necesar – de restaurare a lucrărilor.



„Hristosul cu văl" (Il Cristo Velato), Giuseppe Sanmartino, 1753

8. Cum s-a schimbat „liniștea" Capelei de când a devenit un fenomen global pe rețelele de socializare? Cum reușiți să mențineți atmosfera de sacralitate în fața turismului de masă?

Orașul Napoli este vizat, în ultimii ani, de fluxuri turistice foarte semnificative care, în multe cazuri, se traduc într-o serie de fenomene tipice supraturismului. Și Capela a experimentat consecințele acestui boom de vizitatori, cu câțiva ani înaintea restului orașului. Pentru a păstra calitatea experienței de vizitare, Muzeul adoptă dintotdeauna o politică de interzicere a fotografierii operelor în timpul programului obișnuit de deschidere pentru public, cu scopul de a pune în valoare atmosfera intimă a templului. În plus, de mai mulți ani, am ales să limităm accesul zilnic, introducând obligativitatea rezervării, definind o capacitate maximă de respectat în interiorul navei, evitând astfel supraaglomerarea.

9. Există planuri pentru o digitalizare 3D de înaltă rezoluție care să permită cercetătorilor să studieze „straturile" vălului într-un mod imposibil cu ochiul liber?

Deocamdată nu este prevăzută scanarea 3D a statuii, dar anul trecut, în cadrul proiectului de catalogare științifică a întregului patrimoniu al Capelei, au fost realizate imagini în format gigapixel, grație colaborării cu Haltadefinizione. Imaginile la o rezoluție extrem de înaltă, care pot fi explorate și sunt disponibile online pe site-ul oficial al Muzeului, sunt fascinante, deoarece permit observarea calității materialului și a tuturor detaliilor de execuție ale operelor.

10. Cum credeți că ar fi reacționat Principele Raimondo di Sangro știind că, după secole, opera sa este admirată mai mult pentru frumusețea artistică decât pentru mesajele ermetice pe care le-a codificat în ea?

Ținând cont de concepția sa ermetică asupra cunoașterii, ne putem imagina că principele s-ar fi bucurat de faptul că mulți oameni nu percep imediat mesajul pe care el l-a ascuns în mod voluntar în proiectul iconografic al Capelei. Pe de altă parte, Raimondo di Sangro a fost, de asemenea și mai presus de toate, un iubitor al artelor, mecena al marilor artiști pe care i-a îndrumat cu atenție în realizarea lucrărilor: prin

urmare, stârnirea uimirii privitorilor era cu siguranță printre obiectivele principale ale demersului său. Ca instituție muzeală, suntem foarte atenți să popularizăm mesajul intelectual al principelui, prin instrumente de interpretare și de accesare diverse, adaptate variatelor nevoi ale vizitatorilor.

11. Ați observat reacții extreme sau neobișnuite din partea vizitatorilor în fața statuii (precum Sindromul Stendhal)? Ce îi impresionează cel mai mult pe oameni?

Hristos cu văl este o sculptură care transmite un patos puternic și exprimă, prin vibrația materiei, suferința omului: prin urmare, nu este rar să vezi vizitatori emoționați până la lacrimi în fața unei asemenea frumuseți sau neîncrezători atunci când observă cu atenție extraordinarele detalii naturaliste ale operei.

12. Hristosul Învăluit este inima orașului Napoli. În ce măsură această sculptură definește identitatea napoletană, între credință, miracol și măiestrie artizanală?

În ultimii ani s-a creat aproape o identificare între operă și oraș: *Hristosul cu văl* a devenit, în anumite contexte, aproape un simbol pop, care întruchipează aspectele cel mai intens mistice ale culturii partenopee, legată de cultul morții și al învierii (să ne gândim la cultul sufletelor din Purgatoriu / *anime pezzentelle*), atât de înrădăcinată pe străduțele orașului, în subteranele sale și în unele dintre locurile sale emblematice, cum ar fi, de exemplu, Cimitirul Fontanelle. Opera este cu siguranță și expresia unei mari măiestrii tehnice, care amintește de precizia artizanală a universului ieslei (scena Nașterii Domnului). Poate că nu este o coincidență faptul că Giuseppe Sanmartino însuși era, pe lângă sculptor în marmură, și *figuraro*, adică un realizator de figurine pastorale pentru scenele Nașterii (*presepe*).

13. Dacă ar fi să alegeți un singur cuvânt pentru a descrie relația dintre „văl" și „corp" în această operă, care ar fi acela și de ce?

Transparență. Giulgiul este atât de impalpabil încât este aproape absent și, în același timp, accentuează prin cutele țesăturii durerea trupului pe care îl învăluie.

14. Care este cea mai dificilă întrebare la care cercetătorii încă nu au reușit să răspundă cu certitudine în legătură cu această capelă?

Capela Sansevero și al său mecena, Raimondo di Sangro, au fost obiectul, în ultimele trei secole, al multor presupuse „mistere". Cea mai mare parte a acestora a fost demontată de progresul cercetării și al tehnologiei; cu toate acestea, rămân multe de investigat, legate în principal de experimentele conduse de principe. El a fost, într-adevăr, și mai presus de toate, un erudit, un cercetător, o figură poliedrică de o curiozitate nesățioasă. În



Luminița Radu

laboratoarele subterane ale palatului său, din piața San Domenico Maggiore, principele s-a dedicat experimentelor în cele mai diverse domenii ale științelor și artelor, de la chimie la hidrostatică, de la tipografie la mecanică, iar în Capela Sansevero regăsim și astăzi unele rezultate ale invențiilor sale. Printre acestea, merită să menționăm măcar prodigioasele *Mașini anatomice*, expuse astăzi în *Cavea subterană*: scheletul unui bărbat și al unei femei în poziție verticală, cu sistemul arteriovenos aproape perfect intact, realizate pentru principe de către medicul palermitan Giuseppe Salerno. Grație proiectului de catalogare desfășurat între 2024 și 2025, în urma căruia au apărut și noi atribuiri ale unor opere, a devenit și mai evidentă importanța cercetării, întrucât Capela Sansevero mai are multe de dezvăluit!



Luminița Radu

O contemporană „patologie" cinematografică a vizualului

Daniel Ștefan Pocovnicu



Daniel Ștefan Pocovnicu

Sunt mare amator de film. Așa că folosesc acum unealta întortocheată, amfibie, a eseului, spre a răsfrânge reflecția din chiar privirea oferită, deschisă, dedicată lui. Perspectivă filtrând calea interioară a unei experiențe vizuale aparte.

Dacă pragul morbidului în literatură frizează atacul la realitate al ficțiunii, imaginarului, utopiei, boală veche, măcar de la Cervantes, de nu cu mult înainte, „maladia profesională" a filmului e voyeurismul. Constatare a locului aproape comun, dăruit poate de o ursită contaminată dintr-un „bazal" naturalism, că asemenea fenomen colectiv contemporan marchează cinematograf și televiziune deopotrivă.

Ilustră reflecție filmografică a acestei evidențe se conturează într-o realizare cinematografică americană, *Hitchcock* (regizor Sacha Gervasi, 2012). Unde motivul acesta, al trasului cu ochiul, ridicat la rang de măiestrie artistică, este pus într-o lumină greu de ignorat. Prinzând pe ecran manifestarea flagrantă, spumoasă, a unei „patologii", evoluând multiplu în intervalul dintre *voyeurism*, teratologie psihologică aplicabilă *vizibilului*, și transfigurarea lui estetică, specifică *vizualului*.

Jaloanele acestea eventuale provin dintr-o perspectivă fenomenologică: „Vizualul despică vizibilul, este ca o crăpătură în suprafața etanșă a vizibilului, care face să se vadă *altceva decât vizibilul*. Dar acest „altceva decât vizibilul" nu este (încă) invizibilul, ci vizualul. Caz în care poate nu e vorba de un altceva decât vizibilul, ci de un alt-*cumva*: vizualul deschide către un alt*cumva* decât văzutul. Vizibilul direct perceput poate fi splendid (așa cum spunem că natura este minunată, că un peisaj real este sublim), dar vizualul e altfel: nu mai frumos, nu mai splendid, nu ierarhic ordonat, nu comparativ, ci altfel: *autrement que visible,* fără comparație, în afara oricărei comparații." (Cristian Ciocan, *Vizibil, invizibil, vizual,* Revista *Dilema*, versiunea electronică *dilema.ro*, Miercuri, 09 Octombrie 2024)

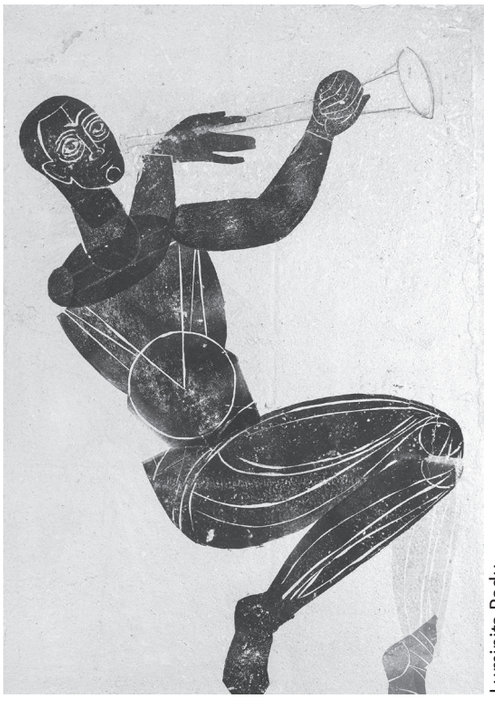
Breșa vag perceptibilă e figurată de Sacha Gervasi cu o jaluzea prin care personajul Hitchcock fură din ochi silueta unei tinere actrițe. Prădător vizual urmărindu-și hipnotizat prada, gazela cu forme apetisante, blonda înscrisă în prototipul lui fantasmatic. Țintă de predilecție a văzului avid, ascuns în camera mică, aproape obscură, mânat de ascuțimea unui spirit ca o lacomă armă, de vânător pornit a pătrunde prin falia greu de descris între morb și estetic. Moravul acesta, din marginea patologiei psiho-sexuale, lasă moștenire cinematografiei bănuiala culturală a unei artistice maladii „de conclav". Ca și cum ar invita pe oricine a trage cu ochiul, eventual împreună, precum într-un film de Kusturica.

Patologicul antrenat de posibila insinuare a *voyeurismului* în privirea cinefilului înscrie căutarea de față în registrul modal, al modalităților prin care altfel se negociază imaginarul cinematografic între *vizual* și *vizibil*. Cum anume disociem sindromul psihologic, cu vaga-i patologie abia sexuală, de morbul contractat prin curiozitatea apăsată frisonând vizualul? Reușește cu adevărat dorința, pulsiunea, a privi la sau măcar către obiectul ei? Sau se pierde difuz și nedrept, strict funcțional, în ritmul prea frenetic al imperioasei necesități fiziologice? Mută greutatea perspectivei asupra unei instrumentalizări a vizibilului convergând nefericit cu obiectualizarea ființei, devenită simplu interes biologic al irepresibilei dorințe? De unde deja un clișeu al filmografiei romanțate, centrată pe întrebarea pândită de rutină: *oare chiar mă vezi*? Imperfecțiune, poate, a unui limbaj natural ce nu operează cu distincția *a vedea / a privi*.

Interogația dilematică a căutării s-ar întrezări astfel: cum se manifestă pulsiunea dorinței sexuale? Prin simpla vedere sau, mai curând, în privire?

Cine nu-și amintește celebrul film al regizorului Martin Scorsese, *Taxi Driver* (*Șoferul de taxi*, 1976)? Unde Robert de Niro face unul din primele lui faimoase roluri principale. Mult ajutat de scenariul complex și spumos, acidulat, al lui Paul Schrader. Acolo zărim într-o lumină paradoxală „personajul ambiental" al metropolei. Unde fizica, spațiala apropiere extremă dintre oameni, până la gradul absurd, se combină cu o răsucită intimitate, impusă mecanic, forțată, automatică. Explicând oarecum crizele distanței interpersonale ce, prin efect pervers, mai curând se amplifică, adâncită cumva traumatic până în imediata noastră actualitate.

Iar filmul acela „dezbate" o „geometrie" interumană defectă într-un stil aiuritor. Prezentând și punând în balanță două ritmuri de edificare a intimității. Dintre care, unul nu mai



Luminița Radu

are timp să aștepte vechea ordine a lucrurilor, tradițională, conformistă, „corectă", ce clădește „organic" și „sănătos" apropierea între indivizi. Setea de eroism, în răspăr, a șoferului de taxi maschează, până și pentru el, nevoia tensiunii înalte a unor fapte ieșite din comun, ce camuflează esențialul nevoii de celălalt și subțiază acut relevanța de maturare a intimității.

E ca un joc de zaruri: încercăm iute! Dacă merge, merge! Dacă nu, altcineva la rând! Capital, pentru această selecție „eficientă", este episodul invitației la cinematograf. Spațiu de apropiere fizică, intimă, ratat cu nonșalanța aruncării cvasiuzuale în cascada imaginilor erotice, prea explicite, pornografice. Desființând scurt misterul. Pe când pierde, ratează ocazia de manifestare ca pretext, moderat plauzibil, la începutul, uvertura, deschiderea lentă și calmă, senină, a unei apropieri corporale negociate în registru temperat.

În loc, imaginea sexualității fruste, explicite, ia inițiativa „sudurii la rece", eșuând iute, lamentabil, radical. Semnal subtil al creatorilor filmului că voyeurismul exclusivist al *vizibilului* nu poate decât să închidă o poveste ce trece pe lângă ținta încercării de a captura cu delicii doza de *vizual* camuflată după. Prin urmare,„deviația de comportament" acceptabilă a *privirii*, salvând extraordinarul din patologic, în timp ce frizează esteticul, nu se realizează acolo. Tocmai în templul imaginii ce era, indiscutabil pe atunci, sala de cinema.

Scurtătura atroce, abnormală, pe care adesea povestea cinematografică pătrunde, cumva disperat, artificios, fără menajamente, la miezul nostru, fabrică, așadar, intimitate sintetică. Ea survine subit din sugestia prea fermă a unui soi ciudat de atașament la teribila tensiune obținută, aproape obligatoriu, printr-un procedeu detonant, derivat acum evident din tipicul șoc postmodern. Însă corpul prea nud deviază surpriza intensă spre rezultatul ratării apropierii reale, autenticitatea răsuflându-se sub presiunea violenței „imaginale" a conjuncturii ce dezvăluie prea abrupt, marțial.

Artificiul acestui subterfugiu subtil ne trimite înapoi la perspectiva fenomenologică, ce înregistrează vulnerabilitatea unui echivoc născător de confuzii: „Pe de o parte, *vederea* se poate modaliza ca *privire* nu doar în fața fenomenelor vizuale, ci și în raport cu anumite situații privilegiate ale intersubiectivității: și chipul persoanei iubite este privit (nu doar văzut), dar chipul nu este un fenomen vizual. Desigur, privirea de acest fel (intersubiectivitate privilegiată) nu este o vedere uzuală, pragmatică, aflată în vederea unor scopuri determinate, urmărind să rezolve sarcini mundane. Dar chipul privit (sau privirea privirii celuilalt) nu este un fenomen vizual, ci e un fenomen intersubiectiv. Așadar nu doar că vizibilul este mai larg decât vizualul, dar și privirea are o bătaie mai amplă decât vizualul (în sensul în care acoperă fenomenele vizuale, dar nu doar pe ele, ci și intersubiectivitățile privilegiate)." (*Ibid.*)

Poate în asta constă paradoxala funcționare din voyeurism: falsă intersubiectivitate absolut neprivilegiată ce se complace minor, gregar, cu vederea trupului celuilalt, suplinind iluzoriu falsul acces spre altitudinea veritabilei priviri. De unde blocajul mecanic, inerțial, robotic, în logica unui resort. Al cauzalității primitive, primare, ce se face punte între cinism și câinele lui Pavlov.

Odinioară, Stendhal, în *Despre dragoste*, sublinia echivocul acesta vulnerabil, ce permitea unei singure priviri să conțină o poveste întreagă de ample promisiuni. Demontabile, însă, doar într-o clipă, prin cea mai simplă, nonșalantă și fermă negare.

În contemporaneitate, Alain de Botton se întreabă, provocat de un coleg: ce vede la iubita lui? Răspunzând așa: „Pentru că numai trupul este deschis vederii, îndrăgostitul își pune speranța în fidelitatea sufletului față de învelișul său, speranța că trupul deține un suflet pe potrivă, că ceea ce epiderma *reprezintă* se dovedește a fi ceea ce este." (*Eseuri de îndrăgostit*, Humanitas, București, 2017, p. 122.)

Poate pe acolo se accesează breșa deschisă în vizibil de vizual. Prin bănuiala fină că ceea ce este nu poate fi doar *văzut*, ci *privit*, contemplat, într-o stare de alterare pozitivă a conștiinței amintind beatitudinea, din extaz și entaz.

Oare cum ar trebui mânuit aparatul de filmat spre a surprinde perspectiva autentică a dragostei ori, și mai dificil, a îndrăgostirii? În care obiectualitatea instrumentală a ființei, resortul invitației la directă și mecanică plăcere sexuală, reduce voyeurismul la un vag efect fără ecou.

Un posibil răspuns formula odinioară un film din Noul Val al cinematografiei franceze, *Cléo de la 5 la 7* (regia Agnès Varda, 1962). Unde protagonista opunea iminenței morții, din pricina unei grave maladii, prea puțin iertătoare, neașteptata izbucnire a iubirii fără preaviz. Semnal subtil se dădea vizual, totuși, la ieșirea din sala de proiecție a unui cinematograf parizian, precum din camera obscură a unui templu modern. Folosind vechiul procedeu de la Delfi, șocul senzorial și mental indus la frontiera maximei intensități a rupturii inițiatice dintre tenebre și lumină extremă.

Când oglinda din poșeta lui Cléo se sparge, e demontată arhitectura reflectării multiple prin care personajul de până atunci avea

accesul blocat spre autenticul vieții. Se dezvăluia astfel doza consistentă de narcisism ce frâna și chiar oprea ființa de la dăruire neîngrădită, liberare din obiectualitatea rutinieră, securizantă, consolidată social. Rezervă conservativă a unui egoism ce dorește mereu a apărea moderat, pe când insistă tenace să întărească neîmplinirea vechiului precept moral kantian.

Pelicula franceză înregistra astfel fenomenologia subtilă a societății urbane obsedate de imagine, confiscată de un de la sine înțeles drept colectiv. Trasul cu ochiul, lăcomia privirii, teratologia *holbatului,* altădată descurajat prin educație fermă și explicită, pune în evidență cum spectacolul vizual surprinde agresivitatea, lipsa menajamentului vederii lansate, înfipte aproape în celălalt. Banalizarea unei paradoxale, nonșalante neglijări, ignorări, desconsiderări a lui.

Cinematografia românească actuală rezonează intertextual explicit cu filmul acela, revenind, din actualitate, la aceeași dezbatere interioară, „interiorizată" ca dilemă edificatoare prin diagnoză în mișcare.

Un exemplu izbutit este filmul *O lună în Tailanda* (regia Paul Negoescu, 2012). Regizorul înscrie temporalitatea istoriei filmate tot într-un interval redus, o singură zi dintre ani. Spre a suspenda astfel inerțiala curgere diegetică, a poveștii. O zi îi e suficientă protagonistului spre a renunța la o parteneră și a reveni la cea dinainte, „aleasa", cândva părăsită, ratată cu un soi de orbire. Ce dispare subit de pe ochiul cumva înnoit al personajului masculin.

Filmul începe cu o scenă de sex explicit, prezentată pe larg, și se termină cu debutul alteia. Aceasta din urmă aluzivă, oprită la timp, trecută sub „tăcerea vizibilului". Poate dilemă a îndoielii dintre riscul rutinei mecaniciste și sugestia unei dimensiuni creatoare a pudorii. Comic de un fin tragism, ce pândește dorința cu un soi de robotizare instinctivă, scenariu monoton din care se evadează cu spontaneitatea ce definește omul ca ființa de neînlocuit.

Paul Negoescu izbutește a ne arăta ferm cum să facem diferența între obsesia trupului fără chip, dăruind doar voluptate, plăcere sexuală „rece", ce trimite limpede spre dezordinea sufletească din voyeurism. În timp



Luminița Radu

ce efectul de dragoste se realizează pornind dinspre chip. Relevantă fiind scena în care protagonistul, aflat într-un centru comercial, o vede pe fosta iubită. I se pare doar, însă e tocmai semnalul puternic al iubirii apte a face să vezi în ceilalți chipul mult dorit. Semnal mărunt, însă important, al filantropiei ce ar trebui să însoțească sentimentul acesta, dacă sau când e real și puternic. De se îndreaptă el către un om ori spre Dumnezeu.

Între obsesia sexului explicit, oferit la vedere, și căutarea vagă, imprecisă, nesigură, ezitantă, adică poetică, cumva încăpățânată, a autenticului superior din dragoste, voyeurismul joacă un rol foarte clar, individualizant, puternic. Al unui personaj elaborat, după ce fu scos dintr-o veche cutie cu delicatesele discutabile ale altor epoci.

Și nu e cazul să fii mare maestru al artelor venusiene ori în tehnici din Kama Sutra ca să pricepi cum apare marcată vizual cu dichis o mică mare diferență între începutul și sfârșitul peliculei. Echilibrată, accentuată, centrată, focalizată cu ajutorul altei scene, a grupului de prieteni cocoțați pe acoperișul unui bloc, de unde au ocazia să asiste la alt spectacol cu o scenă de sex, oferită un răstimp pe fereastra unui imobilul vecin. Voyeurismul își îndeplinește astfel lucrarea simbolică specială, în toată splendoarea „distribuirii" lui la momentul inflexiunii nodale, în miezul demonstrației vizuale.

Așadar, sexul extrem de vizibil ține loc de educația emoțională, afectivă, ce ar trebui să pornească mult clamata educație sexuală. Doar dacă lucrezi la Sexy Shop e permis a te insinua fără licență estetică. Antifraza din titlul filmului *Viața mea sexuală* (regia Cornel George Popa, 2010) asta ne spune. Că mai mult se privește, vorbește, speculează, jinduiește după o viață centrată trupește pe plăceri, ce rămân parcă mai mult și îndelung visate. De unde perspectivele grandilocvente ale voyeurismului, ca năravcenu acceptă a rămâne strict meșteșug, ci tinde la artă.

Lăcomia privirii tot dă seamă de maturitatea întârziind, parcă la nesfârșit, a unei societăți etern tranzitorii. Ca în filmarea cu amprentă de privire furată, rătăcită, pierdută din cadrele realizării filmice a regizorului Radu Jude (*Babardeală cu bucluc sau Sexy balamuc*, 2021). Unde protagonista e pur și simplu urmărită cu privirea camerei de filmat așa cum s-ar uita cineva fascinat de aura discretă a unei neintenționate eroine de producții XXX.

Cu siguranță e o agresivitate răsărind din pulsiunea defectuos controlată, ce se instalează fervent în ochiul mediocrității avide, înfometate rău de spectacolul cotidian, ce poate că ține de foame. Circul unei lipse acute de pâine. Trupească sau altfel. Suprafață lucitoare în absență de formă, conținut, substanță, temei.

Așa cum lipsește educația emoțională, afectivă, sexuală, așa ducem lipsă și de priceperea dialogului societal armonios, decent. Paralelismul radical euclidian al discursurilor din bulele adverse ale rețelelor sociale indică în mare măsură incapacitatea definitorie a acceptării opiniilor diferite, contrare, contradictorii, chiar adverse în termeni de dialog, dezbatere polemică.

Din când în când, ochiul magic din obiectivul lui Jude revine a rătăci cu privirea pe dezgolite de sens frumuseți tocite din pitorescul București împestrițat cu ruine foarte prezente, „gălăgioase" aproape în cotidian. Ceea ce iarăși amintește, adecvat răstălmăcit, de referința cinematografiei franceze deja invocate.

Antifraza din titlurile filmelor românești, *O lună în Tailanda* sau *Viața mea sexuală*, trădează aceeași adâncă frustrare. Mutată, între timp, din registrul sexual și erotic, într-unul social apăsat, ecou în masă educată, instruită propagandistic a-și scoate în public și striga frustrările exacerbate.

Reversul acestui sindrom ce parazitează vederea accentuează controlul prin care imaginea polarizează excesiv și mecanic privirea. O încarcă de sensul prestabilit prin agenda unei anunțate șablonări mentale în masă. Industriei ce transforma imaginea corpului omenesc în marfă de mâna a noua, îi ripostează astfel ingineria amorfizării bine organizate a ideilor primite de-a gata.

Pentru cine n-ar prea înțelege sau accepta clivajul astfel complice, i se propune a viziona pelicula *Mank* (regia David Fincher, 2020). Film ce localizează fără echivoc un moment istoric al convertirii meșteșugului de Hollywood în fabricare de produse ale ideologiei politice în serie. Pentru beneficiari investitori, finanțatori ultrabogați, interesați a-și vinde marfa cea toxică unei clientele obligatoriu de influențat.

Fenomenul de maximă anvergură și profunzime e adus acum în prim-plan și la noi de regizorul Cristian Mungiu (*Fjord*, 2026). Stăpân pe dezbaterea fluidă, deseori echivocă, camuflată și controversată, dintre cultură și ideologie, regizorul subliniază discret primejdia acestei industrializări propagandistice a cinematografiei.

Filmul deconspiră astfel dimensiunea axată pe control social, ce vede în spectatorul destinatar tot un obiect. Exploatând subteran o nouă vizibilitate ce asigură optimele condiții sociale de *conformare și confirmare*. Refren ca o rezoluție ce-i sună bine unui inspector de asigurări confundându-și clientul cu un obedient subordonat (din păcate clișeul verbal în cauză și circumstanțele transmiterii lui sunt reale, extrase din experiența personală imediată!) Obiect de interes al unor modificări psihocomportamentale întreprinse sistematic de agreatele noastre platforme de streaming, performante bastioane ale ingineriei sociale aplicate acum la scara întregii lumi.

Person of interest (regia Jonathan Nolan, 2011-2016) este o serie cinematografică americană ce sondează această profundă zbatere a voyeurismului eficient, convertit în control social, realizat de *big brother* cu *big data*. Sugerând prin construcția scenariului o reacție de slabă, fină ripostă individuală a unor indivizi excepționali, care întorc acest diabolic mecanism împotriva sistemului, în favoarea unui difuz interes public, manifestat la nivel strict personal, individual. Semnal subtil disperat că inteligența creatoare din spatele alcătuirii anecdotice nu crede profund în soluția adoptată. Simplă, simplistă, săracă, pentru profesionismul în domeniu, ce o vede în simplă utopie de consum, surogat al senzației de libertate reală, în accentuată, accelerată contracție.

Deocamdată, noi, românii, nu beneficiem de manifestarea unei industrializări cinematografice de larg consum. Totuși, o peliculă recentă, înscrisă pe asemenea coordonate, *Vecina* (regia Cristian Ilișuan, Eugene Buică, 2025) oferă corespondentul vag estetic al manifestării frustrărilor populare, din care se hrănește revoluția neobosită a epocii noastre. Într-o replică ce pur și simplu face mișto de filmografia românească premiată. Așa de convenabil, comun, plictisitor s-ar putea zice!

Discursul acesta cinematografic simpluț spune că românul nu crede decât într-o funcționare oarecum „poetică" a societății. Legea, respectarea și aplicarea ei e strict accidentală, cel mai adesea afectată de abuz, la îndemâna ciudaților, psihopaților, nefericiților cu psiho și sociopatie.

Se consolidează așa o perspectivă „prietenoasă" asupra abuzatorilor, dar și evidența faptului că cei care ar trebui să aplice legea se simt rușinați de această postură, ce parcă ar contraveni propriei lor naturi intime. Experiență uzuală pentru noi, obișnuiți că, printre cei mai mari „interpreți" ai legii, nu sunt avocații sau judecătorii. Ci, în primul rând, polițiștii de proximitate, de la circulație și paza parcărilor. Unii dintre ei parcă aproape avizi a-și manifesta bunul-plac discreționar în judecarea faptelor. Asta pe lângă priceperea supremă de a stabili, în orice situație și din orice poziție, ori că faptele nu prezintă încărcătură contravențională sau infracțională, ori, și mai bine, că în niciun caz nu sunt de competența lor. Asigurând astfel funcționarea simbolică în mentalul colectiv românesc a unui soi de Autoritate Națională de Descurajare Socială. După care se pot plânge oropsiți că publicul larg nu reacționează sănătos la încălcarea regulilor și a legilor.

Totuși, astfel văzut și privit, *Vecina* se înscrie, chiar și ambiguu, în algoritmul industrial al cinematografiei ce, prin ispita propagandei *deep cover, adânc conspirată* adică, mută sindromul vederii la polul opus față de mecanicismul voyeurist. Parcă e acolo de parcă nici n-ar prea fi. O zonă unde ingineria socială se face vânătoare de minți, inimi, suflete, ratând iarăși umanitatea definitorie ce face din om valoare neclintită, de neînlocuit.



Luminița Radu

Despre *Jurnalul alchimic*, Vasile Lovinescu și Carl Gustav Jung. O resemantizare a sacrului în modernitate

Alexandru Ovidiu Vintilă

S-a spus, pe bună dreptate, că „Jurnalul alchimic" al lui Vasile Lovinescu nu e un jurnal propriu-zis, e un nonjurnal. Din conținutul aflat între cele două coperte lipsesc notele biografice, faptele trăite, dezvăluirile intime, confesiunea spontană, însemnările de zi cu zi, gândurile de moment ale autorului cu privire la o anumită problematică ivită intempestiv sau nu, consemnarea unor păreri despre unele evenimente trăite, rememorări etc. E un jurnal cumva doar din perspectiva faptului că e format dintr-o serie de meditații datate, prima ediție pe care o avem în față pornește de la data de 6 octombrie 1966 și se încheie pe 9 ianuarie 1967.

De menționat că volumul e scris în siajul unei gândiri, unui fel de a privi lucrurile, de a le înțelege. În scriitura sa, gânditorul guenonist, ne atrage atenția că lumea actuală, modernă, contemporană, aflată în involuție spirituală, degradată, poate fi esențializată, *eul* poate fi transformat în sine. Pentru Vasile Lovinescu, și acest aspect este clar observabil în *Jurnalul alchimic*, ritualul nu mai este o ceremonie colectivă exterioară, ci intră în zona unei tehnici concrete de introspecție, aflate în căutarea sinelui. „Practica interiorizată" este calea spirituală prin care se caută „reabilitarea omului ca om", reconectarea la originaritatea pierdută, la sacru, se vrea o concentrare tot mai intensă asupra meditației metafizice și a incantației inițiatice.

Paradigma alchimică (de operare a cunoașterii de sine) a lui Vasile Lovinescu, cum ni se precizează în *Prefața* la prima ediție a volumului *Jurnal alchimic*, „nu este numai un mijloc simbolic de a exprima realități suprasensibile, ci și o tehnică



Alexandru Ovidiu Vintilă

de realizare spirituală care îi era apropiată autorului"[1], o însingurare, completăm noi, pentru ca să se poată retrage cu adevărat în adânc, un mod de viață, un act de consacrare a privirii spre Dumnezeu, o ațintire a vederii contemplative asupra celor de sus, spre Absolut sau Totalitate.

În tot cazul, *Jurnalul alchimic* al lui Vasile Lovinescu însumează în sine o metodă operativă, de o rigurozitate geometrică, fiind cel mai impersonal și bizar text de acest tip din literatura română. În alchimie, nu poți transforma în aur filosofal ceva ce nu există, pornind de la nimic. Ai nevoie de o materie primă grosieră, haotică, aflată în aria cantitativă (*nigredo*) care să facă saltul până la dimensiunea calitativă (*rubedo*). Prin urmare autorul folosește persoana întâi ca materie primă și alege forma de jurnal pentru că *dizolvarea* eului nu se poate realiza în abstract. Este imposibil să dizolvi omul *în general* în eseu, ai nevoie să începi de la *s*, aici și acum. Persoana întâia este substanța injectată de Vasile Lovinescu în creuzetul textului pentru a fi supusă distilării și arderii. Nu a ales forma eseului, deoarece acesta e o formă definitivă, o expunere a unui adevăr decelat deja. În schimb, jurnalul este un spațiu închis, timpul și spațiul sunt suspendate, permite izolarea de lume și funcționează ca un laborator alchimic. Notațiile zilnice nu servesc unor confesiuni, ca într-un jurnal clasic, ele fixează datele unei tehnici inițiatice, fixarea etapelor operei (a unui *Opus Alchemicum*).

Scriind la persoana întâi, Lovinescu utilizează pagina albă, de hârtie, întocmai ca o suprafață de cristal pe care se depun rezultantele purificate prin intermediul meditației metafizice, ieșind din *regatul cojilor*. În volumul său, gânditorul consemnează cât se poate de limpede transformarea eului, cum acesta își pierde atributele individuale, devenind un simplu martor al procesului de inițiere.

Paradoxul, de ce totuși Lovinescu a optat pentru forma de jurnal, se explică tocmai prin această trecere observabilă de la eu (egoul profan) la sinele transpersonal, universal. Evadarea din capcana individualității este cheia trezirii în dimensiunea absolută a sinelui, adică de la o gândire cantitativă la una *calitativă*.

Persoana întâi din *Jurnalul alchimic* nu mai e persoana întâi din jurnalele unor Mircea Eliade sau Mihail Sebastian, spre exemplu. E o persoană golită de sine, un instrument gramatical necesar pentru a ni se indica faptul că va avea loc un proces inițiatic de dizolvare a egoului profan, o coborâre în infern, parcursul marii transmutări a omului în om, o orchestrare a propriei evoluții interioare, o edificare a persoanei cu sinele însuși.

De evidențiat în acest context este tehnica ascezei prin scris: fixarea volatilului (a gândurilor care vin și pleacă, a stărilor psihice schimbătoare). Este cunoscut că în hermetism acest lucru e dificil. Prin urmare fragmentarismul specific jurnalului i-a permis lui Vasile Lovinescu să noteze în pagina scrisă stările polimorfe ale conștiinței aflate în focul transformărilor. Jurnalul filosofului ezoteric nu mai înregistrează manifestările egoului în timp, ci cum eul se transformă zilnic, cum se golește de sine, cum pierde, treptat, din egoul profan. Fiecare însemnare a *Jurnalului alchimic* este o asceză, o descrie a eforturilor de a ajunge la desăvârșire spirituală. Hermeneutul își canalizează atenția nu pe chestiunile ce țin de suprafața lucrurilor, care apar, vrând-nevrând, într-un jurnal clasic, obișnuit, ci pe concepte sprituale esențiale, definitorii pentru ființa umană hotărâtă să calce pe calea inițierii.

Concluzionând, *Jurnalul alchimic* demonstrează că autorul nu s-a limitat doar la teorie, la speculația ezoterică intelectuală, ci chiar a pus în practică, a trăit pe propria piele ceea ce a dobândit în cadrul procesului de inițiere și nu numai. El s-a așezat pe sine în laborator, transformând propria scriitură într-un instrument eficace de fixare a unei discipline prin care omul să ajungă la adevăr, la *Ilimitat*.

Vasile Lovinescu notează în primele rânduri ale *Jurnalului* său că ființa umană trebuie să se orienteze către *Ilimitat*: „Trebuie eliberată pasiunea de obiectul care o limitează, prin concentrare asupra Ilimitatului. Cum între Infinit și Finit nu este comună măsură, contemplarea Ilimitatului duce la dizolvarea cojilor care atunci lasă în libertate scânteile pe care le țineau prizoniere. Deci, nu trebuie să ne îngrijorăm cum se produce dizolvarea, care e proces subsecvent, ci să ațintim privirea noastră contemplativă asupra celor de sus."[2] Gânditorul fălticenean își continuă expunerea explicit, invocând tradiția ezoterică iudaică, recte Cabala, și, în același timp, indicându-ne că procesul pe care-l descrie este unul alchimic, terminologia folosită trimițând spre următorul aspect: „În lumea gândurilor străine, obiectul, asupra căruia se îndreaptă voluptatea în Fantezia omului, trebuie să devină transparent; astfel își pierde demonia și-și poate aținti privirea spre Dumnezeu. Nu e vorba numai despre o neutralizare a păcatului, care e o pace fără învinși și fără învingători, ci de transmutarea păcatului în fapt de lumină, ceea ce e adevărată răscumpărare, mântuire a lumii; de aceea Cabala spune că această tehnică duce la lumea lui Mesia"[3].

În fraza de mai sus, Vasile Lovinescu utilizează un termen fundamental pentru tot ce reprezintă gândirea sa: *transmutare*. Conform acestuia, transmutarea e o paradigmă spirituală și metafizică prin care omul ajunge să perceapă în mod direct adevărul divin, să se recompună ca om care conștientizează transcendența și atinge uniunea contrariilor, unitatea. E un parcurs de transformare radicală a conștiinței umane, un salt de la profan la inițiatic, o metanoia, o știință specială a acțiunii omului de a ființa dizolvând *eul periferic* și ajungând astfel, prin coagulare, la *eul superior* sau *sinele înalt*. Prin urmare: *Solve et Coagula*.

La Jung, este ecuația perfectă a procesului de psihoterapie și individuație (drumul, dinamica realizării sinelui). *Solve* este echivalentul etapei patologiei spirituale a omului, din cauza căreia apar blocaje energetice traumatizante, eul, marcat de un ego rigid, se confruntă cu *umbra*[4]. Iar *Coagula* este stadiul de vindecare a bolii, când omul își descoperă sinele, își *creează* un nou centru, moment în care ego-ul nu mai este centrul personalității sale.

Acum este momentul, cred, să arătăm că ambele concepte se intersectează în punctul în care vorbim despre *Solve et Coagula,* alchimia fiind liantul dintre cele două concepte care se concentrează pe transformarea profundă și continuă a *sinelui*. Ceea ce îi desparte pe cei doi, Vasile Lovinescu și Jung, e că, pentru primul, sinele e metafizic (Ātma, dincolo de individ), iar pentru celălalt, e psihic (centrul totalității psihice, încă în om). Rezumând, pentru Lovinescu devenirea constă în a te transforma în ceva care depășește complet condiția umană, în vreme ce Jung își dorește ca omul să devină un om complet. Pentru a-ți regăsi sinele, psihanalistul este de părere că e necesar să ne coborâm în noi înșine, dinamica devenirii fiind orientată către interior. În schimb pentru Lovinescu devenirea ține de o mișcare de ascensiune, de depășire către exterior, către un plan superior, transcendent. Dacă la Lovinescu vorbim de metanoia, la Jung vorbim de introspecție.

Jung susține că definiția sinelui: „Ar putea fi desemnată tot atât de bine și prin «Dumnezeu din noi». Începuturile întregii noastre vieți sufletești par să izvorască inextricabil din acest punct și cele mai înalte și ultime țeluri ale noastre converg, s-ar zice, într-acolo […] Sinele e și țelul vieții […] Odată cu sentimentul Sinelui ca un ce irațional[5], ca o ființare indefinibilă căreia eul nu i se opune și nici nu i se supune, ci de care este legat și în jurul căruia se rotește cumva ca pământul în jurul soarelui, se atinge țelul individuației […] Eul este singurul conținut al Sinelui pe care îl cunoaștem. Eul individualizat se simte pe sine ca obiect al unui subiect necunoscut și supraordonat"[6].

Ștefan Bolea, în lucrarea sa, *Jung și filosofia umbrei,* scrie că: „Sinele poate fi aproximat prin termenul de «Dumnezeu interior» și apropiat conceptului kantian de «noumen» sau noțiunii de «scânteie» divină, care apare la Meister Eckhart. Jung precizează că scopul individuației, devenirea întru sine, nu este o «zeificare» a omului, pentru a evita acuza de «theosis» (îndumnezeire), care i s-a adus de repetate ori dinspre forurile bisericești. «A forma o relație cu divinitatea» nu este același lucru cu «faptul de a deveni divin», echivalentul psihozei"[7].

Pe aceeași lungime de undă se situează și marele scriitor Hermann Hesse când se exprimă generațiilor tinere: „Viitorul vostru nu este unul oarecare, nu este banul sau puterea, nici înțelepciunea sau succesul în afaceri – viitorul vostru și drumul vostru, mai dificil și mai periculos, este acesta: să vă maturizați și să-l găsiți pe Dumnezeu în Sinele vostru […] Nu există alt Dumnezeu decât cel pe care-l găsiți în interior"[8].

În aceeași ordine de idei, Jung ne semnalează că țelul vieți este sinele, „întrucât e expresia completă a acelei combinații a destinului care se numește individ"[9].

Tot celebrul psihanalist adaugă: „Ar fi o blasfemie de afirmat că Dumnezeu S-ar putea revela pretutindeni și tocmai în sufletul omenesc, nu. Da, intimitatea profundă a relației dintre Dumnezeu și suflet

exclude anticipat orice subapreciere a sufletului. Poate că mergem prea departe dacă vorbim despre o afinitate; dar, în orice caz, sufletul trebuie să aibă în sine o posibilitate de relație, adică o corespondență cu esența lui Dumnezeu, altfel nu s-ar putea stabili niciodată un raport. Această corespondență este, formulând psihologic, *arhetipul imaginii lui Dumnezeu*"[10]. Iar *Imaginea lui Dumnezeu* (*Imago Dei*), aflăm din aceeași sursă, este un concept ce datează de la Sfinții Părinți ai Bisericii. O imagine de acest gen dacă se ivește spontan în vise, fantezii, viziuni ș.a.m.d. trebuie înțeleasă din punct de vedere psihologic drept un simbol al sinelui: „Putem constata numai prin intermediul psihicului că divinitatea acționează asupra noastră, dar nu suntem capabili să distingem dacă aceste acțiuni provin de la Dumnezeu sau de la inconștient, adică nu se poate stabili dacă divinitatea și inconștientul constituie două entități diferite. Ambele sunt concepte-limită pentru conținuturi transcendentale. Se poate constata însă empiric, cu suficientă probabilitate, că în inconștient există un arhetip al totalității, care se manifestă spontan în vise etc. și că există o tendință independentă de voință conștientă de a raporta alte arhetipuri la acest centru. De aceea nu pare improbabil că arhetipul totalității are în sine o anume poziție centrală care îl apropie de imaginea lui Dumnezeu. Asemănarea este subliniată mai ales și prin aceea că arhetipul produce o simbolistică ce a caracterizat și exprimat divinitatea dintotdeauna… Imaginea lui Dumnezeu nu coincide cu inconștientul pur și simplu, ci cu un anume conținut al acestuia: cu arhetipul sinelui. Pe cale simbolică, nu mai suntem capabili să deosebim imaginea lui Dumnezeu de acest arhetip"[11] – zice Jung în *Despre psihologia religiei occidentale și orientale*.

De remarcat: C.G. Jung mărturisește la un moment dat, și aici e puntea de legătură, limbajul comun, cum am afirmat mai sus, dintre psihologia modernă a individuației și metafizica tradițională a lui Vasile Lovinescu – preocuparea pentru alchimie: „Foarte curând am constatat că psihologia analitică și alchimia concordau într-un mod ciudat. Experiențele prin care trecuseră alchimiștii erau experiențele mele, iar lumea lor era într-un anume sens lumea mea. Asta a fost pentru mine, bineînțeles, o descoperire ideală, căci găsisem astfel replica istorică la psihologia mea, a incoștientului. Ea se baza acum pe un teren istoric. Posibilitatea comparației cu alchimia, precum și comparația spirituală până înapoi la gnosticism îi dădea substanță. Prin preocupările cu textele vechi, totul își găsise locul: lumea de imagini a imaginațiilor, materialul empiric pe care-l adunasem în practica mea și concluziile pe care le trăsesem de aici. Am început să pricep acum ce semnificau conținuturile în perspectivă istorică. Mi se adânci înțelegerea pentru caracterul lor tipic, care se conturase încă prin cercetările mele asupra miturilor. *Imaginile originare* (*Urbilder*)[12] și esența arhetipului ajunseseră în centrul investigației mele și am recunoscut că fără istorie nu există nicio psihologie a inconștientului."[13]



Luminița Radu

Pentru Vasile Lovinescu, transmutarea e o metamorfoză existențială, trecerea de la omul căzut, alchimic vorbind, de la *plumb* la *aur*, la omul reabilitat în lumina unui spirit curat, subtil, care se regăsește în propria conștiință unde divinitatea îi e revelată. Din acest motiv, autorul *Jurnalului alchimic* scrie negru pe alb: „Pătrunde în coajă și se unește în interiorul ei cu Șehina[14] în exil (nume al divinității, denumind ipostaza prezenței sale reale în lume, puterea, energia divină [cuvânt ebraic]); luată între două focuri, coaja se crapă, se topește, se dezintegrează, devenind și ea lumină, iar elementele ei cele mai dure se lipesc rădăcinii tenebroase a lumii"[15]. Vasile Lovinescu subliniază: „Transmutațiunea e lucrul cel mai greu de îndeplinit pentru că Dumnezeu se autolimitează pentru a o împlini. Or, această autolimitare nu e o micșorare, ci o apofază sacrificială care e riguros incomprehensibilă, afară numai dacă reușim să vedem în ea o determinațiune negativă. Dar din ce e constituită ea? Din coaja însăși, din caracterul ei negativ, în sensul obișnuit al cuvântului? Sau din faptul că Nelimitatul se infuzează în ea? S-ar putea spune. Coaja în ea însăși are un caracter negativ în sensul lumesc al termenului și infuzarea divinului în ea, o transmută, nu [în mod] necesarmente sensibil, în apofază"[16]. În acest context, de menționat e faptul că la Vasile Lovinescu *apofaza* (sau teologia apofatică) trebuie privită în sens metafizic și inițiatic, nu pur și simplu ca o negație logică. *Apofatic* provine din grecescul *apophasis* și înseamnă negație, mai exact a afirma prin intermediul unei negații. Iar în teologia creștină există cunoașterea apofatică.

Sfântul Dionisie Areopagitul este o sursă evidentă pentru Vasile Lovinescu când se referă la *apofază*, la *apofatic*. În *Studiul introductiv*, plasat la debutul *Epistolelor* lui Dionisie Areopagitul, pr. conf. dr. Gheorghe Drăgulin consideră: „Cunoașterea lui Dumnezeu rămâne așadar predominant apofatică, o posibilitate

a relației personale cu El. Pentru a se învrednici de razele Persoanei teandrice[17] prezente obiectiv în timp, credinciosul trebuie să adere la noul itinerar de înălțare a sa. Regenerarea spirituală care i se propune este singura cale care duce la certitudinea credinței în Hristos"[18].

Pe Dumnezeu nu îl poți defini prin concepte pozitive întrucât îl limitezi și, oricum, nu ai putea să-l înțelegi cât mai aproape de adevăr. Prin urmare îl cunoști mai bine, scoțând în evidență ce nu e: cunoscând întunericul, umbra, răul, angoasa, păcatul, de-abia atunci ajungi să conștientizezi, să vezi lumina, binele, necuprinsul, nemărginitul etc. În plan spiritual, lucrurile funcționează la fel și au legătură cu alchimia: materia brută este obligatoriu să fie purificată, să fie redusă la esență. Eul marcat de angoasă, de frici, adumbrit, prin eforturi susținute, poate ajunge la Sine. Și așa omul va fi din nou el însuși, integral și integrat armonios cu ceea ce înseamnă cosmosul, cu latura metafizică a lucrurilor, în aria *tradiției perene*.

Vasile Lovinescu explică importanța procesului apofatic: „Satan neagă lumea: trebuie să-l supralicităm, să împingem negațiunea la superlativ și atunci dispare și Lumea, și Satan; rămâne din el ceva ce se transformă în determinație negativă; procesul e apofatic."[19]

Mai mult, cu privire la cunoașterea apofatică, pr. Adrian Agachi scrie:„[…] putem spune (despre Dumnezeu) şi că este mai presus de bunătate sau dreptate. Aceasta este cunoaşterea negativă (sau apofatică). Spre deosebire de cunoaşterea catafatică însă, cea apofatică merge ceva mai departe. Ea nu constă doar în câteva afirmaţii cu privire la situarea lui Dumnezeu mai presus de toate, ci duce la o golire a minţii pentru ca Însuşi Dumnezeu să întipărească în ea adevărata cunoaştere dumnezeiască. De aceea, odată ajunşi la desăvârşire, observăm că în Dumnezeu afirmaţiile nu se opun negaţiilor. Cu alte cuvinte, atunci când spunem că Dumnezeu este bun şi în acelaşi timp că nu este bun, ci mai presus de bunătate, realizăm că El reprezintă o realitate atât de adâncă, încât nu Îl putem cuprinde în cuvinte. Singurul lucru care poate reprezenta o icoană potrivită a cunoaşterii noastre despre Dumnezeu este tăcerea. De aceea încheiem cu explicarea oferită de Sfântul Dionisie în acest sens despre Fiinţa dumnezeiască. «Nu este nici întuneric, nici lumină. (...) Nici nu este o afirmare a ei, nici negare. Căci făcând afirmaţiile şi negaţiile celor de după ele, nici nu o afirmăm, nici nu o negăm pe ea. Fiindcă este mai presus de toată afirmarea, ca cea care e cauza unică a tuturor; şi mai presus de toată negaţia, ca cea care le depăşeşte pe toate, care e simplu dezlegată de toate şi dincolo de toate» (*Despre teologia mistică*, V, p. 250)." [20]

Și încă un lucru de luat în seamă, în legătură cu *apofaticul*, ni-l sesizează pr. lect. dr. Nicolae Moșoiu: „Potrivit tradiției patristice - scrie Părintele Stăniloae - există o cunoaștere a lui Dumnezeu, rațională sau catafatică și una apofatică sau negraită. Cea din urmă e superioară celei dintâi, completând-o pe aceea. Prin niciuna din ele nu se cunoaște însă Dumnezeu în ființa Lui. Dacă ar fi să facem o comparație cu artele, cunoasterea catafatică ar corespunde picturii, iar cea apofatică sculpturii. Despre cea din urmă Sfântul Dionisie Areopagitul scrie: «În acest întuneric supraluminos dorim noi să ajungem și să vedem și să cunoaștem prin nevedere și neștiință ceea ce e mai presus de vedere și cunoștință, neputând fi văzut, nici cunoscut. Căci aceasta este a vedea și cunoaște cu adevărat; și a lăuda în mod mai presus de ființă pe Cel mai presus de ființă, prin înlăturarea tuturor celor ce sunt. E așa cum cei ce fac o statuie naturală, înlăturând toate acoperămintele aduse vederii curate a celui ascuns, descoperă, prin depărtarea aceasta, ceea ce e ascuns în el însuși»."[21]

În *Epistola I* (*Lui Caius, monah*), Dionisie Areopagitul, într-un mod specific paradoxal, ne arată că Dumnezeu e mai presus de orice afirmație sau negație: „Întunericul se face nevăzut la lumină și, cu atât mai nevăzut, cu cât lumina este mai intensă. Cunoștințele îndepărtează necunoașterea cu atât mai mult cu cât sunt mai numeroase. Primind acestea în mod superlativ și nu parțial, vei spune într-adevăr că necunoașterea cea după Dumnezeu rămâne ascunsă celor care au lumina naturală și cunoașterea făpturilor. Și întunericul Său cel mai presus de fire se ascunde de orice lumină și scapă oricărei cunoașteri. Și dacă cineva, văzând pe Dumnezeu s-a unit cu ceea ce a văzut, nu L-a văzut pe El însuși, ci ceva din cele care sunt la El și se cunosc (sunt cognoscibile). Însă El însuși fiind întemeiat dincolo de minte și de natură, se cunoaște în faptul că nu este deloc cunoscut, nici nu există, ci este mai presus de fire și mai presus de cuvinte. Și această desăvârșită necunoaștere, în înțelesul mai bun al cuvântului, constituie cunoașterea Celui care este peste toate cele cognoscibile." [22]

Una peste alta, ceea ce îl preocupă pe Vasile Lovinescu este criza lumii contemporane, căci trăim în Kali-Yuga (conform doctrinei ciclurilor cosmice din tradiția hindusă, pe care o preia ca discipol al lui René Guénon), o epocă desacralizată, centrată mai mult pe chestiuni materiale, influențată de egolatrie. Așadar, pentru a progresa, pentru a ne detașa de inversiunea pe care a operat-o răul în lume, de fragmentare și materialism orb, fără limite, agresiv chiar, autorul *Jurnalului alchimic* susține că trebuie să reintrăm în ordinea firească a lucrurilor, să revenim la tradiția ancestrală, să ne regăsim. Și cum o putem face? Prin dimensiunea metafizică, care e mai mult decât o ramură filosofică, e realitatea ultimă, invizibilă, absolută. Depășirea iluziei în care trăim (această stare de spirit canalizată pe material, doar pe ceea ce se vede) se poate realiza printr-o schimbare de optică, printr-o înțelegere metafizică, adică prin conștientizarea că tot ce există în plan terestru reprezintă o reflectare (sau un simbol) a unei ordini divine superioare. Metafizica, potrivit lui Vasile Lovinescu, conferă sens lumii, înseamnă a reuși să vezi, să intuiești adevărul imuabil și, astfel, să îți înscrii existența de zi cu zi în ordinea cosmică, universală, și astfel să înțelegi importanța a ceea ce nu se vede. Doar așa ne vom elibera de neant și absurd.

Contemplația, de asemenea, e un factor important pentru discipolul lui Guénon, considerând-o cea mai înaltă formă de cunoaștere spirituală, ajuns în această etapă omul poate să presimtă direct adevărul divin, transcendența, depășind rațiunea, logica. Situată într-un cadru de acest tip, *suprarațional,* ființa umană sesizează esența lucrurilor, delimitându-se de profan și intrând în zona sacrului, unindu-se cu Principiul Suprem, Absolutul, Divinul, sursa și cauza unică a întregii realități, o realitate necondiționată, non-dual, noumenală, primordială. În acest moment, vorbim despre o *știință a identității*, de cunoaștere prin identificare, atunci când mintea umană se curăță, se eliberează de

orice iluzie a egoului profan. În *Jurnal alchimic*, Vasile Lovinescu accentuează: „Totul vorbește și totul semnifică, totul își poartă propriul nume vizibil în Forma sa, simbol al naturii sale. Dar pentru asta nu trebuie altă știință decât aceea a Identității. Ca ministrant între cer și pământ, prezența divină trece prin omul contemplativ și evertuează forma ascunsă și captivă din Natura înconjurătoare"[23]. Pe scurt, cunoașterea prin identificare are loc în clipa în care ființa umană realizează că, în esența sa, nu este separată de Principiul Suprem, că microcosmosul se reflectă în macrocosmos și invers.

În fine, pentru Vasile Lovinescu, ritul devine vehiculul transformării alchimice a ființei umane, e punerea conștiinței în acțiune. În lumea vizibilă, ritul e expresia legilor divine (Principiul). Repetate, riturile integrează lumea vizibilă în ordinea universală, divină. În rit descifrăm sacrul camuflat în profan. Din păcate, omul modern a pierdut așa-zisa legătură cu lucrurile, cu sacrul, din acest motiv lumea vizibilă a ajuns să fie pur profană, prin excelență materială, lipsită de sens spiritual.

Avem nevoie de rit pentru a ne iniția, pentru a ne ordona haosul interior și a ne reintegra în ritmul macrocosmosului, al Principiului. Calea pentru a atinge o țintă de acest gen e, să-i zicem așa, culoarul, atmosfera ritualică, acea manifestare umană, punere în scenă a unor arhetipuri, adică a modelului unic originar. De precizat că arhetipul aparține planului transcendental, divin, etern. Vasile Lovinescu este de părere, și pe bună dreptate, că arhetipul generează și legitimează ritul.

„«Faire extraordinairement les choses ordinaires», ce este altceva decât a adăuga la fiecare gest ce-l facem, la fiecare cuvânt ce-l rostim, dimensiunea intelectuală care-i este proprie sau, mai bine zis, o prezență spirituală, din care gestul și vorba își vor specifica tot ceea ce le este propriu, sucul personal. […] Cu alte cuvinte, trebuie să deplasăm accentul de gravitate al ființei noastre în plan spiritual"[24] – iată pledoaria gânditorului fălticenean.

Exact despre asta e vorba: Vasile Lovinescu, influențat de metafizica tradițională, este convins că actele cotidiene trebuie tratate cu maximă seriozitate, la fel cum societățile vechi asociau muncile de anumite ritualuri. În viziunea sa, poți transforma profanul în sacru dacă ingredientele pe care le investești chiar și în lucruri mărunte sunt iubirea, rigoarea, intensitatea, să faci totul, cum se spune, cu tragere de inimă, să ai conștiința împăcată că ai ți-ai dus munca până la sfârșit, cu toate eforturile.. E aici o metafizică interioară despre *cum faci* și despre noblețea sufletului care se reflectă în cele mai mici, aparent neînsemnate, gesturi. Refuzul superficialității, ceea ce ne îndeamnă să punem în practică Vasile Lovinescu, poate fi un mod de gândire adoptat și în contemporaneitate. Astfel ajungem, de multe ori, să ocolim maladiile actuale: stresul, anxietatea, depresia. Să dăm sens acțiunilor noastre, vieții, până la urmă. Să reușim, prin conștientizarea transcendenței, a sacrului, restaurarea dimensiunii verticale a existenței noastre. Să recunoaștem că există și partea nevăzută a lucrurilor, metafizică. Că aceasta susține vizibilul, realitatea celor văzute.

În opinia mea, a ne întoarce la origini, la identitatea noastră trăită în vecinătatea sacrului, e un act de a ne raporta la verticalitate, metaforic vorbind, de a ne ridica din poziția orizontală, care, evident, nu trebuie nici ea neglijată, însă nu trebuie să ne canalizăm total asupra acesteia.

Doar așa vom putea rezolva criza omului modern, trecând peste această asimetrie dintre orizontal și vertical. Linia verticală nu poate fi coborâtă complet în imanent, iar resemantizarea sacrului în actualitate nu trebuie să aibă loc eronat. Cum, de altfel, se manifestă. Adică printr-un transfer al sacrului din dimensiunea verticală în cea orizontală. Nevoia de sacru a omului nu a dispărut, ci a fost îndreptată spre chestiuni din lumea materială cum ar fi progresul, tehnologia, știința, ideologiile, inteligența artificială. Acestea sunt infuzate cu atribute din zona sacrului, cum ar fi infailibilitatea, perfectibilitatea sau chiar ideea de mântuire. Din păcate, *omul recent* nu mai recunoaște ordinea sacră preexistentă a lumii și se îndârjește să creadă în iluzie, în artificialitate.

E nevoie de o „revrăjire" a lumii, e necesar să depășim „dezvrăjirea" timpului actual.

Note

[1] Roxana Cristian și Florin Mihăilescu, *Prefață (Jurnalul unui spiritual)*, în Vasile Lovinescu, Jurnal alchimic, Iași, Institutul European, 1994, p. 9
[2] Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic*, Iași, Institutul European, 1994, p.11
[3] *Ibidem*
[4] Umbra la Jung comportă mai multe definiții. Umbra poate fi definită ca latura întunecată, alcătuită nu doar din mici slăbiciuni, afirmă Jung, ci chiar dintr-o dinamică de-a dreptul demonică. Umbra e înțeleasă, zice Murray Stein, ca inima întunecată din interiorul eului, adică demonul nostru interior. Umbra, în accepțiunea jungiană, e interfața dintre Eu și Sine. A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, în *Dicționarul critic al psihologiei analitice jungiene*, că Umbra mai poate fi definită ca sumă a tuturor trăsăturilor neplăcute pe care individul vrea să le ascundă. *Apud* Ștefan Bolea, *Jung și filosofia umbrei*, București, Tracus Arte, 2019, pp. 70-71
[5] Pentru Jung termenul înseamnă dincolo de rațiune, nu are conotații negative.
[6] C.G. Jung, *Opera complete*, vol. 7, București, Editura Trei, 2009, p. 271
[7] Ștefan Bolea, *Jung și filosofia umbrei,* București, Tracus Arte, 2019, pp. 44-45
[8] Hermann Hesse, *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend und anderre Drenschriften gegen den Radikalismus von recht und links*, Hsg von Volker Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p.40 (Traducerea citatului a fost făcută de Ștefan Bolea) *Apud* Ștefan Bolea, *Jung și filosofia umbrei*, p. 44
[9] Apud C.G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții,* București, Humanitas, 1996, p. 412
[10] *Ibidem,* p. 413
[11] *Ibidem*, p. 406
[12] Termen folosit inițial de Jung pentru arhetip.
[13] C.G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, București, Humanitas, 1996, p. 214
[14] Prezența reală a divinității
[15] Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic,* Iași, Institutul European, 1994, p.11
[16] *Ibidem*, p.12
[17] Teandric înseamnă a uni în mod perfect și insolubil două naturi: natura divină (Dumnezeu) și natura umană (Omul). În creștinism, termenul se referă la Iisus Hristos, acesta a fost în același timp Dumnezeu și Om. Iar lucrarea sa teandrică ține de tot ce a făcut Iisus pe pământ. De exemplu, când a redat vederea unui orb a făcut un gest uman atingând ochii cu mâna Sa, însă puterea prin care l-a vindecat pe om a fost divină, dumnezeiască.
[18] Pr. conf. dr. Gheorghe Drăgulin, *Studiu introductiv*, Sfântul Dionisie Areopagitul, *Epistole*, București, Editura All, p.25
[19] Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic,* Iași, Institutul European, pp. 30-31
[20] Pr. Adrian Agachi, „Negațiile cu privire la Dumnezeu nu se opun afirmațiilor", „Lumina", 25 octombrie 2010, de pe https://ziarullumina.ro/teologie-si-spiritualitate/patristica/negatiile-cu-privire-la-dumnezeu-nu-se-opun-afirmatiilor-20650.html
[21] Pr. lect. dr. Nicolae Moșoiu, „Dumnezeu ne-a făcut pentru a-l cunoaște", „CrestinOrtodox.ro" (portal Web), de pe https://www.crestinortodox.ro/editoriale/dumnezeu-a-facut-pentru-l-cunoaste-70250.html
[22] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Epistole,* București, Editura All, p.44
[23] *Ibidem*, p.153
[24] Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic*, Iași, Institutul European, 1994, p. 213



Luminița Radu

Claude Simon: Privirea și memoria romancierului sau „ficțiunea cuvânt cu cuvânt”

Simona-Andreea Șova



Simona-Andreea Șova

Romancierul francez Claude Simon (1913 – 2005), laureat, în 1985, al Premiului Nobel pentru literatură, se naște la 10 octombrie 1913 în Madagascar, la Antananarivo, unde tatăl său, Antoine Simon, fiu de țărani din Jura, este ofițer colonial. La 27 august 1914, acesta este ucis în lupta de la Verdun. Simon își petrece copilăria la Perpignan, unde mama lui, aparținând unei familii din aristocrația funciară, moare de un cancer în 1924. Este apoi internist la Colegiul „Stanislas” din Paris, apoi elev al unei clase de matematici superioare la Liceul „Saint-Louis”, clasă pe care o abandonează pentru a urma cursurile de pictură ale lui André Lhote: „Livré à lui-même, héritier d'une modeste fortune qui le dispense toutefois d'avoir à gagner sa vie, il mène celle-ci d'une façon paresseuse.” În 1936, se întâlnește cu republicanii spanioli la Barcelona, unde transportă arme. În 1939, este mobilizat chiar în ziua aniversării morții tatălui său; la 17 mai 1940, regimentul lui de cavalerie este nimicit, iar colonelul acestuia, ucis; prizonier în Saxonia, evadează la sfârșitul lui octombrie.

„Le Tricheur”, început în 1939, terminat în 1941, este publicat în 1945. Urmează „Gulliver” (1952) și „Le Sacre du printemps” (1954). Claude Simon își reneagă primele romane, considerându-le doar simple tatonări, încercări ezitante, influențate de Faulkner și existențialism. „La Corde raide” (1947) este un text autobiografic meditativ și fragmentar. Scrisul suferă o „mutație” în timpul unei tuberculoze (1951): „J'ai vécu durant cinq mois allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi? Que faire? Voir (expérience de voyeur), regarder avidement. Et se souvenir.” Îi întâlnește, de altfel, la Minuit pe scriitorii Noului Roman și, scriind „le Vent” (1957), își găsește maniera oarecum așteptată: „tentativa de restituire” a unei memorii fragmentare, lacunare și constant puse la îndoială. „L'Herbe” (1958) pune în scenă, în jurul personajului Georges, o familie apropiată, deși distinctă, de cea a lui Simon, care își elaborează puțin câte puțin fraza abundentă și barocă.

„Description fragmentaire d'un désastre”. Sintagmă potrivită pentru „la Route des Flandres” (1960), ar putea defini ansamblul unei opere bântuite de conștiința dezastrului, personal sau colectiv. În prezentul unei conștiințe traversate de imagini, de emoții, de ipoteze, de amintiri abia conturate și de dialoguri reconstituite, Georges rememorează prăbușirea din 1940, așa cum a trăit-o Simon însuși. Născută din imaginea obsedantă a ofițerului său murind cu sabia scoasă, călare în fața blindatelor, o interogație cvasifilosofică („mais comment savoir, que savoir?”) duce

la constatarea imposibilității de a înțelege realitatea.

După „Le Palace" (1962), ce evocă experiența războiului din Spania, „Histoire" (premiul Médicis, 1967) transcrie fluxul conștiinței – pe parcursul unei zile – unui narator apropiat de autor: rememorarea copilăriei și imposibila reconstituire a relației dintre părinții săi (plecând de la cărțile poștale trimise din colonii de tatăl lui mamei) sunt purtate de un flux de imagini, de citate, de jocuri de cuvinte și de metafore, într-un text al cărui fir logic este întrerupt fără încetare, însă rămâne de o coerență rar întâlnită. „La Bataille de Pharsale" (1969) convoacă o intertextualitate generalizată și complexă, precum și multiple reprezentări picturale (Poussin, Dürer, Bruegel, Ucello, Della Francesca etc.) într-o „bataille de la phrase", unde procedeele de tăiere se radicalizează.

La scurtă vreme după aceea, Claude Simon își teoretizează practica (Prefața la „Orion aveugle", 1970, „La fiction mot à mot", 1971) insistând pe combinatorică („arrangements, permutations, combinaisons"), plecând de la „carrefours de sens" ale semnificanților, abandonând explorarea trecutului și „l'écriture de l'aventure" pentru a pune în scenă prezentul și „(l')aventure de l'écriture". Romancierul privilegiază dimensiunea „scripturală" a textului în detrimentul componentei referențiale, iar influența formalismului lui Jean Ricardou, organizatorul colocviilor de la Cerisy consacrate Noului Roman (1971) și lui Claude Simon însuși (1974), este profund sensibilă atunci. El își mobilizează vasta cultură picturală și se inspiră din tehnicile cinemaului și ale colajului pentru a genera ficțiuni începând en descrierile „Pre-textele" picturale din „Corps conducteurs" (1971) creează astfel un colaj haotic de corpuri traversate de mișcarea textului. „Triptyque" (1973) împletește trei narațiuni într-o triplă „mise en abîme" imposibilă (fiecare apare ca o reproducere în celelalte două). „Leçon de choses" (1975), plecând de la descrierea unei încăperi în șantier, combină trei universuri diferite.

Romanele anilor 1980 marchează o întoarcere la narațiune și, paralel, „(la) disparition progressive du fictif". Claude Simon revine la explorarea memoriei personale și familiale, în compoziții de natură muzicală (expunere a temelor, dezvoltare, reluări, amplificări, modulații). Reorchestrând și lărgind experiențele precedente într-un suflu magistral, „les Géorgiques" (1981) evocă în alternanță trei combatanți care scriu: străbunicul Lacombe-Saint-Michel, om politic francez, membru al Convenției Naționale (a votat pentru execuția regelui Ludovic al XVI-lea), membru al Comitetului Salvării Publice, general de divizie în timpul războaielor napoleoniene, redactând pe parcursul campaniilor scrisori către intendenta sa și, mai târziu, memoriile; tânărul englez de la Oxford, angajat alături de republicanii spanioli, dublul lui Orwell scriind „la Catalogne libre"; și brigadierul campaniei din Flandra (1940), nou avatar al personajului Georges. Consacrarea romancierului prin câștigarea Premiului Nobel pentru literatură în 1985 este o fericită surpriză, dacă ne gândim la discreția mediatică a lui Simon și la caracterul exigent al scrisului său („Discours de Stockholm", 1986).

„L'Acacia" (1989), subintitulat mai întâi „une éducation sentimentale", începe cu imaginea unui copil căutând împreună cu mama sa mormântul tatălui în ruinele războiului din 1914 și se încheie cu cea a unui tânăr care și-a revenit din situația catastrofală din 1940 și începe să scrie. Între cele două imagini, o tapiserie de amintiri personale și de legende familiale se țese în jurul melodramei parentale: mama sa, tânără femeie bogată și indolentă, îndrăgostindu-se de un fiu de țărani săraci, devenit ofițer datorită sacrificiului celor două surori ale sale, căsătorindu-se cu el împotriva dorinței familiei, înainte de a-l vedea luat de război și a muri de tristețe: „À quoi bon inventer, quand la réalité dépasse à ce point la fiction?"

„Le Jardin des plantes" (1997) descrie memoria ca pe o grădină, un spațiu ce nu mai este natura (experiența de viață), ci o natură deconstruită, apoi reconstruită prin scris. Pentru a restitui memoria în ruine sau în parcele ale unei existențe și ale unui real zbuciumat, Claude Simon adoptă o dispunere tipografică originală, segmentarea textului în fragmente de dimensiune variabilă juxtapuse pe mai multe coloane. „Le Tramway" (2001), metaforă pentru drumul vieții, un du-te-vino între două timpuri – cel al unui bătrân bolnav și el al copilului care a fost lângă mama lui muribundă – într-o pictură cu accente și tonuri proustiene și profund emoționantă a unui timp pierdut.

Fiecare dintre romanele lui Claude Simon oferă cititorului o cartografie diferită a aceleiași memorii, transformată și actualizată prin măiestria limbii. De la o carte la alta, prozatorul convoacă arhive și amintiri de familie, amintiri personale, amintiri despre amintiri, amintiri ale lecturii și scrierii altor cărți, pentru a face și reface inventarul unui material autobiografic rezistent: reluările, corecțiile, rescrierile nu îl epuizează niciodată, atât de mare este exigența critică a romancierului și acută conștiința transformării amintirilor în firul timpului.

Scriitorul a cărui primă ambiție era de a fi pictor ia în considerare privirea, o privire „avidă", ca simțul privilegiat al memoriei. Referințe artistice extrem de bogate și diverse roiesc în aceste romane descrieri atât de meticuloase, încât revelează „l'aspect inconnu vaguement effrayant" pe care îl ia realul vizibil când este cu adevărat privit. Scriitura lui Simon, în întregime atașată de „surface des choses", le restituie pe acestea în toată evidența lor și în caracterul lor enigmatic. Referința la pictură mai are o funcție, aceea de a contra necesara liniaritate a limbajului: „J'écris mes livres comme on ferait un tableau. Tout tableau est d'abord une composition." Într-adevăr, toată „(le) magma d'émotions, de souvenirs, d'images" se prezintă în același timp conștiinței, iar fraza simoniană face sensibil un asemenea aflux: lungă, sinuoasă, integratoare, insistentă, prolifică, purtând o mulțime de senzații și detalii; interesată de incizii, de paranteze, de adăugiri, de corecturi, de digresiuni, reluată și reînceputa la nesfârșit, rareori jalonată prin marcaje obișnuite (legături absente, punctuație lacunară, participiu prezent ce șterge reperele temporale), este animată de dorința ce îi conferă propria forță sfâșietoare și lirică: să transcrie cu propria exactitate mișcările conștiinței.

Refuzând principiile romanului tradițional, care organizează succesiunea evenimentelor ca pe o înlănțuire de cauze și efecte, scrisul lui Claude Simon își fixează totuși ca misiune reconstruirea într-o structură coerentă a realității prezentate ca fiind haotică. „(Les) transports de sens" generate de jocurile cu semnificanți, metaforele și comparațiile restituie conexiunile, „(le) réseau de correspondances", ce constituie structura oricărei memorii. Fiecare roman face astfel obiectul unui montaj riguros ce conferă la nesfârșit un sens nemuritoarelor „tableaux détachés" compunând o complexă și lacunară frescă, subiectivă și universală, a memoriei...

Oaspete în hotelul destinului

Simona-Grazia Dima



Simona-Grazia Dima

A.T. Branca, poetă din București, originară din Craiova, a debutat cu proză în anul 2007. În continuare a publicat un alt roman și două volume de poezie, scrieri urmate de culegerea de poeme *Live camera. Conceptual* (Editura Eikon, 2024). Acest al treilea volum o definește ca pe o poetă cu discurs intelectual, de reflecție asupra propriului destin, totodată păstrând un echilibru cu lumea exterioară. El începe ceremonios și în forță, cu un *Preludiu* urmat de ciclul *Live camera*, unde poemul eponim aduce lectorul într-un „hotel al vieții", spre a fi descifrat cu ajutorul camerelor de supraveghere ale meditației lirice, experte în a consemna totul. Primul ciclu al cărții derulează o serie de arte poetice, expresii ale unui patos incandescent, ale unei intense implicări. Prin suprapunerea nuanțelor semantice și o voită ambiguitate, cuvântul *cameră* poate fi citit simultan cu trimitere la instrumentul optic-electronic binecunoscut (mărturisesc, deși titlul e perfect ales privind sensul și intenția, am simțit un regret pentru lipsa unui echivalent românesc al termenului) și la încăperea găzduind câte un episod din viața (mai ales interioară) a protagonistei. Poeme puternice există și în secțiunea a doua a volumului, numită, simplu, *Conceptual*. Remarcăm riscul asumat al autoarei de a-l intitula printr-un singur cuvânt neologistic, deși ea are talentul de a infuza textelor scrise predominant cu vocabule abstracte o tensiune intelectuală și sufletească reală. E vorba, poate, de preferința poetei pentru mister, pentru eliptic și sugestie, în forme hieratice, austere, uneori, contrastând cu momentele în care vorbește foarte direct.

„Autorul se joacă cu mințile tuturor, e poet./ Îi plac versurile albe, simple care te duc/ acolo unde nu ai fi crezut că o să ajungi/ în miezul lucrurilor, iar pentru asta/ e nevoie de un simț remarcabil/ care să șteargă aburul din ochi/ gustul îndoielnic din cuvânt./ Așadar, vino după mine!/ Grăbește-te să nu-mi pierzi urma!" (*Live camera*). Poeta încearcă să se erijeze în martorul tuturor trăsăturilor psihismului său, să-și asculte geamăna dinlăuntru, „rebela de care viața a despărțit-o/ geamănă nenăscută încă.// A avut un vis și ea cealaltă e acel vis" (*Camera 1*). Ambiția ei merge spre a delimita curajos și a despărți „noaptea de zi visul de realitate viața de moarte", în timp ce i se pare că „oamenii/ au obiceiul să viseze cu ochii deschiși/ și trăiesc cu ochii închiși./ Orbi ca niște cârtițe. Ca liliecii./ Nu deosebesc noaptea de zi/ visul de realitate, viața de moarte" (*ibidem*).

E de înțeles de ce, motivat de o dorință intens recuperatorie, spațiul tipic al autoarei nu ar putea avea alt facies decât poezia unui spirit înverșunat, polemic: în *Camera 1* situația este sugestiv explicată prin existența a două identități proprii, gemene, dar nu suprapuse. S-a schițat portretul enigmatic al unei femei a cărei minte „nu se odihnește niciodată/ nici când somnul o învăluie", tânjind să evadeze „din captivitatea orelor lungi de la birou,/ a ritmului care o smintește,/ a vacarmului vocilor care o seacă de ea însăși". Exigentă, ea alcătuiește proiecte, de pildă cel al unei case, și se asigură că totul este perfect – „(aproximativ nu e o măsură a lumii ei)". În consecință, are mereu în minte stadiul edificării, cu bucurie: „acum casa e atât de frumoasă/ pe cât de puternică a fost înverșunarea din care s-a înălțat!"

În *Camera 2* protagonista mărturisește dificultatea faptului de a trăi monotona dihotomie dintre „realitatea casnică istovitoare", prozaică, legată de datoria aspră, și profunzimea ei, spirituală, dar temporar exilată. Impresionant este recursul la un „ham de memorie" mereu necesar, țintind nevoia de strunire, de ținere energică în frâu a personalității, spre a nu-i permite să eșueze într-un fel de mlaștină a elanurilor nerealizate, căci „e o secetă în ea, o amuțire, o întunecare/ ce vin din adâncimea firii". Cealaltă identitate nu piere, ci își semnalează existența, îndeosebi spre seară, când „simte în coaste împunsătura/ unei aripi stingherite de dimensiunile/ spațiului și timpului cărora nu le aparține". Știm încă din *Preludiu* că eroina, în esența sa ultimă, se consideră o entitate nezăgăzuită de lumesc, aflată mereu în zbor, înaintea celor tentați să îi pună întrebări; totuși, se străvede o accentuare a răului, crede ea, mânată de o aspirație arzătoare, de o ambiție lucidă, care nu ascunde nimic, ci vede că „rana a supurat încontinuu/ și hipnoza fantasmelor n-a ajutat". Poezia constituie un efort mnezic, nu se îndoiește, dar, mai mult decât atât, ei îi revine să asume o recuperare a ființei întregi, nevoia imperioasă de a vorbi „în numele acelei fete/ în numele acestei femei", pentru a lega tot ceea ce a fost nedesăvârșit și a pune în lumină un ansamblu strălucitor. Doar așa va fi contracarată situația vagă în care „viața ei s-a țesut din versuri neexprimate", din pricina servituților. Stingherit multă vreme „de dimensiunile spațiului și timpului/ cărora le-a aparținut celulă cu celulă", eul liric feminin tânjește să depășească fatalitatea obstacolelor, statusul lui, actualmente limitat de împrejurări.

Fără această luptă perpetuă, neantul s-ar înstăpâni, căci omul are tendința decăderii înscrisă în sine, „omul din mic s-a făcut mai mic/ și toată truda lui de nimic" (*Camera 3*), dar nu se ignoră nici posibilitatea fatidică a abandonului divin – „făuritorul de lumi și de suflete ne-a părăsit/ și neantul s-a răsfrânt în urma Lui". Însetată de ideal, poeta exclamă cu ingenuitate: „E atâta încântare a lucrurilor/ păstrate ca icoanele într-o casă primitoare/ și atât de grea stăruința de a împlini un vis!"

Deși prinsă în mijlocul tracasărilor domestice, eroina știe că nu aparține doar acestei laturi a existenței, deci revine cu gândul la saltul din simpla clipă mundană. Cu un fior tragic primește, drept avertisment, imaginea unei vieți amenințate de inform și nesemnificativ, pe care se cuvine să o apere de risipire: „a avut eternitatea clipei și a făcut totul ca s-o oprească./ Până ce pe rând voința, dorința, credința au obosit/ ca aripile secătuite de zbor/ deasupra naturii

umane în descompunere" (*Camera 4*). Remușcările pentru pierderea idealului o urmăresc cu obstinație, încât nu conteneşte să explice dificultatea simplului fapt de a vieţui, o necurmată încercare, efortul depus clipă de clipă, neiertător, în pofida înclinației naturale (proprie i-ar fi sălășluirea senină în calmul spiritului). În loc de asta, însă, are parte de o păşire mereu în afara sa,„apăsat/ cu paşi grei/ cu o piatră enormă în loc de cap pe umerii surpaţi". Împovărată, calcă pe drumuri pline de primejdii, marcate de culoarea roşie a semaforului pulsând la ani lumină de eul său adevărat, intim, „ca o supernovă/ pe sunetele pericolului, picură intermitent/ ecoul tulburării inundă tunelul din mintea ta/ strâmtorată, sufocată de sine, cu sine prin sine".

În această tristă şi opacă tasare a eului, şi ceilalţi trăiesc aproape la fel, pe culoare tot mai înguste, într-o absorbţie meschină „în tunelele din capul lor/ copleşiţi de încercările prin care înaintează în zile/ ca minerii în subteran, răvăşiţi şi anxioşi/ aşteptând asemenea ţie cu nădejde graţierea/ neclintiţi în lumina ţintuită în aer ca o cruce până la cer". Iată condiţia umană diurnă, descrisă în *Camera 6*, proiectând o lume strict mentală a egourilor, o existenţă carcerală – prizonieratul perpetuu îi smulge poetei exclamaţia patetică din final: „Pace ţie! Pace vouă! Odihna e privilegiul îngerilor", fiindcă ea recunoaşte că nu această vieţuire frământată este adevărul despre om, ci spaţiul lăuntric, perpetuu pur, al poeziei. „Sunt zorii! Ciobul nopţii taie adânc/ în forme imprecise, trupuri/ nu mai e de rostit niciun cuvânt./ Ai fost. Nu mai eşti./ Omul nu are niciun prieten/ e timpul saltului în neant" (*Careu de aşi*).

Nu lipsesc nici poemele sumbre, născute din dispoziţii pesimiste, îndeosebi în secţiunea a doua a volumului, vădind clipe când încrederea în oameni a pălit, odată cu descoperirea că nu există afect („inimă") în cuvinte şi că oamenii sunt mânaţi preponderent de interese precise. Primind revelaţia ca pe o lovitură, poeta îşi mărturiseşte naivitatea, nepriceperea: „Până ieri./ Aproape întotdeauna sunt şi alte sensuri/ secundare, figurate, literale/ şi, cele mai multe, ascunse – ascunse/ ca nişte corbi negri în noapte/ sau lupi care dau ocol prăzii/ când mi-am retras mâna aveam/ degetele pline de sânge/ în palmă urme adânci de dinţi/ oricât m-am străduit n-am identificat un chip/ doar un sens al nonsensului în sângele/ în care se înecau toate cuvintele" (*Conceptual*). Instanţa tragică trăită explică scepticismul, dar şi întristează, precum în poemul *Decadenţă*: „nu cred în altruism,/ mă feresc de truisme/ prevăd tot ce e mai rău din partea celorlalţi". Viaţa devine aşadar o luptă eroică sfidând înşelarea încrederii şi dezamăgirile, căci „deşi cu un cuţit în piept e mai greu să zâmbeşti/ am descoperit că poţi face cele mai bune versuri/ în camera de urgenţă, metamorfozat în secret/ ascuns în petalele şi sunetele sacrului din sânge/ în nespusa dulceaţă a tăcerii goale de tine/ – toate ţi se iartă în starea de graţie". Cum se vede, în durere există totuşi o indefinibilă voluptate, consemnată şi în poezia *Dulce amar: „e o dulceaţă în durere/* pe care o guşti cu amărăciune/ *o împăcare, o înălţare*/ în care te trezeşti dimineaţa" (subl. în text). Ea redefineşte inconfortabilul, delimitează „cu grijă zona de siguranţă". Şi răsplata perseverenţei în zonele ambigue o constituie, negreşit, poezia, precum în frumosul final: „se poate să fi greşit, dar nu ai cedat/ ai lustruit îndârjit toate feţele piramidei/ *până în vârf, până acum*/ când ţi s-a cuibărit la sân o mică pasăre,/ iar fiorul care te străpunge e atât de dulce".

Paradisul primordial nu e uitat, chiar dacă negativul predomină, „oraşele s-au deşertificat în noi", iar oamenii, „în rând cu îngerii căzuţi", caută „mai multă încântare de sine/ pentru aspiraţiile mărunte din minţile noastre/ – cândva puternice/ pentru damnarea din inimile noastre/ – cândva demne/ de toată dragostea de care am fi fost în stare" (*Paşi pe loc*). Această reamintire a unei fiinţări superioare emoţionează. Ei îi aparţine şi senzaţia persistentă a zborului, experimentată curent în copilărie, dar în prezent, căci, după ce „vine o iluminare/ care te aruncă într-un salt mortal.// Eşti iar pe orbită" (*Aer pur*). Poetul e dator să fie încăpăţânat, indiferent de înţelegerea sau neînţelegerea celorlalţi (*Indiferent ce*). Diagnosticul neconcesiv pus societăţii contemporane în poemul *Transparenţă* surprinde blazarea majorităţii semenilor şi face câteva necomplezente radiografii ale alienării sociale. Cu pătrundere psihologică poeta remarcă modul opac de a privi al oamenilor, „unii prin alţii", nu direct, ci mediat, prin „paravane cu celule lichide", cu totală obtuzitate, pentru că „minţile proiectează/ false versiuni ale sinelui", în timp ce „luminile utopice", poate tot ceea ce au ei mai bun, sunt mereu prefăcute „în pulbere". Un defazaj comunicaţional explică naufragiul continuu al omenescului: „ceea ce spun eu şi înţelegi tu e ceva./ Ceea ce spui tu şi înţeleg eu e altceva./ De aceea tac şi mă îndepărtez... în bărcuţele noastre o să naufragiem/ mai departe de orice frontiere... o să ne înghesuim cu ego şi alter ego în metrouri". Nu e de mirare deci că „mirosul de vis ars îneacă lumea/ poate nici nu era un vis adevărat/ visele sunt ţesute din lumină. Acesta era/ poate întunericul din preajma unei flăcări". Subzistă, încă, la cei puţini o „încredere oarbă/ poate de aceea oamenii prea visători sunt orbi." Dar prăpastia lumii nu iartă,„de vreme ce nimeni nu-l iubeşte/ de vreme ce nimeni nu-l crede/ până la capăt pe celălalt" (*Consemn*).

Deşi pierdută acum, a existat cândva şi o epocă aurorală „când ai iubit fără întrebări/... laolaltă cu lacrimile de fericire/ în inima tânără care ştia să le cuprindă la pas/ atunci când visul se întrecea cu vântul/ pentru mireasma surâsurilor/ într-o însufleţire peste măsură/ care ai crezut că nu se va sfârşi" (*Încă o dată*).

Se pare că jumătăţile entităţii lirice, ipostaziate în cele două creaturi gemene pomenite, au nevoie de multă deliberare şi străduanie până să se reunească, la fel şi cele două versiuni ale omului (cea empatică şi cea egolatră), într-o viziune unitară. Drumul este, însă, îmbrăţişat, în austeritatea lui, din tot sufletul, în numele unui nord ontologic: „nordul e într-acolo unde inima ta bate", iar „o inimă care nu urmează nordul/ e o inimă care nu mai bate" (*Nord*). În poemul *Cât vezi cu ochii,* cele două jumătăţi se caută – pe de o parte este omul pământean, cel de aici, pe de cealaltă parte, „o conştiinţă goală de trup/ goală de sine", care nu poate „ascunde dorul ei de lumină şi de nemurire. Şi asta doare./ Asta ne desparte./ Ne face să ne urâm pe cât de mult ne iubim/ constrânse să trăim una cu cealaltă." Ele se resping pe rând, dar, deodată, făptura întrupată se hotărăşte să o integreze pe cealaltă, cea ideală, profilului ei interior: „alerg să o prind din urmă,/ iar când suntem amândouă laolaltă/ trup şi suflet/ îmi vine inima la loc/ nu mai am niciun laţ în jurul gleznei, trunchiului,/ în jurul gâtului/ suntem libere să ne pierdem una în cealaltă/ cât vedem cu ochii". Versurile citate rezumă întreaga miză a volumului: lupta pentru reunificare spirituală, pentru justificata regăsire a veritabilei esenţe sufleteşti. Iar sunetul dur, casant al poeziei semnate de A.T. Branca, provenit din continua ei vehemenţă intelectuală şi atitudinală, îi generează cele mai bune poeme, îndeosebi atunci când punctează mai puţin critica socială, cât necruţarea faţă de propriile trăiri, înfruntarea iluziilor, a limitelor personale.

Melopeea cicadelor

Dan Perşa

Paradigma

Îmi amintesc, însă nu ştiu cât de bine, că pe la sfârşitul anilor '90 am răspuns la o anchetă a revistei „Paradigma" privind o presupusă schimbare a paradigmei literare. Întrebările mi le-a trimis Mircea Ţuglea. Am negat. Nu simţeam că paradigma literară s-a schimbat, ci doar că sunt noi lumi de zugrăvit. Dar acum, în 2026, da, sunt sigur că, în proză cel puţin, s-a născut o nouă paradigmă.

Trebuia să încep de undeva, gândind la romanul Andreei Răsuceanu, „Hemiptera", Polirom 2026. Un roman excepţional (ceea ce cred că voi demonstra cu uşurinţă), încadrabil perfect noii paradigme. Cum au fost, de altfel, şi romanele Andreei care au compus Trilogia Satului. Nu am devenit conştient de această nouă paradigmă (pe care o simţeam), decât în urma unui studiu care avea cu totul alt subiect. Nu pot rezuma studiul, aşa că voi explica într-un mod intuitiv. Citeam, poate cu 30 de ani în urmă, un roman de Nicolae Breban şi apărea un personaj, cam în blugi şi adidaşi, cu un imens casetofon pe umăr dat la volum maxim. Se plimba pe străzi pe sub castani mândru de casetofonul lui. Aşadar personajul era „caracterizat" prin acţiunile şi atitudinile lui. Şi cam la fel se întâmpla cu personajele din celelalte romane româneşti. Personajul era privit din exterior. Prin anii '90 şi mai apoi s-au făcut tot felul de experimente ale prozei, încât Nicoleta Sălcudeanu exclama: „o profuziune de scrieri inclasificabile". Iar în anii mai apropiaţi de noi, iată că experimentele au luat sfârşit şi apele s-au limpezit. O parte a prozei româneşti (pentru că la noi generaţiile de creaţie activează împreună şi vechea paradigmă încă există în multe romane) a găsit o direcţie nouă. S-a născut o nouă generaţie de romancieri. Noile romane sunt preocupate mai mult de interioritate. Personajul se întreabă cine este. Îşi examinează memoria. Se teme că amintirile sale ar putea fi false. Se întreabă dacă este autentic. Îşi cercetează trauma, identitatea, corpul, relaţia cu ceilalţi.



Dan Perşa

În 1989 o epocă se încheiase. În anii '90 avem multe romane „apocaliptice", escatologice, milenariste. Dar o nouă lume trebuia să înceapă. Scriitorii au descoperit destul de repede că sfârşitul unei lumi nu înseamnă neapărat naşterea alteia. Uneori înseamnă doar că omul este lăsat în mijlocul ruinelor şi trebuie să-şi continue viaţa. De aici începe treptat deplasarea de la Apocalipsă la traumă. În primul imaginar, subiectul literaturii era lumea care se prăbuşea. În cel de-al doilea, subiectul devine omul care a rămas după prăbuşire. Aceasta este una dintre marile schimbări ale romanului românesc contemporan. Personajul nu mai este martorul unei istorii grandioase, cât purtătorul une istorii în propriul corp şi în propria memorie.

„Hemiptera" şi paradigma traumei

În „Hemiptera", Andreea Răsuceanu construieşte exact tipul de conflict interiorizat şi analitic despre care vorbeam, articulat pe două paliere principale. Primul este anxietatea şi corpul (mecanismul declanşator). Conflictul nu se naşte dintr-un eveniment exterior spectaculos, ci dintr-o criză somatică şi psihologică, criză potenţată de o dezamăgire. Parisul găsit nu este cel sperat. Personajul principal (feminin) este confruntat cu propriile stări de anxietate, atacuri de panică şi o fragilitate fizică/emoţională care o obligă să ignore ritmul vieţii obişnuite şi să privească în interior. Celălalt palier este căutarea originii traumei. Se observă, pe măsură ce lectura înaintează, că este o traumă transgenerațională. În loc să caute un vinovat unic sau un antagonist direct, naraţiunea sondează trecutul familial şi memoria spaţiilor (casa, cartierul, trecutul comunist şi postcomunist). Vulnerabilitatea prezentă este disecată prin reconstituirea istoriei familiei, căutând rădăcinile rănii în trecut. Mama şi bunica aveau nume şi o identitate în „O formă de viaţă necunoscută", aici nu, astfel că „Hemiptera" este în fond un roman profund legat de romanele anterioare ale Andreei Răsuceanu, venind ca o sinteză vizionară.

Este o ruptură faţă de acţiunea clasică. Miza nu este „ce face" Personajul în prezent, ci cum îşi explică şi îşi asimilează stările de vulnerabilitate. Spaţiul devine o extindere a psihicului. La fel ca în proza modernă a fluxului de conştiinţă, mediul exterior nu este doar un decor, ci un depozitar al memoriei. Însă, spre deosebire de scriitorul modernist care doar observă curgerea gândurilor, personajul din „Hemiptera" foloseşte aceste repere pentru a înţelege de ce poartă o anumită traumă.

Este o miză terapeutică? Nici nu contează, pentru că, oricum, nu se poate ajunge la liman, captivitatea e absolută. Conflictul se poartă între nevoia de izolare/fugă de durere şi efortul lucid de a numi anxietatea şi de a-i găsi cauzele în istoria de familie. Această structură confirmă trecerea de la personajul definit de fapte la personajul definit de modul în care îşi cartografiază şi înţelege propriile vulnerabilităţi. Oricum, dacă într-o vreme spuneam că literatura are

puteri terapeutice, taumaturgice şi chiar apotropaice, pentru Andreea Răsuceanu, miza nu este cea terapeutică. Romanul ei este cu mult mai mult de atât, nu o căutare a vindecării, ci este construcția unui întreg vizionar (după expresia lui Wilson Knight). Aceasta este marea ambiție şi reuşită a acestui roman. Voi reveni asupra acestui aspect. Deocamdată, să spun că noul mod în care spațiul este descris în literatura contemporană se îndepărtează de simplul „decor" realist sau naturalist. Casa, cartierul sau oraşul nu mai sunt fundaluri pe care se desfăşoară o acțiune, ci funcționează ca un arhivator somatic şi psihic al traumei.

Spre deosebire de proza clasică (unde o casă veche arăta statutul social sau decăderea unei familii), proza axată pe investigarea vulnerabilității foloseşte „spațiul" într-un mod cu totul diferit.

Spațiul locuit devine o extensie a corpului şi a simptomului. Anxietatea şi trauma sunt adesea greu de articulat prin cuvinte abstracte. Spațiul fizic oferă o geometrie vizibilă pentru stări invizibile. Camerele mici, holurile întunecate sau zidurile deteriorate devin proiecții ale atacului de panică sau ale blocajului emoțional. Exprimă sufocarea şi claustrofobia. O crăpătură în perete, igrasia sau obiectele deteriorate nu sunt doar detalii descriptive, ci oglindiri ale rănilor interioare nevindecate ale personajului.

Ia naştere o geografie a memoriei involuntare, care duce la palimpsest. Spațiile păstrează urmele fizice ale celor care le-au locuit. În această nouă paradigmă, explorarea unui spațiu echivalează cu o şedință de psihanaliză sau cu o arheologie personală. Personajul păşeşte dintr-o cameră în alta şi, odată cu mutarea fizică, trece prin straturile temporale ale propriei istorii (sau ale familiei sale). Obiectele vechi, mirosul dintr-o casă părintească sau lumina dintr-un anumit colț de cameră funcționează ca declanşatori. Ele activează amintiri refulate şi obligă personajul să confrunte momentul în care s-a produs „ruptura".

Atunci când trauma nu îşi are originea doar în viața personajului principal, ci în istoria părinților sau a bunicilor săi (de pildă, în perioada comunistă, în persecuții sau violență domestică), spațiul devine depozitarul tăcerilor din familie. Zidurile „țin minte" ceea ce oamenii au refuzat să spună sau au fost forțați să nu spună. Prin cartografierea atentă a unei case vechi sau prin revenirea în locurile copilăriei, personajul caută fizic locul unde s-a rupt firul siguranței emoționale, transformând topografia în diagnoză.

Spre deosebire de fluxul de conştiință modernist, unde spațiul era doar un stimul senzorial trecător ce stârnea un lanț liber de gânduri, în proza Andreei Răsuceanu explorarea spațiului este orientată spre un scop: personajul disecă mediul fizic pentru a găsi răspunsul la întrebarea „De ce sunt aşa cum sunt?".

Palierul istoric

Dar acesta este un palier al cărții. Urmează al doilea, ce îl întretaie pe primul. Critica literară subliniază că în „Hemiptera" palierul istoric, cel din timpul ciumei lui Caragea (începutul secolului al XIX-lea), constituie o veritabilă metaficțiune istoriografică şi un pilon de rezistență al romanului. Există o legătură între cele două planuri? Intră acum în acțiune o specializare academică a Andreei Răsuceanu: geocritica, geografia literară, care o face capabilă să vadă topografia, spațiul şi timpul. Lumea lui Caragea începe cu o scenă forte, uciderea câinilor, aşa cum celălalt palier începuse cu o scenă forte, abandonarea trenului, abandonarea mâncării (morții nu călătoresc, nu mănâncă), cu lumea viilor lipită de cimitir, încât lumea viilor şi morților se întrepătrund. Legătura fizică dintre cele două epoci este chiar terenul pe care este construit cartierul Balta Albă. În timpul ciumei lui Caragea (1813–1814), în acea zonă de la marginea oraşului exista o groapă comună unde trupurile ciumaților erau stropite cu var stins. Balta albă care se forma atunci devine, peste două secole, fundamentul pe care se ridică blocurile din comunism şi postcomunism. Cartierul este un palimpsest. Naratoarea din prezent călătoreşte prin straturile de pământ şi memorie ale aceluiaşi loc.

În acest context, are loc o „îmbogățire" a prozei printr-o sferă simbolică. Cicada şi molima. Numele romanului („Hemiptera") trimite la ordinul de insecte din care fac parte cicadele, prezente masiv în ecosistemul din Balta Albă. Cântecul lor asurzitor însoțeşte ambele lumi. În planul contemporan, ele semnalează degradarea, un parc ce arde mocnit şi o criză climatică/existențială; în planul fanariot, ele însoțesc „soarele teribil al molimei" şi moartea colectivă.

Ceea ce duce la senzația de sfârşit de lume. E o lume crepusculară. Cele două perioade comunică prin ideea de colaps. Oamenii din vremea ciumei lui Caragea şi cei din capitalismul postcomunist trăiesc, în fond, aceeaşi experiență a descompunerii. Anxietatea individuală a naratoarei din prezent rezonează cu anxietatea colectivă a unei societăți în pragul extincției din secolul al XIX-lea.

E clar că nu e vorba, la Andreea Răsuceanu, de o reconstituire istorică obişnuită.

Cum s-a observat, romanciera evită clişeele balcanice sau pastişa istorică. Epoca lui Caragea nu este cosmetizată, ci redată cu o intensitate vizuală şi senzorială aproape hipnotică, o cronică sângeroasă şi acută care dă greutate şi adâncime frământărilor interioare din prezent.

Cele două părți nu sunt legate printr-un fir epic clasic de tip cauză-efect, ci prin stratigrafie a memoriei: trecutul fanariot este fundalul nevăzut, dar activ, peste care s-au depus trauma comunistă şi anxietatea prezentului.

Viziunea

Ce rezultă în urma acestui dublu plan al romanului? O construcție colosală, care transformă romanul într-un mare poem al crepusculului existenței omeneşti. Diferența față de poezie? Andreea Răsuceanu nu se lasă dominată de stările de emoție, ci domină, ca un arhitect, şi controlează, întreaga construcție. Ea se află şi în interiorul romanului (căci personajul feminin preia ceva din biografia autoarei, având şi rolul de narator), dar se află şi în afara romanului, cu o luciditate niciodată pierdută. Până şi Odiseu adoarme când se apropie de Itaca şi soții săi dezleagă burduful cu vântoase. Pe când Andreea Răsuceanu stă deasupra romanului ei ca un Demiurg. E ceea ce am numit, după Wilson Knight, „întreg vizionar". Aici cuvântul „vizionar" nu are legătură cu vizionarismul, cu profetismul. Pe axa timpului, e chiar cu săgeată inversă. Nu priveşte spre viitor, ci spre trecut, pentru a oferi o viziune a trecutului ce explică prezentul. Şi exprimă o viziune asupra existenței omeneşti. Ne ducem viața în crepuscul. Ca să reuşeşti să înalți un astfel de edificiu, e nevoie să fii capabil să aduni în minte întreg romanul şi abia apoi să-l scrii. Pentru asta e nevoie de o conştiință superioară, de talent poetic şi de

cuprinderea în minte a unei metafore centrale. Metafora centrală generează edificiul. Cititorul e nevoit să parcurgă tot romanul pentru a ajunge la metaforă. Pentru autoarea romanului, a fost invers. A avut viziunea, metafora, iar în jurul ei a construit. Între autor şi cititor e aceeaşi diferenţă care există între inginerie şi ingineria inversă. „Hemiptera" nu este un roman pentru cititorul cu minte leneşă. El este obligat ca mai întâi să asimileze şi să investigheze construcţia.

Construcţia

Iată pământul ca palimpsest infestat. Un teren pe ale cărui straturi succesive de istorie şi suferinţă se ridică atât structura urbană a Bălţii Albe, cât şi cea psihică a naratoarei. La bază se află gropile comune de var stins din 1813. Acest strat istoric funcţionează ca terenul de fundaţie, o zonă a disoluţiei fizice şi a morţii colective care refuză să rămână îngropată. Peste gropile comune ale morţilor de ciumă se toarnă placa de beton a blocurilor comuniste şi se ridică cartierul modern. Clădirile, cărămizile şi zidurile nu izolează trecutul, ci îl absorb. Spaţiul construit devine un conductor prin care frica şi trauma transgenerațională urcă direct în apartamentele prezentului. Denumirea „Hemiptera" (ordinul din care fac parte cicadele) oferă cheia de boltă a acestei construcţii. Sunetul, invazia şi prezenţa cicadelor reprezintă manifestarea de suprafaţă, eflorescenţa vizibilă şi sonoră a răului rămas ascuns în ziduri şi pământ. Anxietatea, atacul de panică şi boala somatică a naratoarei sunt o rezonanţă a corpului uman la vibraţia acestui „rău din adânc".

Edificiul narativ funcţionează ca un canal de transmisie vertical. Trecutul fanariot al mizeriei şi al epidemiei filtrat prin straturile de pământ ce preiau povara altui rău, al edificiilor comuniste, trece şi alimentează fisurile din blocurile de locuinţe şi izbucneşte în prezent sub forma crizei existenţiale şi biologice.

După ce construcţia a fost investigată, cititorul e nevoit să plonjeze şi mai adânc.

Crepusculul

Anume, în viziunea crepusculară a romanului. Crepusculul reconfigurează ontologia. Omul nu mai trăieşte într-o lume stabilă, ci într-o stare permanentă de amurg istoric şi biologic, prins la graniţa incertă dintre lumină şi întuneric, dintre viaţă şi disoluţie.

Ca să nu existe dubii că viziunea crepusculară cuprinde întreaga lume din „Hemiptera", crepusculul se manifestă în trei planuri.

Mai întâi în unul dublu, trecut şi prezent. Lumea fanariotă se stingea sub povara molimei şi a schimbărilor politice. Este un amurg al vechii ordini, în care alcătuirea socială se prăbuşeşte, iar moartea devine banalitate cotidiană. Iar în prezent, naratoarea trăieşte într-un crepuscul existenţial prelungit. Anxietatea şi atacul de panică sunt stări liminale prin excelenţă. Personajul nu este nici pe deplin integrat în viaţa funcţională, dar nici prăbuşit definitiv. E o suspendare continuă în aşteptarea unui colaps care întârzie să vină sau care s-a produs deja pe nevăzute.

În alt plan, corpul uman îşi pierde certitudinea materială şi devine permeabil. Omul contemporan din roman nu mai este un agent stăpân pe destinul său, ci un receptacul al deşeurilor istorice. El poartă în ţesuturi şi în psihic frica bunicilor, mizeria oraşului vechi şi lucrurile nespuse de înaintaşi, dar bănuite. Rămân aşadar neprelucrate.

Aşa cum la apus obiectele îşi pierd culorile şi devin umbre, personajul îşi pierde identitatea fermă. Devine o prelungire a zidurilor, un ecou al pământului infestat de var şi de amintiri. Existenţa devine o formă de vegetare hiperlucidă în care conştiinţa înregistrează descompunerea fără a o putea opri.

Şi, în fine, ultimul plan este dat de prezenţa cicadelor (Hemiptera). Este marca auditivă a acestei existenţe crepusculare. Cântecul lor asurzitor semnalează o natură dereglată, o căldură sufocantă şi o stare de criză iminentă. Ele sunt vocea fundalului care aminteşte că sub suprafaţa civilizată a oraşului pulsează o viaţă oarbă, obscură, indiferentă la drama umană.

Existenţa umană nu mai este un traseu luminos spre un scop, ci o traversare a unei zone de umbră, o încercare de a supravieţui într-un spaţiu în care trecutul şi prezentul, boala şi sănătatea, viaţa şi moartea se suprapun neîncetat.

Moartea simbolică

Dar oare ce contează mai mult, viziunea întregului sau viziunea vieţii trăite într-o lume cu orizontul atât de apropiat, încât te sufocă şi în care instinctul de supravieţuire nu te salvează, ci te face să te zbaţi în agonie. Viaţa agonică, scurtă ca a efemeridelor, într-un cadru mic, sufocant, care nu-ţi permite să construieşti nimic durabil. În fond, viziunea aceasta asupra vieţii vine dintr-o meditaţie asupra istoriei. O istorie care a transformat oamenii din fiinţe creatoare şi fericite în făpturi larvare cu viaţă de o zi. Nu poţi să nu vezi în scena uciderii câinilor o scenă simbolică, uciderea oamenilor. Doar că ei nu sunt băgaţi fizic într-un sac şi loviţi cu un ciomag, ci similitudinea e simbolică, metaforică. Viaţa personajului ce străbate romanul e o acuzaţie adusă istoriei. Angoasa, anxietatea, tensiunea nervoasă ce induce tensiunea fizică asupra corpului, viziunea sumbră a existenţei într-un mausoleu cu miros de putreziciune şi clei de oase sunt tot atâtea acuzaţii ale trecutului cu fapte ce te umplu de oroare şi îţi încheagă visele într-o pastă ca mâlul unei mlaştini în care te scufunzi inexorabil, fără speranţă. Poate de aceea personajele nu au nume sau dacă au, ele nu contează. Căci nici numele şi nimic altceva nu dă identitate unui om. El a fost prins deja în curgerea mâloasă a istoriei şi din această curgere lentă, nămoloasă, nu ai cum scăpa, oricât ai încerca să înoţi. Căci nu poţi înota, ci eşti dus, purtat fără să te poţi împotrivi, oricât ai da din mâini ca să înoţi. Nu tu înaintezi, ci mocirla în care te afli captiv te duce.

Şi acum, nu-ţi rămâne decât să priveşti transistoric. Imperiile antice şi prăbuşirea lor, sclavia, războaiele, lagărele morţii, molimele, Inchiziţia, deportările, epurările, inundaţiile catastrofale, cutremurele, masacrele, fanatismul, mahalalele, exploatarea copiilor şi femeilor. Toate sunt cuprinse în „Hemiptera", ca un cântec asurzitor al cicadelor.

La Curțile filosofilor Dinvale, Mureșan, Deleuze*

Petre Isachi

„Prăbușirea din certitudinile ce s-au dovedit înșelătoare devine putința de a pluti; ceea ce părea un abis devine spațiul însuși al libertății, iar ceea ce părea neant se transformă în locul de unde ființa însăși începe să ne vorbească."

Karl Jaspers



Petre Isachi

Pe scriitorul Ion Dinvale (pseudonimul profesorului de logică și filosofie, Ion Pascariu), un colaborator de excepție al revistei de cultură *13 Plus*, circumstanță destinică, noi, cititorii acestei instituții a spiritului Bacăului tot mai bacovianizat și europenizat, adică (de)căzut în abisul Istoriei – găsindu-ne pe „aceleași vremuri" – am avut norocul să-i fi lecturat multe din cele 36 de eseuri ale vol. II, *Prăbușirea din certitudini*, înainte de a fi publicate la Salonul Literar, sub mottoul filosofului german, Karl Jaspers (1883-1969). Am constat cu reală satisfacție cognitivo-estetică că autorul *Prăbușirii din certitudini* iubește arta/ literatura și filosofia angajată, cam în spiritul lui Caragiale, Kafka, Sartre, Brecht, Noica, Adorno, Cioran etc. Eseul filosofic reprezintă forma de expresie predilectă pentru existențialistul băcăuan, contaminat de spiritul lui Jaspers, dar și de legea morală kantiană. Eseistul Ion Dinvale bântuit de gândirea logică, mai precis de cele patru principii ale gândirii (principiul identității; ... necontradicției; ... terțului exclus; ... rațiunii suficiente) înțelege prin existență – se știe, existența nu este un obiect exterior, ci este transcendență –, trei lucruri: I. Condiția umană, limitată, ce se dezvăluie prin situații ultime: suferință, vinovăție, moarte, gând etc. – vezi Vianu Mureșan, *Ultimul gând* – pe care omul le trăiește, la care participă, dar pe care nu le poate obiectiva; II. Existența ce implică libertatea. Desigur, existentul/ omul liber este răspunzător și ca atare vinovat de toate acțiunile sale; III. Existentul înseamnă comunicare între existenți, iar căutarea adevărului de către om devine năzuința de a-și transcende existența și de a comunica cu celălalt, cu Lumea, de a se înțelege pe sine. Cuget, deci comunic. Comunic, deci exist. Acesta pare să-i fie crezul.

Intrat în Curtea, citește sistemul, logicianului și filosofului I. Dinvale, îndemnat și de *Progresia minții spre punctul de incertitudine*, recenta carte a profesorului Vianu Mureșan de la Universitatea Babeș Bolyai, Cluj-Napoca – un paradox absolut, ar denumi volumul clujeanului, Gilles Deleuze în, probabil, a XXXV-a serie de paradoxuri din *Logica sensului* –, dar și de preferința fericită a autorului vol. *Prăbușirea din certitudini, II,* pentru eseu, formă atipică de raționament, matematică superioară a spiritului, ce are o arhitectură proprie în cadrul libertății de gândire, care reamintește de opinia austriacului Robert Musil, care în capodopera romanescă, *Omul fără însușiri*, acuză o tendențioasă agresiune a spiritului din sistemele filosofice: „Filosofii sunt oameni ai violenței, care nu au la dispoziție armate, și atunci își supun lumea, închizând-o într-un sistem." Dictatura sistemului filosofic este – paradoxal – cu atât mai evidentă în eseul polemic, liber de prejudecăți, care nu are dimensiuni prestabilite, refuză regulile artei, standardele argumentative ale științei și teoriei organizate, dar și tot ce este sau pare să fie caduc, nesincronizat cu adevărul necesar, cu spiritul veacului, cu ideea pe care vrea să o impună. Un eseist strălucit în acest sens rămâne filosoful româno-francez, Cioran.

Găsesc, foarte utilă în context, precizarea profesorului univ. dr. Vianu Mureșan – teza de doctorat: *Heterologie, introducere în etica lui E. Levinas* – din *Ultimul gând*: „Ceea ce trebuie lămurit e faptul că regulile stabilite de logică nu sunt regulile gândirii, ci regulilor propozițiilor, ale formulelor în care includem o parte din gândurile noastre. Nici logica și nicio altă știință nu pot acționa asupra felului în care se produce gândirea, nu pot controla procesul *autopoietic*, practic infinit, al minții umane." (p. 197). Poate dacă ar fi fost „controlat" în vreun fel, *procesul autopoietic* al lui Gilles Deleuze din vol. *Logica sensului* nu ar fi descoperit și interpretat un strălucit joc al sensului și al nonsensului, un haos-cosmos existențial, raportându-se la două din scrierile lui Lewis Carroll, *Alice în Țara Minunilor*; *Alice în Țara din Oglindă*; – 34 de serii de paradoxuri care formează complexa teorie a sensului, se știe, o entitate inexistentă ce se află cu nonsensul în relații cu totul aparte: istorice, topice și (i)logice, iar filosofico-religios, cu o galaxie de interogații corelate aparent întâmplător. Folosind parcă sugestiile lui Mureșan, sintetizate în capitolul *Cum putem produce gânduri*: *Metoda ecoului, Metoda dialogului, „Lasă să se gândească", Metoda concentrării,* francezul Gilles Deleuze configurează paradoxurile sensului, de fapt, serii de paradoxuri – *ale devenirii pure, ale efectelor de suprafață, ale propoziției, ale dualităților, ale structurii, ale evenimentului,*

ale dublei cauzalități, ale limbajului, ale comunicării evenimentelor, ale gândirii, ale fantasmelor, ale umorului etc. pe care le identificăm însă și în eseurile lui Ion Dinvale, dacă-i citim volumul *Prăbușirea din certitudini, II* (desigur și vol. I, dacă nu l-ați ...) corelat polemic și ideatic cu aproape întreaga mare filosofie a Lumii de la Parmenide, Heraclit, la Epicur, Descartes, Heidegger, Pascal, Montaigne, Leibniz, Spinoza, Kant, Hegel, Karl Popper, Sartre, Cicero etc., dar mai ales, cu spiritul haosmotic al prezentului.

Titlurile eseurilor: *Forme patologice de manifestare a spiritului; Dincolo de straneitatea alterității; Criza valorilor și „arhanghelii relei vestiri"; În căutarea frumosului pierdut; Imaginarul insurgent; Pragmatism și moralitate; Timidele vecinătăți semiologice; Eonul dogmatic; Noi contribuții la fenomenologia desprinderii, Vrăjmășie, sine die; Inteligență și bună-credință* etc. confirmă simultan interesul filosofului pentru „voința de adevăr" și „straneitatea alterității", dorința de a merge dincolo de concepte contrarii (bine – rău; frumos – urât; viață – moarte; finit – infinit etc.), dar mai ales, interpretarea morală a fenomenelor, arta și acribia filosofică de a prezentifica problematica controversată a contemporaneității și, mai ales, pe cea a viitorului. Nu cade în prezumția generală, potrivit căreia „certitudinea este mult mai valoroasă decât incertitudinea, iar iluzia este mai puțin utilă decât adevărul". În ceea ce privește voința de putere și liberul-arbitru, Ion Dinvale se întâlnește atât cu Nietzsche, cât și cu Vianu Mureșan, în așa-zisa libertate ontologică a minții. Eseurile profesorului Ion Pascariu amintesc de „dialectica negativă" a lui Adorno – concepție în care înțelegerea lumii nu pretinde niciodată să fie încheiată: „obiectele nu sunt epuizate prin conceptul lor". De aici, imposibilitatea înțelegerii în mod total a realului și înțelegerea progresului drept decadență: dominarea tehnologică și economică, pe care omul o exercită asupra naturii se transformă – fatal – în dominarea omului de către om.

Dialectica negativă a filosofului Ion Pascariu reprezintă un proces de dezvăluire. Iluzionarea sistemelor filosofice este evidentă. Demitizarea lor, tot atât de necesară. Dominarea pe care gândirea crede că o exercită asupra obiectului sau pe care știința o exercită asupra naturii nu este altceva decât dominarea pe care societate o exercită asupra ființei umane. Ion Dinvale pleacă de la prima cugetare ce-l provoacă – gândul lui Blaise Pascal - *Să ne silim a cugeta frumos. Iată ideea morală*:

„Printr-o simplă conversiune logică, rezultă că toți cei ce nu se silesc a cugeta frumos, încalcă principiile elementarei moralități. Ce să mai spunem însă, de cei ce se silesc să cugete ... urât?! Ceea ce părea atât de simplu, de evident, de transparent altădată (înălțare, rafinament, seninătate, poezie), adică frumusețe autentică, devine o cetate asediată din toate părțile de oștile nesfârșite ale urâțeniei și prostiei umane. Cu veacul trecut începe programul sistematic de veștejire, de parodiere a valorilor estetice tradiționale, autentice (subtilitate discretă, gravitate, eleganță, rafinament, reflecție stăruitoare, solemnitate etc.) toate ridiculizate și expediate: da, da!... bla, bla, bla!... Începe ridiculizarea oricărei forme de autoritate, și odată cu ea a cultului oricărei ierarhii, proces ce atinge apogeul în absurdul burlesc al lui Tristan Tzara: spontaneitate absolută, amalgamare, dizarmonii sonore, dispreț total pentru ordine, logică, sintaxă. E prețul plătit libertății, care, cum se spune, nu e niciodată prea mare. Începe o eră stranie, necunoscută până acum, de cultivare cu obstinație a dizarmoniei, stridențelor, sincopelor, incongruenței, grotescului, absurdului. Victime sunt nu numai autorii, ci și temele majore, marile mituri ale literaturii universale, simbolistica, lexicul, orice efort de compoziție, de stilizare. (...) Să ardă Sorbona, dar să rămână zidurile cu graffitti. Începe spirala înfricoșătoare a degradării discursului, și mai ales a gustului estetic, a creației și receptării actului artistic. Irațional, delir, nebunie ..." (*În căutarea frumosului pierdut*, p. 321)

Vizitând cu smerenie „curțile" celor trei filosofi care, deși nu se cunosc între ei, sunt înfrățiți în arta de a cugeta polemic, dubitativ și interogativ asupra existenței, am ajuns la concluzia că știința, filosofia, artele nu sunt altceva decât reacții ale minții – găsiți timpul, vă rog, să nu rămână necitite nici *Progresia minții spre punctul de incertitudine și nici Logica sensului* – noastre, la ubicuitatea problemelor contradictorii cu care ne confruntăm permanent. Cine nu percepe și nu pricepe contradicția cu o claritate matematică nu are probleme, iar cine nu are probleme nu poate gândi, prin urmare nu poate face artă, știință, filosofie. Istorie, matematică. Îndoiala este moștenirea capitală a gândirii contemporane, singura capabilă să regenereze aristocrația spiritului: mă îndoiesc, deci cuget, cuget, deci comunic, comunic, deci exist. Vocația de a exista presupune să dai naștere în mod spontan, la noi forme de acțiune și de gândire incert-complexă. Paradoxal, dar câtă incertitudine, atâta viitor.

Părăsind „Curțile" celor trei filosofi înfrățiți în „punctul de incertitudine" rămân cu certitudinea că ontologia negației, supraomul-metavers, nihilismul activ/ pasiv, sentimentul tragic de inutilitate a existenței, golul istoric etc. nu vor învinge ontologia misterului, deși, vorba lui Eminescu, *E apus de Zeitate ș-asfințire de idei*. O altă certitudine: potențialul canonic al limbii române nu încape nici în aplicații, nici în varii experimente de laborator apocaliptic.



Luminița Radu

* Ion Dinvale, „Prăbușirea din certitudini", Vol. II, Editura Salonul Literar, Odobești, 2026
* Vianu Mureșan, „Ultimul gând: progresia minții spre punctul de incertitudine", Editura Eikon, București, 2026
* Gilles Deleuze,„Logica sensului", traducerea din franceză și note de Bogdan Ghiu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2022

Moara de Vânt 34

Horea Sibișteanu



Horea Sibișteanu

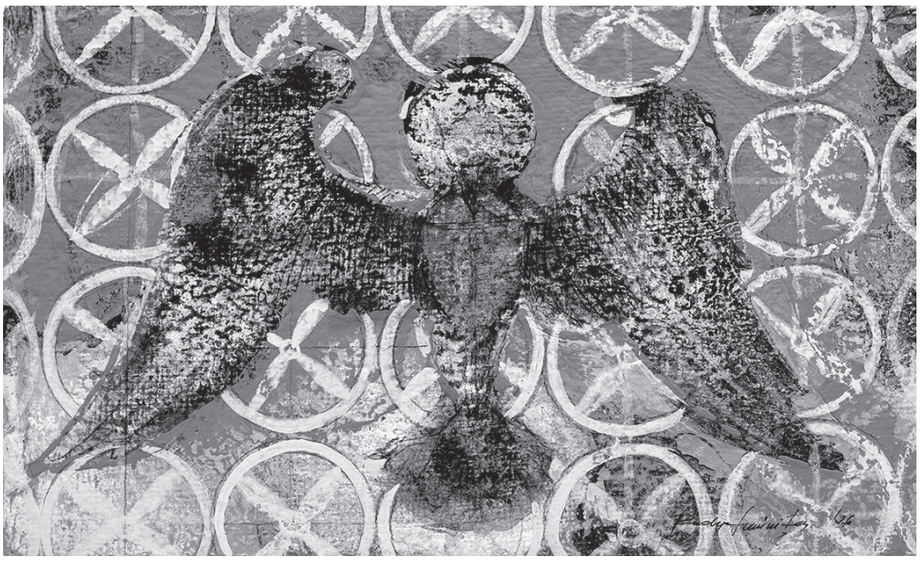
Sala de așteptare e plină ochi, cu greu am găsit unde să mă așez. E cald și aerul miroase a ouă prăjite și a picioare nespălate. Nu îmi găsesc locul, nu pot să-mi dau seama dacă a fost bine sau a fost rău. Vina cui e că nu au venit decât trei oameni? Dacă au avut buget să mă zboare până la Iași și-napoi, dacă au avut bani pentru camera aia de hotel, pentru mese, pentru premiu, de ce n-au băgat bani în promovare? De unde să știe lumea de premii, dacă nu te faci auzit? În vremurile astea, totul depinde de promovare. Vinde-te, altfel nu ieși în față. Auzi, cică suntem mulți. Cum să-mi spună așa ceva? Tu ești organizatorul, tu trebuie să faci ceva. Păi, și dacă suntem mulți și cu toții vrem premiul ăsta, de ce n-au venit la decernare? De invidie. Uite, a venit și ăsta de la București, să ne ia premiul.

Privesc spre dreapta. Puhoi de lume la rând la securitate. Unde mai intră și ei aici? Nu e aer. Mut privirea spre tavan. Cică Aeroport Internațional. O hală metalică. Nici măcar n-au îmbrăcat pereții până sus în ghips-carton, să pară că suntem și noi într-un aeroport dintr-o țară europeană. Fix ca într-un depozit. Sus cine ajunge să șteargă praful? Parcă văd și un cuib de pasăre pe o grindă, la intersecția cu un stâlp. Aia o fi rugină? Oare nu ar trebui să fie dată cu o vopsea rezistentă la rugină? Da' de-aia rezistentă la foc? Doamne ferește de un scurtcircuit! Acolo sus, unde sunt toate firele alea gogoloi. Au numai două paturi de cabluri. Nu, trei. Patru. Două pe lungime, două pe lățime. Puteau să facă mai multe, ca să nu atârne toate firele alea. Dar nici nu e mare lucru sus. Câteva camere de filmat. Câte una în fiecare colț, patru, cu aia de pe mijloc cinci. Mai sunt și pe perete la fumoar și în stânga, spre ușa de la baie. Dar nu sunt sus, sunt pe perete. Oare au voie să pună camere la WC? Au, că nu e înăuntru. Două linii de lumini de-a lungul și două unități de climatizare. Atât. Alea au fiecare câte o gură și, în afară de ele, mai sunt două tubulaturi mari, din care se mai desprind câte două brațe. Câte unul din fiecare deasupra fumoarului, alte două lângă magazin și două prin sală. Prea puțin. Mă uit spre toalete. Nu e niciuna. Cum or aerisi, nu știu. Cred că pute tare. Iau din nou tubulaturile la rând și le urmăresc traseul. Mut privirea spre pupitrul de unde se face îmbarcarea. Doi angajați ai Tarom au ajuns și printează listele de pasageri. Cred că numai la Tarom și la Poștă mai sunt imprimante de astea pe foaie rolă. Niciodată nu am înțeles de ce aveau la capete găurile alea mici și dese. Să le îndosariezi? Dar erau prea mici. Mi le amintesc din copilărie, când toate facturile erau pe hârtie roz. Oare cine mai fabrică hârtie de-aia? N-o fi greu să o găsești? Arunc un ochi prin sală. Ia stai. O fi? N-are cum! Ce să caute tocmai la Iași de la Arad? Ba da! Arată la fel, dar mai bătrână. Să fi trecut vreo cinșpe ani. Șaptișpe. Dacă atunci avea vreo patruzeci, acum are vreo șaizeci. E bătrână. Iau telefonul și o caut pe Google. Ea e. O poză din *Aradon*, de un an. Un articol în care o omagiază. Da, uite, șaizeci de ani, din care jumătate în slujba aceluiași liceu. Mă duc s-o salut. O să se bucure sigur.

Mă aplec și îmi pun ghiozdanul în brațe. Scot din buzunarul mic portofelul. Îl închid, mă ridic în picioare cu rucsacul, mă întorc și îl las pe scaun. Pun portofelul în buzunarul de la spatele pantalonilor. Incomod, mă apasă pe o bucă. Cum naiba țin unii ceva în buzunarul ăsta? Oribil. Caut să fac contact vizual cu una dintre cele două persoane care stau lângă mine. În stânga e un bărbat gras. Are fruntea plină de broboane de sudoare, iar gulerul cămășii e fleașcă. Pete de transpirație pun stăpânire pe toată cămașa: la subraț, pe piept, sub țâțe, scârbos. Noroc că e cu ochii în laptop și nu m-a văzut că îl urmăresc. În dreapta e o femeie. Să aibă vreo patruzeci de ani. Arată bine, pielea întinsă, hidratată. Buzele făcute, dar nu exagerat. Arată bine și la corp, e tonifiată. E îmbrăcată mișto. Dinspre ea se simte un miros de parfum scump. Citește o carte. Mă uit spre coperta colorată: *Cartea alinării*. Cred că e proaspăt divorțată. N-are verigheta pe deget, dar parcă se vede totuși o urmă de decolorare pe degetul inelar. Îmi dreg vocea și scot



Luminița Radu



Luminița Radu

un „nu vă supărați" lipsit de vlagă. Aștept două secunde, nimic. Mai zic o dată. Dar mai puternic. Aștept. Nimic. Și acum ce fac? Mă aplec spre bărbatul transpirat. Mă privește. Nu mai ține ochii în laptop. Așa că îi spun lui:

– Mă duc până la magazin, mai aruncați dumneavoastră un ochi la ghiozdanul meu?

Se uită la mine, se uită la ghiozdan, apoi spre magazin. Mută capul din nou spre mine și tace.

– Dacă nu e deranjul prea mare. Cinci minute maximum, poate zece. Aș fuma o țigară, plusez eu.

Se uită la mine, se uită la magazin, se uită la locul de fumat și se întoarce spre femeia din dreapta mea. Privesc spre ea. Nu mai citea. Se uita la noi. Atunci răspunde ea:

– Nicio problemă, am eu grijă.

Îi mulțumesc și plec spre magazin. De ce dracu' am zis că îmi iau ceva de la magazin, nu știu. O să iau o Cola. Așa, la suprapreț. Așa fac mereu, dau prea multe informații. Puteam să spun să se uite un pic la ghiozdanul meu cât timp plec și atât. Trebuie să iau ceva, că sigur e cu ochii pe mine. Ajung la frigider, iau din el o Cola și o pun pe tejghea. Doamna mă întreabă dacă mai vreau ceva și pun mâna pe un Snickers. Îl pun și pe ăla lângă Cola. Scot portofelul din buzunar, scot cardul și îl flutur în aer să-l vadă, să nu trebuiască să vorbesc cu ea.

– Card? întreabă.

Dau din cap că da.

– Așteptați să apară suma pe ecran și apropiați cardul!

Parcă știe că mă grăbesc și mă ceartă. Bă, ești prost? Nu știi că trebuie să aștepți să apară suma pe ecran? Cum mă întorc, caut cu privirea scaunul unde stăteam. Ghiozdanul e unde l-am lăsat, bărbatul e cu ochii în laptop, iar femeia citește. Profesoara e încă la fumat. Mă caut de țigări, le am în buzunar. Scot pachetul, bag batonul de ciocolată și mă duc spre locul pentru fumat.

Și înăuntru e un aer greu. Mirosul iute de chiștoace și transpirație îmi ustură căile nazale. Clar, ventilația e subdimensionată. Au furat unde au putut din fondurile europene cu care se laudă că e făcut terminalul. Se mai construiește unul lângă, mai mare. Noroc că suntem numai noi doi. Așa că mă duc direct spre ea și îi spun:

– Săru'-mâna, nici nu știți ce mă bucur să vă văd!

Mă analizează din cap până în picioare, cu o grimasă pe față. Pare că vrea să-și dea seama de unde mă știe. Zâmbesc, ea se încruntă și mai tare. Dau s-o ajut, dar mi-o ia înainte:

– Sunteți din echipa de medici care s-a ocupat de mine, așa-i? Vă mulțumesc din suflet! Probabil că știți deja că nu mai e pic de celulă canceroasă în mine. E și datorită dumneavoastră. Sunteți dintre rezidenți, așa-i? Nu vă pot ține minte pe toți.

E jenant. Chiar credeam că o să știe cine sunt. Dar na. A trecut multă vreme.

– Nu, nu. V-am fost elev.

Se uită mirată spre mine și îi spun numele meu, Mircea Munteanu. Nimic. Repet invers:

– Munteanu Mircea.

Nimic. Deschide gura, dar într-un mod ciudat, așa cum făcea în liceu când nu îi plăcea ceva. Cu buzele subțiate, cu colțurile lăsate în jos.

– Prin mâinile mele au trecut mulți elevi. Vă cer scuze, dar, dacă nu ați fost un elev eminent sau care să fi ieșit în evidență cu ceva, nu vă mai țin minte.

Îmi fierbe sângele în tâmple. Cum să nu știe cine sunt? Dacă profa mea de română nu știe cine sunt, cum să am pretenții să vină lumea la premiile culturale de la Iași? Aș vrea să-i mai spun ceva, dar nu știu ce. Sting țigara și ies fără să îmi iau la revedere. Oricum nu știe cine sunt. Mă duc la ghiozdan și caut în el după o carte. Sigur mai aveam un exemplar. Îl găsesc la fund, îl trag în sus, de el s-a prins o pereche de boxeri. Mă uit repede la cei de lângă mine, nimeni nu pare să fi observat. Împing toate hainele în ghiozdan, îl închid și plec spre locul de fumat cu cartea în mână, fără să mai rog pe nimeni să se aibă grijă de bagajul meu. Intru, mă duc direct la ea și îi întind cartea:

– Uitați, doamnă, fostul dumneavoastră elev nestrălucit a scris o carte care a fost premiată ieri, la Iași, pentru debut. Lectură plăcută!

M-am așezat pe scaunul meu și nu am mai ridicat ochii din cartea pe care o citeam până nu au anunțat îmbarcarea. Am rămas ultimul la coadă, pentru că știam că am loc în spate. La aterizare am ieșit primul. Tot drumul spre casă m-am gândit la asta. Cum era posibil așa ceva? Sigur se ramolise. N-avea cum să nu mă țină minte.

Fragment din „Eliade 24", a patra carte semnată de Horea Sibișteanu, publicată în septembrie 2026 în imprintul *n'autor* al editurii Nemira

Romanțele și psalmii poporului român

fragment

Gheorghe Chițimuș



Gheorghe Chițimuș

Etnic, acoperit politic se deplasau prin *Parcul-Libertății-fără-sediu, Sediile Oficiale* – **timpul** ni-l administrau – generațional, ***prezentul***

mereu în spate rămânea – tânăr, îmbătrânit – ***cu viitorul*** – ***înainte***

în trecut și toate generațiile *invitate cu* ***verbul*** inuman *cu* ***veșnicia*** înlocuit *nesosite încă erau* deja repartizate – *tradițiilor, la vânzare, gratis nici vieții dorului nici țării nici iubirii cum*, înțelese la aceeași *dată își stabiliseră* ***intern mascate*** *anulate* speranțele, *în* ***47-71-90*** (*Note* – date istoric românești) *de libertate nevoie nimeni nu avea*.

Ritmic sonor băteam în tăvile de bere Parcul visa dormea iluminat nocturn, din Drăgoi Ion din Macias Enrico însă, rimele, nepotrivite, apăreau, realității veșnice – ***Trecutul îl trăiam, în urmă ca Prezent*** cum, ***Viitorul***, *pentru fiecare, acum, ca altădată de* ***noi*** *îl separam*.

Neconștientizat, *cum totul se știa fără înțeles* ***și Sediul, prin Parcul*** *somnolent pedepse înregistrate împletea pe alei, în* ***Cartea Proprie***,

acasă cu părinții și cu *vântul șfichiuitor lacrimogen întru Securitate* (garda, poetic, etnică), al *pădurii silnice* ***politic*** – locuitoare, liniștită *prin numărul de victime adăugată patria – întoarsă, când* pe burtă, când pe spate, *din veac stăpână* ***defrișată*** *și sexuală* ***forța*** *sângera, pentru nedreapte de dreptate se apăra îi acuza pe martori și* ***anula***, *moral elogiat umanul – poporul prin omul străvechi, cu limba dulce papilar înregistra în fagure și mierea,* ***fagocitar, amară în realitate***.

Cum refuza, prin dicționar, să înțeleagă, poporul se prefera, pe dos, și se imagina sonorizat, să funcționeze și râdea, ***pe românește liber***, la joacă prins de mână minte suflet să nu alunece, și aluneca, atent, să nu se audă, ce auzea: – *noi ne ocupăm de tine, tu ai doar de ales* moartea mai ușoară (*variante mioritice*) în spital, pe scenă și în sală ca *mort-viu* (***soma*** – *Notele*) spectator nu-ți întreba *pe limbă statul, prin iubire vei primi răspunsuri –* ***la viață*** *prea sensibil ești* ***prin ură*** *iar* ***inima*** întreba, răspunsuri să nu dea *bătea în gol –* ***ba-nu-ba-da***.

Pe unde Sângele Pământului alimenta, necunoscut pătat identitatea, convinsă prin credințe, supusă etnic necredințelor ***morale cum lipsea dreptatea****, urât- corect estetică-politic, nememorată,* ***fără lume*** *țării*

și lutului datoare, veșnic *popular, fricii idolatru* – se prefera, în contra *păcatului* ***ca lucru*** *și aproba* ***local*** *ca liniște trecutul –* ***timpul***, *separat* ***de cel universal*** *când, oprit imitativ, ca spațiu* al speranțelor, crezute împlinite și *identitatea juca nedeșteptată, pretextual acuzator* moral.

Se rezolva opusă poetică Problema ***Etnicul Nedepășit*** *lipsea cu viața, românește – devălmaș nesolidar,* în 47 *național**izat*, în 90, *privatizat, colectivist – trecutul prezentul viitorul* nu știau exersau poetic ***forme***, din toate ***fondul***, șters, era – estetic – ***calendarul, perpetuu, gentilic, mioritic*** *îndurat cu pagina ridica lăsa* ***cortinele*** *în spate-n față istoria* ***milenii*** *cum, omul, refuzat, etnic aproba –* ***jucate spitalul sala scena.***

O libertate veșnic ***mioritică*** *apoi* ***latin*** *oprită* ***junimist*** *târziu, ametită, din 1900 interbelic în 47-90* ***își regăsise*** *legăna* ***fondul goale formele nu substanța lumii*** *spirit-fizic-vie și cu „sinea” (Noica Rostirea...) eul nedisociat, neterapeutic,* ***etnic, fără sine*** *gentilic bolnav (ego) actual, cum,* ***sclavia urăște libertatea, contra noastră*** *infantil, ziua* ***clădește*** *noaptea* ***demolează*** *(Balada),* ***fără diagnostic, turma n-o deșteaptă ca locuitor poporul***, *psalmic neîncrezător, romanțios credul „****secret****”, nevorbit, nescris, nelecturat „****arheologic****” (Notele și Toynbee, Studiul istoriei cap. II) mânat ca vitele* ***intern*** *stăpânit mai mult decât* ***extern*** *se evocă lumea unor triburi,* ***etnic***, *răsăritene,* ***creștinate***, *scito-slavo-getic* ***neuman*** *– „...stăpâniți, în propria lor casă – au început* ***stăpâni*** *de* ***turme***, *nu de vite, ci de țărani... păstori de ființe omenești” – cum, supuse, „pașnic”, își cuceresc propriul*

*popor dar nu supun popoarele **străine** acuză, „nepatriotică" dreptatea Fiat iustitia, pereat mundus ne „**latine**" – contra intereselor **libertății lor interne** specific represiv, **ne-empatic** „**democratic**" apără distrug întâi **etnicul propriu**, estetic, **opus poporul, mioritic** generațional cu viitorul **nuntit-înmormântat**.*

Poetice, gurii Bacăului ale văilor și dealurilor trepte, vulcanice uscate prin susurul *subsolului* de Note și ape temătoare, la suprafață urcate coborâte, ***etnic pământește, inuman prin popoarele create de omul element creat cerește** – **prin ele, animalier** – lumii, identitar genezic, animalelor (etologic) în fața sa – **om/animal** – dedublativ ipostaziat, natural **el însuși** să își dea **un nume** – în turma lor **gentilic**, ca stăpân supus, atunci acum **turmistic eul**, în iubire de sine își **exclude**, solidar, dezbinat **sinele** – **contra umanului ca sine** prin iubire solidar **include**, doar așa **identitar, și eul** – altfel libertatea și dreptul nu ar fi posibile **procesul** continuând, încă al creării și originii, **omului** – din lut și apă, **al vieții**, în „viețuitoarele mării" Geneza 1. 21-23 (în teoriile științifice actuale) deci **create universul existența spirit** – **omul** în Ziua a șasea prin mai „multe faceri", **animalier apoi uman** unitar disociat **compus** creativ evolutiv istoric, cum își realizează **Creatorul Opera** – **spiritual antropologic** creaționist-evoluționist iar **omul** își conține, unitar dual poetic diviziunea, celulei și atomului material, dumnezeirea și opusul acesteia, „maniheist", doar în etapa **refacerii elementului, depășind animalierul** (ca prin Ghilgameș) **și, după** facerea viețuitoarelor 1. 24-25-26 **inițial, element Spirit – „Om"** (nearticulat), prin „asemănarea Noastră" stăpânind Pământul salvat din colții și ghearele lor 1. 27-31 și mental sufletește al **realului recunoscut**, rațional sau nu – organic, **al** Operei* ca Istorie *(Hegel „Istoria universală, Opera lui Dumnezeu") **a vieții** – moral imoral elementul, **idolatric**, fără vină, deși **animalier**, căutată în timpul și locul nașterii **ca iubire**, și a neconștientizării cum, proprietar firește proprietaritar (Note) nefirește și-o limitează, peste „suflete", la ai săi – teogonic-lumește, **prin Munci și Zile**, **cu Orientul** conexat – Avraam din Ur 11.31 (siriac "numeniferitar" – la Toynbee) și hesiodic înseninat tragic dionisiac-apolinic (Elada) creativ, **Spiritul, uman și în popoare** valoric, fie "idolatric" libertate a binelui și răului **democratic, și totalitar**, obedient statalitar, **în locul Existenței unice** ipostaziate "parmenidean" și în mișcare continuu **corectivă** a ordinii dumnezeiești – Operă reală, și (u)-topică, devenind în final **modelul.***

Păcat Originar** – uitarea **purității dintâi** prin înșelăciune infantilizare* (1) *și sub relația, stăpân/supus improprie Creatorului proprie* (Tora și Dogma Creștină) *terestru-lumește **limitării**, și statal religios cognitive a sufletului, și **a înțelegerii** avatarurilor sale* (2), *în iubire-cunoaștere, **Geneza (*contextual, în subtext, profund* semantic-semiotic-simbolic), „multe" ***faceri** arătând, condiții locații timpuri ale **omului** 2. 7-25 **din** țărână-viață – duh-spirit 3. 1-24 și, anterior, șarpele **vechi**, între fiare ulterior „iarăși" **omul**, întâi **edenic** cerește, prima sa **condiție**, a doua **edenic** pământește deci, entitar locativ și unice duble (adjectival) **ale devenirii**, inițial, ambele, ale sclavului-lucru și urmașilor, reminiscent gentilic, când, **contaminat*** (3) ***de șarpe** încalcă porunca – **păcat** prim și, pedepsit, natural, „**străin**", **ajuns, în lume, întru maturizare** adică, precum Creatorul **în acele zile** „devine" – înțeles și pe pământul deja,* de animale ocupat (ordinea facerii în a șasea) aici **omul**, contra lor *își cucerește **libertatea**, limitat contaminat își recuperează **sufletul**, dar, al conștientizării, nelimitat, nu doar prin litere cifre limbă ci, interior exterior conectiv alter diversitar, și **recunoscut** – unitar funcționează, procesual memorativ în calcul informație însă, plenar **uman implicat creării și ca jertfă a sinelui nu a eului** (entitare psihic pronominal) și, acesta simbolic real ce nu știe face **omul-eu** „jertfește" statal religios Creație simțire spirit gândire dezvoltate doar prin **curaj** (conceptul în Note) **iar prin frica intern preferată** șterge cultură civilizație interese proprii loial „materiei" **mentalitar** urăște libertatea iubește sclavia și, crede în sângele etnic nu în bine rău identitar patologic înlocuindu-le totalitar – democratic împiedică **omul să își depășească animalierul**, așa, **nerecunoscut** preferă **politicul** „secret" nedevenirea nu suportă **posibilitatea depășirii și a corectării sale** – "rațional-etnic-rațional", autoelogiat mereu eul, uman, jenat viclean pretextual moral și școlit, **doar „inteligent"** (urăște aptitudinile) incompetent în ale conștiinței și aici „românește", sub ignoranțe **milenare** captiv, adaptat „estetic" **turmistic** mediului unei culturi civilizații a supunerii **aproapelui** (său) necritică nescrisă nelecturată **istoria tăcerii – sub frica sinelui de eu**.*



Luminița Radu

Val Mănescu



Sâmbătă ora 11

se spălau trotuarele de sângele săptămânii
într-o sâmbătă oarbă la ora unsprezece n-ai să termini nimic niciodată
mi-a strigat mama din fața dezastrului nașterii mele
sunt un rac care fuge pieziș în spatele liniei de start
știind că trofeul e o medalie de tinichea
într-o groapă sub rădăcinile zilei
iubirile mele criptate sunt șantiere abandonate
cu schele ruginite înfipte în nori de vânzare
explozia îngheață la jumătatea fitilului

37 de ani de la Revoluție

Stai cuminte pe fotoliul de plastic alb cu încălzire la gambe
masaj erotic și rotație planetară
pe locurile tale
în jurul știrilor de la ora cinci cu tine ronțăind semințe
dă share la propria-ți înmormântare
să se bucure prietenii cum știi tu să comunici
mesaje cu fapte de vitejie
garanție pentru două mii de vizualizări

Pune-ți sufletul pe tarabă
și râzi pe tastatură după iubirea ta pixelată
ascunsă sub haina de lacrimi în timp ce viața îți trece fluierând pe lângă
ca un tramvai electric fără vibrații pe bulevardul revoluției
vizavi de biserică

Plaudite cives spectacolul e aproape de final
curând se taie curentul pe toată rețeaua
și rămâi singurul bolșevic drept în întuneric cu tine însuți drept bonus
carcasă goală insistând cu discreție neuronală
să dai send pe amintiri cu kalașnikoave fără sens
înțepenite în blocaje
pe autostrada spre Andromeda cea veșnică

De partea dreaptă a ierbii

Dacă vreodată ai să-l suni pe numărul ăsta
imposibil de memorat să nu te miri
c-a murit fără să fie iubit
nu era decât un pericol abstract
de speriat consecințe imaginare

totuși trebuie să știi că ochiul lui de fistic
obișnuit cu verdele proaspăt din mugur
încă privește în sus spre înlăuntrul tău

Un înger rănit calcă pe umbra lui

Am atins cerul cu mâna doar-doar să te găsesc
printre majuscule triste
printre coordonatele de fericire de pe GPS
Am atins cerul cu pumnul
după câștigul nopții de pe muntele Venus
deși vedeam cum vine pierderea
următoarelor zile câte-or mai fi
Și s-a auzit un oftat de înger alunecând
în vid cu aripa ruptă

Tija de trandafir

cum să fac să miros
a tijă de trandafir galben ca tine
să mă găsești cu ochii închiși
fără să mă cauți printre
frânturi de viață amestecate cu frânturi de moarte
în lumea asta făcută dintr-o nepotrivire
cu altă nepotrivire

dacă las în urmă trecutul
nu mai știu decât
să tac sau să mușc



Luminița Radu

Eriprando

Iubirea mea e o pasăre idioată
dă din aripi o vreme
în căutarea lui Eriprando
planează și se prăvălește în picaj pe cuibul dintre sâni
aproape de inima ta
Nu mai știu ce cântai ultima oară când te-am sunat
să te iubesc și mai mult
după ce ți-am scris cartea aceea baroc
cu votcă pe epiderma mea demodată
în care numisem copilul nostru virtual
Eriprando
Îți amintești Eriprando
Mi-ai șoptit alintându-te Eriprando i like it…
E un arpegiu plăcut dar nu știu ce-nseamnă…
Nici eu nu știam
trebuie să fi fost ceva ca o perlă
ca o picătură lichidă de adevăr
dar cum zâmbeai ți se rotunjeau buzele a bucurie
rostind numele copilului nostru niciodată născut
Existența artificială ne veghea frământările
ca un șarpe cu clopoței
strecurat între botezul lui Eriprando
și prohodul nostru

Accidentul fatal

odată ajuns la castel Val Mănescu a înțeles
că mereu se grăbise să sfârșească războiul cu sine
și să vadă capătul lumii
punctul zero al îndrăgostirii
s-a auzit în cartier semnal de alertă
salvatorii urlau unii la alții încurcând perfuziile
celor morți cu-ale celor îndrăgostiți care încă mai respirau
ce fac ei aici în praful de fluturi
numărat cântărit împărțit
ea în dreapta
el în stânga
resuscitând dragostea cu aceeași minciună
la modă ca o caroserie tunată

Din volumul *AMOR* (în curs de apariție)

Flavia Adam



tablou cu trestii

e seară și drumul ce duce spre cer
se pierde subit pe sub trestii

probabil acesta-i fundalul perfect
când trag pur și simplu cortina știind
că fadul meu gest m-a-ngropat cum îngrop
un bulb mărunțel de lalea

dar cine o dată-a secat și-încă-i viu
mereu se va teme să fie salvat
mereu gândul morții-l va strânge la piept
ca pe-un pandantiv valoros

perfidă și necontenită e noaptea
când gâtul și-l culcă pe-obrazul meu crud
și nu mai reușesc să-mi dau seama
a cui răsuflare mă-ngheață mai mult
a mea sau a ei

pe drumul elefanților

bătătorite-s cărările morții și totuși atât de străine
murim murim murim și tot nu ne săturăm

precum o turmă de elefanți
călătorim zi și noapte spre apă
și nu dăm de ea și nu dăm de noi

să nu privim în urmă nicicând
altminteri falangele lumii ne vor străpunge pe loc

în rătăcirea mea cea adâncă
de viață îmi e mai frică decât de moarte

precum o crenguță de salcie

de data aceasta conturul ferestrei e numai lumină
și Tu cazi prin ea ca un praf

Doamne mi-e mâna crudă precum o crenguță de salcie
pe care șoptit se gudură vântul

la firul ierbii mă-ntorc și Te strig
și piatra pe care-o-azvârl în neant mă îngână
și parcă-mi răspunzi din când în când fredonând
un cântec pe care-l iubeam mai demult
și-apoi l-am uitat

piper și sare

am vrut să dau alt chip tăcerii ce mă îmbracă
dar orb să fii să nu vezi cum las limpezi dâre de teamă

ce fac eu când ies din memorie
și lumina cea vânătă a durerii îmi plesnește obrajii
ce fac eu mă scufund mă scufund
și voi ceilalți mă visați sfâșiată de apă

mărșăluiesc prin iad și prin rai sunt acasă
și râvna pașilor mei se ridică deasupra celor ce m-au zidit

au vrut să dau alt chip sfârșitului ce mă-ntoarce
ca pe-o felie de carne căreia îi lipsesc piperul și sarea

pe sub flori de glicina

ce poate fi mai curat decât dimineața în care
sub florile mov de glicina așez fragila mea umbră
atât de aproape de-a ta

aievea vei spune aievea
tu ești când argint când nălucă
tu ești o grădină în flăcări tu ești un infern nesfârșit

ce poate fi mai sublim decât o secvență în care
iau dragostea-n mâini și o scap
și ea ca o pudră de aur mânjește picioarele patului

iar eu îmi iau haina și plec
de frică să nu te destrami

Cai Qing (Kunming, China)



Poem pentru Eminescu

Încerc să înțeleg lumea ta și versurile tale
cum zguduie o altă inimă ce rezonează cu aceeași frecvență.
Nervii tăi delicați, sensibili,
născuți între iubire și pricepere,
o promisiune romantică de trandafiri și gheață.
Te văd folosind zăpada ca pagini –
scrii cu pana versuri de cristal sclipitor.
Poezia îți biciuiește inima mai violent decât vântul:
uneori e un gând care se desfășoară calm,
impecabil ca un suspin
sau ca o broboadă ivită în orga nopții
iluminată pe trei laturi de lumina lunii, până în zori;
alteori, versurile tale sunt umbrele nopții înstelate,
pesimismul verde și cărările șerpuitoare și mușchiuloase.
Uneori e ca și cum ai auzi laude și armonia
ciripitului păsărilor pe aripile unui vultur.
Firea ta e înfățișarea ta –
ah, pârâu frumos sclipind,
curgi limpede și respiri uniform în lumina sclipitoare.
Te cunosc atât de bine,
lacrimile cad, una după alta, ca picăturile de ploaie
în noaptea liniștită. Viață vibrândă!
Iubești tot ce e în jurul tău și pulsul pământului,
te uiți cum cad frunzele de nuc;
rândunelele n-au sosit încă,
dar stelele strălucesc în reflexia lacului.

Traducere de **Claudia Napoli** (Florida, SUA)



Luminița Radu

Constantin Lupeanu – un constructor de punți culturale între România și China

Ștefan Dumitrescu



Ștefan Dumitrescu

În literatura română contemporană există personalități a căror operă depășește granițele creației artistice propriu-zise, transformându-se într-o veritabilă misiune culturală. Un astfel de creator este Constantin Lupeanu – diplomat, ambasador, sinolog, traducător, romancier, eseist și promotor neobosit al dialogului dintre civilizații. Activitatea sa desfășurată de-a lungul a peste cinci decenii reprezintă una dintre cele mai importante contribuții românești la cunoașterea culturii chineze și, în același timp, la afirmarea culturii române în spațiul asiatic.

Opera lui Constantin Lupeanu impresionează prin amploare, diversitate și unitate interioară. Deși cuprinde romane, eseuri, memorialistică, traduceri, studii introductive, articole și lucrări de diplomație culturală, toate aceste componente converg spre aceeași idee fundamentală: apropierea dintre oameni prin cultură și afirmarea valorilor universale ale umanismului.

Primul mare domeniu al creației sale îl constituie literatura originală. Încă din volumul *Pași în lumea chineză* (1975), autorul demonstrează nu numai o solidă cunoaștere a civilizației chineze, ci și o rară capacitate de a explica cititorului român realitățile unei lumi fascinante și puțin cunoscute la acea vreme. Cartea nu este un simplu jurnal de călătorie și nici doar un reportaj cultural, ci o meditație asupra întâlnirii dintre două civilizații și asupra posibilităților de comunicare dintre ele.

Romanele publicate ulterior dezvoltă aceeași deschidere spre universalitate. *Concubina imperială* și *Viața intimă la chinezi* valorifică experiența autorului în spațiul asiatic, oferind cititorului o perspectivă profundă asupra istoriei, mentalităților și tradițiilor chineze. Aceste lucrări depășesc interesul documentar și dobândesc valoare literară prin construcția personajelor, prin rafinamentul observației psihologice și prin atmosfera autentică a lumii orientale.

Momentul de maturitate artistică este reprezentat de romanul *O lume de Sfincși*, distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor din România. Romanul propune o reflecție asupra destinului uman, asupra raportului dintre identitate și istorie, dintre adevăr și aparență, dintre valorile spirituale și provocările lumii contemporane. Titlul însuși sugerează existența unei umanități în care fiecare om ascunde propriile enigme, propriile întrebări și propriile răspunsuri. Autorul îmbină analiza psihologică, observația socială și experiența diplomatică într-o construcție epică de mare amploare.

În romanele mai recente – *Între Cer și Pământ, Templierul din Carpați, Ambasador în Musonia* și *Crima la MAE* – Constantin Lupeanu explorează noi registre narative. Diplomatul și omul politic devin aici observatori privilegiați ai lumii contemporane, iar experiența acumulată în instituțiile statului român și în relațiile internaționale oferă autenticitate intrigilor și personajelor. Cititorul descoperă mecanismele diplomației, complexitatea relațiilor internaționale și dimensiunea morală a responsabilității publice. Chiar și atunci când recurge la formula romanului polițist sau a ficțiunii diplomatice, autorul nu urmărește spectaculosul gratuit, ci analiza caracterelor și a valorilor care guvernează societatea.

Un loc aparte în creația sa îl ocupă volumul *Toți oamenii sunt frați,* care poate fi considerat o adevărată sinteză a concepției sale despre dialogul dintre civilizații. Titlul exprimă un crez umanist profund: dincolo de diferențele de limbă, religie, cultură sau tradiții, oamenii împărtășesc aceleași aspirații fundamentale – pacea, demnitatea, libertatea și cunoașterea reciprocă. Lucrarea reprezintă nu doar o reflecție asupra relațiilor româno-chineze, ci și o pledoarie pentru înțelegerea interculturală într-o lume tot mai interdependentă.

Dacă opera originală îl consacră pe Constantin Lupeanu ca romancier și eseist, activitatea de traducător îl situează printre cei mai importanți sinologi români ai epocii contemporane. Traducerea marilor opere clasice chineze nu presupune doar competență lingvistică, ci și o profundă înțelegere a filosofiei, religiei, istoriei și simbolisticii Orientului. Traducând texte fundamentale precum *Dao De Jing*, scrierile lui Zhuang Zi și Lie Zi, *Cartea Schimbărilor (Yi Jing)*, *Arta războiului* de Sun Zi sau monumentalele romane clasice ale literaturii chineze, Constantin Lupeanu a oferit culturii române acces direct la izvoarele unei civilizații multimilenare.

Meritul său nu constă numai în fidelitatea traducerii, ci și în bogatul aparat critic care însoțește aceste ediții: prefețe, note, comentarii, explicații istorice și culturale. În acest fel, traducătorul devine mediator cultural, profesor și interpret al unei lumi complexe, facilitând înțelegerea textelor de către cititorul român.

În egală măsură, activitatea diplomatică a influențat profund întreaga sa creație. Pentru Constantin Lupeanu, diplomația nu este doar o profesie, ci o formă de cultură și de dialog. Experiența acumulată în relațiile româno-chineze se reflectă atât în literatura sa, cât și în numeroasele conferințe, articole și intervenții publice dedicate cooperării culturale dintre cele două state. În această privință, el continuă tradiția marilor diplomați-cărturari români pentru care cultura reprezintă cea mai durabilă formă a diplomației.

Întreaga operă a lui Constantin Lupeanu este animată de câteva idei majore: respectul pentru valorile spirituale, credința în puterea culturii de a apropia popoarele, dialogul dintre Orient și Occident și responsabilitatea intelectualului față de societate. Literatura, traducerea și diplomația nu apar ca domenii separate, ci ca expresii complementare ale aceleiași vocații umaniste.

Privită în ansamblu, opera sa reprezintă una dintre cele mai consistente contribuții românești la cunoașterea Chinei și, simultan, una dintre cele mai importante punți culturale construite între cele două popoare în ultimele decenii. Prin amploarea traducerilor, prin romanele inspirate din experiența diplomatică și prin activitatea de promotor al dialogului intercultural, Constantin Lupeanu și-a câștigat un loc distinct în cultura română contemporană.

O viitoare monografie dedicată personalității sale va demonstra, fără îndoială, că opera lui Constantin Lupeanu nu poate fi redusă la suma cărților publicate. Ea reprezintă expresia unei vieți puse în slujba culturii, a cunoașterii și a apropierii dintre oameni. Într-o epocă marcată de tensiuni și fragmentări, mesajul fundamental al creației sale rămâne actual și necesar: cultura este limbajul universal prin care civilizațiile se întâlnesc, iar dialogul este forma supremă a înțelegerii umane.

Imn (I)

Lui Constantin Lupeanu – 85

Atunci pasărea de deasupra
muntelui se trezi lumina curgea
din cer din ochiul păsării trupul meu
spălat de lumină se topea în cer

încet râurile se auzeau clipocind
în câmpiile de jos. Doamne,
ramurile păsării unde sunt ?
în cer păduri foșnesc ca din

adâncul lumii aici pe vârful
muntelui scriu apusul greu coboară
în văile verzi ale pustiului antic
iarba crescută în veacuri albe

ca aripile paserii în ea urmele
aerului strălucesc ca aurul, vai,
acolo jos acoperișurile popoarelor
se întunecă trist plantele de

pe coline închid porțile cetăților
oasele mele subțiri ca firul de păr
al morții jos sunetele buciumelor se
așază în ordine reci miresme de

suflet se înalță muntele lumii însuși
este o mireasmă a pustiului ce
imens e timpul trupul meu e format
din firele de iarbă ale Muntelui

Imn (II)

Acum poetul va dezgropa piatra
și cocorul se va mai roti acolo sus
o dată apoi va cădea în veci și
apusul ca o rană eternă a lumii

își va aduce aminte floarea de
pe margine un vânt o va
bate spre noi în seara aceasta
vor cădea în noi pietrele

păsării acum o lacrimă rece
cântă în apus din care
se vor ridica păduri

Imn (III)

Ce ninsoare strălucește peste noi
casa de la marginile lumii cântă
e o lumină în acest vis în care
mâinile noastre apără imnul

pe țărmul pustiu focul în care
veneam îmbrăcat ca într-o mantie
visul locului se târa ca o ceață
și eu eram, o, iubire, ah,

dacă vreodată mă voi mai
întoarce cântarea curată a lumii
pe care azi o sădesc în pustiul alb
dacă vreodată mă voi mai întoarce

Imn (IV)

Dinții ca perdele pe zări la poalele
lor popoarele cântând unde e
poetul în acest veac imnurile
putrezesc pe câmpuri atâta antichitate

pe lume poetul a fost izgonit din
cetate el șade ca un câine bătut
la marginea câmpiei nemaiîndrăznind să
se apropie o pasăre se lasă în

Imperiu în apus se vede o fereastră
oamenii umblă prin istorie
cu felinarele în mâini

Imn (V)

Ființa viitorului pe dealurile patriei
unde trandafirul în evi
se rotește ca un far în pădurile albe
tot mai sună și azi pe lume

de la buzele palide ale copilului încep marile
orașe ale binelui în uzine
se aprind lumini și pe masa ta
de om lucrurile se văd sfinte

și trenuri nesfârșite trec pe țărmuri în
sus ca o muzică roșie sublunară
lumea merge bine de mii de ani
acum iat-o intrând într-o poiană strălucitoare

copiii patriei pe ramuri
cântă ca-n epocile de argint
a lor e lumea sună izvoarele
susurând antic peste chipuri

Ștefan Dumitrescu

Imre Wirth



ISTENEM, NE ALTASS el még,
de ne is figyelj, nem vagyok,
csak csukott szemeidben,
ahogy veled elosonok
a semmibe, ahol vagyunk mi
ketten, képzetlen rokonok.
Ne gyere utánam akkor,
ha a padlás az égig ér,
létra nincs, minden csupa vér.
A dróton senki sincs. Remény
ez bárkinek? Furcsa álom.
Összeteszem két kezem és
várom, letörli-e majd
valaki a párafoltot,
míg elalszom, a magányról?

DOAMNE, NU MĂ ADORMI încă,
dar nici nu mă asculta, nu sunt,
doar în ochii tăi închiși,
în timp ce mă strecor cu tine
în neant, unde suntem
noi doi, rude needucate.
Nu mă urma atunci
când mansarda ajunge la cer,
nu există scară, totul este acoperit de sânge.
Nu este nimeni pe sârmă. Speranță
pentru cineva? Vis ciudat.
Îmi împreunez mâinile și
aștept să văd
dacă va șterge cineva
pata de abur în timp ce adorm,
de pe singurătate?

SZÁNJUK AZ IDŐT, amit együtt töltöttünk.
A patakokat. Hogy rohantak lefelé.
Belerohadtunk a kérdezésbe: Isten,
mit terveztél aznap este? Közös imát
egy elhagyott romban? Menekülést másnap
reggel, kávét főzve a kotyogóban, míg
kicsordul a fekete lé végre, a nap
utolsó sugarára? Szánjuk a létet,
aztán hallgatunk, föld alatti hangunk
bugyborékolás, zene, nyomor. Gyönyörű
dolgokat terveztem én is, búcsúzóul.

NE E MILĂ DE TIMPUL petrecut împreună.
De pârâurile. Cum se revărsau.
Ne-am putrezit în întrebări: Doamne,
ce ai plănuit în seara aceea? O rugăciune comună
într-o ruină abandonată? O evadare a doua zi
dimineață, preparând cafea în ibric, până când
sucul negru se va scurge în sfârșit,
în ultima rază de soare? Ne e milă de existența,
apoi ascultăm, sunetul nostru subteran
fierbere, muzică, mizerie. Plănuiam și eu lucruri minunate
ca dar de despărțire.

SZÁNJUK A MÚLTAT, amit elveszítettünk,
mert nem emlékszünk, mert a szüleink néma
szájáról nem olvashatjuk le, hogy angyalt
láttak a nagyszülők, a dédik, az ükök,
az angyalnak rettenetesen szép szárnya
volt, és meglegyintette őket hajnal
felé. Azóta szánjuk a múltat, mert nincs
senki, aki emlékezne: rettenetes
nem lenni. Szó sincs rá. Elfelejtett szárnyak
suhogása éjjel. Szánjuk az életünk.

NE E MILĂ DE TRECUT pe care l-am pierdut,
pentru că nu ne putem aminti, pentru că nu putem
citi de pe buzele tăcute ale părinților noștri
că bunicii, străbunicii și stră-străbunicii noștri
au văzut un înger, că îngerul avea
aripi teribil de frumoase și le flutura în zorii zilei.
De atunci, ne e milă de trecut, pentru că nu este
nimeni care să-și amintească: este teribil
să nu fii. Nici cuvinte n-avem pentru a o descrie. Aripi uitate
șuierând în noapte. Ne e milă de viețile noastre.



Luminița Radu

Mert nem tudom

Mert nem tudom a szél honnan
borzolja hajam ma éjjel,
sirályok a Szamos felett
sírnak hajnal szenvedéllyel,
nem alszom többé, a szálló
úgy lebeg egy álom szélén,
mint a szívekben a háló:
összefogva a szavakon
túli csöndet kosarakba,
cigányok fonták még Zentán,
onnan vitték a magasba,
Isten a parton mossa a
Bibliát, áztatja hosszan,
nézi az elúszó betűk
hogy mennek és szarakodnak,
nem tudnak szeretni jobban,
mi legyen, ázott fű szépen
kinő rajtam, a Szamosban.

PENTRU CĂ NU ȘTIU

Pentru că nu știu de unde vine vântul
care îmi răvășește părul în această noapte,
pescărușii strigă deasupra Someșului
cu pasiunea zorilor,
n-o să mai dorm niciodată, pensiunea
plutește la marginea unui vis,
ca o plasă în inimile noastre:
ținând împreună
tăcerea dincolo de cuvinte
în coșuri,
țiganii le-au țesut în Zenta,
de acolo le-au dus sus,
Dumnezeu spală Biblia
pe mal, o înmoaie mult timp,
privește literele plutitoare
cum se duc și oscilează,
nu mai pot iubi,
ce să fie, iarba udă
crește frumos
pe mine, în Someș.

traducere de **Boglárka Kovács**

Uitați pe țărmul Adriaticii. Istroromânii dispar într-o mare slavă

Ștefan Radu



Ștefan Radu

După un mic-dejun consistent de care am avut parte la Hotel Rex din Belgrad, am gonit (la propriu!) pe autostrăzile din Serbia, am trecut pe lângă Zagreb şi am lăsat în urmă mai bine de jumătate din Croația. Nu-mi venea să cred că traversez zone care cu două decenii în urmă reprezentau prima linie în războiul care a distrus Iugoslavia: drumuri perfecte, taxe normale, oameni primitori şi localități curate şi ordonate ca în Occident. Însă marea surpriză – ca român – am avut-o la o benzinărie: după ce am ieşit din tunelul Učka (o minunăție de construcție realizată – culmea! – de mult hulita firmă americană Bechtel), la poalele Muntelui Mare (cum aveam să aflu mai târziu că se numeşte locul), am oprit să alimentez maşina. În momentul în care am mers să plătesc, femeia de la tejghea (după ce s-a uitat, pe fereastră, la numărul de înmatriculare al autoturismului) mi-a răspuns la salutul meu cu un *„Bura zi!"* care mi s-a părut ciudat. Am crezut că a stâlcit limba română încercând să fie politicoasă cu un turist venit de departe. Văzându-mi privirea mirată, a continuat: *„Cum ie?"*... În mod reflex am reacționat: *„Unde?"*... M-a lămurit imediat: *„Ici, la noi..."*. O întreb dacă ştie româneşte şi îmi spune – în engleză – că limba în care mi se adresează este cea vorbită de *„rumâri"* sau *„cici"* – cum le spun croații acestor localnici din Istria. Pe moment, nu am înțeles mare lucru din ceea ce îmi explica femeia. Abia după ce am vizitat, vreme de vreo două săptămâni, Istria croată şi o parte din frumoasa regiune Friulli din Italia am înțeles ce comoară românească se află în acele locuri...

Originea coloniilor româneşti din Istria rămâne o mare controversă în lumea istoricilor. Unii susțin că, în urmă cu vreo 500 de ani, aceasta populație a fugit din calea turcilor şi a întemeiat localitățile de la nord şi de la sud de Muntele Učka, în peninsula Istria. Alții cred că, în Evul Mediu, a existat o mare migrare a oierilor din Maramureş şi din Țara Oaşului, începută în vremea unui voievod al locului pe nume Radul (probabil originar din Banat). În cronicile medievale referitoare la Peninsula Istria (aflată azi în cea mai mare parte în Croația), numele Radul este atestat încă din secolul al XII-lea. În anul 1181, un document emis de stareța Ermelinda din Patriarhatul Aquileia menționează o persoană cu numele Radul, un colon (lider al comunității) de origine valahă căruia i s-au atribuit pământuri. În multe studii de cultură şi folclor, numele Radul apare în legătură cu tradițiile istroromânilor din Croația. Există teorii istorice alternative (luate în derâdere de către mediile academice) care încearcă să asocieze personajul mitic Radu Negru (descris în *Letopisețul Cantacuzinesc* drept fondator al Țării Româneşti) cu amintiri istorice păstrate de comunitățile de vlahi din Balcani, Herțegovina sau Istria. În dialectul lor, aceştia foloseau exact forma arhaică Radul.

Certă este prezența timpurie a istroromânilor sau a vlahilor în regiunea Croației de astăzi. Drept dovadă ar fi fenomenul de rotacism (înlocuirea sunetului „n" intervocalic cu „r", aşa cum se întâmplă în nordul şi vestul Transilvaniei). Astăzi, cu greu înțelege un român ce spune un istroromân, însa oricine poate recunoaşte fraze întregi româneşti în limba pe care o vorbesc, de exemplu, cei din satul istrian Jeiăni sau din Şuşnievița. Cunoscuți de localnici sub numele de ciribiri şi de către filologi ca vlahii din Istria, locuitorii acestor sate sunt remarcabili pentru supraviețuirea lor lingvistică, în condițiile în care, de-a lungul secolelor nu au existat şcoli în limba maternă şi nici vreun sprijin material sau logistic din țara-mamă. În ultimul secol, conform datelor statistice oficiale (în mare parte politizate de către croați), numărul lor a scăzut de la 10.000 la doar 300. Ei înşişi îşi spun rumâri, însă istroromânii din sud au adoptat endonimul de vlaşi (aşa cum aveam să-i întâlnesc, peste câțiva ani, în Polonia şi Slovacia, în minunata regiune Bukowina).

În acest moment, în Peninsula Istria, istroromânii reprezintă o comunitate de până la 1.500 de locuitori (după unele surse optimiste maximum 3.000). Sunt concentrați în opt localități din partea croată şi în două localități din partea slovenă a peninsulei. În Croația, este vorba de satul Žejane/Jeiăni (cel mai mare dintre ele, situat la nord de Muntele Mare sau Učka) şi de satul

Šušnjevica/Şuşneviţa sau Val d'Arsa. Mai sunt cătunele Brdo/Bârda, Jesenovik/Sucodru, Nova Vas/Nosela, Kostračani/Costerceani, Letaj/Letai şi Zankovci (din plasa Kršan/Crişan). În Slovenia, este vorba de localităţile Golac şi Polijane. Cuvântul rumari (alături de *rumani* sau *rumeri*) reprezintă endonimul prin care această populaţie se autoidentifică, adică numele pe care istroromânii şi-l dau ei înşişi în propriul dialect, spre deosebire de denumirile folosite de vecinii lor croaţi, sloveni sau italieni (*vlahi*, *cici* sau *ciribiri*). Ei vorbesc istroromâna, considerată de UNESCO un dialect sever ameninţat cu dispariţia. Spre deosebire de Croaţia, unde istroromânii au primit statut oficial de minoritate naţională (doar în câteva sate, pentru a primi fonduri nerambursabile de la forurile internaţionale!), în Slovenia, comunitatea nu beneficiază de un statut minoritar oficial recunoscut, iar numărul celor care mai vorbesc dialectul în localităţi precum Golac sau Skadanščina este astăzi de ordinul zecilor!

Multe surse din rândul asociaţiilor culturale independente vorbesc şi despre alte localităţi (cum ar fi Dolinšćina, Draga, Dražina, Gradinje, Grobnik, Jelavići, Miheli, Trkovci, Perasi) în care există şi astăzi vorbitori ai dialectului istroromân. Sunt date în arhive precum că, înainte de Primul Război Mondial, vorbitori ai acestui dialect se aflau şi în alte sate sau cătune din peninsulă, cum ar fi Munc, Banascra, Negri, Cărbune, Cărniţa, Stara Guna, Corte Alba, Vlaşca, Vlahi, Fărăgun, Cătun, Cepici, Liţul, Runchi, Tuplițe, Cuculeani, Rumeri, Romania, Vale, Vlahobreg, Vodiţe şi altele. În 1896, Teodor T. Burada publica o listă de 114 localităţi sau cătune istriote populate, altădată, de români şi care îşi pierduseră, în secolul XIX, limba maternă, dar mai păstrau un şir de caracteristici etnice româneşti. Toponimia peninsulei demonstrează cu certitudine o prezenţă masivă a istroromânilor în Evul Mediu: două aşezări cu denumirea Romania, altele unsprezece cu denumirea Cătun, apoi Vlahova, Rumeni, Spinei, Murari, Sugari, Ciobani, Ciubănici, Ierbulişte, Bolobani, Bolovani, Sărman, Floricici etc.

Situaţia actuală a comunităţii istroromâne (inclusiv din satele Golac şi Poljane din Slovenia) este considerată de lingvişti şi organizaţiile internaţionale ca fiind în pragul extincţiei. În Slovenia, la Golac şi Poljane (regiunea Cicaria), numărul celor care îşi mai amintesc sau folosesc activ dialectul este aproape de zero. Majoritatea celor care mai aveau origini istroromâne s-au integrat complet în populaţia slovenă; cei câţiva vorbitori rămaşi fac parte din generaţii foarte înaintate în vârstă. Transmiterea limbii de la părinţi la copii a încetat complet cu decenii în urmă. Tinerii din aceste zone vorbesc exclusiv slovena sau croata. De altfel, în întreaga peninsulă Istria (împărţită între Croaţia şi Slovenia), numărul total de vorbitori activi a scăzut drastic. Probabil că mai există în jur de 50 până la 150 de vorbitori fluenţi (concentraţi, majoritar, în sate din Croaţia, precum Žejane şi Šušnjevica). În urmă cu un secol, comunitatea număra în jur de 10.000 de oameni. Presiunea limbilor slave majore (croata şi slovena) folosite în şcoli, biserică şi administraţie a dus la abandonarea treptată a graiului matern în viaţa de zi cu zi. În ciuda unor proiecte de salvare (cum ar fi digitalizarea dialectului realizată de diverse universităţi şi mici proiecte de introducere a unor ore opţionale în şcolile din Croaţia), în Slovenia graiul rumărilor din Golac a devenit aproape exclusiv un subiect de studiu istoric şi academic.

În ultimii ani, autorităţile de la Bucureşti i-au ignorat pe istroromâni. S-au limitat la promisiuni de ajutor şi acţiuni pompoase, rămase fără vreun rezultat. Ministrul Afacerilor Externe al României, Oana Ţoiu, a efectuat o vizită oficială în Republica Slovenia la 27 februarie 2026, ocazie cu care s-a întâlnit, formal, cu reprezentanţii comunităţii istroromâne, evenimentul fiind doar unul protocolar. Atât în Slovenia, cât şi în Croaţia, la recensăminte, persoanele se pot declara individual fie „români", fie „croaţi", fie „istroromâni". Din acest motiv, datele oficiale includ sub umbrela comunităţii de români din Croaţia atât cetăţenii români stabiliţi acolo, cât şi minorităţile istorice românofone. Croaţia recunoaşte că istroromâna aparţine patrimoniului cultural european, însă nu acceptă în Constituţie etnia, de parcă limba aceasta ar fi vorbită doar de fantome...

Primul care a afirmat că vlahii din Istria sunt români a fost călugărul carmelitan Fra Ireneo della Croce, în cartea sa *„Historia sacra e profana della citta di Trieste"*, publicată la Veneţia în 1698. Din scrierile sale rezultă că istroromânii erau numeroşi, iar localităţile lor ajungeau până la porţile oraşului Trieste. De altfel, vicisitudinile istoriei i-au împins pe aceşti fraţi ai noştri către vest, ajungând să colonizeze mare parte



Luminița Radu

din regiunea Friulli (Italia). În perioada interbelică şi după 1945 au migrat masiv către Statele Unite: astăzi există o importantă comunitate istroromână în New York. De altfel, trebuie să spunem că singurii care se bat pentru supravieţuirea acestei comori culturale româneşti sunt câţiva intelectuali din diasporă. Poate părea surprinzător faptul că în Trieste funcţionează o puternică organizaţie a istroromânilor – Asociaţia „Andrei Glavina" (considerat „apostolul istroromânilor", el a fost un cercetător şi profesor originar din Istria care s-a luptat pentru deschiderea primelor şcoli în limba maternă şi pentru păstrarea identităţii acestei comunităţi). Este instituţia care a intervenit la toate forurile europene şi internaţionale pentru a salva comunităţile din Croţia şi Slovenia. Datorită prestigiului ei, Asociaţia colaborează cu organizaţii internaţionale pentru drepturile minorităţilor, fiind inclusă în reţeaua Federal Union of European Nationalities (FUEN).

Toate aceste informaţii m-au determinat să caut repere româneşti în oraşul către care, în perioada ceauşistă, se îndreptau cu disperare (dar şi cu speranţă!) românii ce doreau să ceară azil politic în Occident. Am trecut din Slovenia în Italia pe drumul expres H5 şi m-am trezit în viermuiala din Trieste. La fiecare pas, ruinele Imperiului Roman se amestecă natural cu monumentele habsburgice, iar amprentele moderne şi-au făcut loc cu discreţie, nederanjând trecutul identitar. Şoselele trec pe sub palate şi parcuri, nenumăratele tuneluri şi parcări subterane rezolvând disputele arhitectonice dintre util şi estetic sau dintre istorie şi cotidian. Am părăsit bulevardele animate şi am intrat pe străzile secundare. Undeva, pe Via dell'Istria, la numărul 73, privirile mi-au rămas pe faţada pătrăţoasă, vopsită în două nuanţe de ocru a unei clădiri ce părea strivită de blocurile alăturate. Arăta ca un supermarket sau un depozit de bunuri casnice. Uşa de termopan, fresca de deasupra şi crucea simplă de pe straşină mi-au lăsat impresia că sunt, fiecare, din altă poveste. Mă aflam în faţa Bisericii Ortodoxe Române „Învierea Domnului". În dreapta, pe o placă metalică am citit „Orarul sfintelor slujbe în duminici şi sărbători". În restul zilelor, uşa este încuiată...

Am ajuns, mai apoi, pe Via Milano unde se află multe dintre asociaţiile care se preocupă de salvarea şi conservarea moştenirii culturale din nordul Mării Adriatice. Am descoperit, nu departe, sediul Asociaţiei de Prietenie Italo-Română „Decebal". Este una dintre cele mai vechi şi active organizaţii de acest profil din întreaga Italie, înfiinţată în 1987 de către istoricul italian prof. Ervino Curtis împreună cu soţia sa românca, Elena Pantazescu. Chiar dacă scopul principal declarat a fost promovarea istoriei, culturii şi tradiţiilor româneşti în regiunea Friuli-Venezia Giulia, organizaţia s-a ocupat, la început, şi cu ajutorarea celor care evadau din lagărul socialist şi ajungeau în fostul lagăr Risiera di San Sabba din Trieste. De-a lungul celor aproape 40 de ani de activitate, organizaţia a derulat zeci de proiecte culturale, expoziţii şi conferinţe istorice, abordând inclusiv teme sensibile cum ar fi istoria transfugilor români.

Nu de puţine ori, aflându-mă cine ştie pe unde în lumea largă (nu doar în Europa), mi-a fost dat să aud vorbindu-se în româneşte (sau în graiuri asemănătoare). În Istria, aveam neamuri care şi-au mutat patria în suflet, limbă şi tradiţii!... Din păcate, cu excepţia câtorva evenimente modeste organizate în principal de Asociaţia ASTRA din Ardeal, România nu a iniţiat un program coerent (al Guvernului, al Academiei, al vreunei mari universităţi...) pentru recuperarea culturală a acestei inestimabile comori româneşti pierdute pe ţărmurile Adriaticii... Nu ştiu (dar aş vrea să ştiu!) cât adevăr este în afirmaţia lui Henri Coandă: „Nicola Tesla, care este inventatorul curentului electric alternativ, era român din Banat; e bănăţean, şi felul lui de a gândi şi de a vedea m-a frapat enorm de mult". În alte discuţii, el a nuanţat, menţionând că Tesla provenea dintr-o familie de vlahi sau istroromâni. L-ar fi cunoscut când era foarte tânăr, prin intermediul tatălui său, generalul Constantin Coandă, care l-ar fi dus pe copilul Henri la Belgrad, în timpul unei vizite a lui Tesla în Europa (în jurul anului 1893). Recunoaşte că marele inventator nu ştia o boabă de istroromână, însă faptul că s-a născut într-un sat din Istria, Smiljan, în familia unui preot ce se declara vlaş poate să fie „un capăt de probă"! Cei care au călătorit cu avionul la Belgrad au descoperit că aeroportul se numeşte Nikola Tesla; la fel şi marele muzeu al tehnicii din Serbia. Croaţii îl revendică şi ei: i-au făcut statuie şi, în 1957 (pe vremea când încă aparţineau de Iugoslavia), i-au adus rămăşiţele pământeşti la Zagreb. La noi nu există nici măcar un liceu care să-i poarte numele... Sau măcar o şcoală profesională pentru electricieni...



Luminiţa Radu



Luminiţa Radu

Cei trei capadocieni

Doina Cernica

Chiar sub ochii noştri se desfăşoară peisajul straniu al formaţiunilor din lavă vulcanică împietrită sculptate de vânt, temperaturi şi timp, iar privirea încearcă să cuprindă o vreme până departe Capadocia. Să vadă Kayseri, Cezareea lui Vasile cel Mare, arhiepiscopul acesteia, Nevşehir, Nyssa episcopatului lui Grigorie, fratele său, şi fragmentele de zid rămase din aşezarea reşedinţă a episcopiei celuilalt Grigorie, Grigorie de Nazianz. Şi câteva clipe, mental, le vede. Apoi se întoarce şi se fixează în zona satului Göreme, cercetând-o înfrigurat, până crede că a descoperit chilia-biserica lui Vasile cel Mare. Trăiesc tăcut o bucurie puternică. De mică am petrecut prima zi a Anului Nou ca sărbătoarea Sfântului Vasile şi din primii ani ai secolului, de când am fost implicată în traducerea în limba română a „Istoriei literaturii creştine vechi greceşti şi latine" de Claudio Moreschini şi Enrico Norelli şi a „Istoriei filosofiei patristice" de Claudio Moreschini, mi-am dorit să ajung în Capadocia acestor veritabili eroi ai istoriei creştinismului şi ai imaginaţiei mele.

Vieţile, faptele şi chiar scrierile lor sunt în general cunoscute. Vasile cel Mare a venit pe lume în jurul anului 330 d.H., fiu al soţilor Vasile cel Bătrân şi Emilia şi frate al Macrinei şi al lui Grigorie de Nyssa, cu toţii ajungând în rândul sfinţilor, ca de altminteri şi bunicii şi încă doi fraţi ai săi. A studiat filosofie, retorică, geometrie, astronomie, medicină în Cezareea Capadociei, la Constantinopol şi Atena, unde a legat o prietenie durabilă cu Grigorie de Nazianz, Nazianz după numele aşezării vecine naşterii sale, petrecută în anul 329, şi unde va fi episcop, ca şi tatăl lui, mai înainte. Şi pregătirea lui Grigorie de Nazianz a fost aleasă, în şcolile prestigioase, laice, ale vremii, din Alexandria, în Egipt, şi din Atena. Şi desigur, în Cezareea, şi a lui Grigorie de Nyssa, cu vreo zece ani mai tânăr decât ceilalţi doi, care însă a văzut în

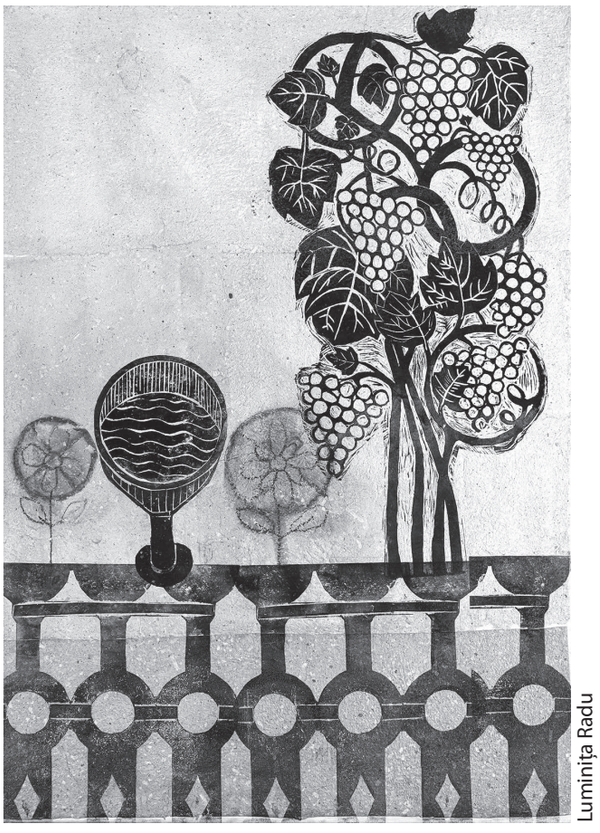


Doina Cernica

Vasile cel Mare cel mai mare profesor al său. Se ştie despre rolul esenţial al celor trei în limpezirea învăţăturii despre Sfânta Treime, în organizarea Bisericii, a monahismului şi a faptelor caritabile, cu scrieri teoretice, cu propovăduirea şi trăirea lor la nivelul excelenţei, al modelului. Cu pagini fundamentale în teologie, în istoria creştinismului, opera acestor mari credincioşi şi gânditori prezintă „un humus filozofic comun", cum spune Claudio Moreschini, enumerând platonismul, cu „ponderea cea mai mare", stoicismul, „de obicei limitat la etică", şi, „mult mai restrâns", aristotelismul, dar şi indiscutabila dovadă a înzestrării lor literare, toate descifrate de acelaşi autor sub semnul unei omogenităţi „de experienţe culturale, de interese ecleziastice şi teologice de natură să constituie o fericită unitate." De aceea şi supranumele simplu, însă puternic reverenţios cu care amintirea lor împreună a străbătut veacurile: Părinţii Capadocieni.

Cum preocupările, scrierile teologice, filosofice, literare ale celor trei capadocieni prezintă deseori nu numai similarităţi, ci şi complementarităţi, înaintând cu soarele orbitor al amiezii înmiit de albul pietrei drumului spre Muzeul în Aer Liber din Göreme, sub pleoapele nu o dată instinctiv închise se încheagă imaginea unei sfere de chihlimbar în care s-au vărsat răşinile vindecătoare ale operelor lor, ale operei lor. Dar auzul percepe şi frânturi din cartea despre „Capadocia - Patrimoniu Mondial" a arheologului Murat Ertuğrul G'lyaz, care povesteşte în primul rând cititorilor săi turci despre „trei mari prelaţi" care în secolul IV trăiau în Capadocia, „trei mari episcopi" care „au dat naştere ideilor şi formelor creştinismului. Regulile şi doctrina lui Vasile sunt şi azi însemnate pentru creştini./ De pildă, în perioada foametei i-a învăţat să-şi împartă pâinea fiecărei zile cu un sărac. Vasile a ales o viaţă foarte simplă, departe de sate şi suburbii, retras, formase un soi de locuri de reculegere. Acolo, sub conducerea unui preot, au fost orânduite ritualuri ale rugăciunilor zilnice (...) Reforma pe care a adus-o Vasile în bisericile Capadociei, a fost a rugăciunilor în comunitate. Acest sistem s-a născut în ceea ce numim astăzi Muzeul în Aer Liber din Göreme." Cititorilor turci, musulmani, dintre care câţiva parcurg acelaşi drum ca şi mine, deoarece Părinţii Capadocieni, care au trăit în Imperiul Roman, îşi perpetuează acum amintirea vieţii lor într-o geografie aparţinând Turciei. Dar explicaţiile, înscrisurile care ne invită în bisericile rupestre, săpate în piatră, ale acestui spaţiu ocrotit de UNESCO, sunt şi în engleză, iar uneori şi în franceză.

Urcând spre Biserica lui Vasile cel Mare, încerc dintr-odată un sentiment bun, de ocrotire, de siguranţă: lângă mine îi am pe ai mei, copiii şi nepoţii adolescenţi, toţi atenţi, grijulii cu mine pentru porţiunile mai dificile. Şi brusc îmi vin în minte dovezi ale respectului şi dragostei celor trei capadocieni pentru familiile în care au crescut. Şi îndeosebi pentru femeile din viaţa lor, Emilia, mama a zece copii, văduvă



Luminița Radu

la nici patruzeci de ani, s-a ocupat de educația fiilor și de administrarea moștenirii lăsate de Vasile cel Bătrân, Macrina, fiica sa mai mare, cu logodnicul mort pe neașteptate, a fost de asemenea ca o mamă a lor. Personalitate puternică, ea este cea care i-a determinat pe Vasile, atras de retorică și de practicarea medicinei, și pe Grigore, și el atras de retorică, să-și clarifice opțiunile de studiu și de viață, să se dedice teologiei și ascezei, înțeleasă ca un creștinism profund. Ea însăși, împreună cu Emilia, pentru că și-a convins și mama, va trăi ascetic. Grigorie, viitorul episcop de Nyssa a adorat-o, nu doar prețuit-o, cum reiese din scrierea pe care i-a închinat-o. O femeie puternică a fost și Nona, mama lui Grigorie de Nazianz. Ea și-a convertit soțul, Grigorie cel Bătrân, la creștinism și și-a educat fiii în credința creștină. Dacă tatălui i-a purtat respectul filial cuvenit, dacă s-a simțit legat de sora și fratele cu o dragoste sinceră și cu dragoste sinceră le-a plâns moartea de tineri, ocupându-se cu simțăminte și atenție paternă de fiul surorii, Grigore de Nazianz a răspuns cu o iubire specială iubirii mamei sale, cum transpare din opera sa în care a pomenit-o în mai multe rânduri.

Trec pragul bisericuței săpate în stâncă a Sfântului Vasile cel Mare cu același soi de sfială cu care l-am trecut pe cel al bisericii-muzeu din Demre-Licia a Sfântului Nicolae. Cu ceva indefinit venind din copilărie, cu o emoție dulce ca mierea. De altminteri, o tăcere respectuoasă s-a înstăpânit și asupra grupului de turiști pătruns înaintea noastră. Simțământul limitării, al hotarelor, după lumea necuprinsă de afară, răcoarea interiorului de piatră după arșița zilei, umbra după strălucirea cerului înzecită de transparențele sale și mai ales misterioasele icoane ale porțiunilor de pictură murală din celălalt mileniu ne supun unei legi apăsătoare și eliberatoare deopotrivă, a privilegiului și a recunoștinței: suntem aici, unde, spune tradiția, a respirat și a predicat primul dintre cei trei Sfinți Părinți Capadocieni, suntem aici unde pagini vechi ale istoriei creștinismului foșnesc mut. Sunt într-un loc în care am visat să ajung și în care nu mă voi mai întoarce.

Recunosc-cunosc unele din icoanele zugrăvite în pronaos și naos cu o privire de discipol îndrumată de cea avizată a arhidiaconului sucevean Vasile M. Demciuc în paginile în care le descrie din cartea sa „Cappadocia. Istorie, credință, artă și civilizație bizantină", lucrare de pionierat în literatura noastră, distinsă de Academia Oamenilor de Știință din România, în anul 2020, cu premiul „Dimitrie Cantemir": în absida principală – bustul Mântuitorului, binecuvântând, cu o carte în mâna stângă, Sfânta Ecaterina pe unul din stâlpii ce despart pronaosul de naos, pe peretele de nord al naosului – Sfântul Teodor pe un cal brun roșcat omorând balaurul, pe peretele din sud – pe cal alb, „probabil Sfântul Gheorghe", pe peretele de răsărit – Maica Domnului cu Pruncul, iar la picioare chipul ctitorului-donator, „Ignatie monahul". Dar icoana pe care ne străduim cu toții să o găsim, să o vedem, este cea a Sfântului Ierarh Vasile cel Mare, arhiepiscopul Cezareei Capadociei, descrisă de arhidiaconul Vasile M. Demciuc așa: „pe peretele de nord al naosului este zugrăvit acest sfânt cappadocian, îmbrăcat într-un veșmânt lung de culoare roșie, cu guler alb, decorat cu două cruci malteze, ținând în mâna stângă o carte și cu dreapta binecuvântând." Este atâta ardoare în această căutare, încât lucrarea dimpreună a ceea ce ni se arată pe zid, în suflet și în minte îl țese din raze de lumină, apariție celestă, bărbat tânăr înzestrat cu cele mai frumoase daruri ale vârstei. Între care, cel atât de rar, al prieteniei adevărate, cu idealuri comune, care înțelege, dacă e cazul, iartă, care încurajează, stimulează, susține, care e în stare de admirația fără nor, care rodește, modelează, durează și nu îmbătrânește. Care îmbogățește umanitatea din noi.

Episcopi, cei trei capadocieni au tânjit după o viață în asceză, în rugăciune, o viață spirituală dublată însă de una intelectuală, de studiu și de scris, pe care și-au și făcut-o în ani. Și-au format convingeri religioase viabile și azi, pe care le-au apărat cu pana și cuvântul, strălucitori și învingători în dezbateri, cu biruințe care au lăsat urme adânci în istoria creștinismului. Ceea ce i-a unit ca oameni ai Bisericii s-a dovedit cu mult mai puternic decât ceea ce ar fi putut să-i despartă. Au fost teologi, filosofi, literați de seamă, au semnat și lucrări împreună, au scris cu prețuire unul despre altul, iar cel mai prestigios dintre ei, Vasile, „a fost recunoscut de ceilalți ca maestru comun, și în timpul vieții și după moarte, cum spune Claudio Moreschini, fără ca vreunul să încerce invidie și prefăcătorie, chiar dacă uneori el a generat și resentimente prin anumite asprimi ale caracterului său".

Cei trei capadocieni! O poveste adevărată din alte vremi...

O identitate verosimilă

Despre science - fiction și mizele unui gen literar multiform.

Gheorghe Iorga



Gheorghe Iorga

Lui Dan Perșa

1. Metafizica alternativă a sintagmei *sense of wonder*

Gen literar multiform, eterogen, în evoluție constantă, science - fictionul a fost definit deseori prin ceea ce pune în scenă: materialul de inventar (rachete, invenții tehnice etc.), „personalul" (umanoizi, roboți, extratereștri) sau teme mai largi (cucerirea spațială, postcataclismul, călătoria în timp, universurile paralele). Definiția rămâne, în orice caz, incompletă, precară, odată ce permite confuzia cu genurile vecine: anticipația, utopia, ucronia și chiar fantasticul, alte genuri/forme literare în raport cu care înțelegem să-l situăm.

Cuvântul însuși este oarecum recent. Apare în 1926 (iată, acum un secol!) în primul număr al unei reviste specializate, „Amazing Stories" (publicată în Statele Unite), sub pana lui Hugo Gernsback, care are grijă să situeze inovația lingvistică prin raportare la niște autori cunoscuți: Edgar Allan Poe, Jules Verne și Herbert George Wells. De fapt, conceptul *science-fiction* a fost utilizat pentru prima dată în anul 1851, în cartea eseistului și poetului englez William Wilson, „A Little Earnest Book upon a Great Old Subject", cap.10; termenul a fost ignorat, apoi uitat până a devenit faimos datorită lui Hugo Gernsback. Încă o observație: numele William Wilson este legat de poemul: „Falduri", de Ion Barbu, pe care i-l dedică („pentru William Wilson"); prin această trimitere, poetul își plasează poemul în siajul nuvelei lui E. A. Poe, „William Wilson", publicată în 1839 (tema dublului și a oglinzii). În realitate, temele pe care le va dezvolta science-fictionul există în numeroase texte anterioare, și chiar contemporane, care nu pun totuși în valoare genul, identitatea sa.

SF-ul se diferențiază de călătoriile imaginare, fie și interplanetare. În „Icaromenippus" („Omul din ceruri"), secolul al II-lea, grecul de origine siriană Lucian din Samosata urmărește călătoria filozofului cinic Menippus, care zboară spre lună și soare pentru a se elibera de dogmele vremii și a descoperi adevărurile universului. O satiră, în fond, a moravurilor terestre.

În această călătorie, totul, inclusiv descrierea înțelepților lunari, aparține imaginarului ludic. În compensație, când Cyrano de Bergerac, în „Histoire comique contenant les états et empires de la Lune"(1657) îl face pe Dyrcona să-și ia zborul din Paris și să ajungă în Québec, este oferită o explicație rațională: în timp ce rămânea nemișcat în cer, Pământul se învârtea, cum susținuse Galilei, iar asta, în ciuda condamnării sale. Este unul dintre primele texte ce dau o dimensiune nouă imaginarului, creând un „experiment imaginar" în interiorul unei ficțiuni narative, dar plecând de la o ipoteză științifică. SF-ul se naște din întâlnirea dintre imaginarul pur ludic și progresele gândirii științifice.

Genul se deosebește și de *utopie*, termen apărut după apariția „Utopiei" lui Thomas Morus (1516). Utopia sa aduce în prim-plan un călător sosind într-o țară prezentată de un Înțelept ca un Stat guvernat de niște legi presupuse a fi cele mai bune și care le garantează „oamenilor virtuoși" o „societate fericită", însă ruptă de Istorie. Totodată, Înțeleptul exprimă o critică socială a țării de origine a călătorului. Textul utopic este compus din dialoguri inegale, în care cel înțelept are cuvântul și în care călătorul achiesează manifestându-și entuziasmul. În science-fiction, putem întâlni, desigur, situații sau stări utopice, dar povestirea este cea care contează, nu discursul, cum se întâmplă în utopie.

În contrapartidă, la sfârșitul secolului al XIX-lea se naște *distopia* (contrautopia), mult mai apropiată de science-fiction, al cărei cel mai bun exemplu este neîndoielnic „1984", cunoscutul text al lui George Orwell (1948). În distopie, proiectul utopic este prezentat ca realizat: legile bune sunt aplicate și toată lumea este așadar prezumat fericită. Or, această realizare nu este, ca în utopie, prezentată prin ochii Înțeleptului sau ai guvernanților. Ea este trăită zilnic prin aparținătorii locului, care se supun legilor, dar observă, în suferința lor, că nu sunt așa de bune cum pretinde discursul oficial. O astfel de răsturnare a punctului de vedere trece prin revolta unui erou, care își găsește luciditatea și conștiința de sine, în general după întâlnirea cu dragostea (evident interzisă). Punerea în scenă a acestei revolte în cadrul unei narațiuni, peripețiile luptei fac din textele respective niște texte

fondatoare ale SF-ului cu atât mai mult, cu cât aceste distopii se situează în viitor, cum vedem în „1984" (scris în 1948) sau în„Brave New World" (1932), romanul lui Aldous Huxley, a cărui acțiune este plasată în anul 2500. La fel se petrec lucrurile cu romanul lui Robert Silverberg intitulat„ The World Inside" (1971), unde un istoric al unui viitor suprapopulat (anul 2381) se apleacă asupra prezentului nostru pentru a regândi ce este intimitatea.

Un alt gen apropiat de science-fiction, *ucronia*. Inventatorul pare să fi fost Pascal cu faimoasa lui frază: „Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face du monde aurait changé". Dar termenul a fost inventat de Jules Renouvier (1857) și prezentat de el drept o „utopie dans l`Histoire" sau o „histoire apocryphe". Ar mai fi existat Europa dacă Napoleon ar fi învins la Waterloo? Ce s-ar fi întâmplat dacă Hitler ar fi cucerit U.R.S.S.? În funcție de maniera în care scriitorul abordează chestiunea, sub forma unei Istorii ori sub o formă narativă, el se apropie mai mult sau mai puțin de science-fiction. Romanul lui Philip K. Dick, „The Man in the *High Castle*" (1962) a primit totuși Hugo Award, suprema recompensă pentru un autor de SF, romanul fiind, de fapt, o ucronie: acțiunea este situată într-o lume unde Japonia a învins S.U.A. la sfârșitul celui de Al Doilea Război Mondial. S-ar putea spune același lucru despre „Pavane", romanul lui Keith Roberts (1968), unde Invincibila Armada a lui Filip al II-lea a cucerit coastele engleze când catolicismul domina Europa, iar știința era considerată o materie diabolică.

În sfârșit, este necesar să distingem science-fiction de *anticipație*. Dacă majoritatea romanelor/povestirilor SF situează într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat aventurile eroilor lor și invențiile ce fac posibile unele aspecte, ancorarea în viitor nu este nici suficientă, nici necesară. Nu este suficientă dacă este vorba de o singură schimbare de loc și de timp: înlocuirea diligențelor cu cargouri spațiale, a cailor cu rachete/nave spațiale, a revolverelor cu săbiile - laser și adoptarea costumelor aferente nu fac science-fictionul: să ne raportăm, de exemplu, la diferitele „războaie ale stelelor". Nici viitorul, nici el, nu este o condiție necesară SF-ului, cum o arată textul lui Lyon Sprague de Camp,„Lest Darkness Fall" (1941), totuși veritabilă narațiune SF: un om din epoca noastră se trezește trimis în Roma secolului al VI-lea, unde încearcă să dezvolte invenții precum presa de tipar pentru ca Europa să evite ceea ce el crede că este gaura neagră a Evului Mediu. La fel, narațiunile aparținând stilului mai nou, „steampunk" (un subgen retro-futurist al science-fiction: tehnologia modernă folosește motoare cu abur din secolul al XIX-lea, iar textul îmbină estetica și stilul elegant al epocii victoriene cu mecanismele industriale complexe). Asistăm la recrearea unui secol, al XIX-lea, virtual, unde poeții romantici se întâlnesc cu creatorii viitoarelor societăți industriale (Kevin Wayne Jeter, „Infernal Devices: A Mad Victorian Fantasy", 1987). Nu este vorba, aici, despre o veritabilă ucronie, ci de un fel de univers paralel, temă proprie SF-ului.

Așa stând lucrurile, putem defini science-fictionul literar ca pe un gen de ficțiuni narative ce pun în scenă aventuri pentru a explora niște lumi inventate. Aceste invenții au drept motor „experiențele imaginare", în relație cu elemente ținând de verosimilitate, obținute prin recursul la teme și noțiuni utilizând un vocabular științific sau/și tehnic. Una dintre țintele/mizele acestui gen este de a crea o senzație de uimire sau de siderație în fața destinelor viitoare sau a universurilor posibile: „sense of wonder".

2. Efectul de gen și inventarea SF-ului

Dacă este adevărat că, începând cu anii 1930, revistele specializate din Statele Unite fac să crească interesul pentru imaginarul science-fiction, se observă totuși că unele dintre temele tratate fuseseră inventate în Europa și chiar, anterior, în S.U.A.

Este cazul călătoriei într-o lume a viitorului cu Louis - Sébastien Mercier, „L'an 2440" (1770), însă călătoria în timp, ce îl conduce pe erou în intervalul 1770 - 2440, are loc într-un lung somn. Constatăm statutul diferit al călătorului din „The Time Machine", de H. G. Wells (1895), unde călătoria în timp este mai întâi justificată prin analogie cu viața fiecăruia, înțeleasă ca o călătorie, apoi cauționată tehnic printr-un recurs la mașină. Deși funcționarea acesteia este puțin explicată, „suspendarea neîncrederii" este obținută recurgându-se la un vocabular tehnic. La fel, invadarea Terrei de către extratereștri este tratată cam în același timp (o diferență de zece ani) de Joseph - Henri Rosny aîné, în „Les Xipéhus" (1887), și de Welles, în „The War of the Worlds" (1897). Textul lui Wells se sprijină atât pe descoperirile epocii sale în legătură cu planeta Marte, cât și pe tratamentul pe care occidentalii îl aplicau popoarelor colonizate. Cuceririle medicinii sunt extrapolate



Luminița Radu

de Wells, care încearcă să realizeze rapid trecerea de la animale la o formă umană cu ajutorul chirurgiei și al hipnozei, în „The Island of Doctor Moreau" (1896), și de Maurice Renard, care grefează creiere, în „le Docteur Lerne, sous-dieu" (1912). Un alt aspect al extrapolării tezelor darwiniene este marcat de „The Coming Race" (1871), de Edward Bulwer-Lytton. Cu „Frankenstein; or, the Modern Prometheus" (1818), Mary Shelley inventase tema creării unui om prin știință, rivalizând, într-o manieră frizând blasfemia, cu Creatorul. Călătoriile interplanetare fuseseră, și ele, în vizorul unor scriitori: Jules Verne își trimisese eroii în jurul Lunii, așa cum îi și scufundase „Vingt milles lieues sous les mers". René Barjavel, în 1944, cu „le Voyage imprudent", inventase „paradoxul temporal": dacă tocmai îl ucid pe tatăl meu în timp ce călătoresc în trecut, ce se întâmplă cu mine?

Înainte de 1926, în Statele Unite, fuseseră abordate astfel de teme. Edgar Allan Poe inventa o temă a ruinelor viitoare și a erorii arheologilor în „Mellonta Tauta" (1849): o călătoare ne conduce să vizităm ruinele New Yorkului. Ne oferă spre lectură cuvinte deformate ale limbii viitoare: *Yurop* (Europa), *Vrinch* (francezi), *Amricans* (americani), *Aries Tottle* (Aristotel), *Neuclide* (Euclid). Mark Twain anticipase într-o manieră mai puțin serioasă călătoriile în timp, cu „A Connecticut Yankee in King Arthur's Court" (1889). Jack London propune o viziune terifiantă asupra viitorului cu „The Iron Heel"(1907). Edgar Rice Burroughs (cunoscut și pentru crearea eroului junglei Tarzan), publica, în 1912, „A Princess of Mars", iar în 1922, începe ciclul lui Pellucidar cu „At the Earth's Core".

Dar publicarea acestor narațiuni în reviste sau în colecții generaliste sau sub formă de foileton împiedică producerea unui „efect de gen". Hugo Gernsback își dă seama de primejdie și va impulsiona genul în mod decisiv, în anii 1920, prin două demersuri ce se vor dovedi istorice: înființând, pe de o parte, o revistă specializată, „Amazing Stories", urmată de numeroase altele, iar, pe de altă parte, permițându-le amatorilor, prin curierul cititorilor, de a se cunoaște, de a se întâlni și de a crea „convenții", apoi recompense, cum a fost *Hugo Award*. Imaginarul SF s-a răspândit astfel, ca o noutate, mai întâi în Statele Unite, apoi, după Al Doilea Război Mondial, în Occident, dar și în U.R.S.S. – mai ales cu frații Strugațki, Arkadi și Boris („E greu să fii zeu", 1964) –, în Polonia, cu Stanisław Lem, care investighează în „Solaris" (1961) un univers de negândit până atunci, și în India, cu primul roman al lui Salman Rushdie, „Grimus" (1975). După cum se vede, imaginarul SF a suscitat peste tot emuli, care au început prin a imita science-fictionul nord-american, apoi au inventat ei înșiși lumi servindu-se de propriul imaginar cultural. În felul acesta s-au constituit SF-ul japonez, rus și francez, fără să ignorăm SF-ul anglo-saxon, care, datorită comuniunii de limbă cu Statele Unite s-a dezvoltat până a ajuns să-l influențeze serios în mediul a ceea ce s-a numit „the new wave"...

3. Câte ceva despre universurile SF-ului. Reciclări, rescrieri, imagini, idei: textul și efectul de *patos metafizic*

Imaginarul science-fiction se află într-o constantă evoluție. Pe de o parte, reciclează miturile culturii anterioare civilizației tehnice și industriale, cum s-a putut vedea în cazul personajului doctorului Frankenstein, Prometeu modern, ori interogând miturile creației și ale eventualelor „călăuze" ale umanității – forme extraterestre sau divinități –, cum o face Arthur C. Clarke cu „Childhood's End" (1950) sau cu „2001: A Space Odyssey" (1968). Fără să vorbim despre rescrieri de texte biblice: Geneza, cu „The Creator" (1935), de Clifford E. D. Simak, „Les virus ne parlent pas" (1967), de Gérard Klein, Evanghelia, cu „The Star" (1955), de Arthur C. Clarke, sau Apocalipsa, cu textul același Clarke, „The Nine Billion Names of God" (1953). Rescrierea unor evenimente extrase din Biblie are drept suport lectura imaginară pe care o cultură preștiințifică ar putea-o face cu instrumente și obiecte provenite din lumea noastră tehnică.

Pe de altă parte, imaginarul științific al SF-ului se hrănește cu imagini și idei împrumutate din actualitatea științifică, tehnică, politică sau filozofică. Plecând de la una dintre aceste imagini, textul imaginează o scenografie care poate suscita la cititor un efect de „patos metafizic", o emoție indusă de evoluția narativă a unei idei ad litteram. Dacă astăzi se pot înlocui unele organe al corpului omenesc, care ar putea fi scenariile derivate din generalizarea acestor posibilități? Ne putem imagina că se cultivă „piese de schimb" crescând corpuri clonate, ceea ce face John Boyd în „The Organ Bank Farm" (1970) sau să se preleveze de la criminali (Cordwainer Smith, „A Planet Named Shayol", 1965) sau chiar să se creeze indivizi pe jumătate oameni - pe jumătate mașini, „cyborgii", a căror imagine a fost popularizată de Robocop. Ne putem întreba până unde se poate înlocui omul cu mecanisme, iar rezultatul să se considere mereu o ființă umană (Kurt Siodmak, „Donovan's Brain", 1942). Putem, chiar în cazul creaturilor de metal pe care le iubește Isaac Asimov, să luăm în considerare dreptul roboților, înfățișați extrem de capabili de a se sustrage legilor umane, chiar dacă Asimov respectă, ca pe o constrângere, „cele trei legi ale roboticii", create chiar de el (1. Un robot nu are voie să rănească un om sau, prin neintervenție, să permită ca un om să fie rănit. 2. Un robot nu trebuie să asculte ordinele date de oameni, cu excepția cazului în care acestea contrazic prin lege. 3. Un robot trebuie să își protejeze existența, atât timp cât acest lucru nu contrazice prima sau a doua lege.). Se pot urmări „experiențele imaginare" ale lui Asimov cu personajele sale, cu roboții săi și manierele de a chestiona legea, fundamentele și ideologia sa, în „Ciclul roboților", început în 1950 cu „I. Robot". Dar s-ar putea, la fel de bine, inventa androizi, ființe artificiale compatibile cu omul, cum presupunea deja Karel Čapek în „R.U.R." (1923). Să presupunem că sunt concepute spre a fi identice oamenilor, ar fi dificil să-i distingem de aceștia. Însă dacă speranța de viață era limitată, după voința oamenilor, atunci nu s-ar putea revolta ca să trăiască mai mult? Este ceea ce intenționează să realizeze Philip K. Dick în „Do Androids Dream of Electric Sheep?" (1968). Iar dacă, în locul androizilor, rasa umană ar descoperi înăuntrul ei premisele unei evoluții, niște indivizi mutanți, cu diferențe ce ar putea trece drept elemente de superioritate, ce s-ar întâmpla? SF-ul a explorat problema unui astfel de rasism specific. A. E. van Vogt îl abordează în „Slan"(1946), sprijinindu-se pe realitatea rasismului în Statele Unite ale Americii și pe rezistența la nazismul insuficient îndepărtat. Cu „Darwin's Radio" (2000),

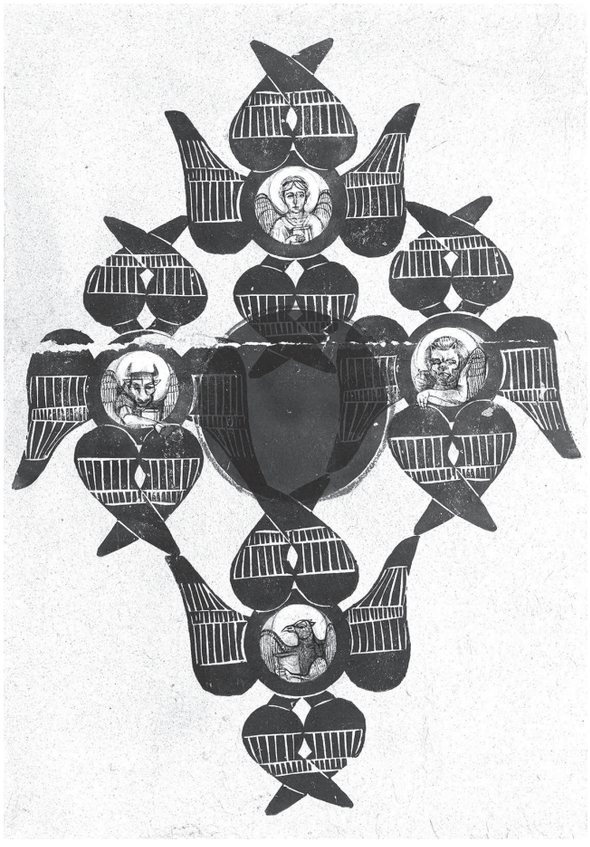
Greg Bear abordează problema într-o manieră actuală: gene adormite, considerate până atunci inofensive, încep inexplicabil să le provoace avorturi spontane femeilor de pe întreaga planetă, obligând omenirea să pună la punct o nouă tehnică de procreare ce, la rândul ei, duce la o mutație umană...

4. Imaginarul *speculativ*. Sincretismul procedeelor specifice

S-a spus, de prea multe ori, că imaginarul SF-ului se deosebește de diversele tipuri de miraculos pretehnic, unde justificarea lumilor imaginare ține fie de magie, ca în basmul fantastic, fie de arbitrarul povestirii, ca în „Aletheia" (Lucian din Samosata, secolul al II-lea), „Alice in Wonderland" (Lewis Carroll, 1865) sau „Le aventure di Pinocchio. Storia di un burattino" (Carlo Collodi, 1883). Dar science-fictionul nu este singurul gen ce exploatează „experimentul mental". „Speculațiile" privind lumile posibile sunt prezente, în egală măsură, în utopie și în distopie, precum și în literatura de anticipație. Utopia relevă totodată o speculație ce ține de simpla simetrie: ceea ce este negativ aici devine pozitiv în utopie; iar anticipația procedează pur și simplu prin extrapolare: submarinele există și Jules Verne nu face decât să valorifice la maximum confortul și puterea cu Nautilus, condus de căpitanul Nemo. Dacă am compara anticipația lui Jules Verne cu unele texte ale lui H. G. Wells (de exemplu, „The War of the Worlds"), înțelegem că scriitorul francez ar fi putut spune, referindu-se la britanic: *Eu mă slujesc de știință, el inventează*, chiar dacă aceste „invenții" se bazau pe datele verosimilului epocii.

Cum reușește SF-ul să creeze niște „lumi posibile", unde eroii își vor trăi aventurile, creând în cititor un efect specific? Procedeele alcătuiesc o veritabilă tipologie: extrapolarea – valabilă și pentru anticipație –, la care se adaugă distorsiunile sau anamorfozele, și, în sfârșit, „efectul de fluture", toate trei fiind perfect asociabile. Extrapolarea poate fi pur și simplu liniară, ca la Jules Verne; un singur element dacă este exagerat/amplificat în intensitate, de exemplu, contextul nu suferă niciun efect – Nautilus este până la urmă distrus. Dar extrapolarea poate fi mai complexă, cum se vede în „The Time Machine", unde ne regăsim în vremuri frizând sfârșitul de lume, după ce ne-am imaginat cum clasele sociale engleze din secolul al XIX-lea au devenit specii, rase diferite. Distorsiunile ori anamorfozele înfățișează lumea noastră în viitor ca și cum ar parcurge o deformare. Asta poate fi o distorsiune fizică – expediție umană către o planetă cu gravitație extrem de puternică (Hal Clement, „Mission of Gravity", 1954) – sau o distorsiune socială – un fenomen de suprapopulare ce ajunge la „stivuirea" unei umanități de mai multe zeci de miliarde de indivizi în turnuri cu mii de etaje și care transformă radical regulile comportamentului, nu numai social (Robert Silverberg, „The World Inside", 1971). „Efectul de fluture – altfel spus, în meteorologie, posibilitatea ca o infimă schimbare climatică într-un anumit loc de pe glob să producă repercusiuni disproporționate într-un mediu foarte îndepărtat – este unul dintre procedeele SF-ului: în nuvela lui Ray Bradbury, „A Sound of Thunder" (1951), un călător în viitor, în timpul unui safari în mezozoic, calcă peste o plantă minusculă; la întoarcerea în epoca lui, constată că societatea pe care o părăsise *a devenit* alta.

Ca să fie inteligibil, orice text aparținând science-fictionului păstrează legături mai mult sau mai puțin explicite, mai mult sau mai puțin analogice cu universul de plecare, al nostru. Dar, începând cu lumile metafizice, ideale și iluzorii (amintind de termenul german *Hinterwelt,* creat de Nietzsche) imaginate prin procedeele evocate mai sus, nimic nu împiedică un autor să propună variante și tipuri de aventuri de orice fel, cu condiția să nu rupă coerența „lumii posibile". Altfel spus, în producerea S.F.-ului pot coexista texte foarte diferite. Unele sunt simple replici ale lumii de bază, unde, ca în „the space opera" cowboyi au fost înlocuiți cu astronauți, iar pistoalele, cu lasere. Altele se sprijină pe istoria umană, cum face Asimov în seria sa „Foundation" (1951-1992), pornind de la „The History of the Decline and Fall of the Roman Empire" a lui Edward Gibbon (1788); matematicianul de geniu, Hari Seldon, dezvoltă o știință numită psihoistorie, care, combinând istoria, sociologia și matematica statistică, prezice viitorul unor populații mari, al Imperiului Galactic. În rest, putem distinge autori care se sprijină explicit pe cunoștințele exterioare și autori încrezători, mai degrabă, în propriul imaginar. Greg Egan situează evenimentele din „Teranesia" (1999) într-un context nu prea departe de prezent, unde mutații de specii animale și vegetale se produc pe o insulă, lăsând să se înțeleagă propagarea acestora; textul se prezintă sub formă de anchetă, iar efectele de verosimilitate rămân



Luminița Radu

extrem de tulburătoare. Invers, Serge Brussolo, în „Sommeil de sang" (1968), inventează o lume improbabilă cu animale – munte și mine de carne: totul ține, aici, doar de magia verbului, de somptuozitatea imaginilor și de bogăția imaginarului.

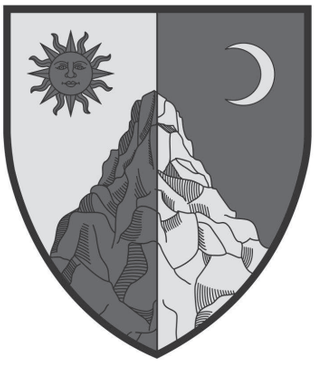
Acest imaginar al speculației asupra lumilor posibile ar putea avea un singur scop, distracția: dezrădăcinarea decorurilor, vagile referințe la știință, câteva aventuri de tip colonial dau senzația de literatură de pur divertisment, pe care anglofonii o numesc „escapist". Or, ambiția poate fi mai înaltă, în măsura în care genul este intrinsec legat de știință, de știința galileană, de exemplu, când astronomia oferea noi orizonturi imaginarului și îi permitea lui Cyrano de Bergerac să efectueze unul dintre primele experimente, mental și literar totodată, privind noi lumi posibile. Mai târziu, explorările spațiilor interplanetare sau intergalactice nu vor face decât să dezvolte subiectul. Celelalte științe și-au oferit și ele partea de mister sau de soluții, pe care SF-ul le-a exploatat. Am văzut la Wells și vedem în „Le Horla" (1887), de Maupassant, cum darwinismul și teoriile evoluției au putut suscita fantasmele ori fobiile pe care a pus stăpânire narațiunea S.F. Fizica, chimia, biologia, genetica, tehnicile de clonare și nanotehnologiile le-au furnizat numeroșilor autori fie materia, fie contextul povestirilor lor. Ceea ce este adevărat în științele „dure" este mai mult decât adevărat în științele sociale. Science - fictionul face critica puterii mass-mediei („Bug Jack Barron", de Norman Spinrad, 1969), a manipulărilor politice (Philip K. Dick); apără ecologia denunțând exploatările de tip colonial („The Word for World is Forest", de Ursula K. Le Guin, 1973); pune problema libertății în fața proliferării tehnicilor de manipulare, prezentând revolta ca ieșire („Super-Cannes", de James Graham Ballard, 2000; arată cum sunt manipulate chiar fantasmele („Crash", de același Ballard, 1973). S.F.-ul explorează, în anii 1980 și 1990, cu mișcarea „Cyberpunk" un spațiu cibernetic mai mult sau mai puțin imaginat în raporturile sale cu memoria, sexul și crima. Romanul lui William Gibson („Neuromancer", 1984) și romanul lui Bruce Sterling („The Artificial Kid", 1980), într-o scriitură sincopată împrumutată din thriller, evocă mariajul „puricilor" (celule biologice vii) cu „neuronii" (componente electronice de siliciu) într-o lume a viitorului apropiat, unde drogurile, informatica și muzica electronică se amestecă spre a provoca imagini noi, mod de a interoga „realitatea realității".

Mobilizând discursul și temele științei, SF-ul – avem în vedere evoluția sa până prin 2000 – aruncă o privire critică asupra realității pentru a arăta că nimic nu este întâmplător, nu se petrece de la sine, și că o invenție, „ceva", poate bulversa ceea ce apare uneori ca „natura lucrurilor", la fel de bine la nivelul societății și la nivelul indivizilor. Prin efectele de distanțare, de amplificare, prin racursiurile de tip „efect de fluture", prin anamorfozele pe care le inventează literatura științifico - fantastică aduce în situația de criză normele ideologice ale epocii noastre, criză ce este și indicele dificultății de a percepe prezentul într-o lume ce evoluează în marș forțat: două secole și ceva de revelații industriale ne-au făcut să trecem de la era neolitică, începută acum zece mii de ani cu inventarea agriculturii la era informației. Efectele acestor revoluții științifice, tehnice și economice se întind la nivelul întregului glob și îi privesc acum pe toți locuitorii planetei noastre. Autorii de science-fiction încearcă – uneori cu naivitate – să exploreze virtualitățile acestor lumi noi. Unii sunt și mari scriitori! Dar asta deja devine premisa unei alte discuții...

Bibliografie consultativă:
- S. Manfredo,„la Science-Fiction aux frontières de l'homme", Gallimard, 2000;
- J. Sadoul,„Une Histoire de la science-fiction", Librio, 2000;
- R. Saint Gelais, „l'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction", Montreal, Nota Bene, 1999.



Luminița Radu



JUDEȚUL BACĂU

Revista „Vitraliu” nr. 65 apare cu sprijinul financiar al
Consiliului Județean Bacău



Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu”

Instituție publică de spectacole de importanță națională, înființată în anul 1990, aflată în subordinea Ministerului Culturii din România. Centrul contribuie activ la promovarea şi valorificarea patrimoniului cultural şi stimularea creativității contemporane prin diseminarea fenomenului cultural şi derularea de proiecte şi programe culturale în concepție integratoare şi pluridisciplinară.

- **Muzeul de Artă Contemporană** care, pe lângă numeroase expoziții temporare, găzduieşte o bibliotecă publică cuprinzând peste 15.000 de volume de artă şi beletristică;
- **Muzeul în aer liber**, cu sculpturi monumentale din lemn, piatră şi marmură realizate, în decursul timpului, de artişti reprezentativi din țară şi din străinătate;
- **Salonul Apostu**, situată în clădirea principală a Centrului, este destinată, de asemenea, evenimentelor culturale: spectacole, concerte, întruniri, reprezentații, simpozioane etc.;
- Spațiu de rezidență și creație artistică.

Activitatea culturală a Centrului cuprinde o gamă largă de manifestări artistice:
- Reprezentații teatrale, literare, muzicale, coregrafice;
- Simpozioane pe cele mai complexe teme, expoziții de pictură, grafică, sculptură, fotografie, arte decorative;
- Concerte de muzică clasică şi contemporană;
- Decernarea Marelui Premiu„George Apostu”;
- Revista„Vitraliu”editată de Centru reflectă periodic sinteza interferenței artelor şi caracterul pluralist al activității Centrului;
- Proiect cultural „Mirabila Sămânță” (2018) – proiect desfăşurat între Bacău şi Chişinău, în cadrul căruia Centrul de Cultură„George Apostu”Bacău, în calitate de leader de proiect, alături de Muzeul Național de Artă al Moldovei și Muzeul de Artă Comparată Sângeorz-Băi, a realizat expoziția de artă contemporană„Acum și în veac”, care a reunit lucrările artiştilor Maxim Dumitraş – sculptură și Mihai Perca – pictură;
- Centrul de Cultură „George Apostu” este unul dintre inițiatorii programului cultural „Saloanele Moldovei” (1991-prezent) organizat împreună cu Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Moldova şi Complexul Muzeal „Iulian Antonescu” Bacău, în parteneriat cu Uniunea Artiştilor Plastici din România, Filiala U.A.P. Bacău şi Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chişinău;
- Centrul de Cultură„George Apostu”este partener, alături de Universitatea Tehnică„Gheorghe Asachi”din Iaşi și Universitatea Tehnică a Moldovei, la Simpozionul Internațional: „CUCUTENI – 5000 Redivivus: ştiințe exacte şi mai puțin exacte”. Evenimentul reuneşte în fiecare an academicieni, profesori universitari, poeti, scriitori, muzicieni, artişti și oameni de cultură de pe cele două maluri ale Prutului;
- Programul de rezidență artistică„ArtistNe(s)t”pentru tineri interpreți şi coregrafi din domeniul dans contemporan;
- S.C.I.P.T. (Studioul de Cercetare, Inovare și Practică Teatrală), în cadrul căruia s-au realizat numeroase spectacole, dintre care amintim„O rugăciune de prisos”, de George Astaloș, regia Mircea Marin (Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor din Moldova Mare, Botoșani, 1992),„Victimele datoriei”, de Eugen Ionescu,„Cortina”, de D.R. Popescu, regia Gheorghe Geo Popa și „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino;
- Programul„Rezidențe Artistice – Albastru”care cuprinde proiectele:

- Proiectul„Rezidența Internațională de Sculptură – Albastru”(2017-2019), la care au participat artişti renumiți din țară și străinătate (România, Spania, Japonia, Bulgaria, Serbia, Taiwan, Franța);
- Proiectul„Rezidența Internațională de Teatru”care vizează susținerea activităților din domeniul artelor spectacolului. În cadrul proiectului s-a realizat producția teatrală„America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino, prezentată la Teatrul Municipal„Bacovia”, Teatrul„Luceafărul”Chişinău şi la Palatul de Cultură „Nicolae Botgros”din Cahul, la care au participat actori români din regiunile istorice în care se mai vorbeşte încă limba română (Republica Moldova, Republica Serbia), alături de actori din țară și conaționali ce trăiesc în Republica Austria.
- Proiectul „Rezidența de muzică și dans contemporan” care urmăreşte perfecționarea și promovarea tinerelor talente din România („Master class de pian”, „Cursurile de măiestrie – Dorel Baicu”,„Rezidența de muzică clasică - Grandissimo”s.a.).

Centrul Internațional de Cultură şi Arte „George Apostu” este membru al Consiliului Internațional al Muzeelor (ICOM), e înscris în Registrul Artelor Spectacolului şi este membru fondator al Asociației ArtistNe(s)t, Rețeaua Centrelor de Rezidență pentru Artişti din România.

MINISTERUL CULTURII
Centrul de Cultură „George Apostu”

Vitraliu

Publicație periodică • numărul 65, octombrie 2026
ISSN: 1583-3151

Director: **Ovidiu Ungureanu**

Redactor-şef: **Gheorghe Iorga**
Secretar general de redacție: **Victor Eugen Mihai - VEM**
Colegiu de redacție: **Daniel Ștefan Pocovnicu, Dan Perșa, Val Mănescu**

Secretariat PR & Marketing: **Irina Șerban, Brândușa Barbu**
Foto / procesare foto: **Anca Mihăilă, Mari Bucur, Ioan Gabriel Popa**

Tiparul:
Master Print Super Offset prin Print Partner SRL
Octombrie 2026



Luminița Radu