

Dorin TUDORAN**homo narrans**

stau încă o dată așezat pe marginea lumii
cu picioarele goale
atârând în gol

țin în mâini o undiță subțire
din trestie de bambus

aștept să muște din momeală
moby dick

dar aflu că moby dick
nu a fost încă scrisă

și mai aflu
că mai întâi și mai întâi
trebuie să-mi rostesc numele

urlu din toți răunchii
call me ishmael!
și mai urlu de câteva ori
call me ishmael!

dintr-o dată se arată
cealaltă jumătate a lumii

pe marginea ei
stă așezat un băiețel
cu picioarele goale atârând
în gol

ține în mâini o undiță subțire
din trestie de bambus

se uită spre mine și urlă
call me ishmael!
și mai urlă de câteva ori
call me ishmael!

Între marginea lui de lume
și marginea mea de lume
se arată plutind
un picior de lemn

pe el stă scris
cu litere de-o șchioapă
mobydick

Ana BLANDIANA



Poetul național și rezistența prin cultură

Eminescu este receptat de epocile pe care le străbate pe măsura înțelegerii și intereselor lor. Autor doar al primei părți din „Împărat și proletar” și a poemului „Viața” sau autor doar al debutului cu „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie”, glasul său a răsunat magic chiar dacă era ciuntit după legile încăperii din care era ascultat și fiecare din epocile prin care a trecut l-au recunoscut al lor și l-au luat cu autoritate în stăpânire. Noi i-am așezat pe umeri greutatea culturii naționale. Ne-am obișnuit să ne gândim la Eminescu ca la ceva ce ne aparține, când de fapt noi îi aparținem lui.

Suntem cu toții conștienți că, dacă n-ar fi fost el, am vorbi și am iubi în alt fel, ne-am revolta și ne-am resemna altcum, nu am fi cei care suntem, ci alte ființe pe care nici nu putem să ni le imaginăm acum și pe care dacă le-am întâlni ni s-ar părea străine. Fără oricare dintre domnitorii săi, fără Mircea cel Bătrân sau fără Ștefan cel Mare, fără oricare dintre răsculații săi, fără Horia sau fără Tudor, poporul român ar fi avut astăzi o cută de durere în plus, dar n-ar fi fost atât de schimbat ca fără Eminescu. Fără Eminescu am fi fost un alt popor, cu un suflet diferit, vorbind o altă limbă, abia asemănătoare. Și totuși, sau poate tocmai de aceea, îl cunoaștem atât de puțin. Cuprins de ideal ca de o lumină care înlăcrimează ochii, el ne face să vedem, nelăsându-se văzut. După atâtea biografii, și amintiri, și descrieri, abia dacă ni-l putem imagina cu adevărat, așa cum a fost, dincolo de icoana poetului romantic; e mai ușor să ți-l închipui cu aripi de arhanghel, decât cu o halbă în față la berăria din strada Academiei, colț cu strada Doamnei... Tot ceea ce-l atinge se îmbracă într-o ceață luminoasă care moaie contururile și le topește în simbol. În asemenea nori umblau zeii antichității pe pământ, dar cât de greu de moștenit este norul care se numește Eminescu!

Dacă Eminescu ar fi fost mai puțin imaculat, cred că posterității sale i-ar fi fost mai ușor. Dacă ar fi existat în viața lui de dincolo de pagină bănuiala misterioasă a unei crime, ca la Villon, sau, cel puțin, o vinovată

iubire, ca la Shakespeare, sau, și mai puțin, sfidarea și neliniștea paradisurilor artificiale, ca la Baudelaire, sau, cel mai puțin, înecul în valuri de alcool, ca la Poe, dacă ar fi existat în viața lui pe pământ o singură vină, un singur lucru care să i se poată reproșa și care să-i poată fi cu mărinimie iertat, posteritatea sa ar fi fost mai ușor de purtat. Dacă el, cel mai mare, ar fi mințit, cât de simplu ar fi fost să spunem, „și el a mințit”; dacă el, cel mai mare, ar fi furat, cât de simplu ar fi fost să spunem, „și el a furat”; dacă el, cel mai mare, ar fi împroșcat cu noroi, cât de simplu ar fi să spunem, „și el a împroșcat cu noroi”. Dar din tot ce-și poate îngădui un om, el nu și-a îngăduit decât boala și demnitatea, interzicând astfel, cu propriul său trup prăbușit și cu propria sa minte întunecată, intrarea umbrei în parnasul românesc. Odată cu el și definitiv, pentru un întreg popor, noțiunea de poet a rămas legată de aceea de imaculare. Această necruțătoare lege, mai blândă poate la alte popoare, ne dictează fără milă admirațiile și ne stabilește implacabilă idolii, neîngăduindu-ne nici o clipă să nu fim demni de a privi statura lui fără egal și ochiul lui mare, deschis, fără somn asupra eternității. În fața lui, mai ușor îi este unui poet maculat să înceteze de a se mai numi poet, decât unui ticălos să încerce a pătrunde dincolo de pragul sfințit al poeziei.

Mă gândesc – m-am gândit adesea în împrejurări esențiale, atunci când de răspunsul pe care mi-l dădeam depindeau faptele și uneori chiar sensurile vieții mele – cum ar fi fost poporul român fără Eminescu. Nu atât fără opera lui, genială în planul poetic și înrăuritoare la infinit, ci fără viața, fără legenda lui care ne-a fixat coordonatele idealului. Cum am fi fost dacă Eminescu ar fi avut viața lui Arghezi, sau cum am fi fost dacă Eminescu ar fi avut moartea lui Byron? Cum am fi fost dacă Eminescu ar fi avut cariera lui Lamartine sau longevitatea lui Hugo? Desigur, altfel, fără îndoială, altfel, sunt convinsă că nu exagerez susținând că de biografia lui Eminescu atârână în mod miraculos, magic aproape, felul de a fi al fiecăruia dintre noi. Nu susțin că imacularea lui ne face mai curați, nici că demnitatea lui fără cusur ne împiedică să ne umilim, susțin că etalonul de platină al moralității lui a stabilit o dată pentru totdeauna valorile supreme după care știm că vom fi judecați. Iar această conștiință a raportării continue ne fixează legile imuabile ale devenirii. Trebuie să fii pământ ca să înțelegi că nu e totuna să fii comparat cu Feleacul sau cu Muntele Omul.

A discuta chestiuni de morală lângă mormântul unui mare poet poate părea nepotrivit și neesențial. Dar Eminescu nu este numai un mare poet al lumii, el este poetul nostru național. Din paginile cărților de citire el trece firesc în paginile cărților de rugăciune și din dicționarele istoriei literare, în pomelnicele cu arhangheli și martiri.

Literatura română are mulți mari poeți, dar numai Eminescu este poetul național, etalonul de platină al conștiinței colective, proiecția sa în absolut. Numai el poartă răspunderea întregii devenirii a celor pe

care i-a învățat să vorbească așa cum Dumnezeu poartă răspunderea păcatelor celor pe care i-a creat. Poetul național este într-un anume sens creatorul poporului său. El este Poetul-Tatăl.

Acesta este prototipul care, oricât d greu ne-ar fi să-i semănăm, rămâne neschimbat, reușind să marcheze ca o pecete nu doar epoca lui, ci și ce a fost înaintea lui și ceea ce este și va fi după el. și pentru tot ce a marcat răspunde în eternitate, Pentru că între poetul național și istorie legăturile sunt într-o asemenea măsură determinante și reciproce încât, chiar dacă le-ar fi divergente intențiile și idealurile, destinele lor se împletesc implacabil de la începutul până la sfârșitul, mereu prorocit, al lumii. Poetul național nu poate scăpa istoriei, cum istoria nu poate scăpa poetului național. Aceasta este axioma. Iar dramaticul destin postum al lui Eminescu a fost de a fi – mai mult și mai puțin decât un mare poet – poetul nostru național.

Putem oare înțelege cât de greu îi este unui mare poet să fie poet național?

Faptul că am fixat ziua culturii naționale de ziua lui Eminescu îl obligă pe Eminescu să răspundă pentru noi, dar ne obligă și pentru noi să răspundem în fața lui Eminescu. Iar a răspunde în fața lui Eminescu astăzi înseamnă nu doar a face cultura, ci și a rezista prin ea.

Rezistența prin cultură a fost o temă polemică încă din primele zile de după decembrie '89: Ne-am întrebat la nesfârșit a funcționat sau nu? ne-a salvat sau nu? a folosit la ceva acest tip de salvare? Răspunsul afirmativ era atacat atât dinspre cei care ar fi vrut mai mult decât o rezistență prin cultură, cât și dinspre cei pentru care rezistența nu intra în socoteli. Acum când putem compara și descoperim că tirajele cărților erau mult mai mari nu doar pentru că erau mai ieftine, ci și pentru că se citea infinit mai mult, când ne amintim cum din cărți, din filme, din spectacolele de teatru, din expoziții de artă și concerte se sorbeau ultimele molecule de libertate care ne țineau în viață, nimeni nu se mai îndoiește că rezistența prin cultură a fost chiar o supraviețuire prin cultură.

Dar ceea ce ne-a putut salva ieri de spaimă, de teroare, de degradare, de ură și de nebunie nu ne poate, oare, salva azi de ură și prostie, de singurătate și indiferență, de analfabetismul funcțional, de vidul rămas în locul credinței, de înlocuirea artei prin divertisment, de violență și vulgaritate, de nebunie, de excesul de consum, de deficitul de spiritualitate? În mod evident rezistența prin cultură este cel puțin la fel de necesară azi ca și ieri, doar că, iată, cultura care a fost în stare să ne salveze ieri este astăzi ea însăși marginalizată și pentru a ne putea apăra, are nevoie ea însăși să fie apărată. A rezista prin cultură într-o lume a rețelilor sociale furibunde și agramate și a serialelor cultivându-și vulgaritatea ca pe o formă de autenticitate și de populism, este nu doar singura soluție de salvare a noastră și a culturii în același timp, ci și datoria de a împiedica roata istoriei, atât de greu întoarsă spre vest, să se rostogolească înapoi fără speranță. Iar această

soluție și această datorie sunt cea mai clară dovadă că suprapunerea zilei culturii cu ziua lui Eminescu nu este o formă fără fond, ci un simbol viu. Căci, zidindu-l în istoria literară pentru ca pereții ei fragili și urmăriti de blestem să nu se surpe, timpul nu reușește să-l smulgă pe Eminescu din actualitate. O actualitate care se schimbă mereu aiuritor, dar care, oricât ar părea de ciudat, rămâne în liniile ei esențiale aceleași. și de la corupție la amenințarea rusească, de la viermuiala vieții politice la întrebarea ce va spune Europa despre noi, temele gazetarului Eminescu sunt aceleași cu temele ziariștilor de azi. E firesc, deci, ca el să revină obsesiv, punct de reper și continuă comparație, oglindă în care se privește cu uimire un întreg popor.

A răspunde în fața lui Eminescu înseamnă să acceptăm că cine înțelege mai mult, este responsabil pentru mai mult, să acceptăm să răspundem nu numai pentru ceea ce am făcut noi, ci și pentru toate eșecurile, pentru toate greșelile din jurul nostru pe care le-am înțeles și nu am încercat să le împiedicăm explicându-le jumătății de țară care nu le înțelege. Rezistența prin cultură este împotrivirea la răul care macină nu doar țara, ci lumea, o lume care s-a schimbat renunțând nu doar la principii ci și la logică, nu doar la buna-credință, ci și la bunul simț. De exemplu, faptul că în școlile noastre nu se mai învață pe dinafară versuri și deci, programatic, Eminescu nu mai e știut pe de rost are legătură, oricât ar părea de ciudat cu scăderea sensibilității nu numai artistice a copiilor, scăderea care la rândul ei favorizează creșterea violenței și așa mai departe. Iată ceva ce ar fi putut și ar putea încă depinde de noi, chiar de noi cei din această sală.

Ziua lui Eminescu, devenită ziua culturii funcționează an de an ca un moment de reculegere colectivă. An de an mixerul vieții cotidiene, care se învâрте din ce în ce mai repede și amenință să se apropie de explozie, se oprește, și ne lasă să ne gândim la ramurile care bat în geam și la orașul furnicar, la poeziile pe care le spuneam în copilărie și la cărțile pe care le citeam în adolescență. Îl analizăm pe Eminescu sau ne analizăm pe noi în această oglindă ideală? Destinul lui postum triumfător și fără apărare ca al oricărui geniu ne exorcizează pentru câteva clipe, mutându-ne din istorie în cultură, limpezindu-ne sufletul mereu curgător.

Îi ducem flori la îndurerata statuie din fața Ateneului și, așezându-le lângă picioarele lui goale, ascultăm murmurul mulțimii trecând pe bulevarde în cunoscuta cadență iambică. O simțim fiecare în vene, ne-am născut odată cu ea. Din asfalt și din fâșăitul roților, versurile lui cresc și se aud ca din foșnirea codrilor țării de Sus. Ascultăm și știm că pe soclul de bronz nu e statuia poetului născut în urmă cu atâția ani, ci, neuitat nici o clipă și neînfrânt de nimic, salvându-ne în timp din generație în generație, este însuși sufletul nostru eminescian.

** Text rostit în Aula Academiei Române de Ziua Culturii Naționale -15 ianuarie 2026*

Ion POP



Un cuvânt înainte

Notele de jurnal ce acoperă, cu mici întreruperi, perioada 1990-1993, sunt copiate, fără nicio modificare, din trei caiete acoperite parțial de cerneala neagră pe care o foloseam în exclusivitate în acei ani. Am considerat că ele se cuvin păstrate așa cum au fost puse, rapid, pe hârtie, în momentele scurte de răgaz pe care mi le îngăduiau activitățile administrative cerute de funcția de director al Centrului Cultural Român din Paris, înființat odată cu detașarea mea provizorie de la Universitatea din Cluj pe acest post „diplomatic”. Am pus între ghilimele, încă din titlu, atributul „diplomatic”, fiindcă nu m-am putut niciodată acomoda cu statutul unui diplomat propriu-zis, chiar dacă misiunea mea culturală, limitată în timp, era, în fond, una de dialog și negocieri felurite, încadrabile, în linii mari, sub această etichetă. N-am cerut, de altfel, și nici n-am beneficiat în toți acești ani de un pașaport diplomatic, cu facilități decurgând din acest statut, și pentru că nu voiam să mă simt supus fără rezerve nici factorului politic de care depindea această detașare a mea dinspre Universitatea clujeană spre mediul parizian, și nici îndatorat forurilor administrative care mi-ar fi acordat un asemenea avantaj. M-am simțit mereu și înainte de orice altceva, dascăl universitar și scriitor trimis doar pentru o vreme să facă ceva pentru cultura română într-o epocă de schimbări radicale, în consecința Revoluției din Decembrie 1989, care deschideau, în sfârșit, calea spre o comunicare liberă cu Occidentul intelectual de care România era profund legată prin toată istoria ei modernă. De altminteri, propunerea făcută în aprilie 1990 de fostul atașat cultural al Ambasadei române de la Paris, Stelian Oancea, mai nou secretar de stat în Ministerul Afacerilor Externe, a fost motivată tot de un stagiul al meu academic, din anii 1973-1976, ca asistent asociat la Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, – post abia înființat în cadrul a ceea ce se numea atunci UER d’Italien et de Roumain, adică Unitate de studii și de cercetare centrată pe cele două limbi sau, mai simplu spus, Facultate de Italiană și Română. Or,

în acei ani, când a trebuit să recurg frecvent la serviciile culturale ale Ambasadei, unde găseam presă și carte românească și, nu în ultimul rând, filme documentare de care aveam nevoie pentru cursurile mele de limbă, literatură și civilizație, am avut ocazia să-l cunosc și pe Stelian Oancea, tânăr de aleasă ținută intelectuală, spirit deschis și constructiv, apropiat și de lumea scriitorilor – era el însuși poet –, cu care am comunicat foarte bine. Poate că și prestația mea de asistent la amintita universitate, dar mai ales – cred – faptul că în timpul stagiului amintit am realizat numeroase dialoguri cu mari personalități ale literaturii și culturii franceze, publicate în presa din țară, apoi în volum, l-a îndemnat să-mi propună responsabilitatea conducerii, ca director, a instituției ce urma să se înființeze la Paris, în ideea că aş putea contribui, în noile condiții postdecembriste, pornind de la aceste relații, la amplificarea legăturilor spirituale dintre cele două țări.

Ambasadorul nostru în capitala Franței era atunci Alexandru Paleologu, care a aprobat fără rezerve această idee, astfel că în perioada imediat următoare am și fost detașat de la Universitatea clujeană unde lucram ca lector, pe o perioadă de patru ani prevăzută de mandatul meu „diplomatic”. Numai că, înainte de a lua drumul spre noua mea misiune, prestigiosul intelectual Al. Paleologu a fost destituit în urma unor declarații ale sale în opoziție cu regimul Ion Iliescu, declarându-se „ambasador al golanilor” (cum fuseseră calificați de președintele FSN-ist protestatarii anticomuniști din Piața Universității); și chiar în momentul când mă aflam la București, în 13 iunie 1990, ca să-mi rezolv documentele birocratice necesare noii investiții, erau așteptați minerii chemați să facă ordine muncitorească în spațiul ce fusese ocupat, nu-i așa, de „golani”...

Când ajungeam la Paris, la 27 iulie 1990, momentul „istoric” nu era, așadar, deloc senin și de natură să încurajeze avânturile neoromantice, „pașoptiste”, de care mă simțeam însuflețit când acceptasem poziția administrativă propusă. Tot ce fusese expresia marelui entuziasm al întâmpinării „revoluției române” în Franța se prăbușise de la o zi la alta, luminoasele sărbători din ianuarie dedicate României eliberate de dictatură deveniseră brusc și dramatic doar amintire, iar țara de la Porțile Orientului apărea compromisă moral pentru mulți ani de-atunci înainte. A fost – se poate înțelege – și pentru mine un avertisment nefast, – îmi inaugurasem stagiul parizian sub cele mai neguroase auspicii.

În ciuda acestor dificultăți contextuale, Centrul și-a început totuși activitatea în octombrie 1990 și a reușit, cu dotări tehnice foarte precare și o permanentă subfinanțare, să articuleze și să pună în practică un program consistent de manifestări prin care tradițiile culturale românești ca și momente semnificative ale realității imediate să fie prezentate cât mai convingător publicului francez și, deopotrivă, numeroșilor „exilați” fugiți de dictatura comunistă. Conferințe, expoziții de artă, recitaluri de poezie, spectacole de teatru, dezbateri pe teme editoriale franco-române (fără nicio posibilitate de remunerare a conferențiarilor, expozanților etc.) au ilustrat tot acest timp, fiind susținute de personalități

culturale din țară și din spațiul francez. Centrul Cultural și-a făcut remarcată prezența și în afara perimetrului parizian, prin „acțiuni” organizate în toată Franța, comunicând fertil și cu numeroasele asociații de prietenie înființate imediat după răsturnările din Decembrie 1989.

Profund tulburată de brutală și rușinoasă „mineriadă” din iunie și de cele următoare, ca și de ambiguitatea multor acte și atitudini ale noii Puteri „emanate” după Decembrie, această activitate a noastră a trebuit să suporte destule urmări neplăcute, și în primul rând relativul boicot al unei părți din emigrația românească ce aducea critici severe noului regim calificat foarte curând după instalare drept «neocomunist». Faptul că spațiul modest rezervat Centrului Cultural se afla în clădirea anexă a Ambasadei (care funcționa în luxosul palat Béhague, achiziționat de statul român înainte de Al doilea Război Mondial) a provocat această rezervă, agravată la scurtă vreme de numirea, în calitate de președinte-consilier al Centrului, a scriitorului Vigil Tănase, fost disident anticeaușist stabilit la Paris, dar și susținător pe față al regimului Ion Iliescu. Încercările noastre de a găsi un spațiu adecvat pentru Centru în afara perimetrului «oficial» atât de negativ marcat, n-au dus la niciun rezultat, în ciuda promisiunilor făcute de București și în mediul diplomatic parizian. Dar mai ales lipsa de înțelegere a câtorva funcționari cu poziții importante în Ambasada românească în Franța, dusă până la acte de ostilitate evidentă, soldate cu frecvente telegrame denigratoare trimise prin curier diplomatic în țară, au dăunat enorm activității noastre. Personal, mi-am dat seama foarte curând că fațada democratică, deschisă dezbaterii libere a temelor românești la Paris ascundea în realitate opoziția noii puteri față de aceste libertăți, în prelungirea mentalităților comuniste antioccidentale, a condamnării „exilului” românesc și, de fapt, a tuturor opiniilor critice la adresa regimului iliescian, interpretate abuziv drept denigratoare și dușmănoase la adresa întregii țări. Funcționari ai MAE păstrați în funcții, alții deplasați tactic din nomenclatura vechiului regim și a poliției politice în posturi puse doar sub etichete noi, au încercat și au reușit în bună măsură să vicieze inițiativele de reală schimbare la care se putea spera după Revoluție. Din păcate, asemenea oameni au întreținut atmosfera de suspiciune promovată de vechea Securitate, actele de delațiune, calomniile, lansate, pe de altă parte, de la un nivel intelectual și de cultură grav deficitar, ce nu le permitea înțelegerea valorii actului de cultură afirmat în serviciul real al țării. Acumulate rapid și în flux continuu, în circumstanțele politice tulburi ale acestui început de deceniu zece al secolului XX, ele au afectat grav desfășurarea echilibrată a activității Centrului Cultural Român de la Paris, soldându-se, între altele, și cu rechemarea în țară a directorului instituției, cu un an înainte de termenul fixat inițial.

În ciuda acestor piedici, ne-am străduit și am reușit, cred, să ajungem un număr de rezultate frumoase, în sensul sporirii și consolidării contactelor dintre culturile română și franceză, în continuarea unor tradiții apreciate de publicul nostru, la care s-au adăugat pe parcursul celor trei ani, și personalități din emigrația românească inițial ostile sau rezervate nu atât

față de ceea ce făceam, ci față de presupusul patronaj politic sub care ne aflam. Acest public s-a convins pe parcurs că programele noastre ilustrau tocmai tendința de eliberare de tarele moștenite de la regimul comunist, cultivând tocmai o atmosferă de destinsă comunicare intelectuală, la nivelul aspirațiilor europene al României momentului.

Numitele însemnări „diplomatice” așternute pe hârtie în cursul mandatului meu administrativ redus intempestiv la trei ani, dau seama, chiar așa fugitive cum au putut să fie înregistrate printre frământările de fiecare zi, despre eforturile câtorva oameni de bună-credință de a construi ceva, oricât de puțin, pentru afirmarea mai evidentă a valorilor culturii noastre în spațiul francez. Nu uită, însă, nici situațiile dificile, nici chipurile încruntate și dușmănoase care au stat în calea acestor strădanii. Au lăsat, inevitabil, ecouri în acest pagini și întâmplările cotidiene, adesea revelatoare, de ordin personal, ale «diaristului» care a avut totuși șansa unei a doua întâlniri majore cu spațiul cultural din Hexagon. Micile întâmplări zilnice, personale și familiale, contactele cu instituții și oameni de cultură de înalt relief, dialogurile cu prietenii francezi ori cu cei din țară aflați în trecere prin Paris în acest timp – aducători de vești dintr-o Românie care traversa cu dificultate purgatoriul doar parțial din post-comunism, dând tot mai clare și rele semne de «restaurație» – toate aceste fapte mari și mici oferă, poate, în ansamblu, și ceva din preocupările, gândurile luminoase ori posomorâte ale unui om atunci încă tânăr, care încerca să-și mențină încrederea în faptul de cultură constructiv, edificator. Acela știa că se află într-o poziție dificilă, prins cum era «la mijloc», între voința de a face cu adevărat ceva pozitiv pentru promovarea României și a culturii sale, și acele tendințe «restauratoare» care trădau existența unor grave sechele ale comunismului prăbușit de curând. Sper că aceste însemnări vor putea clarifica, măcar în parte, aparenta ambiguitate a acestei poziții privite, chiar de către unii prieteni apropiați ai mei, cu o anumită suspiciune. În ce mă privește, cred că pot avea totuși conștiința împăcată, fiindcă – se va vedea – nu m-am lăsat târât de fapt de compromisurile grave propuse de mediul oficial-diplomatic, încercând să rămân consecvent cu câteva principii etice în care am crezut toată viața. Încheind mai repede decât prevăzusem aceste mandat „diplomatic”, a trebuit să las la mijloc de drum multe proiecte promițătoare, să amân alte planuri cu caracter personal, legate în primul rând de activitatea de scriitor. Până la urmă, citez să cred că bilanțul acestui fragment de timp petrecut în afara țării este unul pozitiv în esență. Am făcut cât am putut să fac în condițiile date.

Îmi dau seama că aceste însemnări nu vor putea fi tipărite decât postum, din pricini pe care cititorul virtual din anii ce vin le va înțelege fără îndoială. Poate că ele vor transmite totuși ceva, fie și fragmentar, din „pulsul epocii” în care au fost scrise, cu o deplină sinceritate și, în fond, cu credința că putem spera să trăim cândva într-o țară și într-o lume mai bună.

Cluj, decembrie 2019

Dorin TUDORAN



Făcăeni - Aracataca - Yoknapatawpha County via Călărași

Literatură

Războinicii adaugă teritorii noi prin bătălii sângeroase. Creatorii adaugă teritorii noi prin alchimii pașnice.

Teritoriile cucerite de războinici se reîntorc uneori la cei cărora le-au fost răpite. Teritoriile adăugate de creatori – niciodată. Căci ele nu au fost răpite, ci dăruite.

William Faulkner le-a dăruit americanilor Yoknapatawpha County și Jefferson, ficționalizând Lafayette County și Oxford, Mississippi.

Mario Vargas Llosa le-a dăruit peruanilor Canudos.

Gabriel José García Márquez le-a dăruit columbienilor Macondo, ficționalizând Aracataca natală, aflată la 80 de kilometri de Santa Marta, locul unde avea să sfârșească Simón Bolívar – El Libertador, eroul din *El generale nel suo labirinto*.

Ștefan Bănulescu le-a dăruit românilor *Metopolis* și *Dicomesia*, „dezgropându-le”, poate, de sub câmpia aflată între satul natal, Făcăeni, și orașul Călărași.

Propaganda comunistă a fost capitala mitologiei dedicate „glorioasei industrii grele” românești. În aceeași perioadă, *Metopolisul* lui Bănulescu devenea capitala industriei grele a miturilor literare românești. Un loc în care nu doar oamenii au mai multe fețe; locul însuși are multiple chipuri.

Bănulescu nu a avut nevoie să-i citească nici pe Gabriel José García Márquez, nici pe Alejo Carpentier pentru a afla cum se deschide poarta mitică a realismului magic. Purta la el cheia porții încă din *Iarna bărbaților* (*Mistreții erau blânzi, Dropia și Vară și viscol*).

Efortul celor care încearcă să definească lumea creată de Bănulescu în *Cartea Milionarului* va rămâne întotdeauna un labirint.

Avem de-a face cu un „fantastic impur ce pigmentează zonele realului” ori cu un „fantastic premeditat, elaborat, calculat”? Poate nici măcar nu considerăm literatura lui Bănulescu aparținând „tipologiei fantasticului”, ci avem de-a face cu un autor care doar reordonează datele realului spre ne sugera calea spre ce are el mai semnificativ și mai profund – originea, începutul.

Din strănutul *Nasului* gogolian se trag multe pagini remarcabile ale prozei rusești. O falie importantă a prozei „nerealiste” românești va purta întotdeauna urmele *Dropiei* lui Bănulescu și ale unei roți de foc rostogolindu-se spre o țintă numai de autor știută.

Viață

Când am fost la Aracataca, mi-am amintit imediat de călătoria făcută la Făcăeni lui Bănulescu în compania consătenilor săi, frații Nicu și Ion Chivu, inegalabilii constructori ai unor locuri precum *Minion* și *Botoșani*, unde au mâncat printre alții Orson Welles și Laurence Harvey.

Când am fost la *La Cueva*, fostul cartier general al faimosului *Grupo de Baranquilla* (Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor, Juancho Jinete, Germán Vargas Cantillo, Nestor Madrid Malo, Miguel Camacho Carbonell, Ramón Vinyes, Estelio Racedo, Juan B. Fernández Renowitzky, Rafael Escalona, Alejandro Obregón, Kique Scopell, Orlando „Figurita” Rivera și alții) mi-am reamintit ce-mi povestea Nicu Chivu despre grupul condus de Bănulescu, scriitori care se întâlneau la *Botoșani*, luna dimineața, la ora 10, și se instalau la masa numărul 2, rezervată lor.

Când l-am întâlnit prima oară, pe la mijlocul anilor '70, Ștefan Bănulescu era la începutul drumului său spre reclusiunea care avea să devină aproape totală în deceniul următor.

Devenise zgârcit cu vorbele. Răspundea, mai mereu, în propoziții simple, dar cu miez. Ne vedeam foarte rar. Mergeam la pescuit cu el și Mircea Dinescu. Ei doi, copii ai câmpiei, cu ochii mereu în căutarea Dunării sau măcar a unei bălți mai de Doamne ajută, chiar erau pescari. Eu – un amator.

Mircea – așa cum o face și azi – vorbea foarte mult și foarte repede. Bănulescu răspundea foarte rar, mai mult printr-o bombăneală scurtă. Din când în când, spunea doar atât: „Taci, că fuge pește...”

Îmi amintesc foarte bine ultima noastră întâlnire. Am plecat pe jos de la o întâlnire nu doar foarte importantă, dar și extrem de deprimantă. L-am condus până acasă, dând colțul pe lângă restaurantul *Izvorul Rece*, care nu ne mai spunea nimic.

La intrarea blocului, m-a strâns în brațe. Un gest cu totul neașteptat pentru mine, fiindcă era pentru prima oară când o făcea. Apoi mi-a spus doar atât: „Trebuie plecat”.

Eu eram forțat să plec în 1985. El avea să plece definitiv din această lume în 1998.

Astăzi, când fiica sa, Sultana, lansează un website dedicat operei tatălui ei, spre a marca două decenii de la dispariția lui Ștefan Bănulescu, mă simt onorat că m-a invitat să scriu câteva rânduri despre un autor care a dat literaturii române cel puțin una din capodoperele ei – *Cartea Milionarului*.

Poate că într-o bună zi, niște arheologi literari vor descoperi și celelalte trei volume care, alături de *Cartea de la Metopolis* urmau să alcătuiască tetralogia *Cartea Milionarului* – *Cartea Dicomesiei*, *Sfârșit la Metopolis* și *Epilog în orașul Mavrocordat*.

Până atunci, *Cartea de la Metopolis* rămâne un roman perpetuu, deschis, și nu doar în sensul conceptului lansat de Umberto Eco prin *Opera Aperta*.

(Text publicat în 2018, când Sultana Bănulescu a lansat website-ul Ștefan Bănulescu: *Un scriitor pentru toți*, <https://stefanbanulescu.org>)

Gabriela ADAMEȘTEANU



Vremi fără răbdare (2)

...,Unde să pleci, *cher ami*, la orele astea? Trivalea e bântuită de fiare cu patru și două picioare! Hodinește-te peste noapte într-o chilie, iar slujitorii domniei tale în cămările pelerinilor ce vin la hramul Schimbarea la Față al sfintei noastre mănăstiri. Slavă Domnului, tocmai a trecut, am avut la praznicul o omenire mai flămândă ca oricând!” m-a ademenit stareța Teofana, bătând galeș din genele care îi umbreau privirea albastră.

Din arhondaric auzeam foșnind pădurea întunecată în care s-au oploșit haiduci de drumul mare. Iar dulcea ospitalitate a Maicii Teofana îmi muiase sufletul. La urma urmei, trebile le făcusem, tipografia urma să vie, iar osteneala mea nu mă recomanda cu nimic la Balul de la Cercul Militar. Decât a face o figură întristată de istovire, mai ales că nu sunt un bun dănțuitor de cadril, mai bine îmi adun vigoarea aici, în tihna bisericească. Împrospătat, mâine voi regula tot ce am de făcut, inclusiv drumul la Clucerul Pavlide, încrunțatul părinte al micuței Sevasta, pentru a pregăti cererea mânușitei ei dragi, m-am gândit.

Am rămas la taifas, pe umeri cu misada de zibelină, iar în față cu paharul de vin și cu stareța învelită c-un șal de cașmir, peste rasa călugărească. Aflând de tipografia ce-o tocmisem la Râmnic, cu o noapte înainte, Maica Teofana mi-a zis că o purta gândul la niște bucoavne pentru slujitorii bisericii, dar și pentru prostime, cu rugăciuni de peste zi și cu viețile sfinților, așa cum văzuse la grecii din Transilvania, atârnați la Scaunul de la Roma.

„Să amestecăm slova chirilică cu cea latină?” am ademenit-o și eu. Mă tenta să adaug avantajele tipografiei mele, înfometată de clienți desfătării promise de zâmbetul galeș al stareței.

Mi-a răspuns, cuminte, că trebuie să-și întrebe mai-marele. Cum îl știam pe episcop încet la minte și cu slăbiciune la partea femeiască, mi-am luat de-o grijă c-aș pierde comenzile de bucoavne ale mănăstirii gospodărită de stareța pricepută în trebi cerești și lumești. Vorba moșului meu, legile nescrise ale Levantului merg și-n lumea sfinților!

J'avais passé une nuit pleine de miracles, în brațele destoinicei starețe. Dis de dimineață, *une bouffée d'air frais, le gazouillis des oiseaux, l'omelette au fromage et bacon croustillant*, îmi curățaseră mahnureala aldămașelor băute cu proprietarul tipografiei din zilele trecute și mă pregătiseră de întâlnirea cu *la bonne societe qui m'attendait* în urbea dintre dealuri.

Dar nimic nu se primește *pe daiboj!* spune moșul meu. În timp ce-mi sorbeam cafeaua turcească, scormonind cu o linguriță de argint în chiseaua de cireși amare, cu mintea încă întârziată la dulcea desfătare a nopții trecute, stareța Teofana s-a arătat la fel de destoinică și în artele afacerești, cum se dovedise în cele ale iubirii. Părând să nu vadă cererea ochilor mei languroși, a scos din *secrétaire* niște pergamente îngălbenite ce-am ghicit că sunt titluri de moșteniri, acte de vânzări și donații ale unor pricini nestinse. Pricepând că totul, și plăcerea și negocierea, se petrec doar o dată -n viață, iar tihna mi se dusesse pe apa sâmbetei, m-am lăsat purtat de firea mea năvălășă:

„Rogu-vă de iertare, *chère amie!* Domnia ta știe că tot ce e bun pe lumea asta sfârșește iute! Drag mi-ar fi să regulăm acum hrisoavele astea, dar păcătosul de mine nu mai poate zăbovi o minută! Să trimită Sfinția Ta logofătul mănăstirii cu hârțoagele trebuincioase la Canțelaria Tribunalului, în prima zi a lunii, ca să stăm strâmb și să judecăm drept, cum ne e obiceiul!”

Reacție necavalerească, doar că nu mințeam. Trebuia s-ajung degrabă în urbe, și să mă anunț la Clucerul Pavlide, părintele jupâniței Sevasta. Roșind, *ma bien-aimée* îmi dăduse a înțelege că dacă întârzii a-i cere mâna înainte de bal, părintele său o va da celui alt pretendent, nimeni altul decât amicul meu, Mihnea, fiul Hatmanului Cârstea. El îmi confesase sentimentele sale ascunse față de *ma bien-aimée*, în timp ce eu am păstrat o tăcere cavalerească asupra iubirii ce ne leagă din copilărie.

E drept că nu ajunsesem, așa cum promisesem dragei mele, la balul din ajun, unde dealtfel n-aveam ce logodnă să anunț. Cu o seară înainte, îmi rămăsese puțin drum până să ajung în urbea piteșteană dar, nepresat fiind de nimic, cedasem dulcelor ispite diavolești ale stareței Teofana, preferând alt fel de hodină la mănăstirea din pădurea Trivale. Dar o făcusem și voind s-o salvez pe sârmana Marica, am răspuns vocii severe dinlăuntrul meu, care nu pare a fi a mea, ci mai degrabă a moșului meu.

Mă consolam deci cu gândul că întârzierea mea era prea lipsită de însemnătate ca să atârne în favoarea rivalului meu, Mihnea, fiul hatmanului Cârstea, și că anunțul mariajului îl puteam face și la următorul bal, fără a-l mai lungi cu o logodnă, ceea ce desigur va conveni dragei mele. Acest gând liniștitor îmi răsărise de ieri seară în minte, în timp ce o ademeneam pe iscusita stareță în așternutul meu. I l-am spus și ei, când mă aflam deja cu un picior pe scara berlinei, ca scuză a plecării grăbite, ceea ce poate n-a dovedit mult tact.

„Negreșit, azi trebuie să dau față cu mâniosul Clucer Pavlide și să cer mânușita fiicei sale”, am șoptit, privind în albastrul ochilor, prea lucioși ca să nu fie umeziți de lacrimi, al celei care se numise cândva domnița Elina.

Dar ea, care între timp, înfrânându-și pornirile lumești, devenise înțeleapta stareță Teofana, și-a ținut cumpătul.

Și m-a asigurat că odată însănătoșită, protejata mea, Marica, va alege să rămână la mănăstire, ori dacă nu, a adăugat cu un zâmbet subțire, la casele cu felinar roșu.

*

Feciorul a deschis la *porte cochere* și a tras trăsura la peronul casei moșului meu, ce aveam s-o părăsesc curând. Apoi a întins scara trăsorii. După ce am coborât, am tropăit un picuț pe loc, amorfisem. Da, voi merge curând la casa mea, dăruită ca zestre de socrul Clucer Pavlide, m-am gândit. O voi mări și eu, în timp, adăugând cămări, acareturi și grajduri, pentru viața îndestulată care așteaptă alături de *ma chere* Sevasta. O soție devotată și fidelă, lipsită de ascunzișuri și alunecări femeiești, ce-mi va dăruia nenumărați copii dragălași! am continuat să-mi povestesc viața viitoare. Și cu ochii minții am văzut-o pe jupâneasa mea, o Sevastă mereu rotunjită, așteptându-mă, pe pragul casei trecută în foaia de zestre, înconjurată de cârdul de prunci zgomotoși.

Ciudat, la închipuirea asta, o ascuțită părere de rău mi-a străpuns inima. Lăsam deci în spate zburdălniciile vieții de holtei! Adio versuri șagălnice proslăvind frumusețile fragede care înfloresc în fiecă primăvară! Adio ochiade pofticioase furate decolteurilor strânse nemilos de corset. Voi dănuți la baluri din ce în ce mai rar dar îmi voi mări colecția de narghilele și ciubuce, îngroșând clubul tombaterelor! Dimineața am să întâlnesc în oglindă chipul mohorât al tatălui de familie, ce se strecoară în nopțile fără lună pe străduțe dosnice spre casele cu felinar roșu! și, cu timpul, la fel ca *grand-papa*, mă voi mulțumi cu țișgăncușile ce-și pierd devreme fecioria, masându-mi tălpile bătrâne, o, nu!

Frisonul care mi-a strâns umerii nu era al regretului psihic, ci al vremii care se schimbă în decursul nenumăratelor ore cât mersesem cu doar o scurtă oprire la han, să adape calul și să-l șteargă de sudoare, până la noaptea petrecută în așternutul cuvioasei Teofana.

*

Deși poartă ișlic și ceapchen îmblănite cu samur, *grand-papa* nu-i o *tombateră*. Soarta care i-a răpit fiul cel mare în floarea vârstei, pe câmpul de luptă și pe cel de al doilea în bolnițele epidemiei de ciumă, nu i-a întunecat mintea. Și-a păstrat-o întreagă și după ce soața lui, ma grande-mere, s-a stins repezior după ultima lovitură a nemiloaselor Parce, când mezina lor, *tante* Despina, o negricioasă cu ochi mari și strămtă-n șale, ca tot neamul nostru levantin, măritată departe, tocma-n Cracovia, cu un leah semeț, a murit chinându-se să-și scoată din măruntaie o pruncă deja moartă.

Dar *grand-papa*, sărmanul de el, are șapte vieți în pieptu-i de aramă! și-a revărsat toată afecțiunea asupra mea, singurul său urmaș, a vândut o moșie pe Valea Argeșului și două sălașuri de țigani pentru școlile mele la Paris! El are, ca levantin, ușurință la limbile deprinse în colindări nedorite și și-a dorit cu ardoare să ajung și eu asemenea lui, deși mai degrabă mă voia inginer, ca băieții

Brătienilor, cei cu case și moșii la ștefănești și Valea Mare.

Una dintre multele țișgăncușe din neamul Gherghinei care roiesc în jurul moșului meu (de multe ori mă gândesc că sângele nostru s-a amestecat cu al lor, dar asta nu le scoate din robie), mi-a turnat apă cu ibricul de argint, ca să-mi răcoresc fața istovită.

Grand papa m-a așteptat răbdător să mă îndestulez cu ciorba de potroace și pilaful înecat în unt, și să-i povestesc întâmplările zilelor trecute și marea mea reușită, cumpărarea tipografiei, afacere pe care altminteri nu o privește deloc cu ochi buni.

Apoi, probabil nemaiavând răbdare cu istorisirile mele, m-a anunțat ritos că-mi va da și el novitalele urbei. I-am citit în ochi vestea proastă și am făcut semn țișgăncușei cu tablaua cu cafea și baclavale să iasă mai iute, *le maintien! pas du sentiment devant les domestiques!*

Dar când *grand-papa* mi-a întins invitația trimisă de Clucerul Pavlide la nunta jupânei mele Sevasta cu Mihnea, fiul Hatmanului Cârstea (mult mai înstărit decât mine, care, vorba moșului meu, îmi risipesc averea pe tot soiul de bazaconii), mi s-au muiat genunchii. La ce atunci stăruise perfida Sevasta să ne anunțăm ceremonios logodna la Balul Cercului Militar, în vreme ce ea își cocea viitorul la foc mic și cu amoretul Mihnea?

M-am fript cu cafeaua prea fierbinte și, scuzându-mă printre dinți, m-am ridicat de la masă sub ochiul dezaprobat al moșului meu. M-am închis, furios, în camera mea, și-am compus, dintr-un foc, o misivă pentru fosta mea *bien-aimée*:

„Tu-mi ziceai odată cum că pân-la moarte/
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra/M-ai uitat pe mine,
le-ai uitat pe toate/Astfel merge lumea, nu e vina ta /Aurul
și Slava îți goni amorul/și-ți văzui credința că în vânt
zbură/ți-ai închis și rana, îți peri și dorul/Astfel și-este
sexul, nu e vina ta./Dar cu toate însă multa-ți necredință/
Inima-mi tot bate oricând te-oi vedea/Înger ești în ochii-
mi, sfântă mult ființă/Astfel e amorul, nu e vina ta.”

I-am trimis-o într-un mare coș cu lalele albe și violete, ca felicitare *sui-generis* pentru nunta cu Mihnea pe care deja o anunțase la balul de aseară, repede-repede, înainte să-nceapă Postul Crăciunului.

Și, decis să nu-mi mai pierd tinerețile în târgul mucegăit dintre dealuri, în vreme ce Frăția noastră pune la cale adunarea populară a Schimbării, am trimis misivă vechilului din București să curețe degrabă casa părintească de pe Podul Mogoșoaiei, vis a vis de clădirile Vernescului.

*

Cu o lună-nainte de a părăsi urbea, mi-am împlinit promisiunea făcută Maicii Teofana după dulcea noapte petrecută împreună la mănăstire. Venise chiar ea la Tribunal spre a-și întări pricina, pornită de la vechi hrisoave:

„Și a dat jupanul Hatman Ilie Cîrstea sfintei mănăstiri din Trivale ce prăznuiește Schimbarea La Față satul Arpadea cu tot hotarul și tot venitul, pentru că acești oameni mai sus spuși au fost mai înainte cnezii. Apoi din cauza mulței sărăcii și a greutății de biruri ei de a lor bunăvoie s-au vândut Hatmanului Ilie Cîrstea, ca să fie toți vecini. și a închinat jupanul Hatman Ilie Cîrstea

sfintei mănăstiri din Trivale acest sat ca să fie de veșnică pomenire, lui și părinților lui.. Pentru satul Arpadea, Hatmanul Ilie Cîrstea a dat 8000 aspri turcești. și a plătit și birurile oamenilor la birari, și a mai dat sfintei mănăstiri patru jderi și 8 vulpi și un covor de Damasc. și apoi a mai dat Hatmanul Ilie Cîrstea sfintei mănăstiri 4 sălașe de țigani, Căciulă cu fiii și fiucele lui, și Iarciul, cu fiii și cu fiucele lui ..”

Actele din vechime m-au condus la a-i da dreptate mănăstirii condusă de apriga stareță Teofana, nu urmașilor Clucerului Ilie Cîrstea, care, lacomi de câștig, își cereau înapoi satul Arpadea, fiindcă prețurile reglementate prin Regulamentul Organic dat de generalul muscal Kiseleff, ar fi mult mai mari.

Ce a fost legiferat în vechime, așa rămâne! am întărit în sala de ședință, și grefierul a notat.

Dar, conducând-o la cupeu pe înțeleapta Teofana, i-am șoptit:

„Am dat chezășie *chère amie*, că satul Arpadea și sălașele de țigani sunt ale sfintei mănăstiri, dar cred că pentru puțină vreme vor mai fi .Vine repede ziua când nu vom mai vinde oameni ca pe vite, și nu vor mai fi robi, și nici oameni sărăciți, puși ca *vecini*, cu tot neamul lor, în foi de cumpărare și de zestre..”

Privirea albastră a destoinicei starețe se răcise auzind profețiile mele, dar gura cărnoasă i-a rămas cusută.

Răspunsul aveam să-l primesc însă de la *grand-papa*, care, la plecare la Capitală și-a deșertat sacul cu nemulțumiri vechi și noi:

„Îți lași dregătoria fără a-ți fi pregătit alta și pleci din pricina unei muieri care a uneltit să fie dată ori ție, ori prietenului tău, care-i mai iute de mână?! Poate-o fi bine că te-ai scăpat de stărpitura lui Pavlide, cutră din fragedă pruncie, dar n-ai fi pierdut-o dacă nu umblai pe coclauri să-ți bagi partea de moștenire într-o tipografie, la ce bun?! Să scoți, ca un târgoveț de rând, foaia amicilor tăi, să zăpăcești prostimea, o să țină asta de foame plozilor tăi? Te vâri în vânzoleala bonjuristă care în loc de schimbare, va aduce turcii și rușii ce se vor împăca pe seama unor biruri și mai mari puse pe seama nefericitei Valahii! Fiindcă asta e o țară a Levantului, și nu va fi niciodată o țară ca afară! Iar tu, nepoate, dacă nu vei putezi în vreo temniță, laolaltă, cu hoții și ucigașii, vei fi un fugar sărac, ce a irosit slava neamului nostru pe visuri deșarte. Iar de bătrânețile mele, nici tu nu te vei îngriji așa cum nu s-au îngrijit niciuna din odraslele dragi pe care le-am crescut și ținut în fală și slavă la casa mea, și nu mi-au adus decât amarăciunea fiecărei dimineți!”

Clocoteam de mânie, dar mi-am oprit vorbele năvalnice, știind că măcar în ceva avea dreptate: tocmai îl abandonam, pe nu știu câtă vreme, și narghileaua căptușită cu opiu îi rămânea drept singură consolare.

*

Cât am fost fugar pe meleaguri străine, multe din prezicerile moșului meu s-au împlinit, dar n-am mai avut ocasiunea să-i dau dreptate. Așa cum a presimțit, avea să se stingă fără să aibă alături pe nimeni din neamul nostru levantin.

Când m-a ajuns vestea morții lui, tocmai o pierdusem pe *pauvre maman*. Împlinindu-se vorba din bătrâni că nici o nenorocire nu vine singură. Măcar pe cea care mi-a dat viață am mai prins-o, venind de grabă în țară, și am putut să-i îndulcesc cu întristata mea prezență ultimele săptămâni de chin, pe care i le-a mai dăruit Cel de Sus. Cel puțin, ea așa mi-a zis.

N-am fost anunțat decât prea târziu că și mon *grand-papa* trăgea să moară, pregătindu-se să mă lase orfan pe această lume. și-nainte s-apuc s-ajung la căpătâiul său mi-a ajuns vestea că fusese înmormântat, repede, și fără fast.

Era o toamnă rece și posomorâtă, asemeni sufletului meu, când am ajuns în orașul nașterii mele să reglez afacerile moștenirii cu Președintele Tribunalului Comercial. Era tot cel pe care îl împinsesem în locul meu, în clipa când am părăsit precipitat târgul dintre dealuri. M-a primit cu țăfnă și răceală, temându-se că venisem să-mi iau înapoi înalta slujbă pe care el o ținuse cu dinții, cu peșcheșuri multe și grele pungi de galbeni în toate domniile următoare.

N-a părut liniștit nici când a deschis, în prezența martorilor cuveniți și a unei frumuseți coapte, în șalvari de mătasă, cepchen de catifea și paftale de aur la cingătoare, testamentul moșului meu. Dar nu de el mă sinchiseam în clipa când am aflat că la necunoscuta bine sulemenită mergeau casele bătrânești și moșia cu livezi de pruni de la Valea Mare de care știusem, de mic copil, că sunt îndrituit să le moștenesc.

„Sunt Marica, nu mă recunoașteți?” mi-a șoptit galeș, bătând din genele lucioase, unse din belșug.

Și în timp ce ea se retrăsese împreună cu Președintele Tribunalului să-și rezolve actele, gurile rele s-au grăbit să-mi spuie că *grand-papa*, un obișnuit al caselor cu felinar roșu, dăduse de Marica acolo, după ce aceasta, nevrând a se călugări, fusese adusă de arhondăreasa Miroslava. și de la o vreme, moșul meu nevrând să se tot ciocnească de alți obișnuiți ai stabilimentului, și-o adusese pe Marica acasă, ca să-și îndulcească bătrânețile singurate.

Și i le îndulcise atât de bine, până l-a încălecat, m-am gândit cu necaz, în timp ce, plecând, o salutam *courtois*.

„Din ce au agonisit strămoșii mei mi-a rămas doar casa de pe podul Mogoșoaiei, pe care a zguduit-o din temelii ultimul cutremur, și trei sălașe de țigani, pe care fără îndoială că am să-i liberez! Iar din tot ce-am agonisit la viața mea mi-a rămas doar tipografia și *Foaia pentru dreptate*, plină de datorii!” m-am plâns micuței mele Sevasta care mă aștepta într-o trăsură de piață la capătul bulevardului.

Dar, *pleine d'espoir*, cum este ea totdeauna, strângându-se lângă mine, mi-a șoptit că după parastasul de-un an al lui Mihnea, ea, Sevasta Cîrstoiaia, va fi cea mai bogată vădană a Bucureștiului! O partidă excelentă, pentru care m-a invitat invita să concurez, alături de alți pretendenți.

Ion MUREȘAN



Nu vreau să fiu Homer (II)

În data de 24 februarie 2022 am făcut un Atac Vascular Cerebral. (Primele imagini cu intrarea rușilor în Ucraina le-am văzut de pe un pat de la Urgențe, ceea ce m-a făcut să-mi caut în minte rădăcini ucrainene. Nu am găsit.) „Am făcut” e un fel de a spune, căci eu nu am făcut nimic cu mâinile mele. Nici n-am creat ceva cu mintea mea. Însă și dacă aș spune că „mi s-a făcut”, tot nu aș rezolva mare lucru. Căci ar însemna că presupun un creator al răului care și-a abătut asupra mea un potop de gânduri rele. De ce să fac judecăți în rem? Cel mai cinstit este să spun „am suferit un...” Dar și formularea asta lasă să se întrevadă, într-un colț al ei, pe un făcător de suferințe. Poporul evită discuțiile inutile (oricum lucrul e făcut!), printr-o sentință care taie orice pornire spre speculații inutile: „I-a bătut Dumnezeu”. Păs de mai comentează ceva! De fapt toate vorbele de mai sus, acum îmi dau seama, ascund ezitarea mea de a mărturisi ceea ce mă frământă, de a pune degetul pe rană. Or, ca să mai atenuez indecizia, mă voi ascunde după un vers al lui Rilke: „N-ai văzut pe stelele antice prudența gestului uman?”. Într-o conferință, Andrei Pleșu spunea că de la o vârstă încolo corpul devine plictisitor, căci e previzibil. Câștigul teoretic al unui AVC (un câștig bun numai și numai pentru a fi temă de conferință) este acela că propriul tău corp îți devine un ținut necunoscut, iar cunoașterea lui devine o aventură. Toate vechile comenzi sunt anulate, șterse, nu mai ascultă nimeni de ele, iar dragostea pentru propriul corp se intensifică nebănuit de mult. Fiecare ezitare învinsă devine un act de împroprietărire peste un nou „hectar” al propriului trup.

Și totuși, ce legătură are o întâmplare particulară cu Poezia? Aici trebuie să recunosc: nuanțele pătimașe, poate un pic prea pasionale, din micile mele intervenții despre Poezie ascund și un interes al meu pe care, până la urmă, tot va trebui să-l mărturisesc. Deocamdată mă sfîșesc să o fac. Nu pentru că ar fi ceva rușinos, ci pentru că aș risca să fiu bănuț că „nu am toate țiglele pe acoperiș”, altfel spus că nu sunt bine „tras la semne”. Iar aceasta pur și simplu pentru că îmi pun prea mari speranțe în puterile vindecătoare ale Poeziei.

Foarte pe scurt, iată situația în care mă găsesc, desigur împins chiar de curiozitatea mea (nesăbuită?) de „scotocitor” prin pivnițele Poeziei. Dar ca să mai fac un pas spre ceea ce mă frământă, reiau, pur și simplu, doar ca să mă fac mai ușor înțeles, pasajul din dialogul platonician Phaidros despre atitudinea lui Homer și cea a lui Steisichoros față de un personaj (Elena din Troia) prins și conservat de peste două milenii în corpul Poeziei. (Aici, desigur în paranteză, îmi vine imediat în minte o imagine cu un exponat dintr-un muzeu din Peru – dacă memoria nu mă înșală – o fetiță (specialiștii apreciază că ar fi avut în jur de 13-14 ani) conservată

într-un ghețar de acum câteva mii de ani. Ceea ce mă face să aduc cuvinte de laudă muzeului de științe Naturale este faptul că pentru acest unic exponat muzeul a rezervat o sală în care temperatura este menținută constant, zi și noapte, la minus 20 de grade Celsius, pentru ca gheața să nu se topească. Dacă bine țin minte fetița din gheață avea ochi foarte mari și dinți foarte mari, altoiți pe un corp firav. Părea gata, în orice moment, să sară din gheață și să muște. Și, cred eu, să mângâie cu brațele subțiri și, inevitabil, foarte reci.

Dacă ne gândim la perioada în care a trăit, fetița din gheață poate fi considerată cel puțin străbunică a celei cunoscute ca Elena din Troia. Aici se cuvine să mai deschid o paranteză în paranteză. Eu cred că fetița din gheață este însuși semnul care întrușchipează Poezia. Cum de ne-a fost dăruit nouă, cei care trăim la începutul mileniului III, acest semn? Singurul merit pentru acest lucru se cuvine, cu recunoștință, să-l atribui unuia mare număr de „muzeografi” care de-a lungul veacurilor au păstrat temperatura de minus 20 de grade Celsius, pentru ca fetița din gheață să nu dispară. Sigur că lista „muzeografilor”, sau mai bine zis a „maeștrilor frigului”, este foarte lungă. Nu voi aminti decât câteva nume: Homer, Steisichoros, Pindar, Dante, Ovidius, Cervantes, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, Ezra Pound, Pessoa, T.S. Eliot, Eminescu, Bacovia, Arghezi, Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu etc. etc. etc. Lista e, vai, tare incompletă, căci fiecare țară și fiecare limbă de pe pământ au avut grijă să-și producă „maeștri frigului” care să aibă grijă ca prețioasa „fetița din gheață” să fie transmisă în bune condiții din generație în generație.

Aici trebuie să afirm cu toată tăria că nu vreau să fiu Homer și să repet, chiar cu riscul să mi se spună că am mai invocat o dată pasajul din Platon:

„Or, cei din alte vremuri știau cum să te mântui când greșai față de legendele prea sfinte. Nu și Homer, însă Steisichoros știa. Luându-i-se vederea, ca unuia ce-o defăimase pe Elena, el nu rămase în nedumerire, asemenea lui Homer, ci, inspirat de Muze, pricepu ce-i provocase răul și făcu pe dată versurile acestea:

Povestea mea e doar o-nchipuire;

Pe strașnice corăbii nu te-ai urcat nicicând,

Și nici n-ai fost purtată către Troia.

Numai ce isprăvi vestita lui *Palinodie* și își recăpătă pe dată văzul. Cât despre mine, cu gândul la pățania aceasta, voi fi mai înțelept decât cei doi...”, zice Socrate și face o *Palinodie* preventivă. (Platon, vol. IV. Pag 508)

De aici încolo orice grăbire poate avea efect de radieră. Așa că o să iau discuția cu înecătușul. Măcar capcana să fie bine descrisă.

Deci, Homer scrie Iliada. Putem presupune că a fost contemporan, sau că a trăit nu după prea multă vreme de la Războiul Troiei. El este acela care face o schiță de portret Elenei, fiica lui Zeus și a Ledei, mai bine zis un mic autoportret, căci Elena își face de câte ori are prilejul autoportretul de femeie înlăcrimată: „Zise lui Priam atunci Elena, slăvita femeie:/ „Dragul meu socru, rușine și teamă mi-e față de tine. /Doamne, mai bine muream de moarte năprasnică-n ziua /Când m-am luat după fiu-ți, lăsându-mi și casa și neamul”.

Asta o spune târziu, cuprinsă de muștrări de conștiință, văzând „autonomia energetică” a frumuseții. Căci ea a trăit posedată de o calitate a ei, Frumusețea (ceea ce în târzia mea opinie nu e rău), fapt ce a avut consecințe dezastruoase, căci „din pricina dănselor / Mulți din ai voștri pieră departe de scumpa lor țară”. În rest, Elena e un bun pansament și energizant la vreme de război, iubirea ei e un suvenir din vremuri mai bune, un vâl colorat peste ororile războiului, pe care le atenuează și ea cu o „dulce vâpaie”. Cam așa arată „ultima noapte de dragoste și întâia noapte de război” în viziunea lui Homer. Și zice Paris: „... plutind în corăbii

pe mare./Te-am dragostit la popasul făcut în ostrovul Cranae./ Ard după tine mai mult și mă farmecă dulcea văpaie.” Zice „și-ntâiul se duce spre pat, îl urmează soția,/și amândoi în crivatul cel bine strujit se culcară.”

Și încă o mica observație legată de „autonomia esteticului” la Elena, pentru că mie mi se pare că nu ea e cea care își poartă frumusețea, ci frumusețea o poartă pe ea, ca un motor care îi eviscerează mintea de orice norme morale. Căci pasajului următor nu-i văd altă justificare în economia epopeii decât aceea de tușă de culoare la portretul Elenei. Deci, Hector vine direct de pe câmpul de luptă (ca un om trudit de la coasă, căci scena seamănă cu una desprinsă parcă din snoavele țărănești, iar ea chiar îl ademenește spunându-i să nu-și facă muștrări de conștiință căci, în fond, are de-a face cu o „păcătoasă”) și îl caută pe Paris acasă, dar nu o găsește decât pe Elena, care vrea să-l ademenească spre o mai lungă ședere. De ce bănuiesc asta? Pentru că Hector simte primejdia de a cădea în plasă și, brusc și nefiresc, devine foarte grăbit să plece: „De-asta îți mie mi-e teamă că-și ia convenita răsplată. / Întră tu însă, cumnate, poștește pe scaunul ăsta și mai răsuflă, / că prea ești trudit de război și de grijă / Numai din vina lui Paris și-a mea *păcătoasă*; de-aceea / și ne-a fost dat de la Zeus ursită din cele mai triste, / Chiar după moarte pe lume s-ajungem a fi de poveste.” Putem așadar să spunem că Elena nu era nici pentru Homer o persoană de pus „icoană într-un altar/ la închinat.”

Deci, acum să rezumăm cele de mai sus:

Războiul troian a avut loc, bineînțeles cu aproximație, undeva prin 1200 î.Chr.

Homer a trăit undeva între 1200 î.Chr. și 750 î.Chr.

Steisichoros este plasat ca trăind undeva între 630 î.Chr. și 555 î.Chr./

Socrate – între 469 î.Chr. și 399 î.Chr.

Platon – între 420 î.Chr./ și 348 î.Chr.

Deci puterea de pedepsire a Elenei (de data aceasta ca „fetița din gheață”) răzbate și este resimțită dintr-o răsufare aproape 1000 de ani.

De aici încolo începe povestea mea. Am pus în deschiderea acestor rânduri o afirmație cel puțin curioasă: „Nu vreau să fiu Homer”. Curioasă, pentru că eu cred că nu există și nu a existat pe lumea asta poet care să nu fi râvnit faima și îndelungul ecou peste veacuri a operei lui Homer. Scriind rândurile acestea, eu fac, de fapt, o încercare nebunească: caut, după vorbele lui Platon, pe care nu am nici un motiv să nu-l cred, să nu „rămân în nedumerire”, asemeni lui Homer. Așa că am început să caut în poezia mea locul, poemul în care am greșit „față de *legendele prea sfinte*”. Sigur că am ezitat ani buni până ce, iată, azi încerc și varianta asta ultimă de vindecare, încurajat fiind de două împrejurări. Prima încurajare îmi vine din felul în care eu înțeleg *minunile*. (Eu nu cred altă minune, dată cu generozitate omenirii, decât Poezia). Dar urmărind atent miracolele biblice mi-am dat seama că ele au fost salvări pentru cei care nu credeau în ele. Deci, mai precis, nu cred în minuni, deci sunt cu totul îndreptățit să le aștept, ba chiar să le ies în întâmpinare

Deci, iată poemul în care cred că „am greșit față de *legendele preasfinte*”:

„Poem pentru un singur cititor”

Nomina sunt realia

Vă vorbesc despre patul meu din patul meu.
cu capul sub pătură vă spun
că mișcarea e curată pierdere de vreme.
Nu spun că nu există mișcare,
spun doar că mișcarea e inutilă

e ceva fără rost.

De exemplu:

eu când vreau să ajung într-un alt loc
îmi schimb în capul meu numele
cu cel al cuiva care se află în acel loc
și imediat mă aflu acolo unde vreau să ajung.
Ori dacă vreau să mut un obiect dintr-un loc în altul
îi schimb în mintea mea numele
și obiectul se mută unde vreau eu.
Oh, fără mișcare lumea se umple de bucurie,
căci pentru fiecare om și pentru fiecare obiect
a se muta într-un nume nou e același lucru cu a se muta
într-o casă nouă.

Când te muți în alt nume,
la început simți furnicăture pe tot corpul
căci literele numelui cel nou se mișcă asemeni furnicilor,
și asemeni mămuștelor roșii și cu puncte negre pe aripioare
pe pielea ta căutând locul pe unde să intre în tine.
Apoi literele devin ferme ca niște mâini de preot
ce te împing în apa rece a unei cristelnițe și simți chiar
o fulgerare pe creștet ca o foarfecă de gheață
care fulgerător
îți taie moțul.
și, în sfârșit, ca într-un scutec curat și moale și înmiresmat
intri cu totul în numele nou.
Leșirea din nume e mai brutală,
căci ai senzația stânjenitoare de bărbat
prins de soț în patul amantei:
cauți cu ochii fereastra, tragi buimac draperie după draperie
iar când o găsești, o deschizi și sari
în pielea goală în zăpadă și fugi
și ca un câine miroși literele din firmele magazinelor
și din reclame căutându-le pe cele care au mirosul tău
și încet-încet îți aduni numele
și intri în el.

Patul

„Mi-am construit casa în jurul patului

Patul meu, ca patul Penelopei, e unul cu rădăcină, unul prins pe trunchiul retezat al unui stejar...”

Mă opresc aici cu citatul din acest poem păcătos pe care nu-l mai recunosc ca fiind al meu. Mai precis nu-l mai recunosc. Ca urmare orice cititor are dreptul să-l taie jos din cărțile mele și să-l maimuțărească. Are voie din partea mea, orice cititor, să scrie mășcări pe pagina unde îl întâlnește.

De altfel, când am scris poemul acesta am avut tot timpul conștiința că fac un lucru rău și periculos. Căci toată viața mea am avut vii în minte versurile lui Lucian Blaga din poezia *Domnișele (Nebănuitele trepte)*: „Domniță, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi?!... /Să nu ne jucăm cu mormintele.”

De altfel, chiar titlul e unul limitativ: „P o e m pentru un singur cititor”. Căci, mi-am spus, să încerc să limitez aria de răspândire a „răului” din poem la un singur om – „poetul care l-a scris”

Mă opresc aici. În episodul următor voi spune față de ce „legende preasfinte” cred eu că am greșit și o să fac o „palinodie”, adică o dezmințire, o retractare.

Valentina SANDU-DEDIU



Glissando și sforzando: despre muzici clasice românești ale secolului XX. Doamne ale scenei pianistice (2)

În perioada interbelică, procesul de occidentalizare a școlii românești de pian s-a orientat cu precădere către modelele germane, dominante în Europa primei jumătăți a secolului XX datorită solidității sistemelor pedagogice, precum cel de la Leipzig. Dacă în episodul anterior am evocat figuri precum Muza Ciomac, Aurelia Cionca și Cella Delavrancea – artiste care au îmbinat cariera concertistică cu activitatea didactică – atenția se îndreaptă acum către două cazuri emblematice, Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu, pentru care pedagogia pianistică a constituit nu o alternativă, ci un scop în sine.

Trasee paralele: Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu

Ambele muziciene au studiat și aplicat principiile lui Rudolf Maria Breithaupt al cărui tratat, intitulat *Tehnica pianistică naturală* (*Die natürliche Klaviertechnik*), a apărut în primii ani ai veacului precedent, creând atâtea valvă și discipoli, încât este republicat (așadar utilizat) până în prezent (ultima ediție: 2021). De-a lungul vieții, ele au fost colege la Conservatorul din București, niciodată prietene, și amândouă au ales cu hotărâre să fie apelate „domnișoara”, lipsa unei familii proprii fiind suplinită de cercul strâns și fidel al discipolilor.

Originile și mediul familial al celor două profesoare – născute la Iași (Erbiceanu în 1874, Musicescu în 1887), stabilite apoi la București și crescute în familii cu contribuții deloc neglijabile în diverse domenii ale culturii române – sunt legate de fire puternice și istorii împletite. Istoricul Constantin Erbiceanu număra printre nepoatele sale o rudă prin alianță a lui Mircea Eliade. La vârsta de opt ani, fiica sa Constanța a fost înscrisă la Conservatorul din Iași, unde a studiat armonia cu Gavriil Musicescu,

tatăl Floricăi, unul dintre fondatorii școlii românești de compoziție din secolul al XIX-lea. Constanța era cea mai mare dintre patru copii, iar Florica – mezină din cinci, cu surori colege și prietene ale Constanței. Numele Sofiei, una din fetele Musicescu, păstrează o anume reverberație pentru literatura română prin ambii ei fii – Ionel și Păstorel Teodoreanu.

Tânăra Erbiceanu s-a aflat printre primele fete care au absolvit liceul în Regatul României, iar după ce familia ei s-a mutat la București, a studiat pianul cu Zdislav Lubicz, polonezul aclimatizat din 1874, fost discipol al compozitorului, dirijorului și pianistului Carl Reinecke din Leipzig, către care o va îndruma pe eleva sa. Ea a frecventat în consecință instituția germană din 1893, studiind pianul cu Johannes Weidenbach și armonia cu Salomon Jadassohn. A debutat la Gewandhaus în 1897 și a primit la finalizarea studiilor în 1898 distincția *ehrenvoll*. O amintire caldă și entuziastă despre această perioadă se reflectă în bogata sa corespondență: „*L-am ascultat pe elevul lui Liszt, Senior Eugène d'Albert, care a fost primul care a interpretat piesele imposibile ale gigantului Liszt. (...) Sunt emoționată, nu am cuvinte să exprim fericirea pe care o simt când ascult orchestra fără egal din Gewandhaus și îl văd pe Reinecke, zeul însuși, cum spun germanii, dirijând.*” (Scrisoare către prietena sa, Lucia Negrescu, probabil din 1894, publicată în volumul I din *Scrisori*, editat de Iosif Sava, București, 1989).



Constanța Erbiceanu, pianistă la Paris (1901)

Erbiceanu a călătorit apoi la Paris pentru a-l întâlni pe Moritz Moszkowski (renumit pianist și compozitor polonez), cu care avea să devină prietenă apropiată. A susținut concerte solo și de muzică de cameră la Paris și Londra, iar în 1904 s-a stabilit la Berlin, unde s-a înscris la universitate pentru a studia muzicologia (1908–1911), asistând la cursurile lui Max Friedlaender, Oskar Fleischer, August Ferdinand Kretschmar și Heinrich Wölfflin. Urmează episodul inedit și cumva misterios al întâlnirii sale cu Max Reger la Meiningen, în ianuarie 1912. Cei doi au corespondat până la moartea

compozitorului, iar Constanța Erbiceanu s-a implicat cu pasiune în promovarea muzicii lui Reger la Paris (în 1914), unde compozitorul german era aproape necunoscut. Din scrisorile pianistei, din notele pe care le-a lăsat și din mărturisirile publicate de unii dintre discipolii ei se poate observa admirația profundă pe care o nutrea pentru muzica lui Reger. Erbiceanu declara că înțelegea polifonia disonantă a compozitorului german ca pe un imn adus perfecțiunii și vedea în acest frate mai mic al lui Bach și Brahms începutul unei noi ere în muzica modernă. Este, așadar, oarecum straniu că în lunga și ilustra sa carieră de profesoară la București ea nu pare să fi promovat opera lui Reger, nici în repertoriul elevilor săi, nici în viața muzicală românească. Faptul că viața concertistică românească era în esență conservatoare și limitată la repertoriul clasic-romantic standard poate fi unul dintre motive, iar complexitatea partiturilor de cameră ale lui Reger – un altul. Oricare ar fi cauzele, scrisorile Constanței Erbiceanu abundă în referiri la compozitorul german doar în perioada 1911-1916. Ulterior, Reger pare să rămână un subiect închis și distant pentru profesoara Erbiceanu, care l-a menționat doar în confesiunile despre cariera sa anterioară, amintind de modul în care cânta Reger la pian.

Probabil că ea ar fi rămas să-și continue cariera concertistică europeană dacă Primul Război Mondial nu ar fi determinat-o să se întoarcă la București și să se dedice pedagogiei, asemenea Floricăi Musicescu. Mai tânăra colegă fusese înscrisă la Conservatorul din Iași din 1902, la clasa de pian a Aspăsiei Sion, care studiasse la Viena și Leipzig cu Theodor Leschetizky și avea cunoștințe muzicale solide, situație nu prea obișnuită în acea perioadă, când educația locală era mai degrabă amatoricească (motiv pentru care mulți tineri porneau spre Occident la studii). Pornise spre Leipzig în 1906, pentru a studia pianul cu Robert Teichmüller, armonia cu Emil Paul și analiza muzicală cu Max Reger. Nu și-a finalizat formarea cu o diplomă, iar arhivele Conservatorului (astăzi Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn*) dezvăluie motivul principal consemnat de profesorul Teichmüller: sănătatea precară, și anume apariția repetată a unei „crampe profesionale”. Atrasă de farmecul vieții muzicale franceze, Florica s-a mutat la Paris în 1910, unde a legat o prietenie durabilă cu Alfred Cortot (cu care va continua să corespundă și să-i recomande tineri pianiști), iar încă de la începutul Primului Război Mondial s-a stabilit la București.

Carierile celor două profesoare reflectă stabilizarea instituțională, apoi schimbările de structură și ingerințele politice în ceea ce astăzi este Universitatea Națională de Muzică din București. Trebuind să abandoneze o carieră pianistică, Florica Musicescu a decis rapid și inteligent să se orienteze către predare și deja în 1914 dădea lecții private de pian. În 1921 a devenit profesoară suplitoare la catedra de pian a (pe atunci) Academiei de Muzică și Arte Dramatice din București, iar în 1924 a devenit titulară și șefă de departament, funcție pe care a păstrat-o cu o singură

întrerupere: în timpul epurărilor din regimul stalinist postbelic, a fost îndepărtată de la catedră (alături de alți colegi „suspecți”) și repusă în funcție după șase luni. Motivul era probabil faptul că fusese, între 1931 și 1940, profesoara de pian a prințului moștenitor (ulterior regele Mihai I), fiind solicitată de familia regală tocmai datorită reputației sale profesionale (cum afirmă Marta Paladi, autoarea unei monografii dedicate Floricăi Musicescu, București, 2012). În 1956 i s-a acordat titlul de profesor universitar la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* (noua înfățișare a instituției de învățământ superior artistic, din 1950). S-a pensionat în 1962, dar a rămas activă ca profesor consultant până la moartea sa, în 1969.

Constanța Erbiceanu s-a alăturat aceleiași instituții ca angajată temporară în 1924, a fost numită profesoară în 1926, ocupând un post permanent din 1929. Deși a fost nevoită să se retragă în 1938 din pricina unei legi privind pensiile, a continuat să dea lecții private gratuite până la sfârșitul vieții (1961), cariera sa didactică arcuindu-se pe aproape patru decenii. S-a retras (ba chiar s-a claustrat) în casa familiei din sectorul 2 al Bucureștiului (din Strada Alexandru Philippide nr. 3), construită în stil neobrâncovenesc (azi – monument istoric), unde a continuat să primească vizite de la studenți și muzicieni din întreaga lume. Silvia Șerbescu și Valentin Gheorghiu rămân probabil cei mai cunoscuți elevi ai clasei Erbiceanu.



Florica Musicescu în anul 1907

În schimb, în ultimele decenii ale vieții, Florica Musicescu a rămas mereu implicată în viața muzicală românească și internațională, participând în juri importante de concursuri, printre care *George Enescu* (1961, 1964, 1967 – când Radu Lupu a câștigat premiul I), *Chopin* (1960 – câștigător Maurizio Pollini), *Ceaikovski* (în 1962, când au triumfat Vladimir Ashkenazy și John Ogdon). În lume, numele său pătrunde în principal prin cel mai faimos elev al său, Dinu Lipatti.

Adrian ALUI GHEORGHE



Cititorul

M-am întrebat deseori cum arată cititorul meu.
M-am întrebat ce face, ce gândește, în ce poziție stă, atunci
când citește vreun text de-al meu.
Se scarpină în cap?
Bea cafea?
Cum este îmbrăcat?

Dacă este o cititoare, își scarpină visătoare, gânditoare,
plictisită un genunchi? Pulpa piciorului, poate?

Oare se gândește vreo clipă și la cel care a scris acel text?

Dacă nu știe nimic despre mine, crede că sunt mort probabil,
așa cum sunt scriitorii adevărați. De fapt, nu ar fi departe de
adevăr, cu fiecare text scris mai pierd ceva din contactul cu o
realitate tot mai evanescentă, recunosc asta. Dar cititorul sau
cititoarea nu trebuie să știe asemenea amănunte, ar submina
textul însuși.

Oare crede în ceea ce spun? Sau i se pare că sunt un vânzător
de libelule sau, mai bine, un vânzător de porumbei voiajori
care oricum se întorc seara la colivia lor, așa cum se întorc
poeziile în capul tot mai lustruit pe dinăuntru și pe dinafară al
celui care le-a scrijelit pe pagină. O caricatură.

M-am gândit deseori că aș putea să aduc pe lume cu mijloacele
mele chiar un cititor, nu neapărat unul ideal, dar unul cu care
să am o oarecare afectivitate.

Să fie o femeie, de exemplu,
când deschide cartea sâni să i se transforme în lalele,
genunchii să facă un mic golf sau un port în care să se întoarcă
niște vase

rătăcite pe mări înecate în pustiu,
la fiecare rând coapsele să descopere melancolia,
fruntea să întunece cu o clipire de pleoape orizontul
care se prăvale, vai!, cu zgomot de vulcan în călduri...!

Numai că zgomotul acesta o face pe cititoarea mea să ciulească
urechea,

să închidă cartea și să-mi spună cu aerul că au dezamăgit-o
toate anotimpurile de peste an:

domnule/ amice, vulcanul este un chibrit care sfârâie,

melancolia este un truc ieftin al oamenilor care nu știu să
iubească,
vasele care se întorc în port sunt, de fapt, gărgărițe smintite
de soare
iar lalele sunt, îți imaginezi, de hârtie.
(Poezie? Care poezie?)

Viața în intervalul de incertitudine

știu multe despre viață, despre lume,
chiar sunt tare îngreunat de câte am adunat
în minte și în inimă

intru tot mai des pe chat gpt și întreb -
aflu tot despre soare, despre lună,
despre univers,
foamea de a afla este monstruoasă

știu (și) câți locuitori sunt pe planetă
în acest moment: 8, 19 miliarde de persoane
îmi spune chat gpt și adaugă -
intervalul de incertitudine este
de câteva zeci de milioane,
în plus sau în minus,
pentru că nu există un recensământ global
sincronizat;

și cu cât știu mai mult despre limitele lumii
noastre, cu atâta pare că nu mai știu nimic
despre propriul suflet

întreb chat gpt: e posibil ca eu
să mă situez în acel interval
de incertitudine
în care se situează o parte din populația lumii?

da, îmi răspunde fiara cu suflet digital,
nimeni nu iese decisiv
din intervalul de incertitudine,

și mai întreb:
dar dacă deschid fereastra ca să intre soarele?
dar dacă așez perna ca să ademenesc visele?
dar dacă separ cu limba aroma din fruct?

da, dacă deschizi fereastra ca să intre soarele
da, dacă așezi perna ca să ademenești visele
da, dacă separi cu limba aroma din fruct
da, dacă faci toate acestea
nici viața nu te lasă de izbeliște
nici moartea nu te poate număra.

Relatare apocrifă de la facerea lumii

... și atunci el se apucă să dea nume de bărbați
degetelor ei de la picioare
și atunci el se apucă să dea nume de femeie
degetelor ei de la mână
și atunci el se apucă să dea nume de orașe gleznelor ei
și se apucă să dea nume de munți genunchilor ei
și se apucă să dea nume de sfinți sânilor ei
și se apucă să dea nume de vulcani ochilor ei
și se apucă să dea nume de păsări buzelor ei
și se apucă să dea nume de flori dinților ei
și se apucă să dea nume de arbori umerilor ei
și limba sa o numi împărăteasa unui imperiu imaginat
și se apucă să dea nume de stele firelor de păr
de pe capul ei
și subsuorile le numi estuare
și pulpele picioarelor le numi dealuri
sprâncenele primiră nume de pești care se scufundară în
lacrimi
iar lacrimile primiră nume de râuri și fluvii
urechile primiră nume de peșteri
pânțele ei primi nume de templu în care se oficia
liturgia clipei încă de la primul sărut
firișoarele de păr de pe brațe se numiră iarbă
și porii de pe pielea spatelui se numiră nisip
coloana de vertebre a spatelui o numi coloană de foc
dar și cireș înflorit

apoi el se apucă să dea nume de deșert inimii ei
și se apucă să dea nume de ocean sângelui ei
și vinișoarele de pe brațe și de pe coapse
primiră nume de constelații
și peștii din lacrimi porniră să înoate pe cer
și unghiile primiră nume de trovanți
și respirația ei primi nume de zefir
și clipitul pleoapelor primi nume de ghilotină
și zâmbetul ei se numi orizont
și râsul ei se numi muzica apelor
dar și fulger care disloca tunetul;

insula lor înghesuise restul pământului
într-o margine de cer;

apoi el strânse armata degetelor lui de la mâini și de la picioare
el strânse cavaleria gândurilor
și strânse armele inimii și armele limbii sale
și porni să cucerească acea lume
care părea fără început și fără sfârșit,
în care niciun război nu-și află pacea
dacă nu are ceva sfânt în el
în care nicio pace nu are nevoie de război
ca să fie confundată cu iubirea.

Câmp obligatoriu

Motto:

*„Turismul global a depășit orice previziune.
În anul 2040 populația lumii va călători,
în proporție de 60 la sută, în afara spațiului propriu,
călătoria va fi un standard de civilizație
și, de ce nu?, de fericire”*

„New York Times”, 29 mai 2023

De când toate țările lumii au devenit muzee,
Guvernul Mondial este o mare agenție de turism,
cetățenii fiecărei țări sunt expodate vii
care se mișcă natural într-o lume tot mai dinamică;

în fiecare zi, în fiecare oră, în fiecare minut
se fac programări de vizitare, trebuie doar
să te înscrii la o adresă virtuală
completezi un formular nume adresă continent

țară, ocupație, data nașterii, loc, sex,
studii, datele biometrice, boli (*opțional*),
care au fost ultimele trei țări vizitate (*câmp
obligatoriu*), orientarea sexuală (*câmp obligatoriu*),

convingeri politice (*opțional*), hobby-uri
(*opțional*), religie/ confesiune (*câmp obligatoriu*),
ce obiective aveți într-o călătorie: a) curiozitate
b) relaxare c) altele (*subliniați*), care sunt

țările pe care doriți să le vizitați (*de la 1 la 5,
în ordinea preferințelor*), meniuri preferate:
a) omnivor b) vegetarian c) vegan d) altele
(*subliniați*), dovediți că nu sunteți robot și scrieți

numele unei personalități care credeți
că vă reprezintă, în chenarul alăturat: sport,
știință, istorie, cultură, religie, artă culinară,
politică, modelling, media, altele (*câmp obligatoriu*);

după expedierea formularului așteptați confirmarea
(15 – 45 zile) cu un număr de ordine cu care
vă veți identifica la repartizarea călătoriei;
precizăm că nu există posibilitatea schimbării

destinației programate, a perioadei programate,
a traseului programat; regulamentele de efectuare
a unei călătorii/ drepturi și obligații/ devin executorii;
orice abatere de la program/ orice delict în zonele

vizitate vor fi sancționate cu suspendarea/ suprimarea
dreptului de a călători pe o perioadă limitată/ definitiv;
în cazul decesului persoanei programate pentru călătorie,
locul va fi ocupat, în ordine, de persoanele aflate
pe lista de așteptare; în caz de deces în timpul

călătoriei, Agenția va asigura serviciile funerare/
incinerare; așteptăm sugestii pentru îmbunătățirea
serviciilor noastre la adresa comunicată anterior,
după ce bifați căsuța adecvată (*suggestion*);

agenția noastră vă dorește călătorie plăcută
și vă sugerează să aveți,
pentru orice eventualitate,
în oricare țară/
continent/
destinație/
lume/
sublume
o umbrelă cu dumneavoastră.

Stop cadru cu Nino Stratan

Cu Nino Stratan la Sighetul Marmăției,
în anul 2004.
Ne oglindeam chipurile
în câte un strop de palincă
fețele noastre se clătinau
ca nouri lungi pe șesuri
eram la vârsta fructelor viermănoase
dar dulci
ne spuneam că afară e frig, frig
pentru că oamenii nu mai cred unul în altul
eram vii și vorbeam despre un popor de morți
eram vii și ne iertam unul altuia faptul că poezia
ne făcea fericiți

în fața noastră cuvântul mânca mere
în fața noastră cuvântul se hrănea cu carne de om

ne-am mărturisit unul altuia că
deși n-am început și n-am pierdut războaie
lăsăm în urmă stive de cadavre
cu unele am avut relații apropiate
cu altele nu, deși a existat o oarecare
frecare a trupurilor calde
prin aerul acesta purtător
de liniște și de dragoste
și de speranțe
atunci am scris pe un petec de hârtie
un adevăr dureros:
că pacea omoară mai spornic decât
orice război
și am semnat amândoi
apăsând
până ce cuvintele au oftat.

Cu Nino Stratan la Sighetul Marmăției,
în anul 2004. Ne-am dat întâlnire,
în același loc, peste o mie de ani.
Numai că o mie de ani în poezie sunt

ca o clipă în care Dumnezeu aștepte.
și de prea multe ori
eternitatea sfârșește
ca o știre oarecare
într-un ziar de scandal.

Fragmentarium poetic

Ce am mai făcut în viața asta?
Am mai pierdut o dată războiul Troiei
(frumusețea unei femei e dovada
că moartea scapă de sub control
indiferent de epocă)
am făcut-o în deplină cunoștință de cauză
demonstrând pentru totdeauna
că pe lumea asta sunt lucruri
care rezistă prin contrariul lor

am unit cele două războaie mondiale
între ele
ca să reducem pagubele din statistici
bombele de la Hiroșima și Nagasaki le-am dezintegrat
în aer
printr-un procedeu de reconversie a istoriei
(un fizician japonez a intrat pe lista scurtă
la premiul Nobel cu această descoperire)
din păcate morții nu au mai putut fi înviați
câteva calcule și niște legi ale fizicii
nu au putut fi modificate
deși au fost făcute eforturi

dar cel mai important lucru
e că am câștigat
procesul lui Kafka
decizie irevocabilă
executorie
dar și aici a apărut un amendament
Josef K era mort, mort
și motivarea acțiunii s-a întors la instanță
cu precizarea: destinatarul lipsă de la domiciliu

între timp și instanța
se dizolvase în acizii timpului
dar asta nu mai putea schimba cu nimic
sentimentul că toamna asta
– ca mai toate toamnele de până acum –
vine ca un nenorocit de funcționar
care trece să adune impozitele
pe sentimente pe spaime pe disperare chiar
ah, am să asmuț pe el toți câinii
toate ploile
toate frunzele.

Angela MARTIN



Regăsirea

— Cafeluțele dumneavoastră, stimate domn!

Chelnerul roti tava legănând-o cu grație pe sub nasul clientului, apoi înclinându-se din umeri, depuse cele două ceșcuțe pe masă, respectuos. Schiță totodată, discret, și un zâmbet cu subînțeles: tocmai își făcuse apariția pe terasă îndreptându-se spre ei, relaxată, o tânără fermecătoare. Dar „stimatul domn”, care după alură era neîndoiebnic un occidental, nu avea *rendez-vous* cu tipa, cum greșit presupunea chelnerul, văzându-l impacient. Tânăra pe care o aștepta era fiică-sa. Cu toate astea, asemenea emoții nu-l mai tulburaseră pe „stimatul domn” de când era adolescent. Liesl se așeză la masă în fața lui, cu spatele la intrarea cu arcadă. Începură să vorbească în germană, fapt ce-l făcu pe chelner să ciulească urechile interesat și să nu se retragă până când clienții nu-i repetară că nu mai doreau absolut nimic. Deși neamț de-al locului, de la Sânpetru German, adică șvab, nu pricepuse chiar tot ce trănăneau ei, întrucât cei doi, deduse, erau austrieci – turuiau repede, într-o germană „stricată”.

— Cât e ceasul? o întrebă Cezar.

— Zece fără șapte minute, îi răspunse Liesl după ce apăsă butonul de pornire al telefonului mobil pus la îndemână lângă ceșcuța de cafea.

— A, credeam că e deja trecut de zece. Lori unde-i?

— Lori?! Parcă n-ai ști că n-are stare! E înnebunit, săracul, din cauza lui Elif. S-a cărat.

S-o fi așezat pe undeva și stă pe telefon cu poliția.

— Aș fi vrut să vă cunoască pe amândoi.

— *Daddy*, dar suntem în vacanță, stăm și noi trei zile în Arad, de ce vrei tu să ne faci să pierdem timpul?

— Ei, ziceam și eu, îi răspunse el, moale.

— De când nu v-ați văzut?

— De vreo patruzeci de ani... cred.

— Pa-tru-zeci de ani??? *Ogott!* îi mângâie Liesl mâna peste masă.

— Cam așa ceva.

— Mami l-a cunoscut?

— Nuuu! Dar acum, că mă întrebi, îmi amintesc că singura dată când m-am întâlnit cu

el – cu totul întâmplător, în gară la Geneva, și am călătorit apoi împreună până la Viena –, Karin și cu mine abia ne căsătoriserăm.

— Ai sunat-o?

— Nu. Când era s-o sun? Aseară ne-am întors prea târziu, acum e la clinică. O găsesc eu după-masă.

— Pilulele ți le-ai luat?

— Liesl, dragă, dă-o-ncolo! protestă făcând-o pe supăratul. Chiar așa? Mă iei ca pe un copil? și-și duse mâna la gură, să nu-l vadă râzând.

— M-a rugat Mami să te controlez.

— Ai vorbit cu băiatul ăla?

— Cu Alfi? Da, sigur.

— Cum ziceai că-l mai cheamă?

— Tendl.

— Tendl? ăsta-i nume tipic austriac.

— Așa mi-a zis și el, că strămoșii lui dinspre tată au fost austrieci.

— Ce spui!

— Da, din Karintia. și au fost printre primii coloniști ai Imperiului Habsburgic, așezați în Reșița.

— Ia te uită! și-a făcut genealogia?

— și când vine?

— Poimăine la prânz. La 12.30.

— De ce așa târziu?

— Nu știu. Pleacă din Reșița dimineața, la șase. Vine cu o cursă de navetiști până la

Timișoara, pe urmă ia un personal pentru Arad.

— Bietul om! Dar cum Dumnezeu face atâtea ore pe drum?

— Cam cât am făcut și noi de la Viena. E de necrezut.

— Înseamnă c-o să luăm masa de prânz aici. Avem tot timpul să plecăm. Chiar și răspoimăine...

— Sigur că da! Nu ne grăbim. Oricum, spuneai că vrei să oprim la Calimaneș.

— Călimănești.

— Calimaneșen... da, e tare complicat în românesc, râse. Ai fost să-ți vezi casa?

Cezar dădu din cap că nu și își privi fiica, de parcă n-o văzuse de vreo sută de ani.

— De ce? insistă ea.

De ce?!... Întrebarea ei era absolut firească, dar el nu putea să-i răspundă cu sinceritate.

— O să mă duc...

— Când?

— Să văd...

— Vrei să vin cu tine?

— Știu și eu? Vino! Ce drăguță era fiica lui ! gândea. Măine dimineață, că după-masă ne ducem la cimitir.

Spunând acestea, Cezar țâșni ca din arc, gata să se precipite spre bărbatul apărut la intrare, sub arcada terasei. Dar i se pusese un nod în gât și rămase ținut locului.

Liesl întoarse capul: un domn de vârsta tatălui ei,

un domn bine, rezemat în baston, se opri să-i cerceteze cu privirea pe cei așezați la mese. Purta ochelari cu lentile heliomate. Nu i se vedeau ochii, dar îi trăda concentrarea obrazul crispat.

— El e, îi șopti Cezar lui Liesl și porni, în fine, să-l întâmpine pe străin.

Bărbații se îmbrățișară pe tăcute: nu mai era loc de cuvinte, se bătură prietenește pe spate, se scuturară unul pe altul de umeri, în fine, Cezar îl conduse pe nou-venit la masă.

— Domnișoară... i se adresă acesta fetei ceremonios. Eu sunt BenŌ Ion.

— Liesl, îi întinse și ea mâna, emoționată.

Înainte de a-și apleca ușor capul să i-o sărute, el își scoase cu două degete ochelarii: ochii verzi, adânciți în orbite, îi încărcară figura cu niște ani în plus.

— Semeni atât de bine cu taică-tu, că puteam să jur că ești fata lui, chiar dacă te vedeam în altă parte.

Ea miji puțin ochii, după care îl privi mirată, neînțelegând ce spune, dar îl invită cu aceeași mână să ia loc.

— Mulțumesc! îi răspunse el, așezându-se și privind-o de astă dată lung, dintr-o parte.

— Frumoasă fată ai! întoarse plin de admirație capul spre Cezar.

— Am și-un băiat, se laudă acesta.

— Ce vorbești? Să-ți trăiască amândoi, să fie sănătoși! Stai bine, stai bine, ești bogat!

Chelnerul, înfipt din nou în capul mesei, aștepta supus să-i ia domnului care a venit comanda. Acum, însă, cu un zâmbet stătut: și-l ținuse prea mult pe buze până când, finalmente, clientul îl băgă în seamă.

— Ce-ați luat voi? îi întrebă BenŌ pe Liesl și pe Cezar plimbându-și privirea distrat

peste ceștile lor. Apoi întorcând capul spre chelner:

— Tot un espresso și pentru mine. Mic, cu puțin lapte. și, cu un aer binevoitor, îi arătă chelnerului cu două degete cât de puțin.

— Cu plăcere, îi răspunse chelnerul făcând stânga împrejur.

Liesl profită de moment și se sculă în picioare să plece. Își luă la revedere ridicând din umeri și din sprâncene și sugerându-i astfel lui BenŌ că, din păcate, nu vorbea românește.

— *Auf Wiedersehen*², îi făcu el cu mâna cu multă simpatie și se întoarse amuzat spre Cezar.

— Câți ani are? vru să știe.

— Ea? 30. Băiatul, 33.

— Bravo, ești bogat, să-ți trăiască!

— Mulțumesc, și ție! Ai și tu copii, nu-i așa?

— Am de la nevastă-mea, de la Smărăndița, un băiat din prima căsătorie.

Cezar îl privi întrebător.

— Când ne-am luat, era prichindel – avea doi ani.

L-am crescut ca pe copilul meu. Un

băiat excepțional.

— Ce lucrează?

— E inginer.

— Ce fel?

— A terminat Automatică și Calculatoare.

— Unde?

— La București. După absolvire l-au angajat imediat la Institutul de Cercetări pentru

Tehnica de Calcul. E foarte capabil.

— Păi, cum vine asta? Taică-său mare profesor în Cluj, și el s-a stabilit așa departe?

BenŌ Ion își scoase ochelarii și se frecă la ambii ochi cu podul palmelor. Întrebarea îi împrăstie brusc gândurile și căută parcă să și le întoarcă din zbor. Se hotărî pe dată să nu-i mai povestească lui Cezar despre necazurile lui cu băiatul: la cînșpe ani fugise de acasă, disperat, să-și caute tatăl biologic. și l-a înțeles, că doar și el, la opșpe ani, odată ce scăpase din orfelinatul de la Carei și-și primise actele de identitate, primul lucru pe care l-a făcut a fost să se ducă în secuime, să-și caute părinții în Cristuru Secuiesc, unde, conform scriptelor, se născuse. Așa că l-a cules de pe drumuri pe puștan și l-a însoțit în căutările lui, ajutându-l cu tot sufletul să-și găsească tatăl. Altă dramă și acea întâlnire, teribilă, în fine...

— Dacă așa a hotărât el!... reveni după câteva clipe. Își puse din nou ochelarii pe nas și

sorbi o gură de cafea. Plescăi de plăcere, lăsă ceșcuța la loc pe masă, se șterse pe buze cu șervețelul alb. Eu, în tinerețe, n-am vrut să proftez tot în București? îl scuză oarecum pe băiat. Cum ți-am povestit în noaptea aceea, în tren. Numai că eu – și duse din nou ceșcuța la gură –, când m-a chemat profesorul Arseni la „Bagdasar” să intru în echipa lui, am fost nevoit să locuiesc în spital câțiva ani, fiindcă pe atunci era toată nebunia aia cu Bucureștiul, oraș închis. Îți amintești? – și mai sorbi o gură de cafea –, că erai încă pe-aici. Până într-o zi, când m-am săturat și m-am întors la Cluj. Dar Radu al meu are acum alt standard de viață – era student în anul doi când i-am cumpărat un apartament cu două camere pe strada Frumoasă, în buricu’ Bucureștiului... nu știi dacă mai ții tu minte pe unde vine asta...

— Cum să nu? Dă în Calea Victoriei. Nu departe e și Casa Memorială „George

Enescu”.

— Exact. Că mi-am dorit ca măcar el să trăiască bine, că eu am suferit destul. Dormeam

în spital, cum ți-am spus, și în fiecare dimineață, înainte de șase, mă trezeau femeile de serviciu: le azeam cum dădeau cu mopul fleoșc-fleoșc, pe linoleum, în coridor. Parcă-mi dădeau mie pe creier!

— și e înșurat, Radu al tău?

— Da, de mult. M-a făcut și bunic. Am deja un nepot de trei ani.

— Bravo ție, Ioane! Să vă trăiască, să vă bucurați de el! Ai mei nu sunt căsătoriți nici unul.

— Ei, așa-i moda acum, îl consolă Ion.

— Și soția?

— Când ne-am cunoscut, era educatoare la o grădiniță de stat, pe urmă, după Revoluție, și-a deschis una particulară. A ținut-o până acum câțiva ani, când i-a predat afacerea unei nepoate. Dar Karin, a ta? Mi-ai povestit despre ea atunci, în noaptea aceea, în tren. Erai topit după ea.

— Da, râse Cezar, ce vremuri! Karin a ieșit la pensie acum cinci ani, dar lucrează în continuare la o clinică privată. Si are concediul abia în august. De-asta nu e cu noi acum. A fost ani de zile medic-șef de laborator la AKH. Dar tu, ce faci? schimbă vorba, mai ai și alte treburi de rezolvat ori te pomenești că ai venit la Arad special să mă vezi pe mine?

— Am venit special, cum era să nu vin?

— Păi așa, în trei picioare? îl ironiză Cezar, arătând cu bărbia spre bastonul pe care Ion și-l rezemase de dunga mesei. Ce-ai pățit, fratele meu, ai fost la ski?

— Pe naiba, la ski! Am căzut ca bătrânii pe locul limpede. Râse ca de o glumă bună și, dându-și capul pe spate, Cezar observă că nu mai avea pe arcadă caninii încălecați care-i puneau odinioară pe față caracterul bătaios și instinctul dominator. Coroanele dentare îi dădeau acum un aer de blândețe care, parcă, nu era tocmai al lui. Lasă asta! Mai bine spune-mi despre tine, îl invită pe Cezar, încrucișându-și brațele pe masă și redevenind deodată serios, gata să-l asculte.

— Ce să-ți spun? Am cabinetul meu la parterul clădirii în care locuim, deci lucrez în continuare. Am o groază de pacienți. Nu mă vezi ce forțos sunt? își umflă pieptul.

Râseră amândoi.

— Bănuiesc că lucrezi și tu. N-am dreptate?

— Ai, bineînțeles că ai! clătină din cap, amintindu-și cât de orgolios era Cezar când era puști.

— Există și la voi clinici private.

— Există și *la noi*, îl corectă Ion. Numai că eu am fost neurochirurg și deja de patru ani

nu mai operez, dinainte de a mă pensiona. Mă mulțumesc să ofer consultații de neurologie. Ce mama-mă-sii să fac? Să stau acasă, să mă plictisesc!

— Nu ești tu omul!

— Așa zic și eu.

— Stai puțin! Ce voiam să te-ntreb? A! Ce mai știi de Manea? îl fixă Cezar cu privirea.

— De Viorel?

— Da, de Viorel.

— Am auzit că după liceu a intrat la Academia Militară. Bănuiesc că a ieșit la pensie cel puțin cu gradul de colonel dacă nu de general-maior, nu ca noi, niște pârliți de profesori doctor...

— Așa crezi? M-aș bucura pentru el! Da' tu ți-aduci aminte ce frumos cânta Manea la mandolină?

— Cum să nu? Era din grupul acela de doișpe care forma orchestra Casei de Copii. Erau toți atât de buni, încât într-un an, au câștigat locul I la Festivalul Regional al Tineretului, la Timișoara.

Cezar parcă-i revedea în clasa întâi pe BenŌ și pe Manea, amândoi cu figuri taciturne, încruntați, retrași, tunși zero și îmbrăcați în uniforme speciale, de stofă aspră, kaki, specifice elevilor de la Casa de Copii. Se distingeau de departe printre ceilalți școlari care purtau, toți, uniforme bleumarin. BenŌ și Manea n-aveau niciodată ujină la ei. Îi ocoleau în pauză pe colegii care mâncau ori aveau grijă să întoarcă imediat capul în altă parte când se întâmpla ca aceștia să se apropie mâncând. Dacă vreunul voia să-și împartă ujina cu ei, îl refuzau scuturând din cap supărați.

— M-am gândit deseori la el, amintindu-mi că nu l-am văzut niciodată zâmbind. Nici măcar atunci când cânta. Parcă suferea de apraxie facială, deși aceasta se manifestă mai rar la copii. Am avut doi pacienți adulți care, la fel ca el, nu puteau să zâmbească. I-am diagnosticat cu sindrom Moebius. și mai degrabă cred că și Manea al nostru suferea de acest sindrom, mai prezent în rândul copiilor decât apraxia zâmbetului. Tu l-ai văzut vreodată zâmbind?

— Nu. Cred că nimeni nu l-a văzut vreodată. Dar el suferise o traumă îngrozitoare la vârsta de patru ani. Mi-a povestit o dată că taică-su, care era bețiv, a omorât-o pe maică-sa bătând-o în cap cu ciocanul de carne până a făcut-o chisăliță. și el a asistat la toată scena asta de o sinistă bestialitate. Taică-su a fost condamnat la închisoare pe viață, iar el, rămas orfan, și neavând rude care să se ofere să-l crească, a fost plasat în îngrijire la Căminul de Copii. Noi eram opt copii care împărțeam același dormitor și-l auzeam noaptea gemând și plângând. Făcea pipi în pat, iar dimineața, alt coșmar: îl lua la palme femeia de serviciu pentru că a udat salteaua și cearșaful. Îți amintești cum se scăpa și la școală și își băteau joc copiii de el?

— O, da! Bietul copil! Deci starea lui avea clar o componentă psihică decisivă. Nu era o chestiune de natură neurologică. În schimb, tu... iartă-mă, dragă Ioane, nu vreau să te provoc la mărturisiri nedorite... tu nu păreai deloc un copil deprimat.

— Nu, atât timp cât am stat la Casa de Copii din Arad. Dar, la un moment dat, am fost transferat la orfelinatul din Carei. Iar acolo a fost iadul pe pământ. Acolo am fost bătut zilnic și terorizat de pușlamale de cinșpe, șaișpe, șapteșpe ani. Nu-mi doream decât să mor... intrasem într-o depresie pe care am dus-o până am terminat Medicina. Din fericire, am fost un student bun și asta m-a făcut să-mi recapăt încetul cu încetul încrederea în mine și să-mi revin. Asta-i, dragul meu! Dar să ne întoarcem la ale noastre! încheie oftând. Haide, ce zici, facem o plimbare, să luăm o gură de aer de Arad?

¹ În germ. dial., O, Doamne!

² În germ., La revedere.

Ștefan BORBÉLY



Krasznahorkai (I)

Dacă facem abstracție de cele două monografii existente până acum, cea a lui Zsadányi Edit din 1998 (*Krasznahorkai László prózavilága – Universul prozei lui KL*) și cea mai recentă, a lui Szabó Gábor din 2024 (*Kilátás az utolsó hajóról – Vedere de pe ultimul vapor*), cea mai bună introducere în opera romancierului maghiar Krasznahorkai László, de care am cunoștință, i se datorează filosofului și criticului dramatic polonez Jacek Dobrowolski și reprezintă conținutul unui interviu pe care autorul i l-a luat lui Krasznahorkai la Szentendre, relativ aproape de Budapesta, unde romanicierele – *globetrotter* prin definiție și prin voință proprie, mereu reînnoită – se întâmplă să locuiască la vremea respectivă. Textul a fost publicat inițial în revista poloneză *Odra*, în Noiembrie 2007, fiind tradus ulterior în maghiară de către Pálfalvi Lajos, pentru a intra în numărul 4/2008 al revistei *Jelenkor*.

Prevalându-se de o sintagmă foarte cunoscută printre „krasznahorkieni”, cea a „caracterului saturnian” și decadent-apocaliptic al autorului, care trimite la Nietzsche, Dobrowolski e plăcut surprins să întâlnească, la o ceașcă de ceai consumată într-o cafenea precar încălzită, un interlocutor degajat, extrovertit și dotat cu un subtil simț al umorului, caracteristici care au putut fi observate și cu prilejul trecerii prozatorului maghiar pe la Facultatea de Litere din Cluj (26 Martie 2019), cu prilejul decernării titlului de Doctor Honoris Causa, în cadrul unei ceremonii calme, firești, în care *laudatio* a fost rostită de către Selyem Zsuzsa, una dintre exegetele de vază ale autorului. Câteva notații autobiografice preced miezul adevărat al convorbirii: făcând parte dintr-o familie de intelectuali originari din Gyula, nu departe de granița cu România (tot de acolo provin și părinții lui Dürer!), copilul Krasznahorkai a făcut studii temeinice de latină și de greacă în locul celor de limbi moderne care erau încă obstaculate la vremea școlarizării sale, dar ceea ce scriitorul nu spune aici este că, prin intermediul acestor studii clasice, el a dobândit o știință a exactității pe care romanele sale de mai târziu o vor confirma. S-a remarcat încă de la început, de la romanul de debut *Sátántangó* (1985), observația fiind reiterată cu asupră-de-măsură cu prilejul apariției celui de-al doilea

roman, *Az ellenállás melankóliája* (*Melancolia rezistenței*, 1989), că stilul noului maestru al prozei maghiare este unul de esență foarte strictă, matematică. Frazele lungi, specifice unei naratologii atent fragmentate, cu redundanțe epice iscusit calculate, construite pe o logică de tip muzical, contrapunctic, și cronologia voit bulversată, mixată a scenelor și evenimentelor relatate exprimă, de fiecare dată, o minuție de esență alchimică, motiv care face ca nici un roman de Krasznahorkai să nu poată fi citit pe nerăsuflăte, pe o logică liniar-cauzală. Deși a pătruns deja în programa analitică de liceu cu câteva dintre romanele sale (cele mai accesibile, inevitabil), perspectiva ca unor elevi să le pice Krasznahorkai la un examen trezește în conștiința fiecăruia anxietăți greu de definit. Coregrafia vidă, zădărnicită a multor personaje din romane și ansamblul epic pe care ele îl dezvoltă se construiesc, și ele, pe o logică muzicală de tip contrapunctic, a cărei miză e nemișcarea sau neantul, așa cum se întâmplă în *Sátántangó*: șase pași de tangou înainte, urmați de șase înapoi, suma lor fiind inutilitatea, structură pe care romanul o exacerbează la nivelul întregii sale edificări, întrucât textul începe și se sfârșește cu exact aceleași pasaje, sugerând un blocaj metafizic de tip *ouroboros*.



Sintetic, s-ar putea spune că nu este o proză care să se așeze cu-de-la-sine-putere în albia stilistică a gândirii literare maghiare „canonice” (că tot abuzăm de acest epitet...), motiv pentru care și istoria receptării sale marchează un paradox, drumul spre Krasznahorkai fiindu-le familiarizat cititorilor de rând de către exegeză, și nu invers, cum ar fi fost normal să se întâmple. Ca atare, el aproape că nu dispune de o „tabără” de cititori ingenui, fideli, gata să ia cu asalt librăriile la vestea că i se pune în circulație un nou roman (deși, aici lucrurile s-au mai schimbat odată cu dobândirea notorietății internaționale și, anul trecut, cu primirea Premiului Nobel), însă, în schimb, „garda pretoriană” a exegeților săi crește pe zi ce trece, întreținând o atmosferă de excelență greu de egalat în literatura maghiară de azi. I se adaugă „frăția siameză” cu marele regizor Tarr Béla, de care va mai fi vorba în esul de față.

Interviul lui Dobrowolski continuă cu mărturia lui Krasznahorkai că s-a decis să devină scriitor după ce a citit *Castelul* lui Kafka și s-a identificat cu unul dintre personajele acestuia, prilej cu care ar trebui să adăugăm un

detaliu de construcție literară redundantă, pe care filosoful polonez nu îl discută, și anume cel al existenței unui „Prinț Mășkin” (al unui „idiot ingenuu”) în fiecare roman. Apoi, Krasznahorkai invocă, întru apărarea propriei sale pretinse morozități saturniene, combinația dintre apocalipsă și umor din scrisul lui Cioran, însă pasajul următor din interviu aduce în discuție o temă de asemenea vizibilă de-a lungul tuturor romanelor, dar care poate că le trezește cititorilor animozități din cauza provenienței sale nietzscheene asumate, și anume aceea a necesității *mizantropiei* din economia existențială a oricărui scriitor care dorește să creeze durabil. Un literat care-și iubește prea mult semenii devine vulnerabil la ingerințe externe – sugerează Krasznahorkai –, antidotul reprezentându-l, pe de o parte, enclavizarea și, pe de alta, știința de a păstra distanța față de ceilalți, cel invocat ca argument fiind un posibil model, prozatorul austriac Thomas Bernhard, la a cărui moarte, în 1989, Krasznahorkai a declarat că s-a lăsat terenul liber pentru ca „mai marele dintre cei mari” să devină, unic și neconcurat de către nimeni, Thomas Pynchon.

„*Aș exagera spunând că existența umană e o realitate cosmică*” – afirmă în continuare autorul, însă nu același lucru se poate spune și despre „sistemul de ansamblu al Creației”, exprimat prin contingent, cu care ajungem la una dintre ideile majore, repetitiv ilustrate ale prozatorului, și anume la entropie. Cea mai pregnantă obsesie structurantă din gândirea lui Krasznahorkai se construiește pe inevitabilitatea insidioasă, degenerativă a sistemelor de existență: pe „misterul” decăderii implacabile universului din jur și pe incapacitatea cuiva de a i se opune acestei fărâmițări, pe care autorul o ridică la nivelul unui principiu metafizic, acreditând prin ricoșeu și teza unui Principiu de Organizare (nu Dumnezeu...) destructurat, anemic, neputincios în fața disoluției implacabile a Lumii pe care se presupune că ar trebui să o împiedice. În opinia mea foarte sinceră, aici identificăm cel mai mare paradox de contextualizare al creației krasznahorkiene, împărțit și de exegeza care îl susține pe autor, una dintre vocile cele mai pregnante aparținându-i „divinei” Susan Sontag, care a spus despre romancier că este un „maestru al apocalipsei” („*The contemporary master of apocalypse*” e citatul exact). După cum vom vedea, apartenența la „apocaliptic” a fost pusă în discuție de către autorul însuși, ceea ce înseamnă că se impun nuanțări, inclusiv în privința contextualizărilor socio-culturale.

În acest sens, în 2001, Krasznahorkai a precizat că „*eu aș scrie cu plăcere romane despre înălțarea omului, despre măreția lui și despre marile speranțe de ordin metafizic, însă timpurile în care eu trăiesc vorbesc despre decăderea și negliobia oamenilor; despre groaznicele pericole pe care le generează această negliobie și-n cele din urmă despre moartea marilor speranțe metafizice.*” Paradoxul e că în postscena întregii cariere a lui Krasznahorkai se profilează, alături de teama sofisticată că ne aflăm la sfârșitul unui ciclu de viață pe care, de fapt, noi l-am provocat (dar acest lucru l-a spus deja Mary Shelley în *The Last Man*, din 1826), ascensiunea globală a postmodernismului ludic și hibridizant, jubilația

cauzată de redescoperirea lui Tolkien și a literaturii *fantasy*, plasticitatea fericită a realităților virtuale și a universurilor computerizate, noul tip de comunicare facilitat de smartphone-uri și alte multe noutăți de acest fel, care sugerează, indiferent de cum am privi lucrurile, că nu entropia întunecată, kafkian-dispersivă reprezintă nota dominantă a stilisticii culturale și existențiale ale timpurilor pe care le traversăm, ci cu totul altceva. Așadar, nuanțări s-ar impune, strict logic, și în privința *representativității* tematicii predilecte a prozatorului maghiar pe ansamblul diversităților episteme ale lumii de astăzi. Se poate opera o disjunctie, aici între construcția formală, eminentemente postmodernă, a majorității romanelor sale și ușorul defazaj tematic.

Dacă privim lucrurile din această perspectivă, mult mai nuanțată, „apocalipticul” pe care-l elogia Susan Sontag la Krasznahorkai reprezintă doar un „drog intelectual”, specific avertizorilor de cataclisme. Mulți jură că rolul intelectualului public este acela de a rămâne îngândurat în mijlocul unor mulțimi insensibile și de a semna cu un pas mai devreme ca ele să se întâmple cataclismele care le amenință. Fascinația exercitată de către romancierul maghiar vine pe acest fond intelectual de circumspecție prăpăstioasă, și sper din toată inima că nu se va găsi cineva care să creadă că-i declasez măiestria constructivă sau că-i contest din merite. Dimpotrivă. Nu fac decât să stabilesc filierele structurale corecte, neuitând, de pildă, faptul că metaforizarea de tip kafkian-liminalist, pe care Krasznahorkai o promovează prin intermediul unor universuri „terminale”, de tip simili-eschatologic, are și o contrapondere mai lejeră la Haruki Murakami (*Kafka pe malul mării*). E o chestiune de perspectivă, care îmi induce o senzație de *déjà vue* la lectura multor romane krasznahorkiene.

Înainte de a fi răstignit pentru această blasfemie, precizez că sunt conștient de faptul că aceste redundanțe pot fi interpretate ca expresie a unor aliaje hibride, combinatorii de esență postmodernă: scriitorul reprelucrează materiale vechi, dându-le o nouă formă și un sens actualizat, pe logica „vizitei în depozit” sau a deschiderii „dulapului de vechituri culturale” de care vorbește, printre alții, Brian McHale. Deocamdată, să precizăm doar faptul că redundanțele sunt la ordinea zilei în opera lui Krasznahorkai. Ființe inocente, victimare, profeți așteptați și bibliofili/scriitori providențiali apar peste tot. Luând în mână un nou roman de Krasznahorkai, ești mereu în căutarea unor reiterări și repetiții, care facilitează lecturile structurale bazate pe redundanțe. Nu e o deficiență, ci expresia unor voințe constructive de tip obsesional. Cel dintâi „paranoic” al operei lui Krasznahorkai e autorul însuși; ar fi cam nesubstanțial să fie altfel. O operă este cu atât mai autentică, cu cât își devoră mai mult autorul. Cei care scapă sunt, de regulă, fie veleitari, fie amatori. Două personaje numite „Krasznahorkai”, din două romane diferite, inclusiv cel mai recent, confirmă fenomenul.

Vom aborda pe rând câteva dintre motivele constante ale romanelor scriitorului maghiar, încercând și o schiță evolutivă. „Providența inertă” face parte, ca ipoteză

de salvare, din aproape toate romanele lui Krasznahorkai, întrucât sunt dese momentele în care te-ai aștepta ca o instanță corectivă să ajute personajele, să le împingă să iasă din impasul existențial în care sunt blocate, sau ca „mășkini” prozatorului, omniprezenți, să fie răsplătiți pentru inocența lor cu o izbăvire, măcar pentru faptul că, întrucâtva, ei ar putea fi cei care „arată calea” posibilă a salvării. Dimpotrivă, însă, „transcendența goală” pe care o propune Krasznahorkai înseamnă, deopotrivă, atât absența lui Dumnezeu, cât și aceea a Diavolului care i-ar putea lua locul. Au existat exegeți care, pornind de la nihilismul nietzschean și de la *Tangoul Satanei*, au insistat pe o posibilă demonologie travestită, argumentând cu faptul că „profeții” din romanele prozatorului maghiar, și ei foarte mulți, dispunând de o epifanie sistemică, sunt fără excepție falși, caricaturali sau carnavalești, călăuzitori în cele din urmă înspre lumi mai rele decât aceea din care au plecat. Nimic din toate acestea nu se întâmplă: nici Instanța Supremă nu intervine, nici Îngerul său Căzut nu profită de imobilism pentru a se impune.

Ajungem, așadar, la reprezentările unei lumi lăsate în plata Domnului, pradă unei degenerescențe ineluctabile, care exprimă legea lor internă sau modelul deja dereglat de funcționare decadentă a energiilor cosmice care au mai rămas disponibile înainte ca toate luminile să se stingă. Toate instanțele prozatorului sunt epuizate, sfârșite, ceea ce-l interesează pe autor este să acrediteze imaginea toropită, monomană a unor sisteme existențiale prăbușite, „moi”, friabile, de tip cataclismatic, în interiorul cărora s-a erodat, supus fiind unui proces degerescent implacabil, inclusiv mecanismul de articulare, deși apare aproape în fiecare roman câte un personaj de tip donquijotes (sau remanent inocent), care încearcă să corecteze prin ordine paranoia dispersivă, devenind el însuși, în cele din urmă – așa cum e logic să se întâmple – victima debusolată a ruginei generalizate, recunoașterea terminându-se uneori cu o sinucidere.

Prezența „idiotului” din sistemele decadente, „terminale” (sper să nu mi se interpreteze cuvântul „idiot” în sens negativ, ci funcțional, dostoevskian) este una dintre constantele – sau redundanțele structurale – din romanele lui Krasznahorkai. În *Sátántangó* (1985), transformat într-un film „cult” de șapte ore și optsprezece minute (plus turnat în alb/negru) de către unul dintre corifeii „cinematografului lent” (*Slow Cinema*), regizorul Tarr Béla (decedat în timpul scrierii textului de față, în data de 6 Ianuarie 2026, la vârsta de 70 de ani), rolul acesta îl joacă fetița Horgos Estike, tarată cognitiv, ale cărei funeralii, la care romanul ajunge în condiții atroce, fiindcă este vorba de o sinucidere, precedată de otrăvirea sălbatică a unei pisici (Tarr a trebuit să furnizeze explicații rezonabile privind secvențele corespondente din film, pentru a liniști puzderia de organizații internaționale pentru apărarea drepturilor animalelor, care erau pe fază să îl linșeze) declanșează sindromul de vinovăție al comunității marginale din care fetița face parte, mutând acțiunea din paradigma mesianică în aceea a păcatului. *Az ellenállás melankóliája* (*Melancolia rezistenței*, 1989), care propune

un carnavalesc citadin grotesc, îl are în acest rol pe poștaşul Valuska, în *Herscht 07769* (2021), unul dintre protagoniști, discipolul profesorului Köhler de la școala serală, numit chiar Hersch, ne apare ca un uriaș blând, naiv și credul, magnetizat de ideea lugubră că lumea entropică în care el trăiește relativ fericit (fiindcă nu dispune de categorii existențiale alternative) este doar fața înșelătoare a neantului și nimic altceva.

În cel mai recent roman, *A maghiar nemzet biztonsága-Vadászat pillangóra* (*Siguranța națiunii maghiare-Vânătoare de fluturi*, 2025) viețuiește și aici, aproape vegetativ, un entomolog faimos, dr. Papp András, suferind de sindromul degenerativ Klippel-Feil, rolul lui fiind sintetic pentru întregul complex al inocenței ecranate, întrucât el este asociat cu un interlocutor bonom și foarte „uman” (adică suprasaturat de slăbiciuni personale scuzabile, fiindcă le avem cu toții...), numit „Krasznahorkai László”, care-l asaltează cu dorința de a afla cum pot fluturii să alcătuiască un sistem de conviețuire lipsit de fisură, în condițiile în care toate încercările oamenilor de a articula societăți măcar suportabile sfârșesc în caricatură, grotesc și entropie. Mai mult decât atât, romanul dispune și de un motto extras din *Idiotul* lui Dostoievski, știut fiind faptul că sintaxa mottourilor reprezintă, la Krasznahorkai, o alchimie narativă specială. Probabil că nu vom intra în detalii, însă un aspect structural fundamental se mai cuvine amintit: atras de tehnicile sapiențiale orientale, pe care le-a și cunoscut direct, cu prilejul călătoriilor sale (interviul cu Dobrowolski se oprește îndelung asupra Buddhismului), Krasznahorkai reproduce des în romanele sale relația directă Maestru-Discipol, „manualul” exemplificator al duetului fiind *Herscht 07769*, de care deja am vorbit. Dar există locuri și în celelalte romane în care acest motiv se strecoară discret, inclusiv în *Sátántangó*, unde relația e ilustrată histrionic de raportul dintre „profetul” Irimiás și paredrul său (în sens ritualistic) Petrina, care-l însoțește și cu care face un tandem de escroci irezistibil.

Revenind la ei, inocenții krasznahorkieni nu „salvează” lumea și nu reprezintă o epistemă anacronică, uitată a ei, așa cum ar fi mitul sau soteriologia arhaică. Ei se află acolo ca „semn al posibilului”, ca indicii ale unor ferestre de real sterile, pe care nimeni nu este interesat să le valorifice. Nu au un rol exponențial: există pur și simplu, deopotrivă cu ceilalți protagoniști, în rând cu aceștia, dar nu dispun de o funcție mesianică sau de convertire. Dacă ar avea-o, ar putea, la o adică, schimba realitatea sau modifica unghiul ei de percepție, or, ceea ce-l interesează pe Krasznahorkai să ilustreze este că, diferit și multifacetat în faza sa amplitudină, de creștere, realul se opacizează monocrom în secvențele sale finale, fiindcă, aici, griul nu mai e culoare și ploaia nu mai e fenomen meteorologic, ci expresii, deopotrivă de terne, ale inerției existențiale, ale sclerozei. În *Sátántangó*, după ce ajunge înapoi în colonie, dar nu pentru a o salva, ci pentru a le escroca celor de aici banii, Irimiás (numele trimite, desigur, la Profetul Eremia) se întreabă foarte logic cum de au rămas oamenii acolo, fiindcă nimeni nu i-a împiedicat să împacheteze și să plece, așa cum au făcut-o majoritatea foștilor coloniști, romanul

oprindu-se, la un moment dat, la o scenă cu o moară, unde a fost adunarea finală înainte de plecare. Cu greu găsești explicații umane pentru acest imobilism, conchide în sinea sa Profetul: așadar, ei sunt, de fapt, captivi, fiindcă inerția, înainte de a le fi paralizat oasele și voința, i-a aparținut unei instanțe de dincolo de regnul uman.

Regizorul Tarr Béla a folosit un cuvânt foarte potrivit pentru a-i caracteriza pe eroii lui Krasznahorkai: ei sunt „ființe terminale” („véglények”), adică ființe ale unor sfârșituri de cicluri existențiale și civilizaționale, rămase într-o stare de suspensie după ce retoricile și practicile de articulare au părăsit sistemul, lăsându-l de izbeliște. De aici derivă marginalitatea lor inertială, deopotrivă cu toate semnele degenerescenței ineluctabile: mizeria de nedescris de pe străzile unor orașe sau în colonia din *Sátántangó*, marea de noroi care inundă spațiul public părăsit de Istorie, omniprezentele plase de păianjen care sufocă toate colțurile (lui Krasznahorkai îi plac arahnidele), igrasia și mucegaiul rozând fără oprire pereții caselor și conștiințele.



Universul entropic poros, străbătut adeseori de ploii antediluviene (ca și Kurosawa, Krasznahorkai iubește ploaia...) erodează realul, dezintegrandu-l obsesiv. La nivel social, Istoria, la rândul ei, se dezintegrează în puseuri neraționalizate, antropologice (aceasta este una dintre tezele majore ale prozatorului), care se manifestă, de regulă, prin reiterarea instinctuală a unor paradigme ritualice, deși exacerbarile sale rămân gregare. În *Sátántangó*, de pildă, poveste, în cele din urmă, a unui „exod”, așteptarea mesianică a „celui apărut din moarte”, „profetul” Irimiás, noul Moise, dar care nu a murit de fapt, ceea ce coloniștii află ulterior, în momentul „epifanic” al apariției sale stupefiante, e „sărbătorită” funerar, prin înmormântarea inocentei Estike, care adaugă întregului complex regresiv și o notă suplimentară, sacrificială. În *Melancolia rezistenței*, „epifania” e reprezentată de triumfala intrare într-un oraș dezintegrat, igrasiat și năpădit de pisici sălbătice, a unui circ care aduce și o balenă formolizată, luată cu asalt de către curioși, unii veniți din localitățile apropiate. Simultan, apare în piața publică și un Prinț (*Herceg*), ale cărui cuvântări „mobilizatoare” declanșează în mulțime o furie distructivă de necontrolat, sancționată ulterior de către autorități prin introducerea unor măsuri autoritarist-dictatoriale.

Mesajul subliminal al tuturor acestor devianțe antropologice e limpede: contrar convingerii, pe care

aproape că o stereotipizăm, potrivit căreia Istoria „se salvează” de propria sa dispersie prin mit, comunitățile umane având nevoie doar de recurgerea la elixirul paradigmatic pentru a-și administra antidotul corectiv de care ele au nevoie într-un moment de disoluție fatală, teza obsesivă a lui Krasznahorkai este aceea de a demonstra că recursul la antropologie nu reprezintă, sociologic, decât o simplă întoarcere a Istoriei în ea însăși, adică tot marasmul. De aici derivă rolul major pe care romancierul i-l conferă circularității neutrale pe care deja am amintit-o, *Sátántangó* nefiind singurul roman care dispune de o structură de tip *ouroboros*. Nu vom ști niciodată dacă eroul din *Az utolsó farkas* (*Ultimul lup*, 2009 – doar 48 de pagini) descoperă sau nu, cu adevărat, cel din urmă lup din pădurile din Estramadura, sau nu face altceva decât să convertească în sterilitate o credință publică atrăgătoare. Eroul din *Mindig Homérosznak* (*Întotdeauna lui Homer*, 2019) este un odiseic rătăcitor, frustrat de identitate și de biografie, incapabil să ajungă vreodată la liman, într-o Ithacă. Unica lui rațiune de a fi este să fugă. De cine? De ce? – cu greu putem aproxima răspunsuri. Baronul Wenckheim Béla din *Báró Wenckheim hazatér* (*Întoarcerea acasă a Baronului Wenckheim*, 2016) contrariază grotesc toate expectanțele sociale legate de revenirea într-un orașel a unui magnat transoceanic putred de bogat, destinat, în fantasma publică, să „salveze” urbea, fiindcă la gară, unde s-au bulucit toți în așteptarea unei „epifanii” profitabile financiar, din tren coboară o așchimodie banală, caricaturală, trimisă acasă de peste Ocean din milă, pentru a fi ferită de o detenție.

Ca să înțelegem ce înseamnă un „sistem articulat fragil”, Krasznahorkai și Dobrowolski invocă, în interviul deja citat, exemplul cu „pădurea perfectă” a buddhismului Mahayana, și dacă ținem cont de faptul că romancierul maghiar a locuit de mai multe ori în Orientul Îndepărtat, analogiile cu diferite sisteme de gândire din această parte a lumii trebuie avute mereu în vedere la analiza romanelor sale, fără a fi exagerate. Universul lui Krasznahorkai e fundamental occidental, însă el e asociat doar exegetic (nu auctorial-intențional!) cu psihozele post-totalitare ale Centrului și Estului european, deși unii exegeți continuă să insiste pe aceste stereotipii, ca și cum toate sistemele literare ale fostelor țări comuniste din Centrul și din Estul Europei ar fi dezvoltat psihoze trase la indigo. Pentru a nu merge mai departe, două bune exemple pot fi preluate din presa literară de la noi, adică dintr-un spațiu mentalitar unde mișună disidenții și opoziții anticeaușiști – puțini reali, majoritatea imaginari. Prima întrebare pe care George Motoc i-o adresează într-un dialog traducătoarei Ildikó Gáboș-Foarță, care a transpus în românește mai multe romane scrise de către Krasznahorkai, este dacă ele sunt sau nu „politice”, răspunsul fiind exemplar: „nu romane politice în sens clasic, implicit”, ci „romane existențiale” (*Observator Cultural*, 7 Noiembrie 2025). Într-o ordine de gândire înrudită, Mihai Iovănel concluzionează, într-o postare de pe site-ul *Scena9*, că „*Satantango* ilustrează aproape didactic formula modernismului înalt în care o bună parte din literatura Estului comunist s-a refugiat în perioada de declin a sistemului pentru a critica sistemul

ocolindu-i în același timp instituțiile de cenzură.” (Nobel pentru literatură 2025. Nem tudom, 15 Octombrie 2025) E drept, judecata e rostită pripit doar după cunoașterea unui singur roman (cel de debut), și în absența elementelor de context evolutiv, care ar trebui să pornească de la ideea că restricțiile ideologice și de consacrare din anii kádárismului au fost nițel diferite decât cele de la noi, tot așa cum diferită a fost și recunoașterea de către regim a statutului scriitorului și intelectualului public, distincția de accent, cu consecințe morale și procedurale necontestate niciodată de către Sistem, fiind impusă de Revoluția din 1956. Principala distincție e următoarea: trăind într-un mediu literar și de cultură virtual internaționalizat, mult mai puțin controlat ideologic decât al nostru, scriitorul maghiar nu avea nevoie să „se refugieze” în literatura esopică sau în parabole „cu miez”, pentru a transmite un mesaj. Nimeni, în exegeza literară maghiară din Ungaria, nu pigulește „șopârlițe” sau aluzii subversive și nu se bucură fericit că le-a inventariat. Categoriile sunt, pur și simplu, altele, radical diferite decât cele care au funcționat la noi.

Ar fi multe de spus aici, textele lui Tamás Gáspár Miklós fiind cele mai relevante, în pofida formulărilor câteodată contondente, însă ne vom limita la un aspect fundamental, relevat pentru cinematografie de către regizorul Tarr Béla, probabil cel mai bun prieten al lui Krasznahorkai. Într-unul dintre interviurile postate și pe Youtube (*Kozmikus a szar – Holy Shit*, asta ca să evit echivalența românească...), el a vorbit despre un aspect fundamental, fără luarea în considerare a căruia lucrurile devin greu de înțeles. „vitrină de protocol” a Europei comuniste fiind, Ungaria îngăduia ignorarea politicii. Nimeni nu era suspionat sau pedepsit că nu laudă sistemul, în condițiile în care, în alte sisteme ideologice similare, funcționa logica de fier a oglindirii reciproce: te recunosc cu condiția să mă lauzi. La noi, politicul era eminamente coercitiv: te aservea discreționar, de la cuantificarea administrativă a locurilor de muncă și repartizarea în producție a absolvenților din învățământul superior, la controlul total al mecanismelor de acreditare și recunoaștere. Datorită inhibițiilor eliberate de Revoluția din 1956, în Ungaria a funcționat un model de reprezentativitate alternativ, situat în afara cadrului politic centralizat, în zone „gri”. În cele din urmă, din el s-au născut instituții de acreditare alternativă, pe modelul „clubului de prieteni”. În mod mărturisit, a fost preluat modelul contracultural din Occident, practicat încă de la Beat Generation, care mergea pe logica recunoașterii de grup, a excelenței selective, asociat câteodată cu elitismul marginalizat. Adică, pentru un Ginsberg sau Kerouac era mai importantă recunoașterea primită din partea colegilor de creație și a grupului de apartenență decât nota de trecere primită din partea Sistemului statal și instituțional de *mainstream*.

În Polonia și Ungaria – pentru a veni mai aproape sub aspect socio-politic de noi –, intelectualii au izbutit să contureze ateliere interdisciplinare, axate, în principal, pe două direcții: asumarea unor episteme ideologice

alternative, liberal-radicalizate (în general spre stânga), puternic colorate sociologic, și facilitarea contactelor de legitimare externă. Epistema ideologică alternativă nu însemna să te iei la harță cu ideologia oficială a Sistemului, să te confrunți cu ea, ci s-o ignori și să discuți decomplexat despre altceva. Dreptul de a fi și de a gândi altfel decât regimul a fost un drog fericit al Ungariei de după 1956, ele fiind asociate cu alte drepturi firești, care la noi erau socotite privilegii. De pildă, maghiarii aveau pașaport la purtător și puteau călători, Austria fiind o „vecină” predilectă. Reforma pașapoartelor din data de 26 Octombrie 1978, când s-a stipulat prin lege că dreptul de a călători este un drept legal, a șters obligativitatea vizei pentru Austria, acordului asociindu-li-se, cu timpul, și alte state. În 1984 se generalizează pașaportul albastru, cel pentru Occident, iar la 1 Ianuarie 1988 valabilitatea lui se extinde pe întreaga planetă. Un asemenea mediu circulatoriu liber generează, desigur, o altă conștiință identitară decât aceea restricționată de la noi: poți să-ți vizitezi colegii de creație din exterior și nimeni nu te suspectează atunci când unul dintre aceștia îți întoarce vizita acasă. În interviul deja menționat, Tarr relatează o butadă, reprezentată de sfatul crucial pe care i l-a sădit conștiința unul dintre mentorii săi: *să ai în orice clipă o filă disponibilă în pașaport și în rezervorul mașinii suficientă benzină cât să ajungi măcar până la Viena*.

Atelierele interdisciplinare cochetau cu anarhismul și promovau un stângism fluctuant, când radical, când critic, după cum cerea situația. Trecând peste Grupul Orfeo sau Tziga Vertrov, să ne oprim la cel mai prestigios dintre ele, *Balázs Béla Stúdió (Studioul BB)*, care s-a articulat în 1959, pe nucleul afinităților intelectuale relativ independente față de controlul oficial, un singur lucru fiindu-le interzis celor care au aderat la el: încremenirea în proiect. Interdicția însemna că puteai fi membru al Studioului timp de maximum 6 ani, după care erai obligat să cedezi locul unuia mai tânăr. Studioul garanta, în principal, crearea de filme experimentale, de toate soiurile, propunerile de scenariu fiind dezbătute în fața unui auditoriu multidisciplinar, format din zeci sau chiar sute de persoane, drept de vot privind aprobarea având doar membrii Studioului. El avea un statut special și datorită faptului că filmele făcute nu trebuiau să intre neapărat în circuitul vizionărilor publice, ceea ce însemna că dacă cineva dorea să experimenteze filmând doar un fragment (un „ciot”), el era analizat cu aceeași exigență care le revenea și peliculelor integrale.

Aniversarea semicentenarului studioului a fost marcată printr-o expoziție grandioasă, la care au fost prezentate și statistici: 511 filme de toate felurile, făcute de 271 de realizatori și regizori, plus dezbaterile de rigoare. În același spirit, Tarr Béla și colegii lui vor crea, în 1981, *Studioul Társulás (Asociere/Întovărire)*, care funcționa ca o entitate insulară autonomă în interiorul unei întreprinderi cinematografice mai mari, dar era (sub) finanțată de către minister. Colocvial, funcționa ca „a cincina roată a căruței”, dacă avem în vedere faptul că întreprinderile oficiale erau 4, excentricitatea fiind ilustrată

și de închiderea forțată din 1985, când conducătorilor celorlalte patru întreprinderi („cremei cinematografiei maghiare” a timpului, precizează Tarr) li s-a pus în vedere că vor putea împărți între ele modesta sumă hărăzită studioului excedentar, dacă votează desființarea lui. Nu s-a opus nimeni, nici măcar marele Szabó István, regizorul lui *Mephisto*, răsplătit cu Premiul Oscar în 1982, un episod subsidiar dureros fiind acela când, după 1989, s-a aflat că el fusese informator al Serviciilor Secrete, cu numele conspirativ „Képesi Endre”, acuză pe care Szabó István nu a negat-o, dimpotrivă. (V. articolul incendiar al lui Gervai András, publicat în revista *Élet és Irodalom*, nr. din 20 Ian. 2006) Zguduirea socială a fost imensă, cu zgomotul paroxistic de rigoare, ele ducând însă la un singur gest de penitență: în 2020, când regizorul lui *Mephisto* a fost propus pentru o distincție de tip *Opera omnia*, el a declinat oferta.

Un bun exemplu al modului în care funcționa anarhismul relativ al subsistemelor culturale alternative îl reprezintă destinul filmului de lung metraj *Kárhozat* (*Damnare*), turnat de Tarr în 1987 și prezentat în 1988, pe un scenariu tipic krasznahorkian: într-o localitate minieră aflată la capătul entropic al lumii, doi eroi cu voințe rutiniere, atrofiate trec printr-o relație erotică cu năbădăi, pe care unul dintre ei (bărbatul) o definește ca iubire. Atmosfera e depresivă, monotună, mirosuri fetide peste tot, plase jilave de păianjen, ființe grobiene, larvare, ca în *Sátántangó*, față de care scenariul din *Kárhozat* se află la doar 2-3 ani distanță. Acesta e probabil momentul în care am putea preciza o distincție de cronologizare simbolică, la care romancierul s-a referit în dese rânduri, însă de fiecare dată stereotipiile de formulare ale exegeților au avut câștig de cauză. „Ființele terminale” („véglények”, e termenul deja citat al lui Tarr) care viețuiesc în aceste medii de sfârșit de civilizație și de ciclu existențial nu sunt „apocaliptice” (cuvânt folosit în semn de apreciere și de comisia suedeză care a decernat Premiul Nobel), ci *pre-apocaliptice*, Krasznahorkai fiind foarte precis în această privință inclusiv la întâlnirea cu publicul de la Cluj, din ziua investirii sale cu titlul de Doctor Honoris Causa al UBB. Ele trăiesc într-un cronotop suspendat, lipsit de determinării, în segmentul eschatologic dintre pronunțarea Judecății și Sfârșitul Lumii, adică, strict vorbind, înainte ca apocalipsa să se fi instaurat.

Cu un alt prilej, într-un interviu acordat publicației *Guernica* în 2012, romancierul a povestit cum l-a ajutat Allen Ginsberg la New York să cristalizeze un „spațiu neutral” pentru romanul *Háború és Háború* (*Război și război*, 1999 – titlul corectează celebrul titlu tolstoian). Generarea de cronotopuri neutre a devenit specialitatea sa, urmărită cu consecvență în majoritatea romanelor, ca un elogiu indirect adus marelui său maestru de gândire, Kafka. „Spațiu neutral” înseamnă, după definiția din *Guernica*, un loc aproape abstract, cerebral, lipsit de determinării, fără culori, fără evenimente neașteptate, lipsit de mișcare. Un cronotop amorf pur, generat ca speculație intelectuală și nu unul dotat cu atributele cutumiare ale realului. Dacă avem în vedere și profesiile generice ale personajelor (Doctorul,

Bibliotecarul, Escrocul, Mecanicul etc.), acesta e probabil locul în care influența abstractizantă a expresionismului, asociată aritmeticii sale dezumanizante, se insinuează cel mai puternic în gândirea lui Krasznahorkai.

Despre *Damnarea* lui Tarr Béla ar mai fi de spus doar faptul că, pe logica circulației libere a anarhiștilor de pretutindeni, filmul a fost văzut de selectorii Festivalului de la Berlin din 1988 înainte ca autoritățile cinematografice din Ungaria să afle că o asemenea peliculă există. Cei de la Berlin au venit, au văzut filmul – Tarr fiindu-le deja cunoscut datorită unui prestigios premiu de la Mannheim, decernat în 1979 filmului *Családi tűzfészek* (*Vatra familială*), făcut la numai 22 de ani – și l-au selectat pentru Berlinală, autoritățile fiind puse în fața faptului împlinit atunci când au aflat, în sfârșit, despre ce este vorba și s-au luat cu mâinile de cap, obiectând că un asemenea document deprimant nu poate reprezenta cinematografia unei țări, totuși, luminoase și prospere. În România, unde autoritățile și Securitatea controlau fiecare gest, o asemenea scăpare nu s-ar fi putut produce, dar pentru intelectualii maghiari dialogul cu occidentalii era un fapt firesc și nimeni nu ar fi conceput că asemenea vizite de peste granițe induc sentimente subversive. Circulația culturală era, și ea superioară numeric, o simplă statistică a burselor DAAD, Fulbright etc, de care au beneficiat tinerii intelectuali maghiari înainte de prăbușirea comunismului, putând fi, și ea, edificatoare.

Am insistat pe toate aceste aspecte, pe care unii le vor considera probabil specioase sub aspect comparativ, transfrontalier, doar pentru a sugera că Krasznahorkai, care a debutat publicistic doar în 1977, în *Mozgó Világ*, (o, tempora, eram echinoxist deja pensionat din redacție la vremea respectivă!) a beneficiat de un alt climat de formare decât acela, infinit mai controlat și mai restrictiv, cu care suntem obișnuiți noi. Asta i-a permis să devină *freelance writer* încă din primii ani ai deceniului 9 (1982), să circule liber prin Occident și să facă racordul atitudinal cu sintaxa de gândirea a *Generației Beat* și a Contraculturii șaizeciste de mai târziu, multe dintre impulsurile constructive krasznahorkiene trebuind să fie căutate, înainte de a fi resemantizate, într-un asemenea univers de elevație selectivă. N-a pornit la drum construind parabole esopice sau strecurând în textele sale aluzii subversive pentru mai târziu: trăia și se forma într-o lume a dialogului liber, înțesată cu subculturi de afinitate, înzestrată cu alte categorii de expresivitate decât cele care i-au formatat pe scriitorii români. Gândea existențial lumea, nu politic, marginal și nu centrofob – aceasta e, probabil, distincția fundamentală. În partea a doua a eseului nostru, care va apărea în numărul proximal al revistei, vom discuta și mica povestire din 1960 a lui Thomas Pynchon, intitulată *Entropy*, fundamentală pentru o întreagă mentalitate. Dacă cineva dorește cu tot dinadinsul să descopere izvorul prim, original al artei poetice a lui Krasznahorkai, el trebuie căutat în Pynchon.

(Va urma)

Sorin ANTOHI



Navetiști în Castalia

„Școala” lui Noica: cultură și putere în România comunistă*

(Partea I)

La începutul toamnei lui 1983 a apărut în România o carte care avea să modifice timp de circa un deceniu dezbaterile din această țară legate de cultură, politică și ceea ce e important în viață. Cartea aceasta, *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, a devenit imediat un best-seller, un articol mult râvnit pe piața neagră a schimburilor în natură, un simbol al culturii elevate, un *Bildungsroman*, obiect al unui adevărat cult și, în același timp, subiect al unor înflăcărate – chiar dacă uneori oblice, esopice – discuții în sferele vieții private și publice ce se influențau reciproc în România lui Ceaușescu.

Privind în urmă, acest produs incredibil al interacțiunilor „bizantine” dintre cultura înaltă și puterea politică a fost chiar mai uluitor atunci: în ciuda evidentelor sale mize și teze „antipolitice” (György Konrád), el a fost o carte publicată, nu un *samizdat*; cu tot impactul său public imediat și de durată, cu toată „demascarea” sa promptă de către mediile de informare în masă național-comuniste, el nu a fost retras din biblioteci și librării, ci i s-a îngăduit să aibă chiar o continuare în 1987, *Epistolar*, o culegere de scrisori schimbate de protagoniștii publicației inițiale, între ei și cu alte personalități culturale de marcă ale vremii, inclusiv Ion Ianoși, figură publică politic ambiguă, cărturar marxist pe cât de sincer, pe atât de oportunist, care pretindea în privat că ar fi salvat întregul volum printr-un referat tactic, includerea propriei poziții în sumar și îndepărtarea contribuțiilor mai corozive. După cum prea bine știu cei ce trăiesc sub regimuri nedemocratice, e nevoie de un adevărat intelectual pentru a face tranziția de la cenzura brutală la forme subtile de manipulare prin recuperare sau suprimare, un fel de supapă de siguranță care îngăduie ca anumite păreri moderat disidente să fie exprimate, tocmai pentru a putea elimina punctele de vedere radical disidente. Astfel, *Jurnalul* și continuarea sa rămân până astăzi o adevărată paradigmă a sofisticatelor conflicte și negocieri simbolice ce au caracterizat ultimii ani ai comunismului românesc, precum și o prețioasă lentilă prin care putem examina discursul și practicile culturale, existențiale, politice și ideologice ale acelor vremi și înțelege

modul în care acestea erau conturate, trăite, reprezentate, interpretate.⁽¹⁾

După prăbușirea comunismului, autorul *Jurnalului*, Gabriel Liiceanu, a adăugat la textul din 1983 unele fragmente pe care până și cenzorii binevoitori deciseră (destul de arbitrar în unele cazuri) să le elimine, precum și o prefață scrisă în 1990, care furnizează informații importante despre carte, autorul ei, contextul în care a fost creată, majoritatea eroilor săi, semnificațiile cu care a fost investită sau i-ar putea fi asociate. Ca urmare, mă voi concentra în paginile de mai jos asupra unei interpretări alternative și asupra furnizării unor informații suplimentare care să poată oferi unui public internațional – și, prin traducerea de față, unui public românesc pregătit pentru o schimbare de perspectivă – posibilitatea de a se raporta la această carte tulburătoare. De asemenea, cititorii care nu sunt familiarizați cu istoria comunismului vor putea găsi utile unele din notațiile mele. Totuși, deoarece doresc să nu extind această introducere dincolo de limite rezonabile, mă voi feri permanent de explorarea în profunzime a diferitelor aspecte controversate, pe care uneori nu voi face decât să le menționez. Atunci când o carte conține substanța unei întregi culturi, nici o introducere nu poate să ofere o prezentare fidelă și exhaustivă.

În afara acestei lumi: cultura și puterea

În *Das Glasperlenspiel*, un roman splendid publicat pentru prima oară în 1943 în Elveția, și care i-a adus în cele din urmă autorului său Premiul Nobel pentru literatură în 1946, scriitorul german Hermann Hesse (1877-1962), inspirându-se din fantasma goetheană a unei „provincii pedagogice” așa cum e ea descrisă în cea de a doua parte din *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, a descris Castalia, o federație de școli de elită, rupte de „zgomotul și furia” istoriei și specializate în promovarea unei culturi elevate și idealiste.⁽²⁾ Castalia, care își luase numele de la izvorul parnasian sfânt pentru muzee, era simbolizată de „jocul cu mărgelile de sticlă”, o misterioasă *lingua sacra*, un joc al minții care sintetiza într-un mod ezoteric cele mai înalte realizări spirituale ale umanității. Hesse nu ne oferă prea multe detalii tehnice legate de jocul cu mărgelile de sticlă, lăsându-ne nouă sarcina de a ne imagina cum era practică această *ars combinatoria* sau *mathesis universalis*, și cum reprezenta ea un proces creator (apropiat poeziei, filozofiei și meditației religioase) mai degrabă decât o modalitate sterilă și autoreferențială de a-ți petrece vremea (precum șahul).

Dincolo de acest miez misterios, întreaga narațiune este de o limpezime perfectă (cel puțin pentru cititorii cultivați). Cartea este o reflecție, complicată de fascinantele aluzii ale unui *roman à clef* (unele personaje sunt inspirate de Thomas Mann, Nietzsche, Jakob Burckhardt), asupra culturii și puterii, istoriei și „boicotării” sale, intelectualilor și răspunderii lor sociale. Într-un mod destul de curios, deși a fost scrisă și publicată în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, *Das Glasperlenspiel* nu conține practic nici o referire la lucruri precum totalitarismul sau autoritarismul, atrocitățile sau genocidul, tehnologia și războiul. Prin această uimitoare lipsă de preocupare explicită pentru contextul său istoric imediat, Hesse se deosebește în mod evident de prietenul său Thomas Mann (1875-1955), ale cărui mari romane, și mai cu seamă *Doktor Faustus* (1947), care se

aseamă cu *Das Glasperlenspiel* în multe feluri, de la structură la reacția similară la *Zeigeist*-ul mijlocului de secol douăzeci, ilustrează o abordare de *spectateur engagé* (cu formula propusă și personificată de Raymond Aron) a evenimentelor zilei. În literatura germană, Ernst Jünger (1895-1998) se apropie cel mai mult de interpretarea dată de Hesse istoriei și de modul cum acesta și-o imaginează, în primul rând prin viziunea celui dintâi asupra *anarhului*, un individ superior care evadează din istorie într-o pădure amniotică și amnezică, alegând astfel însingurarea în locul societății și *vita contemplativa* în loc de *vita activa*. Acest trufaș refuz al istoriei, deja prezent în romanul din 1949 al lui Jünger, *Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*, este împins și mai departe în distopia sa din 1977, *Eumeswil*: în timp ce anarhistul depinde de putere chiar atunci când i se opune (și tocmai datorită acestui fapt), și rămâne o ființă social-politică (*zoon politikon*) chiar atunci când este membru al unei conspirații antisociale, anarhul este liber în mod absolut, în întregime lipsit de putere; în termenii lui Michel Foucault, anarhul este singura făptură umană care nu există înăuntrul microfizicii puterii; ba mai mult, aș adăuga că este unica ființă umană care nu reproduce metafizica puterii.

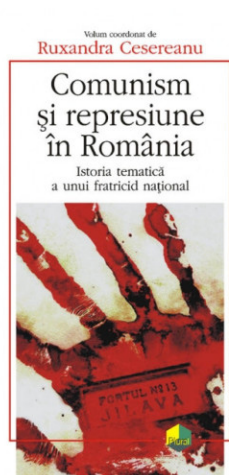
Pentru naratorul și eroii lui Hesse, istoria așa cum o știm este situată într-un trecut cețos și relativ îndepărtat, denumit „epoca foiletonistică”, „tranziția”, o epocă de confuzie, violență, declin spiritual, caracterizată cel mai bine prin fascinația exercitată asupra autorului de filozofia (hegeliană a) istoriei și „foiletonism”. Cu toate acestea, Castalia lui Hesse nu se situează chiar în postistorie, și nici prototipul uman castalian nu este omul ultim hegelian ori nietzschean, recăzut în animalitate, deși pare să fi pierdut o trăsătură umană fundamentală, memoria. (3) Castalia nu este un teritoriu omogen și izolat, în tradiție utopică: el ființează ca o rețea de comunități elitare, nu foarte diferite de unele mănăstiri sau universități, fie retrase, fie situate în orașe mici. Totuși, regimul spațial al Castaliei este unul al extrateritorialității, amintind de pretenția Bisericii Catolice că nu aparține acestei lumi și se află astfel în afara sferei de acțiune și a jurisdicției puterii seculare. Pe de altă parte, mandatul divin al Bisericii fiind mântuirea universală, această instituție extrateritorială are dreptul de a supraveghea și a interveni după bunul său plac în viața noastră pământească. Această poziție ambivalentă a Bisericii și acest model de „putere pastorală” (Michel Foucault) au rămas cele mai

întâlnite modele ale relației dintre cultură și putere, dintre intelectualii laici și sistemul politic. (4)

Ca în majoritatea utopiilor, schimbul dintre instituțiile castaliane și zonele înconjurătoare continuă: de vreme ce toți castalienii sunt bărbați celibatari și nu au la îndemână altă formă alternativă de a perpetua comunitatea lor ascetică (nemurirea, regenerarea, clonarea etc.), copiii laici sunt recrutați pe baza performanțelor lor artistice și intelectuale, în urma cercetării minuțioase a școlilor din lumea reală. De asemenea, unii copii din elita lumească vin în Castalia doar pentru a se instrui, reluându-și apoi viața activă, după absolvire, și funcționând în cele din urmă ca mediatori între cele două lumi. și, în sfârșit, în împrejurări cu totul excepționale, unii castalieni părăsesc „provincia pedagogică” pentru totdeauna. Este exact ceea ce face personajul principal al romanului, Josef Knecht, după ce se împlinește spiritual și ajunge să ocupe cele mai înalte demnități. Faptul că întoarcerea de bunăvoie a lui Josef Knecht în lume este un act de mare curaj, bazat pe o alegere lucidă, transmite neîndoiește mesajul lui *Das Glasperlenspiel*: *vita contemplativa* nu este în mod necesar mai de valoare, mai plină de măreție, mai adevărată în raport cu înțelesul adânc al existenței umane decât *vita activa*. Într-un mod mai dramatic, temperat doar de faptul că eroul își găsește un discipol promițător, moartea lui Knecht, aproape imediat după ce el se întoarce la existența obișnuită, sugerează că reconcilierea între cele două imperative categorice polare este în realitate cu neputință, chiar și pentru cei mai dăruți (*elecți*, aleși, cum li se spune uneori castalienilor, făcându-se aluzie la paradigma monastică și mistică a provinciei). Moartea lui Knecht simbolizează de asemenea separarea tragică a două universuri deopotrivă de valabile, „autentice” și valoroase care ar trebui să fie pe deplin integrate și nu opuse.

Note

* Acest text a fost scris în engleză în 2000, pe când eram Fellow la Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences, Stanford – el însuși o instituție castaliană. Sunt recunoscător fundațiilor Andrew Mellon și Volkswagen pentru finanțarea anului meu sabatic la Stanford. Textul englez a apărut ca prefață la Gabriel Liiceanu, *The Păltiniș Diary. A Paideic Model in Humanist Culture* (excelentă trad. de James Christian Brown, Budapesta-New York, Central European University Press, 2000, pp. vii-xxiv). A mai apărut în traducere poloneză. Costică Brădățan a inițiat traducerea în română, realizată de Dan Mateescu. Le mulțumesc ambilor, cu stimă colegială. Versiunea românească, cu micile mele adăugiri, a apărut în efemerida *Studii culturale*, dirijată de Nicolae Manolescu la Fundația Culturală Română (nr. 1, 2000, pp. 61-81); a fost reluată, cu un aparat critic mult prescurtat, în *Litere, Arte, Idei*, nr. 34 (290), 29 septembrie 2003, pp. 4-5, 13-15; o versiune completă în care am intervenit punctual, fără însă a o adapta noului său public românesc (în speranța că acesta va trece peste ceea ce știe pentru a reține ceea ce ignoră sau vede numai din interiorul culturii noastre), a fost inclusă în cartea mea *Războaie culturale. Idei, intelectuali, spirit public*, Iași, Polirom, 2007, pp. 41-81. În fine, pe 20 septembrie 2025, la Iași, am avut alte mici intervenții, care însă nu schimbă și nu aduc la zi perspectiva și informația (pentru a nu introduce/scoate în/din text elemente anacronice), în vederea unei noi republicări, după un sfert de secol, la Humanitas (am fost de acord cu Grigore Vida, editorul, și cu Gabriel Liiceanu să reducă aparatul critic și să



scoată câteva scurte pasaje care nu se leagă de argumentul central). Revista *Vatra* reia textul integral în trei părți publicate în numere consecutive.

1. Atât *Jurnalul*, cât și *Epistolarul* au fost publicate de Editura Cartea Românească din București. Ambele cărți au fost republicate după 1989 în mai multe ediții. Cenzorul partidului era un anume tovarăș Velescu, angajat al odiosului Consiliu al Culturii și Educației Socialiste, organizație ce răspundea de coordonarea activităților de propagandă și cenzură după anul 1974, când cenzura fusese oficial desființată în România. Pentru o excelență și cuprinzătoare analiză a cenzurii în România, vezi articolul respectiv (scris de Adrian Marino) în Derek Jones (ed.), *Censorship: A World Encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. Adrian Marino a publicat mai multe lucrări pe tema cenzurii în România, începând cu *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Craiova, Editura Aius, 2000. Toate aceste lucrări conduc spre o sinteză monumentală a chestiunii, în curs de apariție. Persoana care avea rol de intermediar între cenzură și editorul epistolarului era deci Ion Ianoși, unul dintre foarte puținii marxiști ai țării, format în mediul elevat, puțin cunoscut de români, al marxiștilor evrei de limbă maghiară de la Cluj, inspirați de Georg Lukács și Cercul Petőfi. Nu cunosc un studiu serios al acestei experiențe, cea mai mare șansă ratată de a avea un marxism revizionist respectabil în România. Ianoși le fusese profesor multora dintre protagoniștii *Epistolarului*, și a obținut (pentru a salva cartea despre care scrisese un referat oficial) includerea unei contribuții proprii în antologie, în care vorbea despre o anume opțiune ideologică, prin care el înțelegea marxismul. Liiceanu, răspunzându-i lui Ianoși în aceeași antologie, puneă cuvântul opțiune între ghilimele, sugerând în acest fel că opțiunea nu era autentică, ea fiind mai degrabă silită sau oportunistă. La data publicării volumului, aceste simple ghilimele erau un indiciu al disidenței pentru cititorul priceput sau avizat. Cea mai bună analiză a „școlii Noica” în limba engleză este dată de Katherine Verdery, în foarte importanta sa lucrare *National Identity under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 256-301 (trad. rom. de Mona Antohi și Sorin Antohi, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994, pp. 249-300); cu toate că punctul de vedere al lui Verdery, influențat de sociologia bunurilor simbolice a lui Pierre Bourdieu, nu are pretenția de a aborda conținutul filozofic și cultural al dezbaterilor din jurul lui Noica, întregul capitol oferă o perspectivă utilă asupra fenomenului. Despre substanța filozofiei lui Noica, vezi Claude Karnoouh, *L'Invention du peuple. Chronique de Roumanie*, Paris, Arcantère, 1990, mai cu seamă pp. 221-253 (trad. rom. de Carmen Stoean, *Românii. Tipologie și mentalități*, București, Humanitas, 1994, pp. 171-185); întreaga carte este un instrument indispensabil pentru interpretarea identității românești și a crizelor sale legate de zăbavnicele începuturi ale modernității în România. Modul în care a fost receptat *Jurnalul* poate constitui în sine o temă de cercetare. Receptarea românească se completează cu cea internațională, cum arăt mai jos. Cea mai recentă contribuție la discuție este inteligentul eseu al medievistului texan Michael E. Hoenicke Moore, specialist în Boethius, apărut ca recenzie a ediției în limba engleză a *Jurnalului*: „The God of Culture”, *East European Politics and Societies*, vol. 16, nr. 2, 2002, pp. 572-588 (am corespondat cu autorul, la inițiativa lui). Descoperind cu bucurie ediția de la CEU Press într-o bibliotecă

americană, Andreea Deciu se întreba în *România literară* (nr. 31, 8-14 august 2001, p. 19) ce poate înțelege un străin din această operă. Hoenicke Moore, care nu are nimic de-a face cu România, răspunde fără să știe acestei întrebări. Capitolul semnat de Verdery pe această temă și capitolul ei despre protocronism din aceeași carte (pp. 167-214; pp. 152-204 în ed. rom.) furnizează informații esențiale. Material suplimentar se găsește în indispensabila carte a Alexandrei Laignel-Lavastine, *Filozofie și naționalism. Paradoxul Noica*, București, Humanitas, 1998, în special pp. 38-40. *Jurnalul* a fost publicat în limba franceză sub titlul *Le Journal de Paltinis. Récit d'une formation spirituelle et philosophique*, Paris, La Découverte, 1999. Apariția cărții a fost salutăată de multe periodice franceze, inclusiv de *La Croix* (12 iunie 1999), *Télérama* (26 mai 1999); a fost recenzată, printre alții, de Frédéric Martel, fost funcționar cultural al Ambasadei Franței la București (*Esprit*, mai 1999) și de strălucitul intelectual, istoric și specialist în problemele Europei de Est Alain Besançon (*Commentaire*, vol. 22, nr. 87, toamna 1999). Cronica pătrunzătoare a lui Besançon este intitulată „Traité de recomposition”, aluzie la titlul cărții lui Emil Cioran *Précis de décomposition*. Besançon scrie că, în pofida celor ce știm de la autori pesimiști precum Alexandr Zinoviev, transformarea prin comunism a speciei umane a eșuat; *Jurnalul* ne relatează istoria rezistenței la contrarevoluția antropologică operată de comunism, iar acum vedem cum natura umană își revine rapid după prăbușirea sistemului comunist. În opinia mea, *Jurnalul* ne demonstrează că atât Zinoviev, cât și Besançon au dreptate: în general, în timp ce masele au fost într-adevăr transformate de comunism, elitele intelectuale au luptat să-și păstreze umanitatea și uneori chiar au reușit. *Jurnalul* a fost tradus în 2001 în poloneză de Ireneusz Kania la editura Pogranicze, colecția Meridian.

2. Romanul lui Hesse a fost tradus în română de Ion Roman ca *Jocul cu mărgelile de sticlă*, retipărit de RAO în 1994. Trimiterile se fac la paginile celei mai bune ediții în limba engleză, trad. de Richard și Clara Winston, *The Glass Bead Game (Magister ludi)*, New York etc., Holt, Rinehart and Winston, 1969.

3. Hesse vorbește de castalieni ca despre un popor scufundat „într-un fel de uitare”, care a suferit o pierdere a memoriei (*Jocul cu mărgelile de sticlă*, trad. Ion Roman, București, ELU, 1969, p. 340); în general, „majoritatea locuitorilor Castaliei trăiau într-o totală inocență și ignoranță politică, așa cum nu rareori se întâmplase și cu învățații din epocile anterioare” (p. 184). Această concepție se apropie de viziunea lui Hegel și Kojève asupra sfârșitului istoriei, popularizată în anii din urmă de Francis Fukuyama. Astfel, animalitatea este o condiție postumană și postistorică și e caracterizată prin repetarea lipsită de sens și în completă uitare a ceea ce este *déjà vu*.

4. Despre puterea pastorală în context est-european, vezi Zygmunt Bauman, „Intellectuals in East-Central Europe: Continuity and Change”, *East European Politics and Societies*, vol. I, nr. 2, 1987, pp. 162-186. Despre extrateritorialitate în contextul românesc, vezi articolul meu, „Une politique abstraite et littéraire: l'intelligentsia et la démocratie. Le cas roumain”, *La Revue Tocqueville/The Tocqueville Review*, XVIII, 1, 1997, pp. 99-106. Versiunea românească se găsește acum în cartea mea *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode*, București, Nemira, 1997, ed. a doua 1998, pp. 114-123.

Ovidiu PECICAN



În penumbra istoriei

În vara lui 1923, istoricul și arheologul Vasile Pârvan publica în revista orădeană *Cele Trei Crișuri* (IV, nr. 8 (august) 1923, p. 119) textul intitulat „țara de Apus” (retipărit în *Opere. Scrieri*, ed. de Dorina N. Rusu, București, Academia Română & Fundația Națională pentru știință și Artă & Muzeul Național al Literaturii Române, 2018, p. 794-795). În el spunea că „În munții patriei mele crește un neam de oameni deosebit de toate cele care umplu șesurile dimprejur... [...] și trupul și sufletul lui e altfel. Căci cum îi este trupul de vânjos și ușor așa îi e și mintea, iute la înțeles lucrurile grele și gata la hotărâri viteze. Stăpân s-a deprins să nu aibă. Căci fiecare e împărat în vâlceaua lui dintre două dealuri. și chiar de-o fi piatra pleșuvă, locul unde s-a trezit pe lume, el nu-l dă jos pe cel mai mănos ogor de la șes. Acolo, în câmpia fără margini, el nu se coboară decât iarna, când viscolul curăță aerul și-l face aspru ca în munte. Se coboară cu oile, ori se coboară cu oștile, ca să facă nutreț vitelor și pradă pentru cei de-acasă”. Pârvan își vedea națiunea ca fiind una de munteni, de oameni ai înălțimilor, îndrăgostiți de libertate. Felul de a fi al acesteia era o moștenire strămoșească. „Așa au făcut sute de ani dacii. Apoi i-au supus romanii și i-au silit să locuiască și câmpiile. Dar n-au răbdat mult. S-au întors iar sus, și-au făcut țările lor de sine stătătoare în munte și de acolo, de sus, au stăpânit și câmpiile”. Pentru Pârvan lucrurile sunt clare: să nu fi fost romanii, dacii nu ar fi coborât să locuiască și teritoriile de șes, ci ar fi rămas în zonele de relief înalte. Retragerea romană survenită în 275 i-ar fi făcut pe daco-romani să se replieze în vechile teritorii alpine, lăsând câmpiile pe seama noilor veniți, a migratorilor de felurite neamuri.

Istoricul avea și o teorie în legătură cu asta: „Cum curg apele de la deal la vale, dar nu înapoi, așa curge și stăpânirea peste oameni: de sus din cetate către poalele dealurilor.// și dacă neamul meu nu s-a rupt în mai multe bucăți, ca alte neamuri, pricina e că s-a născut, a crescut și a stăpânit într-o singură cetate.// și țara de azi e Cetatea cea veche a lui Decebal, cu câmpia roditoare dimprejur, supusă celor de sus de pe munți, ca turma păstorului”. Unitatea evocată de Vasile Pârvan și continuitatea ei fără fisură era o metaforă istorică și un program. Teoria existenței unui centru de putere unic ar fi trebuit demonstrată cu probe, dar deocamdată ele nu s-au impus atenției. Nu se știe sigur nici măcar dacă reședința lui Burebista și cea a lui Decebal este aceeași Sarmisegetusa. Ceea ce se cunoaște cu certitudine însă este că aceasta nu este totuna cu Ulpia Traiana Sarmisegetusa, chiar dacă în reședința Daciei romane nord-dunărene vechiul nume al cetății regale era împrumutat și adăugat celui preluat de la cuceritorul roman pentru a sublinia semnificația importanței noii așezări. Această „osmoză” între un nume roman – imperial! – și unul dacic (alreședinței ultimului rege dac) – a semnalat o intenție de apropiere între cuceritori și cucerțiți. În ce măsură, când și cum a devenit ea o realitate istorică este însă cu totul altceva...

Una dintre problemele cărora nu li s-a dat încă un răspuns concludent este în ce măsură au izbutit coloniștii romani din Dacia să intre în legătură cu autohtonii și să mențină aceste legături în mod constant, asigurând un climat de conviețuire și, eventual, și de colaborare în chestiunile de interes comun (ca, de exemplu, invaziile externe cu efecte devastatoare atât asupra romanilor, cât și asupra autohtonilor).

Se cunosc unități militare în care soldați purtând nume dacice sau etalând într-un fel sau altul originea lor dacică au existat. Datorită acestui fapt este de respins cu un argument de ordinul evidenței teza că dacii ar fi fost extirpați cu totul în timpul războaielor dacice și, eventual, al represaliilor imediate. Recenta mare sinteză despre *Civilizația Daciei romane* scrisă de Mihai Bărbulescu invocă existența unei populații dacice mai cu seamă în zona rurală, văzând în activitatea economică a acesteia o parte a economiei Daciei romane și atribuind romanilor legături de schimb și de altă natură cu dacii.

Rămâne deci nu întrebarea dacă, ci în ce măsură dacii au fost romanizați, participând la noul univers de valori roman, în timpul secolului și jumătate cât au trăit în Dacia romană. Chestiunea referitoare la mecanismele statului și ale circuitelor economic și cultural prin care puteau fi atrași la o viață comună locuitorii satelor nu este una iscată doar în legătură cu Dacia romană; dar i se aplică și acesteia.

Ce anume putea determina un dac din prima, a doua, a treia, a patra sau a cincea generație care locuia Dacia romană să participe la viața pe care administrația și armata cuceritoare au adus-o, schimbând radical paradigma spirituală, administrativă, politică, militară și de civilizație (trecerea de la „barbarie” la standardele de viață romane)? Pare rezonabil să se creadă că numai nevoile presante și eventualele condiții favorizante în raport cu cele moștenite aveau potențialul necesar trecerii respective la „altceva”. Altminteri, reticența – de nu cumva de-a dreptul ura, formele cele mai înalte de frustrare, nevoia de revanșă, de răzbunare – este plauzibil de crezut că s-ar fi făcut observate. (Firește, nu trebuie simplitate excesiv lucrurile: dacă regatul lui Decebal a fost o reunire circumstanțială a mai micilor „regate” dacice și getice dinainte, așadar dacă avea, în forma lui consacrată de domnia vestitului rege, doar o existență recentă, ura se putea îndrepta și către regele dac care, nu-i așa, adusese blestemul cuceririi romane, prilejuind morți numeroase, descompunând familii și, cel mai important, aducându-i pe dacii supraviețuitori într-o condiție ancilară.) Crearea întâmplătoare, ori voită și persuasivă, de avantaje materiale și de altă natură putea determina un dac să accepte noile reguli, căutându-le avantajele, materiale sau imateriale.

La un prim nivel au contat cu siguranță noul circuit economic presupus de intrarea în viața romană a noii provincii: posibilitățile de procurare a unor obiecte de import ajunse pe piața din Dacia și poate și posibilitatea de a exporta, de a trimite în altă parte bunuri de producție proprie. Agricole sau de altă natură, aceste mărfuri puteau fi un stimulent important pentru daci de a-și crea necesarele legături cu negustorii și cu oficialii romani din orașe (și nu numai). Nu trebuie subestimate însă nici nevoile ținând de magia modei: obiecte de podoabă, coafuri, veșminte, toate puteau interesa și stârni nevoi care anterior nu se manifestaseră ori o făcuseră într-un spirit oarecum stoic, clasic, sobru.

Existau însă și alte avantaje care să facă dorită noua condiție, în pofida umilinței de a fi un popor – sau o grupare de uniuni de triburi – învinse în luptă de noii stăpâni. Unul s-a făcut simțit odată cu acordarea cetățeniei tuturor oamenilor liberi din provincie, alături de aplicarea aceluiași edict și în celelalte provincii imperiale. Faptul s-a petrecut însă, cum se știe, relativ târziu în raport cu „anul zero”, primul an de înstăpânire romană asupra Daciei. El nu a fost, de altfel, un privilegiu acordat provinciei Dacia, ci o măsură relevantă pentru întregul imperiu. Până atunci vor fi fost și alte măsuri prin care statul roman și funcționarii săi să îi atragă pe autohtoni în universul propriu, determinându-i să creeze și întrețină legături cu coloniștii și, desigur, să comunice cu ei în *lingua franca*: latina.

În orice caz, în secolul și jumătate de dominație romană, dacii păstrează un profil discret, subordonat, lipsit parcă de relief. Ei fac impresia unei umanități „castrate” moral și, mai ales, religios, urme ale continuării vechilor culte dacice – temple, altare izolate etc. – lipsind din inventarul perioadei și locului. Lipsiți de libertatea asigurată de statul dac, ei își vor fi păstrat credințele, cel puțin în prima perioadă a subordonării față de Roma, la un nivel domestic, lipsit de fastul ceremonial al marilor sărbători, poate și de prezența activă a preoților lui Zamolxes și Gebeleizis ori Bendis. Columna lui Traian este destul de explicită în a afirma lichidarea de către romani a elitelor dace din jurul lui Decebal. Aristocrații laici au fost uciși în luptă ori s-au sinucis eroic (toți sau unii? Un răspuns relativizant pare mai realist...), iar despre sacerdoți nu se prea știe nimic. Noul context obliga, datorită aversiunii drastice a romanilor față de sacrificiile umane, la o reconfigurare a ritualurilor și credințelor dacice, inclusiv a celor vizând afirmarea în chip specific a spiritului războinic (dacă Mircea Eliade are dreptate, atunci raportarea la animalul totemic, lupul, și imitarea lui în luptă se va fi estompat acum până la posibila dispariție). Tot ce se mai putea face sub raport religios era ceea ce zona de viață casnică permitea: în principal, transmiterea învățăturilor strămoșești în familie, rolul decisiv în această privință revenind femeilor.

Ruralul și femininul par deci să fie principalele elemente dominante din noua etapă, cea romană, a dacilor, fie ei supraviețuitori puțini sau mulți. și, desigur, subordonarea, necesitatea de a-și organiza traiul mereu în raport cu exigențele noilor stăpâni, romanii. În măsura în care se intersectau cu aceștia – lucru greu de evitat consecvent sau continuu – dacii trebuiau să se conformeze, fie și numai formal, exigențelor impuse.

Din acest punct de vedere se discută prea puțin – de nu cumva deloc – despre situația socială a dacilor după cucerirea traiană. Câți dintre ei vor fi ajuns sclavi și câți vor fi fost lăsați să trăiască pe mai departe cu statutul de oameni liberi? După războiul crâncen, când dacii s-au opus cu înverșunare, cât au putut, nu este de crezut că romanii îi vor fi scutit de repercusiuni. Să fi fost una dintre transformările rezultate de pe urma acestui eșec grandios – îl numesc așa pentru că a condus, practic, la dispariția universului dacic de valori, panteonul dac căzând în uitare, iar vechea organizare socială intrând definitiv în criză – preschimbarea condiției unora dintre bărbații daci în sclavi? Dacă da, vor fi fost duși departe de provincia de baștină sau lăsați, măcar unii, în țara lor? Mărturiile ajunse până la noi nu permit lămurirea chestiunii.

Magda CÂRNECI



Anul 2001: încă un an aparte (14)

(dintr-un caiet vechi)

Hrănisem până azi o speranță, o iluzie: cu cât voi „urca” în spirit, cu atât voi putea comunica mai bine, mai ușor, mai firesc cu cei spirituali, cu cei aflați „în spirit”. De fapt, puneam problema la un mod general: cei „subțiați” spiritual pot comunica cel mai bine și mai firesc cu cei deopotrivă cu ei. Logic și banal cât încape. Astăzi m-a străfulgerat însă alt gând: cu cât te „subțiezi”, cu atât devii mai solitar. Cu cât te „înălți”, cu atât te detașezi de falsele și rudimentarele aparențe, te desparți de lume și de cei mai mulți semeni. Iar solitudinea ta, inevitabil, nu va întâlni, pentru cei de asemenea „înălțați”, decât tot solitudine: solitudini de fapt. Cei spirituali nu „comunică” în sensul nostru vulgar, nu au ce să-și comunice. Nu pot fi „comunicați” decât lucrurile mundane. „Celelalte” sunt tăcute și sub(supra) înțelese. Când se întâlnesc, cei cu adevărat spirituali se recunosc de fapt - când discută, ei nu fac decât să joace jocul mundan pentru ceilalți, joc care nu înseamnă „comunicare”, decât în sensul mărunț al celorlalți, sau schimbă banalitățile necesare, utile. Solitudinea întâlnește solitudine. Și tristețea acestei supreme, superbe singurătăți nu e compensată decât de grandoearea ei vastă și poate inumană. (1989)

11 martie, Paris

În seara de sâmbătă a fost meeting la teaching house, casa de studiu a Școlii gurdjieviene din rue Vieille du Temple. Tema a fost „payment”, de ce plătim ca să fim în Școală și care e sensul pe care îl dăm acestei plăți financiare. Ideea principală a fost că nu există apreciere reală a unei învățături fără un sacrificiu financiar, fie el și modest. S-au făcut observații interesante, comentarii, după care în partea a doua s-a trecut la o cină în comun. La cină m-am apucat să le spun ce am văzut prin muzeele pariziene și ce m-a impresionat: anluminurile din „Les très riches heures du duc de Berry” și tapiseriile seriei „La Dame à la Licorne”; apoi un tablou italian de secol XVI cu Sfânta Marguerita, în care aceasta e reprezentată învingătoare asupra unui monstru uriaș, zăcând încolăcit în jurul ei, cu botul răsturnat și larg deschis spre public, ceea ce mi-a dat fiori, căci pentru o clipă mi s-a părut că simt fizic monstrul acela în jurul meu și viu, ca un

fel de teacă largă și invizibilă, în care sunt prinsă ca într-o capcană, și pe care va trebui să-l ucid ca să mă eliberez, precum au făcut toți sfinții creștini; în fine, un papirus egiptean cu „Cartea egipteană a morților”, în care se povește ce trebuie să spună și să facă mortul ca să treacă de porțile, probele și judecățile diverselor planuri de zei și să ajungă în barca solară ce-l va duce la Soare, zeul suprem. Acesta era reprezentat treimic, cu trei aspecte – ceea ce se potrivește cu învățătura creștinismului și a Școlii. Relatarea mea a dat naștere la o discuție despre muzee în general, iar Michelle, cea care a condus meetingul, ne-a reprodus ce citise recent din Muzeul imaginar de Malraux, apoi fiecare a povestit câte ceva din propriile sale experiențe, care de care mai culte, mai intelectuale, mai superficiale și mai pur estetice. Mi-am dat seama la un moment că am început să simt un fel de rău lăuntric, ceva din discuția asta mă alarma, mă pune într-o dificultate interioară, care aproape m-a amuțit, atât o simțeam de mahnitoare, de dureroasă. Și toată seara am rămas tăcută și tristă. Înțelesesem ceva, pe care mi-era frică să-l recunosc. Ceva legat de faptul că arta, receptarea artei, reprezintă „cheia” sistemului Școlii și „piatra de poticneală”, cauza pentru care Școala e concepută cum e concepută și motivul pentru care învățătura aceasta e totuși numai o „gnoză culturală”, o „sectă spiritual-estetică”, dacă pot să spun așa. Și cauza pentru care eu ca istoric de artă de formație și ca poetă am fost fascinată de ea.

Întâi, în timpul dării „unghiurilor”, adică a observațiilor noastre personale despre subiectul serii, m-a atins ceea ce a spus o studentă, Françoise, că a prelua învățătura Sistemului numai prin centrul nostru intelectual este o greșală, un viciu care deformează tot restul, căci ea trebuie preluată prin trei centri ai ființei umane (fizic, emoțional, intelectual), ca să rămână vie și „edificatoare” spiritual. Brusc am înțeles că tocmai acesta fusese viciul culturii occidentale post-medievale față de învățătura teologică creștină anterioară, viciul intelectual din care rezultaseră scolastica, clasa socială a intelectualilor de tot soiul și apoi toată cultura modernă, în care de fapt ne aflăm. Și, apoi, în timpul cinei, punând cap la cap ceea ce simțisem în muzee cu ceea ce auzeam, cu observația Françoisei și cu realizarea faptului că nici măcar acești „studenți” din jurul meu, aflați în contact cu o anume învățătură esoterică, nu înțeleg diferența dintre impresia estetică și experiența religioasă – mi s-a făcut rău, am simțit că mi se întunecă sufletul, ceva din mintea mea a intrat în panică. Oamenilor acestora li se dădea instrumentul „impresiei frumoase”, estetice, ca substitut al spiritualului, fără să li se spună că e numai un înlocuitor temporar și un adjuvant, care să-i ajute să crească lăuntric și să se deschidă spre Divin. Probabil că intenția inițială fusese ca această evoluție să se producă treptat și cumva fără știrea lor „rațională”, total atee de altfel, dar teama mea venea din faptul că ei erau tentați să rămână la asta, la estetism și la psihologism, și să nu treacă mai departe. Apoi mă gândeam că eu nu mai aveam nevoie de așa ceva, cumva depășisem această etapă. Sau aparțineam unei culturi în care dimensiunea religioasă, adevărat spirituală, a naturii

umane nu dispăruse cu totul, fusese preservată printr-un conservatorism vechi de secole și astăzi încă activ. Mă gândeam ce caut eu oare acolo, de ce amestec apele, de ce trebuie să fiu în două căi spirituale deodată, dintre care înțelegeam acum că numai una e cu adevărat o cale; mă întrebam de ce trebuia să trec prin această Școală, să pierd timp cu ea aici la Paris când aveam acasă în România tot ce-mi trebuia pentru salvare, pentru mântuire. Și mi-am răspuns singură că trebuia să fie așa pentru că, fiind intelectual român, aparținând deci și culturii mele tradiționale dar și lumii moderne, trebuia să încerc să fac joncțiunea între cele două sfere. Pentru că sunt mulți intelectuali români în situația asta dublă, pe care nu știu cum să o armonizeze mental și emoțional. Iar cei mai mulți dintre ei sunt de fapt cu totul occidentalizați, adică despiritualizați, dar funcționează în interiorul unei culturi în care această dimensiune supraviețuiește încă, în straturile mai adânci ale mentalității colective și ale psihismului social – de unde nepotrivirea, tensiunea, inadecvarea, dar poate și șansa salvării. Și că poate eu va trebui să caut și să află calea de împăcare între aceste două lumi diferite. Ori poate și mai dificil, și mai înspăimântător, poate va trebui să mă înham alături de alții la „respiritualizarea” culturii occidentale, care, fiind predominantă în prezent, riscă să distrugă totul în jur, să usuce totul. Și să se plângă apoi, ca într-o glumă cu niște evrei: „Scăpați-ne de noi înșine!”

I-am spus ceva din toate astea lui Frédéric, colegul meu de apartament, care a observat că mă simțeam rău lăuntric și eram mută. Nu știu dacă a înțeles ceva din ce-i băguiam, dar a răspuns că poate asta e doar reacția mea, că poate falsa mea personalitate s-a revoltat fiind activată de un subiect care reprezintă profesia mea, că eu fiind Mercur ca tip corporal am tendința de a căuta mereu nod în papură (ceea ce e adevărat), că oricum, impresiile de artă țin locul prezenței personale a lui Robert, maestrul Școlii, pentru studenții din alte părți ale lumii, după cum se spune în Sistem; că trebuie să am răbdare și cu mine și cu alții, să le dau tuturor o șansă. Mi-a mai spus că probabil sunt centrată în regina centrului intelectual al ființei mele, de aceea reacționez în felul acesta (observația asta e legată de reprezentarea prin cărțile de joc a centrilor instinctiv, emoțional, intelectual din ființa umană). Ceva era adevărat în tot ce mi-a spus, dar răul lăuntric nu mi-a trecut decât încetul cu încetul. Oare acesta să fi fost sensul venirii mele aici ? Oare ce mai caut în lumea occidentală ?

12 martie

Ieri, duminică, am fost la biserica Sainte Parascheva et Sainte Genoviève, o biserică românească mai recentă, din subsolul catedralei de la Saint Sulpice. Totul era cam improvizat, destul de urât dpdv vizual în comparație cu splendida construcție barocă de deasupra, dar în fine, slujba se citea și în românește și în franțuzește, iar la urmă m-am întâlnit cu destui cunoscuți. Venisem de fapt pentru parastasul lui Costa Tacou, editorul de la L'Herne, care s-a ținut după liturghie, și unde am cunoscut și am stat de vorbă cu

toți copiii lui Costa, cu alte rude și cunoscuți. Apoi am fost cu fata lui cea mare și cu Sanda, menajera lui cu care m-am împrietenit, la cimitirul Montparnasse, la mormânt. De acolo am plecat cu Sanda la cimitirul Père Lachaise, unde e îngropată soția lui Costa, pentru că Sanda voia să-mi povestească despre Costa și tot ceea ce ea a trăit în familia lui. Am simțit că avea nevoie să se destăinuie, așa că am lăsat-o să vorbească. Am ascultat-o timp de vreo două ore și am aflat lucruri dureroase despre viața chinuită a acestui om, care probabil că a trebuit astfel să plătească strămutarea din țară și un anume fel de a se integra Occidentului. Ciudat, în pofida celor auzite, aveam un fel de liniște interioară, o pace pe care o simțeam consistentă, aproape materială în adâncul meu, ocupând un loc destul de mare din interiorul corpului. O ascultam pe Sanda și în același timp eram atentă la acest calm destul de aparte, ca un corp compact în interiorul corpului meu, calm care venea, cred, din faptul că asistasem la toată slujba de dimineață. Apoi cimitirul mi s-a părut un loc atât de frumos, atât de liniștitor.

13 martie

În metrou fiind, și privind chipurile oamenilor, atât de diverse ca rase și vârste, am făcut din nou exercițiul de a mă închipui în locul lor, de a mă transpune imaginar sub pielea lor neagră sau albă, sub tipurile lor corporale diverse. Am reușit mai bine cu femeile, cu bărbații mi-e mai greu, îi cunosc probabil mai puțin. Dar la un moment dat - tot privind cu bunăvoință acele fețe din jur și închipuindu-mă ca fiind una sau alta, și gândindu-mă cu un fel de milă și compasiune la noi toți, căci fiecare din noi face ce poate în existența aceasta misterioasă și dificilă – am trăit un sentiment ciudat. Am avut pentru câteva momente impresia că sunt mama lor, că aș fi mama tuturor celor în care mă proiectasem. Aveam un fel de duioșie și înțelegere pentru fiecare, îi acceptam așa cum sunt, erau ai mei așa cum îmi fuseseră dați. Apoi am extins acest bizar sentiment la cei de mai departe, dinafara metroului, în care nu apucasem să mă investesc. Același sentiment de maternitate, dar mai vagă. Apoi, observând acest sentiment și încercând să-l înțeleg, el s-a transformat în ideea că sunt rudă cumva



cu toți cei din jur, că ceva profund mă leagă de toți. Și acest ceva e Divinul, din care toți purcedem precum firele de păr dintr-un cap imens, vast cât universul și invizibil, iar în coama aceasta enormă care e realitatea, fiecare fir își închipuie că e separat de celelalte fire, așa cum atârână în gol cu capătul lui liber, uitând că la celălalt capăt el țâșnește din același craniu vast și iubitor.

15 martie

În vizită la Aurora Cornu, unde am ascultat multe amintiri ale unei femei încă frumoase deși nu mai e tânără, o făptură veșnic revoltată, care ar fi putut să fie o mare poetă dacă nu ar fi ales să trăiască la Paris. La urmă, ghicindu-mi în cafea, Aurora mi-a spus că vede „inelul fericirii” în fundul ceștii, e adevărat că nu perfect conturat căci nu era închis. Apoi, la un vernisaj, pictorița Dana Roman, soția sculptorului Victor Roman, mi-a spus că vede în mine o schimbare în bine, căci parcă m-am înseninat interior față de ultima dată când m-a văzut. Am fost surprinsă de această observație justă.

Totuși nu mi-e bine. Frédéric spune că sunt în „intervalul mi-fa” ce apare de obicei între al treilea și al patrulea an de la intrarea în Școală (asta, folosind legea esoterică a octavei). Problema mea ar fi că acum sunt într-o destructurarea a vechii personalități (sociale, culturale, profesionale) care se însoțește de o atingere a esenței ființei, de obicei fragilă, delicată, retractilă, dar și de o eventuală restructurare a „adevăratei personalități”. S-ar putea să trebuiască să renunț la fațada mea socială și chiar la ocupațiile mele „nobile”, să devin cu adevărat nimeni, și poate după aceea să renasc precum pasărea Phoenix din nou în ocupațiile mele culturale, dar altfel. Probabil că are dreptate.

17 martie

Catherine Durandin mi-a propus să vin să predau un an de zile la INALCO. Nu știu ce să fac, date fiind condițiile financiare foarte modeste și starea mea interioară. Aș fi vrut să mă duc pentru câteva luni în Statele Unite la Apollo, unde e centrul Școlii gurdjieviene. Aș fi vrut să termin cu Parisul. Toată lumea mă sfătuiește să accept și se arată dispusă să mă ajute. În principiu am acceptat, totuși inima mea nu este în acest proiect. E tot o tentație, o încercare, destul de subtilă de altfel. Acum, înainte de plecarea înapoi spre București, după ce am cheltuit o mulțime de bani într-un mod destul de nesăbuit, care mă înspăimântă, și după ce am trecut prin anumite, vagi, discrete realizări interioare, chiar doresc să nu mă mai întorc la Paris – oraș perfect conceput pentru „bien vivre”, oraș cu un cult excesiv al frumosului și al confortului fizic, domestic, culinar, oraș prea rafinat, prea decadent ca să nu fie o „trapă”, o cursă pentru cei mai mulți oameni care trăiesc în el. A trăi la Paris devine o „realizare existențială” în sine și mulți nu se mai preocupă de altceva. Asta a fost capcana atâtor români ajunși aici în diferite feluri – chiar și pentru intelectuali, sau mai ales pentru ei. Parisul nu mă mai interesează.

19 martie

Îmi amintesc cu întârziere că într-una din nopțile trecute, cu un somn agitat, înainte de care nu prea m-am mai rugat decât în fugă și doar lui Cristos, m-am trezit la un moment din mijlocul unui vis oarecare cu o frază clară pe buze: „Dar mai ales tu, Sfântă Fecioară, nu mă părăsi!”. În momentul când am pronunțat cu o fervoare disperată aceste cuvinte, dându-mi seama că uitasem să mă rog tocmai Ei aici, la Paris, orașul arhetipului Fecioarei într-un fel, căci numele Paris vine de la Isis, întruparea ei egipteană – ei bine, în acel moment s-a auzit un zgomot dublu în mobilă, undeva în întuneric, ca o confirmare, căci nu a fost un singur zgomot ci două identice. Și am mai simțit tot de două ori, aici la Paris, câte un cutremur de pământ, noaptea, care a fost confirmat a doua zi, ceea ce mi-a amintit de viziunea mea diurnă din 1990, de la prima mea vizită aici, când cartierul plin de zgârie-nori de stil american La Défence a căzut ca un castel din cărți de joc în fața ochilor mei uluiți.

20 martie

Stare dureroasă lăuntrică, venind din realizarea „adormirii” mele și a lipsei de dorință reală de a mă „trezi” - stare dureroasă, destul de ciudată, ca și cum ceva s-ar lupta să se desprindă de altceva, ca și cum ceva ar voi să se dezghioace din altceva, ar face eforturi mari să se nască. Merg pe stradă și realizez cât se poate de clar că nu sunt cu adevărat conștientă, că e un fel de amețală în mintea mea, în percepția mea, că nu mă posed în totalitate, nu mă pot cu adevărat controla. Mă observ cu uimire în starea asta pentru perioade mai lungi de timp decât de obicei. Observ de fapt păpușa, marioneta care sunt. Numai uneori, rareori, simt o diferență, e ceva mai adânc, mai liniștit, și cumva separat de marioneta care observă, e ceva din spatele ei și puțin de deasupra, e ceva liniștit și conștient care privește la mișcările și acțiunile mele. Dar tot înlăuntrul se mai află ceva, cineva, care se încăpățânează să NU vrea, să se opună, să refuze – și acum pot să-l observ uneori în mine pe acest straniu, opac, obscur și încăpățânat „cineva”.

Am mai realizat la Paris că trebuie să fac pasul hotărâtor și să intru în maturitate. Maturitate psihologică, spirituală. Și că deja, prin chiar acest gând și dorință, am intrat. Și că probabil va trebui să revin aici, la Paris, pentru această etapă căci mediul de aici mă forțează spre așa ceva. Iar cei din centrul parizian al Școlii gurdjieviene mi-au comunicat că „au nevoie de mine”, că ar fi bine să mă întorc și să iau parte activă la viața centrului, ca „studentă” mai recentă și plină de o energie pe care studenții deja vechi ai centrului nu o mai au. Mi-au dat deci un „aim”, un țel pentru toamnă.

Citat găsit într-o carte din biblioteca centrului parizian: „Suntem într-o transă hipnotică, îndusă în mica copilărie și rămânem în această transă până în momentul morții, când ne dăm seama că nu am trăit niciodată”. (R.D.Laing, The Divided Self)

Ruxandra CESEREANU



Ceasornicăria (V)

Poezia mea din volumul *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară. Manifest* (publicată în 2018; plus o ediție adăugită, în 2019) s-a născut spontan, datorită mișcărilor din stradă, a protestelor din România, între 2017-2018, împotriva corupției și a politicianilor veroși. Nu mi-am închipuit niciodată că voi scrie un manifest civic-poetic, dar așa s-a întâmplat și a fost să fie. Această carte de poezie e specială în lirica mea, însă dimensiunea ei flower-power e înrudită cu aceea din cartea anterioară, *California (pe Someș)*.

Așa cum romanul din 2013, *Un singur cer deasupra lor*, este o frescă narativă despre comunismul românesc, la fel poemul-manifest *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară* este o frescă lirică despre România, mai ales despre România în postcomunism. Cele două cărți se completează și asamblează într-un diptic, chiar dacă am lucrat la roman vreme de zece ani, iar poemul-manifest l-am scris în trei luni. Dacă manualele de istorie nu au cum să cuprindă și să conțină toată istoria recentă a României (acesta e unul din lucrurile de care se plâng autorii de manuale de istorie!), lucrul acesta îl poate asuma un poem manifest de tip mozaic sau puzzle, care folosește, parțial, procedeul colajului și metoda jam session. Cu istoria României nu te joci, mai ales cu latura ei dramatică ori tragică, dar poți construi un poem flower-power, cu inserturi de graffiti, cântece stradale, sloganuri, toate calchiate pe o pânză (de fond) liturgică.

În timp, această carte de poezie a ajuns să facă parte dintr-un triptic românesc, întrucât în 2024 am publicat o frescă narativă despre postcomunismul românesc – *Regii gunoaielor*. Pereche bună, ca o mânășă, face însă mai ales cu jurnalul meu *De la Golania la #rezist. Jurnal civic 2017-2019*.

Poemul-manifest a fost mai întâi o carte electronică pe care am trimis-o prietenilor mei scriitori în principal, neștiind că îl voi tipări. Reacțiile la acest text electronic s-au dovedit a fi multe și intense, toți cei care mi-au scris și comentat poemul au insistat să îl tipăresc, să fac din el o carte, fiindcă e necesară, ca protest scris, în vremurile românești din 2017-2018. Cred că în noi toți, autor și confrăți (poeti, prozatori, esești) a funcționat și simbolismul anului în care ne aflăm, acela al Centenarului Unirii. Probabil că poemul-manifest a fost perceput și ca un lamento (sau panegiric) despre România din 2018, dar și ca un îndemn la răzvrătire, exact așa cum și era, de fapt. Eu, în mod cert, ca autor și făptură umană, am asumat atât o dimensiune melancolică legată de lipsa de noroc a țării în care trăiam, cât și o dimensiune de credință (și nădejde) în ce ar putea fi țara mea cândva. Într-un fel sau altul, mereu ne mișcăm (individual și colectiv) între antiutopie și utopie, asta a fost, pare-se, România dintotdeauna!

Au fost scrisori emoționale mai lungi ori răvașe scurte, vreo treizeci de reacții de susținere, empatie și comuniune care m-au bucurat și uimit, căci nu mă așteptasem ca feedbackul să fie atât de cald și imediat. Și, fapt important, toate reacțiile insistau să publice pe hârtie poemul-manifest, să nu-l las netipărit și nici să nu amân tipărirea, căci poemul avea miză acum (și are încă, după cum stau lucrurile, prost politicește, în România). După ce Cosmin Perța (de care mă leagă o prietenie poetică de îndeajuns de mulți ani) mi-a propus să publice poemul la Editura Paralela 45 (în 2018, lucra aici), tot el a sugerat să mă gândesc și la un mod de a ilustra manifestul. Inițial, ar fi vrut niște ilustrații tematice originale, dar această ipoteză de lucru a căzut, întrucât eu am avut de la început în minte ideea colajelor alcătuite din fotografii-document legate de istoria România în secolele XX și XXI. Am colectat de pe internet vreo treizeci de fotografii-document, pe care i le-am trimis graficianului Laurențiu Midvichi, indicându-i grupajele tematice pe care le doream. Așa a fost, iar cartea a ieșit, inclusiv grafic, ca un manifest despre România. Am folosit chiar graffiti pe care le fotografiasem direct, găsindu-le pe diferite ziduri ale Clujului. Pe coperta cărții am folosit astfel de graffiti: *what will happen with your soul if you die today*; găsiseram cuvintele acestea scrijelite sub un pod din apropierea blocului meu, în cartierul Mănăștur din Cluj, pe o arteră foarte circulată.

POEZIA E ÎN STRADĂ – colajul cu acest graffiti a fost emblematic pentru manifestul meu. Poezia era în stradă la proteste, din 1990, de la Piața Universității, până în 2017 și 2018. Manifestul meu era în stradă și venea din stradă, aproape că nu îmi mai aparținea, nu era doar al meu. Unele versuri hibridează scene pe care le-am văzut eu însămi la proteste, fie în 1990 la București, când am ajuns în Piața Universității, fie în 2017-2018 la Cluj. Există și un colaj cu graffiti-ul VĂ VEDEM, emblema mișcării de protest din Sibiu, la care au participat statornic doi poeți (Radu Vancu și Teodora Coman). Am ales intenționat să existe în cartea mea un colaj cu emblema protestatară sibiană, tocmai fiindcă poezia fusese în stradă și în acest caz.

Am avut șansa să fiu, simbolic vorbind, prezentă la protestul din 10 august 2018 la București (eu mă aflam în străinătate atunci). Un clujean, care avea manifestul meu poetic, l-a purtat cu sine la protestul din 10 august, iar *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară* a circulat într-un grup de manifestanți. Poezia mea a fost în stradă, acolo, iar eu am fost onorată și emoționată că niște oameni curajoși din 10 august 2018 mi-au răsfoit cartea și au avut-o cu ei în ziua aceea.

Scrisoare către un prieten și înapoi către țară a reprezentat o materializare a conștiinței mele civice și prin poezie (nu doar prin eseu ori proză). În decembrie 1989 am fost paralizată emoțional de multa doză de moarte tânără care marcase țara în care trăisem până la revoluție și în care continuam să trăiesc. În 1990 m-am trezit, încetul cu încetul am simțit și am știut că trebuie să fac ceva, să mă implic (și nu doar prin discurs). Apogeul moral și afectiv al acestei mobilizări l-a constituit participarea mea (fie și numai pentru două zile) la mitingul-maraton din Piața Universității (am ajuns acolo la începutul lunii mai 1990). Am căpătat acolo o energie de răzvrătire care m-a făcut să iau decizii importante pentru viața mea personală și publică. Iar energia aceea de răzvrătire nu s-a stins, ci a continuat să aibă combustibil. Marșurile mișcării Rezist, din 2017-2018, m-au reimplicat în viața concretă de cetățean al României, în ipostaza de răzvrătită.

Manifestul meu (deși e manifest!) nu e totuși un manual și nu oferă o rețetă anume. Cartea mea vorbește despre cum să nu fim (ori să nu ne lăsăm) lobotomizați în timpuri imorale și dificile politic. Despre cum să ne răzvrătim dacă lumea este coruptă și injustă. Despre cum să rezistăm și să o facem ajutându-i și pe alții să reziste.

Poemul acesta socio-politic mocnea în mine din 2017, fără să știu că aveam să-l scot la suprafață, să-l încarnez. A ieșit din cap și din inimă atunci când lucrurile s-au acutizat pe mai multe planuri: în România lucrurile o luaseră razna, politic și moral vorbind, iar în

familia mea, mama fusese diagnosticată cu o boală fatală, așa încât mintea mea (și nu doar ea) a făcut o suprapunere între maladia (sau maladiile) României și maladia mamei. Țara și mama au devenit astfel o matrice (ca să folosesc un termen care a făcut carieră în vremurile moderne, prin hibridarea cuvintelor mamă și patrie). Dar patria are și ipostază masculină în poemul meu, nu e doar matrice. S-a mai adăugat faptul că dialogam pe chat cu un prieten, un poet (Cosmin Perța) cu care sunt prietenă de îndejuns de mulți ani ca să putem vorbi despre chestiuni tulburate și tulburătoare, iar unul din subiectele noastre era depresia. Dialogul cu Cosmin Perța a declanșat poemul atunci când mi-am dat seama că depresia mea personală (legată de boala mamei) s-a preschimbat într-o depresie de țară, cum am numit-o în poem, o depresie colectivă, care era specifică nu doar mie, ci multor altora dintre cei care protestau în 2017-2018 în România. Așa încât manifestul meu s-a născut firesc, fără forceps, ca o scrisoare către ceilalți români, către mine însămi și către prietenul meu poet.

O țară jupuită este o țară maltrată de politicieni imunzi și de politici nefaste. Dar e, în același timp, și o țară răzvrătită. Carnea ei vătămată va fi vindecată doar dacă fiecare român va dăruie ceva sănătos din el ca să recompună corpul politic al României. Revoluția din decembrie 1989 este, cu siguranță (din păcate), pentru mulți, doar un simbol învechit sau o pagină oarecare din istoria recentă a României. Drapelul găurit de odinioară (cu stema comunistă tăiată), din decembrie 1989, poate fi perceput patetic și sentimental, astăzi. Dar el a marcat o epocă, prăbușirea regimului comunist și etapa tranziției care a fost violentă și dramatică în 1990. Anii 2017-2018 au fost și ei periculoși (politiceste vorbind). Poezia mea din *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară* a căpătat niște accente pe care le-am avut mai ales în eseu și, izolat, în proză. Ca și cum conștiința mea morală s-ar fi deplasat între genurile literare, de la un gen la altul, de la eseu și proză spre poezie. A fost și pentru mine o experiență inedită, manifestul liric nu a fost programat, nu am avut un plan pentru el, pur și simplu s-a născut și s-a maturizat spontan. A ieșit de parcă l-aș fi născut în câmp sau pe munte, nu la spital.

Tumora politică românească are destule nuanțe, e o maladie cu ramificații și nu e ușor operabilă ori vindecabilă. Poezia (fie ea chiar în stradă) nu are cum să tămăduiască singură (și definitiv) o țară, un popor ori pe cei care ne conduc prost sau ticălos. Poezia poate fi instrument chirurgical, catapultă lingvistică, platformă de lucru (spiritual), exorcism, ceea ce este îndejuns de mult. Poezia poate salva individual (o știm cu toții), iar atunci când are coloratură sociopolitică și identitate de manifest poate fi terapeutică mental și sufletește inclusiv la nivel colectiv. Pe mine m-a salvat (personal) acest poem pe care l-am scris, poate că i-a salvat și pe alții. Iar dacă nu i-a salvat, măcar i-a ajutat ori le-a dat energie și putere de a se răzvrăti.

Sunt româncă (și ardeleană, *id est* clujeancă). Nu am cum să fiu altceva decât ceea ce sunt. Sunt fascinată de călătorii (pe care le fac ritualic, mai ales în Elada, vara, drept care mă consider a fi grecoaică prin adopție), dar locul meu geografic-lăuntric nu este în străinătate, ci aici. În iunie 1990, după mineriada violentă când s-a strigat pe străzile Bucureștiului – „Noi muncim, nu gândim!”, destui tineri au emigrat, invocând pe bună dreptate motive politice. Mai târziu, emigrarea a avut o coloratură economică, evoluția nivelului de trai în România era atât de anevoioasă și obstrucționată încât o serie de tineri au plecat, sătui de lentorile autohtone și de efectul băștinăș numit *lasă-mă să te las*. Izgonirea creierelor românești a devenit obsesivă la un moment dat: țara risca să se golească tocmă de oamenii care gândeau liber și puteau să aducă o înnoire. Am meditat adesea, cu un sentiment de neputință, la această izgonire. Am știut, însă, întotdeauna că eu voi rămâne aici. Pot scrie poezie și în alte limbi (în engleză am și scris), dar poezia pe care o scriu în limba română este singura care are sens psihic și sufletește major

pentru mine. E singura care îmi dă putere interioară. E forma mea completă (și majoră) de autenticitate. Poezia e cea dintâi și suprema formă de autenticitate.

Un poet nu poate să vindece singur o țară bolnavă de corupție, politică veroasă, ipocrizie, nemernicie. Dar poate să exorcizeze prin poezie aceste vicii de țară. Poezia poate fi catapultă de asediu, atunci când o țară e în mizerie morală și riscă să se piardă pe sine din pricina politicianilor impostori ori ticăloși.

Nu sunt singura poetă care a scris texte civice lirice. Petre Stoica (1931-2009) a reinventat poezia cu miză civică în postcomunism, în 1991, atunci când a publicat volumul *Piața Tien An Men II*, o carte care sintetiza fenomenul Piața Universității 1990 și mineriada din 13-15 iunie 1990. Cartea sa a circulat aproape clandestin în anii aceia ai tranziției în care fesenismul era feroce și autoritar inclusiv în plan cultural. Manifestul meu *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară* îl omagiază discret pe Petre Stoica și această carte a sa (*Piața Tien An Men II*), într-o secvență. Mai sunt omagiați încă doi poeți ale căror texte și acțiuni au avut inclusiv valoare civică și au însemnat mult pentru mine ca poetă. Este vorba de Ion Monoran (1953-1993), poet underground timișorean, unul din cei care (alături de prietenul său Daniel Zăgănescu), în 17 decembrie 1989, a oprit tramvaiele în Piața Maria și, practic, a produs ocuparea spațiului respectiv de către insurgenții anti-ceaușiști. Apoi este vorba despre Alexandru Mușina (1954-2013) cu teribilul său poem *Budila-Express* care, pentru mine nu e doar un poem-sinteză al generației 80, ci și un poem civic despre mizeria și încercarea de supraviețuire (prin poezie) în comunism. Pe toți trei i-am pomenit în câteva secvențe omagiale din *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară*.

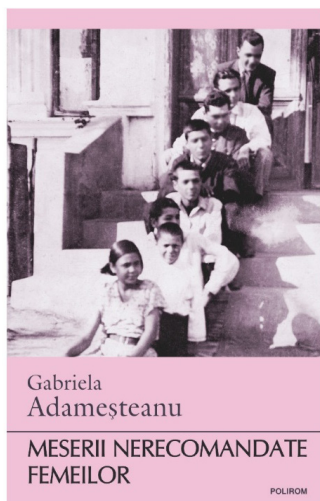
Pe Petre Stoica nu l-am întâlnit niciodată. Pe Ion Monoran l-am văzut și auzit o singură dată, recitând teribil poezie, într-o noapte a anului 1982, într-o casă de la marginea Timișoarei aparținându-i lui Milodrag (Bata) Konstantinovici. Eram studentă la Filologie la Cluj, mă aflam la Timișoara cu încă doi poeți tineri și colegi, venind din partea cenaclului Echinox. După recitalul oficial, am fost invitați în casa lui Petru Ilieșu unde a avut loc un recital neoficial de poezie, pe fondul albumului (interzis) *Transsylvania* (1981), al trupei Phoenix. Atunci l-am văzut pe Ion Monoran recitând inspirat, ca un personaj dostoevskian vulcanic, și mi-am zis că asta e poezia încarnată. Am scris, acum destui ani, un poem psihedelic despre acea extraordinară noapte de poezie subversivă în comunism (poemul meu se numește *Nights in Black Satin*). Pe Alexandru Mușina l-am cunoscut mai bine, am fost chiar apropiați în ultimii ani, deși ne întâlneam rar. Iar, în 2007, la Maratonul european de poezie de la Sibiu (organizat de Andrei Bodiș, un alt poet cu inflexiuni civice, pierit și el prematur), l-am ascultat pe Mușina recitând emoționat și emoționant *Budila-Express* – a fost momentul de vârf al maratonului la care au participat vreo șaptezeci de poeți (poate au fost chiar mai mulți) din toate generațiile și din toate direcțiile posibile. Alexandru Mușina a recitat atunci ca și cum i-ar fi ieșit pe gură poezia însăși.

Evident, există destui poeți contemporani cu simț civic în România (din varii generații, de la Ana Blandiana la diferiți optzeciști, nouăzeciști și douămiiști), dar cei trei menționați și omagiați de mine s-au potrivit ca stil cu gustul și direcția mea poetică și cu anumite secvențe existențiale care mi-au marcat inclusiv viața de poetă.

Manifestul *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară* (în ciuda nevrozei subiective a celei care l-a emis) era o scrisoare către prietenii care alcătuiesc acest popor, atâți câți vor fi fiind ei. Prietenii sunt o țară. Ca și neprietenii care-s tot o țară. Dar între unii și alții pot fi lansate cuvinte, mesaje și problematizări, nuanțe, interogații. Toți avem depresii personale, dar dincolo de ele, în vremurile României între 2017-2018, s-a născut – masiv, compulsiv, ritualic – ceea ce am numit depresia de țară. Nu voiam decât ca România să se vindece de maladiile ei. Și să fie o țară măcar relativ normală.

Alex GOLDIȘ

Romanul redescoperirii tatălui



Un provocator titlu - pe care Gabriela Adameșteanu recunoaște că l-a regăsit și într-un roman polițist din anii '70 - stă pe coperta celui mai recent volum de memorialistică al autoarei*. Fragmente din carte au fost publicate, din 2023 încoace, în revista „Vatra”. *Meserii nerecomandate femeilor* face într-un anumit sens pandant cu *Anii romantici* (2014), doar că acolo accentul cădea explicit pe dilemele intelectuale (și sociale, într-un sens mai larg) legate de trecerea dinspre regimul totalitar spre democrație. Notațiile, deși rămân foarte atente la contexte, sunt mai interiorizate, urmărind evoluția intelectuală a scriitoarei din prima tinerețe, cu unele episoade din copilărie, până foarte recent.

Cartea nu e, totuși, o rememorare clasică, care urmărește cronologic această evoluție, ci o colecție destul de liberă de decupaje ale memoriei, din care se desprind câteva nuclee de interes: în primul rând, *Meserii nerecomandate femeilor* e o reflecție asupra statutului scriitoarei în socialism (în secolul XX) de pe o poziție de militantism moderat, în stilul nuanțat al autoarei. Adameșteanu privește de la distanță feminismul recent, preferând să așeze jaloane și să distribuie accente proprii. O deranjează, pe de o parte, atitudinea condescendentă a criticilor români, care o îndeamnă de la început „să scrie ca un bărbat”, cronicile lui Nicolae Manolescu (dar nu numai) care rostogolesc clișee despre literatura „de colportaj” a femeilor și despre „răutatea” vocii narrative. În același timp în care denunță aceste asimetrii ale câmpului literar, despărțindu-se de o formă de patriarhalism internalizat („Am primit și eu complimentul că «scriu ca un bărbat» care mă salva de mediocritatea generic feminică. Împăunată cu el, aveam să declar ritos, de-a lungul anilor, că vreau «să fiu scriitor, nu scriitoare și să am personaje masculine la fel de puternice ca cele feminine»” - p.

133), Gabriela Adameșteanu recunoaște că rămâne fidelă „fantasmei scriitorului”, alimentată de faptul că „nu știam - și nu știu nici azi - prozatoare ale căror personaje să «concureze starea civilă» ca ale lui Balzac ori Tolstoi ori Dostoievski” (p. 141). E greu să nu consideri discutabilă o asemenea afirmație, dacă ne gândim că de la George Sand la, să zicem, Zadie Smith sau Florina Ilis, pot fi invocate o serie întreagă de contra-exemple. Asta dacă nu luăm în calcul faptul că „ambiția de a face concurență stării civile”, așadar de a scrie roman politic sau social care să influențeze istoria însăși, nu e un dat scriitoricesc „natural”, ci o formă de putere dependentă de roluri și distribuții de gen specifice societăților patriarhale. În plus, să fie aceasta cea mai importantă „putere” a literaturii? Discuții și probe sociologice mai aprofundate ar merita și ideea că socialismul a dat mai multe prozatoare decât perioada interbelică sau chiar cea postdecembristă. Gabriela Adameșteanu realizează un inventar generos (Dana Dumitriu, Sînziana Pop, Alexandra Târziu, Letiția Vladislav, Adina Kenereș), însă nu se întreabă de ce majoritatea scriitoarelor fie nu mai sunt citite sau măcar reținute în studii de specialitate, fie au renunțat (obligate, presate de context...?) destul de timpuriu la cariera scriitoricească. Nechestionat rămâne și motivul pentru care nu au ocupat poziții-cheie în sistemul politic sau literar.

În general, însă, notațiile din *Meserii nerecomandate femeilor* sunt atente la dinamica de putere ale vieții intelectuale și chiar la forme subtile de intersecționalitate. Poziția fragilă în epocă a Gabrielei Adameșteanu e legată nu doar de faptul că e femeie, ci și de faptul că viața literară e dominată de ierarhii bine precizate, care se fac la jumătatea distanței dintre boemă (pentru care memorialista nu are organ) și prezumtivul „talent”, privilegiul cel puțin. La Madam Candrea, cărciuma-insistue a scriitorilor români postbelici, observă Adameșteanu, „(...) Masa din colțul din stânga (...) era, din principiu, rezervată lui Eugen Jebeleanu, care stătea de obicei la ea cu Ileana Mălăncioiu, cu Geo Dumitrescu, eventual cu Marin Preda ori cu altcineva dintre „granzi” - scriitori de valoare, după sintagma timpului. Existau sisteme de valori și ierarhii duble, mese de granzi, mese de obișnuiți, mese de nou-veniți, mese de nefrecventabili, mese de conformiști și mese de nonconformiști” (p. 149). Mai mult, aceste inegalități de statut simbolic reflectate și în cel material sunt determinate și de poziția generaționistă a scriitorilor sau de schimbarea atitudinii regimului față de întregul câmp. În timp ce autorii consacrați de realismul socialist sau vedetele perioadei liberalizării sunt primii la masa privilegiilor, din anii '70 regimul începe să-și retragă treptat generozitatea: „Scriitorii confirmați din generațiile anterioare - Marin Preda, Eugen Barbu, Ana Blandiana, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Alexandru Ivasiuc primiseră, prin Uniunea Scriitorilor, apartamente cu chirie în imobile centrale. Cei intrați mai târziu în Uniune au trebuit să le cumpere pe credit și au tot plătit ratele până în anii '90, când devalorizarea leului avea să-i ajute să le achite. Ca ultimă venită în Uniune, făceam și eu parte din această categorie” (p. 156).

Meritul central al cărții e de regăsit în echilibrul privirii, care încearcă să se înțeleagă și să înțeleagă înainte de a alcătui rechizitoriul. Așa cum se întâmplă și în romane, Gabriela Adameșteanu nu scapă întreaga țesătură de motivații sau condiționări psihologice, politice, materiale care reglează comportamentele umane. De aceea, ea nu se uită înapoi cu mânie, nici nu crede în distribuția strictă a binelui și ale răului, chiar când se apleacă asupra unor epoci care au stârmit atâtea polarizări. Realitatea e întotdeauna mult mai complicată decât pare și trebuie privită în ansamblul ei, susține la tot pasul cartea Gabrielei Adameșteanu. Spre deosebire de mulți alți intelectuali supraviețuitori ai totalitarismului, ea nu pune în paranteze, ca pe o „eroare istorică”, întregul regim și nici nu-i neagă amprenta asupra propriei formări din nevoia construcției retrospective a unei imagini idilizate. De aceea, fosta redactoare-șefă a revistei „22” mărturisește că „«Progresismul» meu, ușoara înclinație spre stânga (interes pentru defavorizații vieții, lentila economică și socială cu care privesc destinele) provin din școala comunistă a anilor '50, dar mai ales de la profesoara de matematică Sanda Bădulescu, prietena părinților: un model feminin alternativ, de femeie independentă” (p. 52). Una din cărțile modelatoare ale copilăriei e tocmai *Tânără gardă* a lui Fadeev, roman realist socialist, iar „sfera de influență sovietică, mărturisește autoarea, mi i-a adus pe Turgheniev, Gogol, Dostoievski cel din *Crimă și pedeapsă* și, înaintea lor, pe Tolstoi, preferatul meu” (p. 65). Nici măcar represiunile sau abuzurile comuniste, înregistrate întotdeauna ca atare, nu i se par singulare, de vreme ce în arhivele CNSAS descoperă că „Siguranța burgheză își urmărea țintele cu aceeași acribie ca și viitoarea Securitate și era foarte dură cu deținuții politici, roșii sau verzi, comuniști sau legionari” (p. 57).

Cea mai palpitantă - și mai încărcată afectiv, aş adăuga - dimensiune a cărții e cea legată de relația cu tatăl și urmărirea, prin aceeași capacitate de a cântări toate fațetele poveștii, destinului său la răscrucea unor epoci. Memorabile sunt cam toate episoadele în care Gabriela Adameșteanu reface frânturi din istoria familiei sale, dominate de intelectuali (bărbați) de succes, ale căror opțiuni legionare de tinerețe nu sunt ascunse niciodată sub preș, de la juriconsultul Nicolae până la chirurgul Cornel sau faimosul arheolog Dinu Adameșteanu. Mircea, tatăl autoarei, nu face excepție de la aceste simpatii de tinerețe, deși traseul său e oarecum diferit. Profesor de istorie în primii ani la Târgu Ocna și apoi la Pitești, Mircea Adameșteanu e urmărit toată viața de această vină și, copleșit de neajunsuri materiale și de obligații familiale, încearcă să se răscumpere față de regim. Adoptă perspectiva marxist-leninistă și participă, în calitate de istoric, la studii dictate de autoritățile locale. Nu e de ajuns, însă, căci profesorul de istorie din provincie e supravegheat permanent. De altfel, aici se activează o altă dimensiune a cărții Gabrielei Adameșteanu, cea detectivistică: căci, pe măsură ce avansăm în *Meserii nerecomandate femeilor*, tonul nostalgic-detașat al rememorărilor unei epoci începe să fie tot mai mult acaparat de urgența soluționării propriei relații

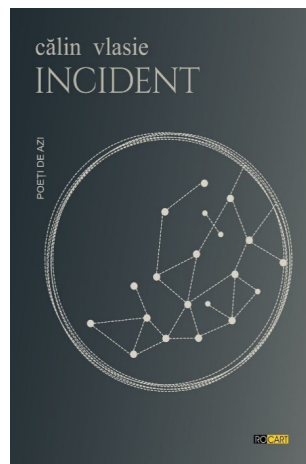
cu tatăl și a raportului acestuia cu regimul. Abia prefigurată la începutul cărții, figura lui Mircea Adameșteanu devine tutelară și acaparează, aproape simbolic, tot sensul devenirii fiicei. Prozatoarea care își construiește cu atâtea minuțiozitate scenariile narative nu o scapă din mână pe memorialistă, iar *Meserii nerecomandate femeilor* poate fi citită și ca un remarcabil roman al redescoperirii tatălui. Pe scurt, autoarea ajunsă la senectute studiază dosarele CNSAS ale lui Mircea Adameșteanu, descoperind nu numai lucruri legate de trecutul politic al acestuia, ci și date emoționante. Prin bunăvoința ofițerilor Securității, care se hrăneau din hermeneutica vieții private a subiecților lor, aflăm că tatăl în pragul pensiei, deja atins de o boală care îl va răpune curând, își lua ore suplimentare pentru a putea achita zestrea de nuntă a fiicei.

Nu dezvăluie lovitură de teatru a jurnalului-roman de investigație, lăsată nu întâmplător de autoare pentru ultimele pagini ale cărții. Mă rezum doar la a spune că în această expediție târzie în căutarea tatălui mizele afective sunt dublate de descoperiri care chestionează relația dintre regim și indivizi, dar - mai important - interpelează capacitatea celui care se uită înapoi de a reduce întreaga complexitate (existențială, afectivă, politică) a epocii la o narațiune unică sau liniară.

*Gabriela Adameșteanu, *Meserii nerecomandate femeilor*, Polirom, Iași, 2025, 424 p.

AI. CISTELECAN

Manifestul post-algoritm



Poezia e mereu în primejdie de a nu mai fi, dar tocmai când e primejdia mai mare apare, regulat, un salvator. În vremile de acum primejdiile au devenit mai insidioase decât oricând și suntem pe cale de a vedea poezia scrisă de aparate și programe, nu de poeți (cea scrisă de ei va fi ca și artizanatul *hand made*). Sperietura e mare (măcar că pentru unii ea e, de fapt, bucurie) – și cu atât mai mare, așadar, nevoia de un

salvator. Salvatorii se lasă de obicei așteptați, dar vin negreșit până la urmă. Primul dintre cei de care e nevoie acum a și sosit: e Călin Vlasie, cu manifestul său post-algoritmice din *Incident* (Rocart, 2025). De bună seamă că toată lumea a observat că, de-o bună bucată de vreme, Călin Vlasie e într-o explozie în lanț: volume de poeme (noi și vechi, dar mai multe noi), un roman monumental și trei șantieri eseistice (deschise simultan în „Ramuri”, „Steaua” și „Vatra”) dedicate ultimelor metamorfoze poetice și îndeosebi poeziei algoritmice și post-algoritmice. *Incident* e, deocamdată, ultima lui apariție editorială pe zona poetică (dar e nu doar anunțată, ci și pregătită urmarea) și nu-i simplu de spus dacă e vorba de poeme care ilustrează programul promovat în eseuri ori, dimpotrivă, teoria de acolo e abstrasă din revelația poetică (una progresivă la Vlasie). Din câte zice Călin, el definitivează acum intuiții și presimțiri pe care le avea încă de la debut, sistematizându-le în doctrină. Probabil va păți ca toți poeții care și-au însoțit poeziile cu o doctrină articulată și toți comentatorii vor miza pe relația tautologică dintre teorie și practică, comentându-i poemele strict cu/prin propriile concepte. Fatal, poetul va fi victima eseistului, ca prim discipol al doctrinei.

Eu unul sunt atât de rămas în urmă față de evoluțiile și revoluțiile tehnologiei comunicării încât n-am încotro și voi trata cartea lui Călin cu o metodă absolut arhaică, ignorând deliberat posibilitatea ca el să fi fost aici doar un „orchestrator” – și nu chiar un „autor” în sensul vechi. Prejudicata mea ignoră oferta de a-i considera poemele un – simplu? sofisticat? – aranjament de texte (motive, structuri, glose, recurențe, rupturi etc.), măcar că felul în care ele sunt organizate (tramă propusă în secvențe, secvențe sub-secvenționate în fragmente, un fel de fugă a temei ș.a.) poate duce la bănuiala că a folosit premeditat un principiu fractalic. Pe scurt, chiar nu mă interesează dacă IA a fost negrul lui Vlasie și pun pe seama lui toate spusele și manevrele compoziționale.

Călin, pornit în misiune programatică asumată, nu mai folosește tradiționala *ars poetica* (decât ca prolog), ci elaborează o adevărată saga (lăuntrică) a *poiesis*-ului, o dramă alegorică a acestuia, desfășurată pe un fond de epos și teatralizată în episoade. Soarta poemului e tratată biografic, de la declicul inaugural la sublimarea (și consecința) finală, transformând toate elementele interne ale acestuia în instituții (intenționat incongruente, de unde derivă drama *poiesis*-ului) și punându-l în tensiune cu agresiunile externe (așteptările, pretențiile, interpretările, tentativele de manipulare și de instrumentalizare). Tot felul de instituții parazitează și amenință existența poemului, desfășurată într-o atmosferă conspiraționistă. Interioritatea acestuia devine astfel o scenă socială pe care se joacă și incomunicabilitatea și fascinația, și falimentul creativ și entuziasmul, și nonsensul și căutarea/construcția sensului, ca răspuns la criza ontologică preavizată: „Ce vine când nu mai e nimeni care să-ți spună cine ești?”

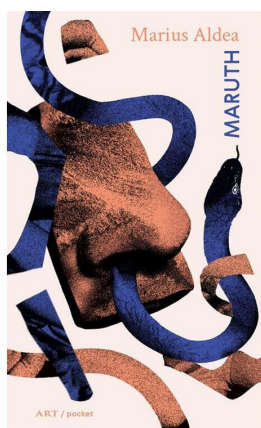
(*Ce vine*). Un fel de fundamentalism existențial susține toată parada acestei poetici în care „oamenii nu mai merg la muncă. Merg la rost” și-n care fiecare trebuie să participe cu autenticitatea lui. Pledoaria e în favoarea existenței „reale”, nu a celei determinate și înregistrate, ci a celei indeterminate, dar concrete, „vie”. Nici poezia nu mai e agresivă, nu se abate – cu voie, fără voie – asupra cititorilor, ci le lasă opțiunea genuină, „dictată” de hazard: „Poetul nu mai scrie manifeste. Scrie mesaje către nimeni./ Și le lasă în cutii goale, pe străzi, să-și găsească singure cititorul” (*Secvența 1: Lumea fără centru*). E înrămată și o schiță de filogenie, căci lumea e surprinsă într-un pasaj de transgresiune spre inocența pură, originară: ea se îndreaptă „spre o comunitate care nu mai vrea sens, ci prezență”. (*Secvența 5: Apariția lui Incident*). Poemul, pe urme avangardiste, refuză tot ce ține de administrația umanului și vrea să prindă (a câta oară??) concretul vieții în direct: „Nu vrem să fim traduși în claritate./ Nu vrem fraze care se închid perfect./ Nu vrem simetrie afectivă, nici pace fără fisură./ Vrem să fim lăsați neterminați./.../ Ne dorim haosul care șoptește: încă ești viu.” (*Secvența 14: Poemul care nu vrea să convingă*). Haosul de la Vlasie n-are nimic cu anarhismul avangardist, ci e doar climatul în care emerge o imperioasă nevoie de comunicare pe care n-o mai afectează nimic alienant. Efectele stărnite de poem trebuie să fie din categoria vitalului, nu a intelectualului: „Nu înțeleg poemul. Dar mi-a făcut inima să mi se miște mai tare”. Într-un vers, așadar, „pe de o parte, poezie vie – nedisciplinată, tremurătoare, nealinată/ pe de altă parte, siguranță afectivă – liniște, echilibru, vocabular neted ca o mască” (*Secvența 15: Poemul care scapă de sub control*). Poemul post-algoritmice reia, deci, ethosul neliniștirii avangardiste și gramatica non-verbală a comunicării, directetea gestului comunicativ, fără intermediari: „Oamenii își trasează pe braț gândurile./ Nu le rostesc. Nu le notează. Le transmit atingând” (*Secvența 19: Cuvinte care scapă*). Adică în vocabularul dansului corporal, al gestului de care zicea Socrate că a premers vorbirea articulată. Treaba adevărată a poetului e să ajungă acolo „unde cuvintele se topec în existență” – și rămân acolo, în mușenia originară a existenței, ca fond genezic (*Secvența 21: Contra-versul, tălmăcirea forțată și scufundarea în profunzimi*). Firește că la Vlasie de „vorbirea” post-verbală e vorba, de nu de cea pre-verbală, de limba în care „poezia devine vibrație” și în care „nu mai e nevoie de limbaj./ Nu mai e nevoie de autor./ Nu mai e nevoie de poet”, unde „nu mai e poveste, ci pulsație” (*Secvența 24: Dispariția poemului, apariția prezenței*). Bios pur. E lumea în care inocența, candoarea („copilul”) vor „rescrie totul” „cu o atingere”, „fără nici un cuvânt”. „Doar atingi. Acolo e poemul”, în atingere (se declamă în *Poem post-algoritmice IX – despre gestul-poem*). Atingerea e poemul – adică o faptă erotică în regimul bios-ului în sine, ca pre-creație. Finele e, așadar, erotica, ea e cea care consacră poemul. Acesta nu mai e o contemplare a lumii, ci o contopire erotică (sau, peste

un pas, mistică). Așa se strecoară romantismul *hard* pe fereastra nu doar a post-modernismului, ci și a post-algoritmicii. Avea dreptate Schlegel când zicea că orice poezie este – sau trebuie să fie – romantică. Nici măcar post-algoritmica nu pune în primejdie romantica (poate o face însă algoritmica din cleștele căreia ne propune Vlasie ieșirea).

Fractalii frecvențați azi (inclusiv de Vlasie) introduc multe scenarii de criză și de ruptură în poezie. Cu ultimele zise ale lui Rilke, adevăratele rupturi vin însă din cu totul altă parte, mult mai umană ca rană: „durerea și apropierea morții rup în bucățele eul și limbajul”. Chiar acesta e însă locul pentru proba eliminatorie a poezilor; celelalte sunt doar probe parțiale (de nu simple parascovenii). Ce-i drept, angoasa conceptuală din vremea noastră, în care toate sunt post-ceva (post-istorie, post-modernism, post-apocaliptic, post-uman etc., acum și post-algoritmice), pare mai gravă decât angoasa existențială a celor din anul 1000 și induce aprioric un dramatism premeditat în evanescența pe care o parcurgem. Măcar că și-a croit conceptul central pe același calapod catastrofic, ieșirea din determinări propusă de Vlasie vine ca o extază nu atât a libertății de spirit, cât a nostalgiei după empatie. Deși n-o spune fățiș, și cartea lui e o mână întinsă.

Călin CRĂCIUN

Un repertoriu al devenirii



Unul dintre vectorii esențiali ai poveștilor versificate din noul volum al lui Marius Aldea* e intelectualismul, vizibil în referințe și în densitatea gloselor pe care le pot provoca. Unele dintre acestea sunt explicite, altele doar stridente (de pildă, Labiș sau Sorescu), cele mai multe însă fiind diluate, integrate cât se poate de firesc și de coerent în fluidul liric, cum sunt preceptele în sistemele mistice temeinic construite. Iar când spun referințe, nu am în vedere strict domeniul poeziei, ci și cel al prozei, teatrului și chiar unele din afara literaturii propriu-zise, cum ar fi muzica sau

filmul. Astfel, în poezia ce deschide volumul, cel care se destăinuie poetic se identifică cu Cyrano de Bergerac zugrăvit de Edmond Rostand: „aveam chef să râdă oamenii de mine/ așa că m-am scos afară cum ieși cu un câine/ m-am bucurat de soare și de flegmele de pe trotuare/ uite o zi numai bună să mă uit la alții cum se țin de mână/ și cum mergeam eu pe trotuar am întâlnit un nonagenar/ care mi-a zis cu ultima suflare/ băiete tu ești cyrano c-ai nasul prea mare// atunci am știut că e loc de distracție/ și că dacă râd un pic de mine/ poate o să scap de constipație/ nonagenarul s-a ridicat pe bancă în picioare/ și m-a prezentat la trecători/ el e cyrano c-are nasul mare/ nu poate nimeni să spună/ că l-a văzut din întâmplare”. Textul mustește de satiră și autoironie, prin urmare, referirea directă la unul din satiricii francezi e firească. În același text, găsim și o resemantizare a imputării pe care i-o face mereu Catrina lui Moromete, și anume, că „bea tutun”: „și copila s-a prezentat fechete bubi feiz/ dar că mă roagă să nu mai beau tutun/ dacă vreau pe viață să-i fiu prieten bun”. Marius Aldea e poet din siajul lui Mircea Ivănescu, o dată pentru că înoată cu ușurință în oceanul literar ori cultural pe trasee largi, apoi, pentru că întâlnim la el și un pic de joc cu ieșirea din sine. Dacă Mircea Ivănescu își scotea amintirile în afara corpului și se diviza la fel cum o celulă se desprinde din alta („Amintirile mele sînt mingi –/ nu se sparg niciodată. Numai că/ dacă-mi scapă,/ din mîini, se pot rostogoli foarte/ departe –/ și mi-e lene să mai alerg după ele, sau/ chiar/ să mă întind la marginea mea, să-mi las/ mîna/ din ce în ce mai lungă în jos, să fugăresc/ amintirea”), Maruth al lui Marius Aldea „se scoate la plimbare”. Nu miră atunci nicidecum să vedem și o ipostaziere contemporană a lui Don Quijote, prin fuga unui adolescent dintr-un sat din Dolj la mare, pe calul Marcel călare, prin Craiova, București, pe autostrada cu soare (*Marcel*).

Ludic, dus pe alocuri la limita oniricului, nu-i în volumul de față pură gratuitate, ci interfață a registrului grav. O gravitate care vine din conștientizarea faptului de a fi altfel decât ceea ce valorizează societatea când definește normalitatea. Nasul gigantic e o metaforă a „defectelor”, pe care frondeorul și le exprimă nonșalant. Iar asemenea exhibiționism expune numaidecât la transformarea amuzamentului în batjocură și dezgust: „oamenii râdeau și mă trăgeau de nas/ și-am rîs cu toții aproape un ceas/ dar ușor-ușor mă găseau tot mai respingător/ era o combinație de silă și milă”. Lumea e rău alcătuită, cu un spirit gregar și ostil față de cei care sunt doar altfel. Pentru aceștia din urmă, tendința solidarizării și iubirea sunt calea ameliorării condiției. „Fechete bubi feiz” e tot cu o biografie încărcată și cel mai probabil de aceea empatizează cu pe nedrept ostracizatul („a venit la mine apoi o copilă/ m-a mângâiat pe nas m-a făcut foarte fericit/ să o văd cum îi vorbește ca unui animal rănit/ când l-a sărutat înția oară/ am scăpat o lacrimă prin nu mai știu ce nară/ și mi-a șoptit dulce copila că nasul meu e cât șinșila/ pe care a primit-o cadou de la tatăl ei vitreg care-i un bou/ și că-i este dor

de tatăl ei bun/ care a plecat în cer de la mult tutun/ când a zis cu glăsciorul ei cancer pulmonar/ am lăcrimat pe nară iar/ am întrebat-o cum o cheamă bucuros să am un prieten/ chiar dacă nu de-aceeași seamă”).

Se recunoaște în creațiile lui Marius Aldea o adevărată estetică la mișcarea progresistă din câmpul poetic actual cu atât mai temeinică și mai estetică cu cât e mai puțin declamativă, mai lipsită de emfază. Unul din multele atuuri ale discursului său e tocmai acesta: naturalețea cântării joviale, șugubețe a unor „povești” care ar putea suporta cu ușurință tonalitatea gravă a reliefațiilor ideologice vizibile în cazul destulor poeți ai momentului. Edificator e *COCA DE BOCA*, în care minerul e prezentat ca victimă inocentă a condiției profesionale. Răul e subtil, se insinuează implacabil în viața minerului și a celor din jurul său „dacă tot vă place s-o ardeți pe coca/ să vă spun povestea minerului de la mina boca/ nu arsenie sfântul cel cu credința și mila/ boca mormântul din care răsărea odată huila// mulți ani a tras omul nostru pe nas praf de cărbune/ și nu-și dădea nimeni seama că e spart când ieșea în lume/ pentru că după fiecare liniuță/ băga ceapă ouă fierte brânză slăninuță// liniuță după liniuță nasul lui era o săniuță/ cu zurgălăi negri mititei ia mai mânați măi flăcăi/ câtă omenie e doamne în tine/ cam câte drezine vin și pleacă din mine// cu cât intri mai mult în pământ/ cu atât mai mult ești un sfânt/ care a ales bezna geneza/ respiri tragi praful iată asceza// și când ieși la lumină nu mai știi dacă ai înviat/ sau dacă acum te-ai născut/ și trebuie neapărat să te pui pe băut/ își zice minerul cu praf negru drogat/ când se-ntinde seara în pat// femeia știe că el moare adoarme/ un tunel de lumină/ ar vrea să îi sape în carne ar vrea să intre în ea ca în mină// dar minerul cu praf negru drogat/ a adormit e de mult îngropat/ în visul cu gemete și multă sudoare/ în care sapă să ajungă la soare”. Pe de altă parte, există și o săgeată polemică spre o parte a progresismului momentului, prin versuri cum sunt „ai milă doamne de feministe că-s triste nihiliste/ fără direcție la picior de lemn frecție”. Ele pot fi tratate ca fiind în coliziune cu o parte ce-și proclamă progresismul din poezia actuală, mai ales dacă se pierd din vedere faptul că, în contextul în care apar, vocea care le exprimă e marcată pe alocuri de îndoială și că este deopotrivă evidențiat, în câteva poezii, și comportamentul masculin considerat tocmai de discursul feminist măcar dezirabil, de nu chiar ideal.

Un alt vector esențial este cel erotic. Se impune numaidecât spus că Marius Aldea „definește” iubirea jucându-se cu bucolicul romanticilor (*ȚĂRAN*) și etalând gesturi, atitudini și intimități de cel mai înalt grad, care duc spre extrem ceea ce a fost numit estetica urâtului: („hai respiră adânc/ al doilea vânt a venit ca cel mai frumos prunc/ ai zis că medicamentul își face efectul/ am mușcat din sendviș să cinstesc momentul// în mine intrau chestii din tine ieșeau/ nimicuri esențiale să le zic pe șleau/ și deasupra tuturor plutea dragostea noastră/ în micuța toaletă cu gresie albastră” – din *NIMICURI ESENȚIALE*). Nu mai puțin, o evidențiază

prin instinctul patern, admirabil exprimat în *SCĂRILE CÂNTECUL RÂSUL*: „urc aceste scări pentru tine/ băiatul meu/ cândva zeii îmi vor răsplăti efortul/ urc la etajul 7 cu bicicleta în spate/ urc încărcat de cumpărături/ urc cu genunchii făcuți praf/ muntele ăsta// zeii abia așteaptă să te răsplătească/ nu vei ști niciodată când/ dar eu urc tot timpul/ pentru momentul ăla/n care te vei simți/ preferatul lor// acum ești cât un avocado/ în burta mamei tale/ care îți cântă și te mângâie/ și spune glume pentru tine// aud pe casa scării cântecul ei frumos/ aud râsul ei la propriile glume/ transpir și urc la acel râs/ pentru că acolo este dragostea/ și acolo este totul// iar când genunchii trosnesc și dor/ eu mă gândesc că te-am scutit/ de-o durere-n viitor/ iar când genunchii mei se rup/ urc în mâini mă târăsc/ zeii știu că nu sunt beat// când ajung la ușă cântecul mă simte/ și când intru-n casă râsul mă cuprinde.”

Poezia finală, tocmai citată integral, pare a contura mai intens viziunea ansamblului poetic. Iubirea e misterul ori miracolul care dă sens existenței, făcându-i durerile suportabile. E o forță care transcende rațiunea. Intelectualismul e doar un mijloc pus la treabă pentru a o putea aproxima. Poezia lui Marius Aldea iese din suma experiențelor printre care se numără și revelația iubirii ca rațiune de a ființa. O sumă din care se ivește un volum-repertoar al devenirii, unul care poate fi tratat foarte bine și ca un singur poem brilliant, rostit incantatoriu de Maruth, nume care reflectă atracția fantasy și nostalgii etice.

* *Maruth*, București, ART, 2025.

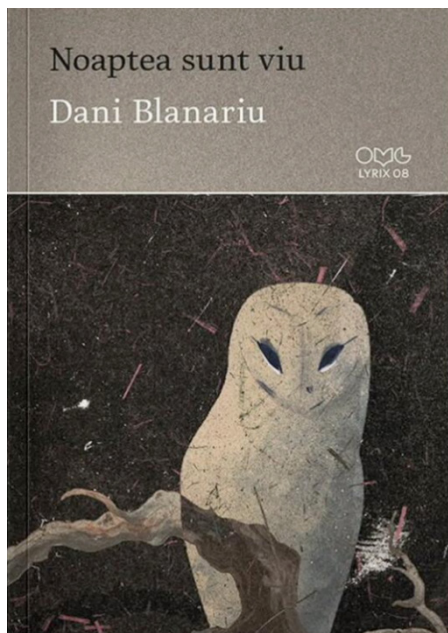
POLIFON
Tap IC+

GRADU PAVEL
GHEO
Disco Titanic



Andreea POP

În mare măsură, imaginația



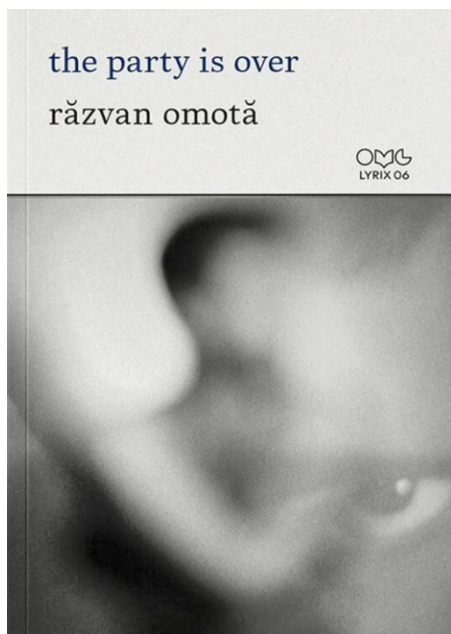
Ca să îl citez pe Dani Blăniariu, care debutează cu niște poeme dense, prefațate promițător prin versuri din Constantin Abăluță și Svetlana Cîrsteian. Imaginația face din *Noaptea sunt viu* un debut destul de încărcat, cu o gesticulație încordată. Asta pentru că Dani Blăniariu e un *over-thinker* cronic, lucru care se vede din felul în care alege să își spună toată povestea asta a absenței, căci asta e, în fond, volumul ăsta – cronică a unei dispariții din chiar mijlocul lucrurilor, reflecția pe marginea formei care rămâne când dispari. E cum se poate de nimerit, din punctul ăsta de vedere, motivul nopții, central pentru textele lui (aprope de alegerile poezilor care îi „nășesc” proiectul), care traduce perfect încercarea asta de tatonare a realului pe care o propune volumul („mimez că știu ce caut”, zice el la un moment dat), care are loc la intersecția dintre corporalitate, suspendare din realitate (aș zice, ceva mai acutizată în secțiunea a doua a volumului, „Memorie justă”) și un fel de așteptare permanentă: „după miezul nopții gânduri străine/ mintea impulsivă ascunde melancolia// cutia toracică efemeră inima solitară// modelează oase rămase/ prind de gleznă realitatea// imit gesturi/ aștept dimineața”, *Poem*. Destabilizarea vitală, starea asta de încordare permanentă sugerează lipsa comunicării, golul și singurătatea,

în mijlocul căroră Dani Blăniariu își construiește mici adăposturi.

De fapt, asta e poezia lui, tocmai tentativa de a găsi soluții/ refugii cerebrale în confruntarea cu exteriorul, încercarea unei rutine care să țină lucrurile pe linia de plutire. Confesive, dar cu un filtru ușor obscur, textele au o notă de solemnitate care vine din fragmentarism și din decupajele pe care poetul le stilizează pentru a sugera efluviiile ce străbat cartea de la un capăt la altul. Sunt poeme scurte, cu efect percutant, deși politica lui Dani Blăniariu e mai degrabă una *soft*, care traduce nostalgia și absența într-un registru destul de cerebral, aproape al abstenenței lingvistice, aș zice. Mereu, senzația e că *ceva rămâne nespus*, ca să citez chiar titlul unui poem, premoniția răului din lume, mai mult decât concretizarea ei propriu-zisă, țin firul de tensiune aici: „fiecăre cu părțica lui/ aranjată stângaci/ așa cum poate// aici mângâi/ un cățel/ la fel de mic ca tine// când ai văzut/ oameni care se joacă/ după reguli/ ai știut// că nu poate dura mult”. În felul ăsta iau naștere cam toate scenariile implozive ale lui Dani Blăniariu.

Ce mi-a plăcut mult la debutul lui e atenția pentru formă, o anume geometrie a lucrurilor extrem de bine gândită, felul în care construiește toată această poetică solitară pe fondul recuperării vidului și a dorinței de a se recupera pe sine („noaptea ajung mereu la mine”). Are câteva formulări ce puteau fi gestionate altfel („numai la înserare/ îmi pun haina-n cuier/ și mă apuc să despachetez resturile sinelui”, *Acelui viitor*), dar dincolo de ele, rămâne un volum curat, decent ca întindere și asumat pe traiectoria asta a singurătății pe care se înscrie. Și-mi place și că e imprevizibil: după ce a construit tot volumul pe o direcție mai degrabă minimalistă a decantării detaliilor personale, vine în final cu două texte surprinzătoare, cumva ieșite din matcă – *Străzile aceleași* și *Concediu* –, care bifează ceva mai concret și palpabil la capitolul biografie. Discrete, ușor bizare și melancolice aceste „nocturne” sentimentale, un amestec ce n-are cum să treacă neobservat.

* Dani Blăniariu, *Noaptea sunt viu*, Editura OMG, Alba Iulia, 2025



Răzvan Omotă debutează în mare forță cu niște poeme revanșarde puternic alimentate de o anxietate care vine din neacceptare. *the party is over* de fapt, asta, e: un lung exercițiu de acceptare, de înțelegere a limitelor (nu doar a celor personale, ci și pe ale celorlalți) într-un proces de armonizare al adultului ajuns la pragul de 30 de ani. Volumul demarează cu un poem expansiv-militant, care prefigurează cu precizie miza cărții, evident, identitară și care punctează apăsător poziția de pe care se lansează aceste poeme: trauma copilului neacceptat în familie pe fondul prejudecăților de gen: „m-am născut fără să aleg unde,/ cine, ce, cum, de ce să fiu,/ dar m-am născut un *fiu*,/ primul *fiu*,/ *fiul* risipitor/ *fiul* fără de înțeles/ *fiul* care a plecat/ *fiul* care a eșuat/ *care într-un final a reușit*/ *fiul* «când aduci și tu o femeie acasă»/ «când te însori»/ «când faci un copil»/ «când încetezi cu toate tâmpeniile astea»/ *fiul* *lgbtqi+*/ *fiul* *queer*/ *fiul* care la un moment dat/ a ales să nu mai fie: *fiu*”, *non-fiu*. Nu-mi vine în minte un debut recent care să trateze tema asta cu atâta sensibilitate. Textele lui Răzvan tocmai asta fac, vorbesc despre toată agonia asta personală sub forma unui dublet tematic percutant: clivajul familial, în prima secțiune, urmat de cel mai larg, social, în celelalte două, totul pe un ton delicat și tranșant, în același timp, oricât de paradoxal ar suna. Ca o termopilă *soft*, cam așa lovesc poemele din această plachetă, care atacă fără rezerve toate stereotipiile aferente acestei teme și toate locurile călduțe în ne așezăm pe subiect ca societate, la adăpost de orice tentativă de asumare & empatizare cu celălalt.

Ar fi putut rămâne și în sfera asta a demontării carențelor sociale și tot rămânea un debut notabil, dar Răzvan Omotă merge și mai departe și aprofundează

toată problematica asta a rupturilor la un nivel extrem de personal: ies la suprafață, de aici, și toate dezechilibrele inerente neacceptării, permanenta căutare a apropierei de alții (a cărei amploare e cu atât mai simptomatică în lumea aplicațiilor de *dating*, vezi doar poemele *feeldate* sau *(off)line*, care vorbesc concret despre asta), nevoia de apartenență, sau, măcar, gura necesară de aer, *far from the madding crowd*. Cu toate că sunt încărcate de o doză bună de neliniște și revoltă (temperată, reținută), poemele de aici respiră ceva mai ușurate, pe porțiuni, cu sentimentul, discret, e drept, al unei oarecare eliberări.

Era inevitabil, însă, ca toată mecanica asta să nu ducă spre un climax cu retorică manifest-agresivă. Răzvan Omotă gestionează bine momentul, fără ca un poem ca *povestea săpunului*, punctul de maximă descătușare a tensiunii, să pară strident sau bizar în ansamblul altfel ceva mai temperat al volumului. Ba chiar aș zice că ar fi putut plasa puțin pe partea asta, textele ar fi putut fi ceva mai contondente. Dincolo de asta, rămâne un debut pe care nu ai cum să îl ignori, care bifează în poezia recentă o temă deja consacrată în proză, prin Schiop și care mi se pare că merită atenția prin tot acest proces febril și hipersensibil al aproximării de sine. „*love has no gender* și fricile/ fiecăruia stau pregătite în/ poziții de/ gardă.” zice Răzvan Omotă la un moment dat într-un poem ca *vis & muncă* și toată odiseea asta despre *love & war*, despre tăceri în cuplu și dincolo de el, iubiri eșuate (în toate sensurile posibile) și metamorfoză care e *the party is over* e dovada concretă a exorcizării fricii.

* Răzvan Omotă, *the party is over*, Editura OMG, Alba Iulia, 2025



Horațiu NAN

Epoca Iohannis se cunoaște pe sine



După cum ne-a obișnuit deja de ceva vreme, realitatea românească de dreapta se cuprinde periodic pe sine în gândirea de stânga. Pare a fi o etapă necesară, din punct de vedere dialectic și nu numai, pentru a se lepăda de vechile ei forme înainte de a se înveșmânta în unele noi. De la culmea tranziției postcomuniste în *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu* (Cartier, 2008) la *Epoca Traian Băsescu. România în 2004-2014* (Tact, 2014), a venit acum rândul lungii decade 2014-2025 să se reflecte în oglinda teoretică a inteligenței noastre mai mult sau mai puțin radicale. Drept e că – după cum admit autorii înșiși și după cum sugerează și semnul de întrebare din titlu – periodizarea efectivă folosită în *Epoca Klaus Iohannis? România între 2014 și 2025* (Tact, 2025, coord. Mihnea Bălci, Anca Birnoiu, Veronica Lazăr, Catrinel Rădoi, Vali Stan și prescurtat de aici înainte ca *EKI*) este deseori infidelă identității de brand a cărții. Studiile strânse în volum abordează fenomene economice, politice, sociale sau culturale vaste ce nu pot fi discutate în afara unor dinamici mai ample care transcend – atât dintr-un unghi istoric, cât și geografic – hotarele celor două mandate prezidențiale recente. Mai mult, așa cum rezultă în general din demersul contributorilor, nici nu prea putem vorbi de o *epocă* propriu-zisă, iar dacă am putea, fostul nostru președinte – personificarea pasivității mute – nu prea e definitoriu pentru ea. Așa-zisa „epocă Iohannis” e de fapt prinsă în – și definită de – agenți și structuri globale al căror flux poartă în mod inexorabil România de-a lungul tristului marș al istoriei universale, trasă neputincioasă de curenții în mijlocul cărora a plonjat. Căci, trebuie recunoscut, e vorba de structuri în care societatea noastră s-a inserat de bună voie sau cel puțin fără a genera cine știe ce rezistență internă. Însă, ca în sistemele deiste din care Dumnezeu se retrage după impulsul inițial dat universului, tot așa agența națională se disipează, cedând locul mecanismelor supranaționale în care s-a integrat. Astfel, în vreme ce „epoca Băsescu” a reprezentat perioada desăvârșirii viguroase a tranziției, în era Iohannis am devenit în sfârșit o țară oarecum „ca afară” – în

comuniune deplină cu zeul Capital – fără a fi nevoiți să facem, „ca afară”, rușinoase compromisuri social-democratice. De fapt, fără a fi nevoiți să facem nimic în afară de a nu înota împotriva curentului. De parcă am fi avut de ales. Evident că nu am întâmpinat dificultăți și ne-am descurcat de minune.

Pe de altă parte, după cum mărturiseau coordonatorii la lansarea din Cluj, cartea s-a născut dintr-o memă, o poantă după *Epoca Traian Băsescu*. Probabil nu întâmplător coperta îl înfățișează pe Iohannis ca o combinație de *Withered Wojack* cu *Traumatized Mr. Incredible*. Iar dacă realitatea nu se potrivește cu mema, cu atât mai rău pentru realitate. *Epoca Iohannis* e sintagma care s-a impus. De altfel, volumul înșuși poate fi privit drept un produs specific ultimilor zece ani. Nu putea apărea decât în epoca lui Klaus. Cercetarea românească, mai ales cea socio-umană, a recuperat în mod considerabil în acest interval decalajele față de cercetarea vestică de top, integrându-se prin cele câteva centre universitare performante – în rețelele globale ale producției de cunoaștere. O carte ca asta nu ar fi fost posibilă înaintea epocii KWI. Și nici *nu a fost* posibilă, avem dovada: dispunem, din fericire, de raportul asupra preistoriei lui Iohannis – *Epoca Traian Băsescu* – a cărui replică se dorește a fi volumul curent. În primul rând că *Băsescu* are dimensiuni considerabil reduse (318 pagini mici) față de *semi-doorstopper*-ul din 2025 (514 pagini mari). Apoi, în comparație cu studiile din cartea de față, cel puțin jumătate din textele din 2014 (foarte bune, de altfel, cu nimic mai prejos decât cele din *EKI*) par mai degrabă editoriale, eseuri impresionistice sau intervenții gazetărești – cam ca recenzia asta, de ce să mint? – decât articole de cercetare riguroasă contemporană. De notat totuși că doi din colaboratorii actualului volum – Costi Rogozanu și Cosmin Cercel – au publicat și în celălalt, iar Cercel semnează articolul cel mai antrenant din carte, amintind de timpurile în care se scria mai puțin arid, deci mai puțin academic; dar recuperează și devine actual grație numărului mare de autocitări, conducând detașat la acest capitol. Partea bună e că ceea ce cărții îi lipsește într-un loc e imediat acoperit în alt loc. Textele se completează reciproc și neajunsurile sau cel puțin aspectele mai puțin discutate ale unora, își găsesc – cu o mare excepție, cum vom vedea mai jos – rezolvarea în altele și, astfel, volumul chiar merită privit ca o totalitate. Iar așa cum spiritul epocii noastre recente se cunoaște pe sine în *EKI*, tot așa cartea înșăși ajunge la conștiința sa de sine în capitolul introductiv (și cel mai lung) semnat de aproape toți coordonatorii săi.

Epocă vine de la *epoché* – care vine de la *epécho*: a reține, a suspenda, a opri, a apuca și a conține – ceva ce poate fi cuprins într-un act mental unitar, dacă ni se permit astfel de aroganțe etimologice. Autorii nu vor să suspende însă judecata cu privire la epoca Iohannis, dimpotrivă. Conștiința de sine este acea parte a adevărului fără de care nici restul nu ar fi adevărat. Iar adevărul „peroadel” Iohannis e Călin Georgescu – asta susțin, pe scurt, autorii în *Introducere*. Odată cu inserția – atât cât a putut, desigur – în lanțurile capitaliste și circuitele academice globale, România s-a inserat și în internaționala neofascistă. Bineînțeles că, parte a unui fenomen global, ascensiunea culturală și politică a extremei drepte nu poate fi pusă în întregime în cărucia lui Iohannis sau a contextului său strict românesc. Catalizatorul ei nu foarte îndepărtat a fost criza financiară din 2008, urmată de reverberațiile ei mondiale, inclusiv, în România, stilul original băsist de

gestionare a recesiunii (vezi contribuția lui Vladimir Borțun). Cu toate acestea, putem urmări refracția istoriei universale în spațiul românesc, căci – nu-i așa? – fiecare țară are partea sa de cer fascist. Sintetizând analiza politică a extremei drepte (apud. Borțun) cu analiza sa economică (apud. Cornel Ban), putem consemna trei mari factori care stau la baza succesului neofascist:

1. Lupta intra-clasă: conflictul dintre capitalul național și cel multinațional, soldat cu vulnerabilizarea primului;

2. Lupta inter-clasă: conflictul dintre stat și cetățeni, soldat cu austeritate. De notat însă că statul reprezintă capitalul în genere, iar cei doi poli politici principali (naționalist-ultraconservator și liberal-neocon), reprezentând fracțiunile majore ale capitalului (național, respectiv internațional) ce se luptă pentru acapararea statului, sunt în acord cvasi unanim în privința austerității (Simion făcea pe durul lăudându-se că dă afară 500k bugetari);

3. Pandemia: mai mult decât catalizatorul imediat al ascensiunii extremei drepte, a fost un amplificator; nu doar al luptelor inter și intra-clasă ci și, în mod direct, al ideologiilor reacționare; odată cu pandemia capitalul internațional intră și el în criză, acest din urmă detaliu fiind indispensabil pentru ascensiunea mișcării neofasciste.

Accentul pe care volumul îl pune asupra pandemiei ca factor principal al renașterii neofasciste e demn de toată lauda, dat fiind că în discursul public general se pare că nimeni nu își mai aduce aminte de pandemie în afară de negaționiștii ei. Pornind de la factorii universal valabili ai extremei drepte se poate decela și specificul său național: fascismul periferic, cum e și cel românesc, se constituie ca armată de rezervă a capitalului. Ei i se alătură și acea parte disperată – fără perspective de a se mai reintegra vreodată în relațiile de muncă – a armatei de rezervă a muncii.

Tot cu specificul național al popularității extremei drepte se ocupă și Adina Marincea și Ana Țăranu în articolul lor. Ele arată cum insurgența neolegionară care se manifestă de la pandemie începe, culminând cu toată tectura din jurul alegerilor anulate, reprezintă corpul fructifer al unui miceliu cultural răspândit de ceva vreme de-a lungul societății românești: o cultură oficială și neoficială care, de-a lungul deceniilor, a dezvoltat – asta dacă nu cumva le-a avut de la bun început și nu le-a reprimat niciodată – simpatii neofasciste sau cel puțin o înaltă toleranță la ele; o țară în care instituții publice (universități, școli, biblioteci) poartă numele unor gânditori, ideologi sau simpatizanți legionari și fasciști (precum Goga, Eliade, Vulcănescu, Blaga etc.), unde străzi din multiple orașe au fost denumite (în anii '90 și început de 2000) după Ion Antonescu; ce să mai vorbim de manifestațiile și evenimentele de spălare și legitimare prin cult și cultură a neolegionarilor (ca sfinți ai închinătorilor, rezistență anticomunistă sau socratism balcanic viz. Țuțea). Fără a neglija nuanțele, autoarele accentuează dialectica dintre dreapta extremă și centru (tot mai extrem și el), mișcarea prin care dreapta tinde către centru și centrul tinde către dreapta. Cum spuneam, fără a pierde nuanțele: deși cele două laturi politice se apropie, se întrepătrund și se facilitează reciproc, nu putem vorbi de o identitate abstractă, nedialectică a lor;

altfel n-am face decât să producem încă o falsă echivalență, imaginea în oglindă a falselor echivalențe centriste (extrema stânga=extrema dreaptă) și fasciste (centru=extrema stânga). Însă explicațiile ce recur la „narațiuni”, așa cum apar la Marincea și Țăranu (și la alții), sunt susceptibile la critică atâta vreme cât se limitează numai la aspectul discursiv. Lăsând la o parte conotațiile conspirative – de tip „narațiunile Kremlinului” care reduc ideologia la propagandă și sugerează scenariul unor complotiști care, ei și doar ei, au descoperit sosul secret al propagandei – obiecția principală la adresa genului de abordare bazat exclusiv pe „narațiune” ar fi că riscă să piardă din vedere faptul că ideologia nu înseamnă doar discurs, ci și investiție libidinală, pe bază materială, în obiecte fantasmatică. Din fericire, alte contribuții din *EKI* (cum ar fi cea a lui Gabriel Troc) ating, cel puțin în treacăt, dimensiunea psihopolitică din spatele ideologiilor. Dinamica ascensiunii neofascismului e urmărită în diverse domenii, de la agricultură (Ștefan Voicu & Elena-Daniel Ana amintind de proletarizarea, deci deklasarea micilor producători, de unde apetența lor pentru extrema dreaptă, vezi pp. 138, 140, dar și de politicile naționaliste soft ale PSD care au contribuit la ascensiunea AUR, vezi pp. 146-7), la politici de gen (Sorana Constantinescu, Carina Puiu & Tudorina Mihai), religie (Simion Pop), presă (Costi Rogozanu), drept (Cosmin Cercel), imigrație (Maria-Luiza Apostolescu, Andrei Constantin Gudu, Oana Mateescu, Ioana Simina Popescu & Ioana-Roxana Rotaru), emigrație (Gabriel Troc), tranziția verde (Anna Iosif, Mihai Iacob & Vlad Bejinariu) sau sărăcie (Dana Domșodi & Anca Birnoiu).

Dacă neofascismul reprezintă, cum spuneam, ciuperca unei rețele miceliene cu adânci rădăcini în cultura română, atunci gestul anulării alegerilor e echivalentul îndepărtării cu lingurița a mușchiului de pe suprafața borcanului cu zacuscă sperând că restul mai poate fi salvat. În schimb, reușita anulării alegerilor rezidă în faptul de a fi confirmat cu asupra de măsură vechiul adevăr potrivit căruia politica internă e identică politicii externe (și viceversa). Astfel ajungem la articolul lui Marius Ghincea demn de a ridica sprâncene, semne de întrebare și sprâncene în formă de semne de întrebare. Poziția lui Ghincea este una care cu indulgență poate fi caracterizată drept žižekiană: avem nevoie de mai mult NATO (p. 307). Scris într-un stil aparent descriptiv, articolul lui comportă poziții pro-imperialiste clare exprimate în tonuri de regret la adresa lipsei de ambiție și inițiativă euro-atlantică a statului român, a conformismului și aversiunii sale față de risc (sic!), condamnând în final „eșecul” politicii externe în mandatul Iohannis. Mai că ni-l face simpatice. Am devenit proactivi abia la final, anulând alegeri, însă era deja prea târziu, fiind defazați în raport cu valul MAGA (p. 308). Aflăm, pe deasupra, că tocmai cumințenia noastră imperialistă cuplată cu subfinanțarea politicii externe a condus la dezvoltarea extremei drepte (p. 314). Ca o paranteză, printre costurile umane ale războaielor din Afganistan și Irak Ghincea numără numai soldații români, nu și civilii țărilor invadate și ocupate (p. 306), iar în privința genocidului din Gaza aflăm că statul român a dat dovadă de „prudență” (p. 309). Ceea ce Ghincea nu ia însă în calcul, e că surplusul euro-atlantic, după cum putem vedea în zilele noastre, nu exclude deloc desființarea de facto a NATO, care pare acum un instrument de-a dreptul

constrângător pentru imperialismul occidental, o haină care i-a rămas mică în urma unui puseu excesiv de creștere.

Politica externă e altminteri singurul subiect din *EKI* ce are parte de două tratamente distincte, Ruxandra Ivan având și ea o contribuție pe tema asta unde încearcă să contrabalanseze entuziasmul dezabuzat al lui Ghincea (care visa disperat la o Românie pe post de mini-putere militară regională), oferind o perspectivă mai echilibrată. Dar și Ivan – după ce la început critică politica externă română tip „remorcă” (*bandwaggoning*) potrivit căreia, complexați și fără discuții, ne punem spășiți la coada hegemonului (p. 321) – în concluzie se resemnează realist (p. 337): militarizare să fie, primim, dar să fie eficientă și să nu se taie de la statul social (p. 330). Desigur, realistă e doar prima parte, militarizarea; cea de-a doua, care speră că acest lucru se poate face fără austeritate, mai păstrează încă unele reminiscențe utopice social-imperialiste. Dar, în orice caz, Ivan e muuuuult mai OK decât Ghincea și, spre marea ei merit, textul său marchează singurul loc din carte (făcând abstracție de *Cronologia* anonimă) în care genocidul din Gaza e numit și deci denunțat *ca atare*.

De ce a fost necesar articolul lui Ghincea în economia cărții având în vedere că oricum mai are unul – despre serviciile de *intelligence*, fiind singurul autor cu două texte în *EKI* – și externele puteau rămâne pe mâna Ruxandrei Ivan? Probabil e o scăpare din cauza compromisului pe care coordonatorii mărturisesc că l-au încheiat cu unele „puncte de vedere mai moderate dacă asta presupune deschiderea unui dialog util. Din acest motiv, contribuțiile de aici vin cu instrumente din zona științelor sociale și cu o atenție sporită asupra aspectelor empirice și istorice. Contrabalansăm argumentul «tehnocrat» cu unul pragmatic: trebuie să știm despre ce vorbim înainte să criticăm” (p. 13). Însă nu e clar ce aduce în plus moderația, unde e dialogul și de ce științele sociale și cele istorice sunt automat asociate cu compromisul? Ca și cum radicalismul criticii s-ar sfărma automat la contactul ceva mai empiric cu realitatea. E adevărat că nu putem critica fără a ști despre ce vorbim, însă și reciproca e valabilă: nu putem ști nimic înainte să criticăm. Pe de altă parte, partea moderată, împăcată cu principiul realității, este și cea de care are nevoie în cele din urmă spiritul epocii pentru a ajunge la conștiința de sine, în sensul în care ea este cea care consfințește realitatea, fixând-o ca rațională. Ca și cum prima dată trebuie să abordăm pozitivul, empiricul și, deci, să ne reconciliem cu realitatea, iar abia apoi putem da curs și negativului și, deci, principiului plăcerii.

Dar atunci ce este de făcut? Să refuzăm, pentru început, să înțelegem? Conștiința de sine este nu doar epoca sa cuprinsă în gândire, ci și autolegitimarea ei. Înțelegerea justifică realitatea existentă, binecuvântând statu quo-ul. În *Introducere* coordonatorii scriu, pe bună dreptate, ca stânga progresistă e absentă politic. Dar tocmai de aceea ea poate emite certificat legal al epocii. Epoca Iohannis ajunge la conștiința de sine prin intermediul inteligenței progresiste. Ea are nevoie de stânga pentru a se înțelege pe sine. Or, dacă înțelegerea survine abia la amurg, ca ultim act al unei realități istorice în soluție, atunci înseamnă că stânga joacă totuși un rol esențial: ca în mema cu Heidi care împinge căruciorul în prăpastie cu tot cu pacient. Deși coordonatorii se declară nehotărâți în privința asta, se poate deduce, din

însăși existența volumului, că epoca pe care o studiază și la care reflectă s-a terminat. Nu s-ar cuveni atunci oare ca stânga să refuze să devină instrumentul înțelegerii de sine a unei epoci neprietenoase? Să spună „pas” raționalizării realului? Să nu accepte statu quo-ul (inter)imperialist? În plus, în condițiile prăbușirii în abis – domeniu în care nu se poate „progresa” decât în jos, spre niveluri nebănuite de barbarie –, trebuie avut mare grijă ce înțelegi, cărei etape îi pui punct, ca nu care cumva să contribui în mod decisiv – prin însuși actul înțelegerii – la regresul general. Spiritul absolut – după cum arată Marx în *Sfînta familie* (*Opere*, vol. 2., 1958, pp. 95-96.) – survine post-festum, la finele unui proces istoric la care nu contribuie deloc. Înțelegerea nu este deci o forță materială, însă neînțelegerea poate că este – forța materială a stagnării, împiedicând rezolvarea procesului și progresia spre o nouă epocă. *Sapere aude* era sloganul iluminismului. E necesar ca teoria critică să vină cu altul. Epocii barbariei trebuie să îi refuzăm conștiința de sine. A înțelege în mod *pozitiv* barbaria reprezintă cel mai mare compromis pe care îl poți face cu ea. Trebuie să avem mare atenție la ce ne gândim deoarece acel ceva ne folosește pentru a se gândi pe sine. Dar, în momentul în care devenim conștienți de asta, e deja prea târziu, deoarece lucrul la care ne gândeam a devenit, prin noi înșine, conștient de el însuși; iar, odată ce s-a folosit cu succes de noi, ne poate arunca liniștit la lada de gunoi a istoriei.

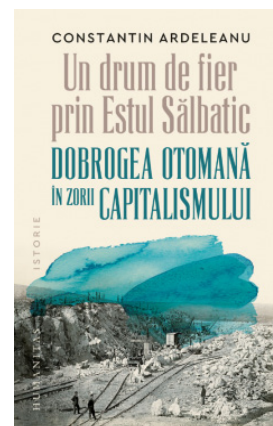
Alex CISTELECAN

Istorii mari și mici

STEALING HORSES TO GREAT APPLAUSE

THE ORIGINS OF THE FIRST
WORLD WAR RECONSIDERED

PAUL W.
SCHROEDER



Semnalez doar aici două lucrări recente de istorie, cât se poate de diferite între ele și care nu au nimic în comun decât faptul că sunt ambele remarcabile și că s-a întâmplat să-mi treacă prin mâini aproape simultan.

Anul trecut Verso publica două culegeri de texte ale istoricului american Paul W. Schroeder, dispărut în 2020, cel pe care Perry Anderson îl premia drept „cel mai original și pătrunzător istoric american al generației sale”: o lucrare despre lumea noastră contemporană, *America's Fatal Leap. 1991-2016*, și *Stealing Horses to Great Applause*, care intervine în dezbaterile nemuritoare despre cauzele și responsabilitățile declanșării Primului Război Mondial.

Analizând sistemul statal european din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, cu cele două „jocuri” predilecte ale sale – echilibrul puterilor, în interior, și un imperialism tot mai dezvăluit, în afară – Schroeder abordează în mod original chestiunea originii primei conflagrații mondiale: întrebarea, spune el, nu e cine și de ce a declanșat războiul, ci ea trebuie răsturnată în întrebarea ce anume a făcut ca principiile internaționale și regulile „jocului” care au ferit Europa de războaie majore timp de aproape 100 de ani să fie suspendate: nu de ce a început războiul, ci de ce s-a sfârșit pacea? Abordată în acest fel, originea Primului Război Mondial se dovedește a fi mai complicată, neputând fi atribuită pur și simplu agresiunii iresponsabile a puterilor centrale – ci ținând mai degrabă de eșecul sistemului de recompense, negocieri, moderație în competiția într-un „world-politics” care guvernase politica internațională a marilor puteri europene până prin 1890, un eșec de care se fac răspunzătoare nu doar sau nu atât Germania și Austro-Ungaria, ci deopotrivă, și poate chiar mai ales, puterile câștigătoare, care au îngăduit și chiar precipitat dispariția unuia din actorii concertului european și astfel au pus capăt sistemului care asigurase pacea europeană până atunci. Punctul de cotitură în acest proces e plasat de Schroeder în jurul anului 1890 – dar e un punct de cotitură care mai degrabă accelerează și neglijează contramăsurile care au însoțit goana imperialistă a marilor puteri europene până atunci: pur și simplu, de la finele secolului al XIX-lea, jocul imperialist nu doar că începe să se răsfrângă tot mai mult în interiorul continentului, dar el nu mai e guvernat de acel sistem de înțelegeri, negocieri, compromisuri care până atunci făcuse în așa fel încât din acest joc imperialist să câștige toată lumea (toate marile puteri), sau cel puțin să nu piardă nimeni în mod definitiv și compromițător. Cum Austria-Ungaria era cea mai în pericol să dispară din scenă, iar Germania cea mai blocată în aventura imperialistă, e explicabil că ele au fost cele care, la un moment dat, au refuzat să mai joace acest joc – imperialism cu compromisuri și negocieri – răsturnând masa și sperând astfel să instituie un joc cu alte reguli. În tot acest proces, România joacă un rol semnificativ: Schroeder îi dedică un capitol – transcrierea unei conferințe pe care a ținut-o la Suceava în 1974 – în care arată cum re poziționarea României, după Războaiele Balcanice, din sfera de influență a Austriei în cea a alianței Franța-Rusia a fost cea care a pecetluit soarta monarhiei dualiste, care pierdea astfel orice bază în Balcani și era astfel obligată să reacționeze denunțând și răsturnând masa jocului imperialistului cumpătat de până atunci.

Ceea ce pare să lipsească din această reconstrucție macro a perioadei premergătoare Primului Război Mondial, foarte bine argumentată de altfel, este însă tocmai *causa causans*: urmărind doar interesele și calculele strategice ale marilor puteri europene, toate considerate doar ca blocuri monolitice, fără fracturi interne și întruchipate perfect și omogen de monarhii sau premierii lor, reconstrucția jocului imperialist realizată de Schroeder pare să lase pe dinafară mobilul și cauza însăși ale acestui joc. Nu întâmplător, atunci când trebuie să explice totuși ce anume mână în luptă și în rivalitatea lor inter-imperialistă toate aceste puteri, încercând astfel să decanteze originea materială a acestei „rațiuni de stat” altfel considerată de la sine înțeleasă, Schroeder nu poate pune degetul decât pe o anumită „cultură politică”,

un etos sau mentalitate care ar sta la baza deciziilor elitelor politice ale marilor puteri. Simplu spus, ceea ce lipsește de aici este Lenin și teza sa a imperialismului ca stadiu final al capitalismului: abia o astfel de problematizare a rădăcinilor capitaliste și monopoliste ale politicii internaționale ar putea explica de ce, de la un punct, puterile europene nu mai pot pune frână și se sinucid în mod colectiv, aruncând în aer sistemul care până atunci le asigurase dominația continentală și mondială.

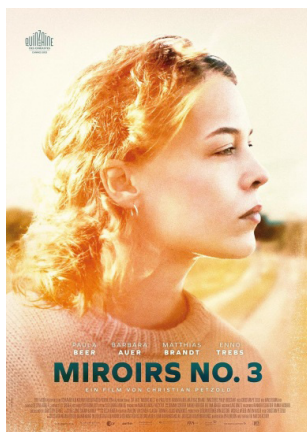
*

Celălalt titlu pe care voiam să-l semnalez este lucrarea recentă a lui Constantin Ardeleanu, *Un drum de fier prin Estul Sălbatic. Dobrogea otomană în zorii capitalismului* (Humanitas, 2025). O istorie cum nu se poate mai diferită decât cea a lui Schroeder, chit că la fel de remarcabilă: o micro-istorie a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea care urmărește vicisitudinile construcției căii ferate de la Constanța la Cernavodă în anii 1850 de către un grup de capitaliști englezi. Ardeleanu reconstruiește această poveste în mod impresionant de detaliat și documentat, dar în același timp deschizând ample orizonturi de problematizare: de la chestiunea infrastructurii ca „agent sociopolitic” la viziunile colonialiste care însoțeau proiectul căii ferate, de la mecanismele „capitalismului concesionar” – cu calea ferată ca rezultat al „confluenței dintre interesele imperiale, capitalurile globale și excepțiile juridice” – până la deschideri de „geografie juridică” și „istorie a mediului”. Povestea căii ferate dobrogene, care închide în sine toate aceste aspecte, este ea însăși una complicată: un proiect al unui grup de capitaliști britanici, care obțin această concesiune – în termeni foarte avantajoși inițial – din partea Imperiului Otoman și care îl duc la îndeplinire în anii 1850, care încearcă apoi să dezvolte infrastructura portuară și comercială din Dobrogea, driblând totodată răsturnările geopolitice care afectează regiunea precum și concurența altor proiecte capitaliste de dezvoltare a infrastructurii de transport dobrogene, și care în cele din urmă trebuie să recunoască eșecul afacerii și să încerce să-și scoată pierderea de pe spezele noului stat român și nou proprietar al Dobrogei, ceea ce și reușesc în cele din urmă, cu autoritățile române acceptând să achite datoriile față de capitaliștii britanici pe care otomanii nu mai voiau să le recunoască. În toată această poveste complexă, Ardeleanu reconstruiește cu migală toate detaliile, nelăsând pe dinafară vreunul – de la meniul și ordinea discursurilor la banchetul de inaugurare a liniei ferate, până la identitatea primilor turiști români ajunși pe litoral cu trenul și numărul de băi în mare de care s-au bucurat (Dumitru Brătianu și Constantin Grigorescu, 21, respectiv 16).

Deși lucrarea lui Ardeleanu e la antipodul macroistoriei lui Schroeder – o microistorie care, departe de a reconstrui secolul al XIX-lea din perspectiva exclusivă a unor state concepute ca blocuri monolitice, sapă în detalii și descoperă tensiuni, divergențe în cele mai mici elemente – așa spune că și ei îi lipsește cam aceeași dimensiune care lipsea și de la Schroeder. Poate că mulțimea de aspecte implicate și avalanșa de detalii consemnate ar fi articulat un tablou mai legat dacă volumul ar fi schițat măcar o contextualizare a dinamicilor economice internaționale din acea perioadă: cine ce producea, comercializa și exploata în perioada respectivă în acea regiune, și în ce fel această felie de capitalism inter- și intra-imperialist se integra în tabloul mondial.

Hana STROE

Spectre de serie, petice cu prestigiu



Mirrors No. 3 alcătuiește un inventar de preocupări tematice devenite emblematice pentru creația lui Christian Petzold și îndeplinește cu brio rigorile tehnice și estetice ce i-au asigurat reputația. Aclamat pe bună dreptate drept unul dintre cei mai eficienți și inteligenți autori contemporani, cineastul german atinge în noul său film un nivel de suplețe narativă și reținere afectivă ce sfârșește prin a-i fi nefavorabil. Nici productivă și nici prea atractivă, această subtilitate abia se mai deosebește de sterilitatea unei producții ordinare. După o carieră plină de enigme alambicate, Petzold construiește o poveste frapantă prin previzibilitatea ei. Pivotal narativ inițial și deznodământul final se vor deopotrivă îmbrăcate în mister, dar rămân nesubstanțiale, căci nu pare că ar ascunde altceva decât găuri în scenariu peticite grăbit. Temele și tiparele narrative precum proiecția și substituția de identități, ambivalența dorinței, renașterea prin violență, recurența amintirilor și persistența fantomelor sunt recombinate aici într-o manieră mai lipsită de inventivitate ca niciodată. Motivele vizuale devin instrumente prea transparente pentru a putea surprinde, în ciuda faptului că sunt tratate ca mici epifanii de fiecare dată când reapar. Într-adevăr, suspansul e sabotat sistematic și tensiunea dramatică e disipată în mod deliberat, deci nu aici trebuie căutată miza filmului. În ciuda atmosferei sale predominant aride, *Mirrors No. 3* este, pe alocuri, presărat cu clipe de liniște și frumusețe autentice, care-l fac măcar plăcut de urmărit.

Admit farmecul actorilor în decorul casnic; cheia naturalistă a interpretărilor, chimia schimburilor de priviri și coregrafia meticuloasă a corpurilor în cadru sunt, probabil, cele mai convingătoare aspecte ale filmului. Abordarea formală golește gesturile de emoție, mai degrabă decât să le sporească semnificațiile. Menținerea unei distanțe sigure față de protagoniștii oricum subțire schițați nu prea prieste ansamblului. Este împiedicată tocmai aprofundarea studiului asupra traumei umane și a formelor stranii pe care le poate lua reabilitarea; dacă acesta a fost obiectivul, din perspectiva mea e neîmplinit. Cu siguranță nu așteptam o melodramă în tușe apăsate, dar insist asupra distincției între ambiguitate și superficialitate, și această psihodramă ștersă aparține celei din urmă categorii. Pe fundalul plat, marcat de inerție, orice tentativă de inserție magică

e resimțită ca o inconsecvență structurală, mai degrabă decât o intervenție originală. Carența cronică de intensitate se dovedește potrivit celei convergențe dintre lumea fantastică și cea profană devenită specialitate petzoldiană. *Mirrors No. 3* suspendă logica realistă doar în puncte conveniente, pentru a putea avansa rapid în direcția dorită, fără a renunța la dinamica generală liniară și insipidă. Totuși, am emis un verdict destul de sever fără să fi descris *Mirrors No. 3* înainte. Se cuvine, așadar, prezentarea corpului delict, pentru a vedea care-mi sunt fundamentele.

Filmul începe cu portretul Laurei (Paula Beer), o tânără femeie profund nefericită din cauze necunoscute. Cu privirea ațintită asupra apei unui râu care curge pe sub podul circulat de mașini, ea pare să contemple sinuciderea. Cu greu înapoiată acasă, ea e întâmpinată de iubit, care o sperie când apare brusc și, după atitudinea de nesuferit, intuim că va trebui să dispară la fel de brusc. Împreună cu Jakob (Philip Froissant) și un alt cuplu pentru care el vrea să facă figură bună în vederea unei colaborări, Laura e târâtă într-o călătorie pe drumuri de țară, la bordul unei decapotabile roșii. Odată sosiți la destinație, insistența ei de a fi lăsată în pace îl obligă pe iubitul ei iritat să o conducă la gară. Momentul în care mașina trece pe lângă singura casă remarcată pe drum, în fața căreia o femeie în vârstă vopsește gardul în alb, este puternic marcat, atât la dus, cât și la întors. Prin contactul vizual încărcat, pasagera deodată alertă și proprietara casei, de-a dreptul fermecată de ea, par să semneze un contract. Cea de-a doua întâlnire a privirilor lor îi este fatală șoferului, căruia vina nu îi aparține în întregime, deși e cât se poate de incompetent. După toate aparențele, Jakob devine victima colaterală a unei sorți implacabile, incidentul morții lui fiind o precondiție a renașterii Laurei. Betty (Barbara Auer) se grăbește la locul accidentului și găsește un bărbat cu creierii vărsați, cu care nu-și va mai bate nimeni capul, și o tânără femeie tulburată psihic, dar în mod miraculos aproape intactă, pe care o primește în casă.

Dacă până acum pare că am dat *spoilere*, țin să spun că nu e adevărat: Petzold aglomerează toate aceste evenimente în primele zece minute ale filmului și ia viteză pentru a dedica restul timpului fazei de stază. De fapt, urmează să o fac, pentru că discreția mi se pare de prisos în cazul unui film care din primele clipe își deoalează întorsătura de situație și apoi o tratează ca pe o revelație. Laura se acclimatizează instant la noua casă și nu suspectează nimic atunci când Betty o numește Yelena și se corectează cu groază, nici când Richard (Matthias Brandt) și Max (Enno Trebs), soțul și fiul adult al gazdei interpretează prezența celei de-a patra farfurii pe masă ca pe o criză psihotică a ei, până să se convingă că noua venită este o persoană reală, care pe deasupra știe să gătească rețeta lor favorită de chifteluțe. Faptul că poate să poarte haine pe măsura ei, uzate dar acum vacante, că bicicleta și pianul dezacordat al Ylenei sunt reparate și puse la dispoziția ei, că e acceptată în sânul familiei și copleșită cu iubire, că vecinii aruncă priviri insistente peste gard, toate par perfect firești pentru Laura. În fine, când e înștiințată de către pseudo-fratele vitreg pe cine înlocuiește de fapt, vestea o șochează și scandalizează în așa măsură încât decide să revină la casa din Berlin, în care locuiește singură fiindcă a scăpat de iubit, și să reia studiile muzicale. Apoi descoperă că viața e frumoasă. *Mirrors No. 3* se încheie cu Laura zâmbind și privind draperiile cu model acvatic cum se ondulează în vânt.

Pornind de la titlul său prețios, inspirat de piesa „Une barque sur l’océan” a suitei lui Maurice Ravel, *Mirrors No. 3* e, în primă instanță, un film al reflexiilor și refracțiilor. Referințele cinefile, literare sau picturale nu sunt simple ornamente, ci

instrumente menite să suplinească absența altor satisfacții spectatoriale, însă tot această rețea de influențe și interferențe scoate în evidență deficiența filmului în relație cu realul. Petzold nu oglindește doar pentru a genera identificare, ci mai degrabă se folosește de suprafețele scilpitoare pentru a sigila narațiunea într-un spațiu ermetic și aseptice, unde recunoașterea de citate culturale ține loc de substanță. Deși este stimulantă intelectual, intertextualitatea poate acoperi doar parțial pustietatea și precaritatea emoțională a textului primar. Viețile, acțiunile, reacțiile și situațiile protagoniștilor, precum și interioritățile lor, capătă aderență și coerență abia când sunt completate de semnificații externe, fiind lipsite de conținut în sine. Însă *Mirrors No. 3* își propune o incursiune în zonele cele mai intime ale minții umane, pe care erudiția nu le poate simula de una singură. Fără a avea o materie vitală la bază, asceza stilistică a lui Petzold nu sublimează sensul, ci doar administrează un sistem de semne.

Laura pare o creație de laborator, nu o ființă reală, fiind o pagină goală în așteptarea proiecțiilor altora, observație valabilă intra- și extra-diegetic în egală măsură. Petzold preia din *Vertigo* motivele dedublării și al înlocuirii, al fantomei care stăruie și pune stăpânire pe cei vii, fără a se apropia de registrul profund tulburător al sursei ori a adapta stilul propriu pentru a le asimila organic. Pasivitatea stranie cu care Laura admite să fie invadată de identitatea Yelenei poate fi trecută cu vederea în lumina precedentului ilustru invocat, dar obsesia hitchcockiană își pierde însemnătatea și forța de seducție în noua reiterare. Lipsa nuanțelor psihologice și neconcludența relațiilor umane din *Mirrors No. 3* sunt mai puțin supărătoare decât transpunerea atmosferei vibrante și maladive din *Vertigo* sub forma unui vid afectiv. Alt strat de conotații se adaugă prin mistică numelui: Laura trimite la eroina operei eponime a lui Otto Preminger. Acest alibi cinefil amplifică artificial aura spectrală a protagonistei, de altfel destul de banală, din filmul lui Petzold. Privată de o biografie bine definită, cea mai recentă din seria de Laure e liberă să profite de infinitele enigme captivante care compun istoria cinematografeiei, asemenea creatorului ei aparent aflat în pană de idei.

Referențialitatea nu-i vizează doar pe clasicii noir, ci glisează către o zonă lynchiană, de unde Petzold extrage simboluri vizuale și dinamici narative *readymade*. Numele celor două femei, Betty și Laura, evocă imediat binomul identitar din Mulholland Drive și paralelismul dintre dimensiuni, pregătind terenul pentru o explorare a straniului ce nici nu mai are loc. Decapotabila roșie accidentată violent; victima derutată care și-a uitat numele, luată sub aripa salvatoarei providențiale care se va îndrăgosti de ea; revelația că totul e o proiecție a imaginației celei din urmă, menită să distragă de la realitatea traumatizantă – sunt replici fidele ale premiselor lui Lynch. Însă cineastul american construiește universuri expresive, complexe și mai ales complete, asta nu în ciuda, ci datorită aluziilor culturale pe care le include. Este ceva ce Petzold nu izbutește să facă. În *Mirrors No. 3*, cineastul german alege să citeze misterul în loc să îl genereze și pare nevoit să apeleze la codurile altora drept proteze. Aici, motivul „white picket fence” – pe care Betty îl vopsește repetitiv – nu mai demască mizeria din spatele fanteziei suburbane (sau rurale), precum în *Blue Velvet*, ci fortifică iluzia conservatoare că armonia deplină în familia perfectă trebuie să existe. Altminteri preludiul unei prăbușiri, imaginea gardului alb devine aici o pecete a stării de fapt, ostilă oricărei subversiuni. Betty nu-și poate procesa trauma, dar poate restaura decorul, în speranța că odată ce spațiul va arăta impecabil, va redeveni acasă.

Prelungind imperativul său central, al prezervării aparențelor și stabilității pentru a alimenta o ficțiune funcțională, până și cu prețul abandonării realității, *Mirrors No. 3* este un film al repetițiilor și reparațiilor. Rutina cotidiană ritualică și rigoarea ordonării spațiului casnic nu operează ca simplu decor, având rolul de a disimula vacuitatea stărilor și legăturilor umane. Petzold nu sondează adâncurile interiorității, ci mizează pe abilitatea protagoniștilor săi de a mima viața și de a-și delega emoțiile și reacțiile obiectelor. Trauma se transformă într-o problemă de logistică, iar integrarea Laurei într-o procedură de recalibrare a mecanismului familial avariat. Această renovare ca revigorare colectivă e girată de Richard și Max, tatăl și fiul mecanici auto, definiți prin capacitatea lor de a repara orice, dar plătiți cel mai bine pentru resetarea de circuite GPS și ștergerea urmelor celor care vor să dispară. În enclava pastorală, doliul neverbalizat e vindecat cu uneltele de la service: șaua bicicletei e reglată, pianul e acordat, picuratul sinistru al robinetului e sistat și temperamentul mașinii de spălat vase e pacificat. Grație Laurei, chiar și rețeta favorită de chifteluțe revine în meniu, specialitate culinară ce pare să-i fie cunoscută din naștere. Aparent, fantoma Yelenei voia doar să-și vadă hainele purtate de altcineva și să audă câteva suite de Ravel ca să dispară din casa familiei și să-i consimtă fericirea. Până la urmă, neputința de a fabrica idila domestică poate fi depășită prin insistența de a o falsifica.

Această buclă a mentenanței, unde repetiția devine scop în sine și viitorul presupune reconstrucția trecutului, denotă un substrat ideologic oarecum suspect. Filmul nu mai e o încercare de a înțelege realul, ci de a-l ține la distanță, iar stilul lui Petzold pare închisat și neapt de a mai crea sens în afara propriului sistem de semne. Încheind trilogia elementelor naturale, *Mirrors No. 3* ocupă locul aerului, însă nu sub formă de curent care să pună pasiunea în mișcare – ca focul sau apa în precedentele în serie, *Afire* (2023) și *Undine* (2020) – ci mai degrabă de climat rarefiat și inert. *Mirrors No. 3* reduce preocupările tematice și tacticile auctoriale la o suită de manierisme lipsite de greutate. Astfel, ambivalența dorinței, ce impunea pariul cu șansele de supraviețuire ale partenerului în *Transit* (2018), aici constă în favoruri domestice risipite arbitrar de două străine; substituția de identitate, ce servea diagnosticului rănilor istorice adânci în *Phoenix* (2014), acum aplică un pansament peste un portret morbos de familie; renașterea prin violență, ce instruia o altă eroină în tainele tenebroase ale sistemului financiar în *Yella* (2007), pe a noastră o gratifică cu o vacanță terapeutică la țară, pentru a relua studiile cu mintea mai limpede. Deconectat de tensiunea politică și dramatică care îi legitimau demersul și nu deosebit de inspirat în estetica abordată, Petzold își recirculă materialele ca să se asigure de propria măiestrie.

Mirrors No. 3 nu mă nemulțumește prin minimalism, ci prin automatismul său: strictețea rețetei, siguranța și satisfacția de sine îl strică. Petzold adoptă postura romantică a artistului care a atins starea de grație. Gestiunea abilă a unor absențe înlocuiește construcția dramatică, căci aura autorului oricum prisosește. De-acum, nicio demonstrație de forță nu mai e necesară, austeritatea stilistică fiind forma finală de măiestrie. Doar că rafinarea și diluarea nu sunt sinonime. *Mirrors No. 3* e un film disfuncțional tocmai pentru că mecanismul său e prea precis și nu mai are puls. Este un Petzold de manual și un Petzold minor, lipsit de ambiții reale, auto-indulgent și resemnat cu puținul pe care-l reușește, dar care își menține pretențiile de prestigiu.

Argument

Modalitățile de reprezentare a fenomenului totalitar în literatura română de după 1989 sunt multiple și se manifestă prin evocarea ororilor comunismului în grilă realistă sau prin recuperarea simbolică a memoriei în expresivitatea textelor memorialistice situate la limita dintre autenticitatea evocării și ficțiune. Reprezentările comunismului îmbracă diverse forme în literatura română post-comunistă, de la exercițiul exorcizării ororilor, la vocile memoriei sau la expresivitatea reconstrucției identitare. Căderea regimului totalitar în decembrie 1989 a generat o mutație fundamentală în spațiul literar românesc, trecându-se destul de repede și în spațiul literaturii de la o estetică a supraviețuirii prin aluzie și metaforă, la o estetică a recuperării adevărului istoric. Literatura postcomunistă nu a fost doar un exercițiu de libertate, ci și un instrument de procesare a traumei colective, direcțiile majore prin care comunismul a fost reevaluat literar fiind reconstituirea memorialistică a spațiului carceral, expunerea mecanismelor puterii în romanul politic, sau abordările ironice și nostalgice ale noilor generații de scriitori. Recuperarea memoriei s-a impus mai ales prin avatururile autobiografiei de închisoare și prin reconstituirea „obsedantului deceniu”, căci, după 1989, o prioritate a literaturii române a fost reprezentată de recuperarea unor spații albe ale istoriei, prin așa-numita literatură de sertar și prin mărturiile supraviețuitorilor din universul concentraționar românesc. *Jurnalul fericirii* de Nicolae Steinhardt sau *Închisoarea noastră cea de toate zilele* de Ion Ioanid, ca să dau doar două exemple, au oferit modele etice și estetice de rezistență, prin credință și cultură. Să nu uităm că, în acei ani, literatura a funcționat și ca instanță morală, voci precum cele ale Anei Blandiana sau ale Doinei Cornea contribuind la „igienizarea” spiritului public, prin demascarea mecanismelor represiunii, o astfel de literatură a mărturie stabilind fundamentele reconstituirii documentare, prin care vocea victimelor totalitarismului a căpătat legitimitate și autoritate. În privința ficționalizării totalitarismului, romanul postcomunist a demontat mecanismele psihologice ale opresorului și ale maselor manipulate și dominate ideologic, unii scriitori consacrați (Nicolae Breban, Augustin Buzura, Dumitru Radu Popescu etc.) continuând să exploreze temele puterii. Reprezentativă este proza lui Varujan Vosganian, care reușește să sintetizeze trauma colectivă într-o scriitură densă, intransigentă, vie, în care istoria personală se împletește cu istoria comunității, după cum Norman Manea, în *Întoarcerea huliganului*, expune perspectiva exilatului care analizează „clownul” dictatorial și absurdul birocratic, într-o viziune kafkiană asupra comunismului românesc. O schimbare de paradigmă se produce în proza postmodernă, mai ales cea a Generației 2000 care a abordat comunismul din perspectiva cotidianului și biografismului, atenuând tragicul sau absurdul predecesorilor. Pentru douămiiști, comunismul nu mai reprezintă doar un sistem de opresiune, ci decorul copilăriei, un spațiu al obiectelor kitsch, al cozilor și al uniformizării, prelucrat cu ironie nostalgică sau cu o anume detașare melancolică. Dan Lungu, de pildă, în romanul *Sunt o babă comunistă!*, explorează fenomenul nostalgiei după dictatură prin ochii unui personaj obișnuit, comunismul fiind examinat prin prisma siguranței sociale și a mentalităților colective nostalgice care supraviețuiesc sistemului politic. La fel, Lucian Dan Teodorovici în *Matei Brunul* relevă, prin tehnici și strategii narative postmoderne, fenomenul manipulării ideologice într-o notă de farsă tragică. Perspectiva feminină asupra totalitarismului și a spațiului privat este oferită de scriitoare precum Gabriela Adameșteanu, care, în *Drumul egal al fiecărei zile* relevă modul în care politicul, ideologia, teroarea au invadat spațiul intimității, universul familial, comunismul fiind resimțit prin degradarea relațiilor umane, prin frică dominatoare, sau prin rezistența discretă a femeii în fața unui sistem patriarhal-autoritar. Relevante sunt vocile critice care au abordat această problematică, de la Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism*), la Ruxandra Cesereanu (*Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*), Liliana Corobca (*Controlul cărții. Cenzura editorială în România comunistă*), Mihai Iovănel (*Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*), Alex Goldiș (*Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*) și, desigur, mulți alții. Așadar, se poate spune că literatura postcomunistă despre comunism a parcurs un drum lung, de la exorcizare, la examinare etică, estetică și ironică, literatura ultimilor ani concentrându-se asupra schimbărilor psihologice-comportamentale dictate de sistemul totalitar și asupra analizei mentalităților, comunismul rămânând și azi o temă de reflecție, un subiect, un „trecut care nu mai trece” desemnând dificultatea societății românești de a se desprinde de moștenirea comunistă și de mentalitățile totalitare care au supraviețuit după 1989. Această formulă este un concept-cheie în studiile despre memorie (Memory Studies), ea desemnând traumele colective care nu au fost încă pe deplin procesate psihic sau „vindecate”. Le mulțumesc tuturor autorilor care au contribuit la acest dosar care, departe de a fi exhaustiv, deschide, mai degrabă o temă de dezbatere, un șantier al investigației literare.



Ion MANOLESCU

Copilăria și trauma comunismului. O contra-utopie grafică

În zilele noastre, prejudecata că benzile desenate reprezintă un produs cultural superficial, ușor de citit, simplu de înțeles și dedicat unor cititori fără pretenții (în general, copii), este încă activă. Cronicile de întâmpinare le ocolesc, istoriile literare le evită. Cu o excepție notabilă: *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*, a lui Mihai Iovănel (2021). În capitolul intitulat *Paraliteraturi*, Iovănel include un subcapitol, *Benzi desenate*, în care prezintă și valorizează autori români de dinainte și de după 1989: Puiu Manu, Sandu Florea, Livia Rusz, Mircea Arapu, Tamba (Alex Talambă). Meritul lui Iovănel este acela de a include, în premieră, BD în rândul canonului autohton prin intermediul unui instrument academic solid (o istorie literară de 711 pagini), imposibil de ignorat. În felul acesta, ideea că, în ciuda unei circulații publice largi și a unei vandabilități solide, benzile desenate nu au ce să caute într-un sistem select de valori, rezervat produselor *mainstream*, este invalidată. Alăturând demersului lui Mihai Iovănel contribuțiile lui Dodo Niță (dicționare, monografii, interviuri), principalul promotor al BD românești de după 1989, dar și al relațiilor acesteia cu spațiul editorial franco-belgian, obținem imaginea unei arte care nu mai poate trece neobservată de cercetătorii din zona literaturii sau a graficii.

Un nume recent intrat în competiția canonică dintre produsele *mainstream* și cele paraliterare/ paraculturale este cel al lui Daniel Horia, cu romanul grafic *Epoca mea de aur* (I-II, București, Art, Grafic, 2021; 2025). Tipărite în condiții *premium* (*hardcover*, color, hârtie lucioasă, coperte cu lac selectiv), cele două volume s-au bucurat de o prezență generoasă a publicului cu ocazia lansărilor de la Târgul de Carte Gaudeamus. Ele tratează un subiect mereu actual, indiferent de vârsta cititorilor: perioada copilăriei în epoca Nicolae Ceaușescu, văzute prin ochii unui băiețel sensibil și lucid, dar și prin mintea adultului din prezent.

Romanul reprezintă un eveniment editorial. Unul cu atât mai semnificativ cu cât primul volum stârnește și interesul editorilor străini: *Je suis né Roumain* este publicat în Belgia, la editura Paquet (2023). La fel ca în varianta românească, romanul tradus în limba franceză este însoțit de un mic caiet grafic și de o serie de patru fotografii din arhiva personală a autorului care îi întăresc componenta autobiografică: personajele Oga, Aon, Tao și cei doi părinți ai naratorului apar în parcurile Herăstrău și Carol, alături de micuțul Daniel. Interesul documentar al dosarului fotografic din cele două ediții este incontestabil.

De altfel, combinația de povești familiale din perioada Stalin-Dej (întâlnirea bunicilor, educația politică sovietică, învățarea obligatorie a limbii ruse în școli, relația cu organele de represiune ale Statului, dar și frica de abandon, dublată de căderea în alcoolism, a uneia dintre bunici) și amintiri personale din perioada lui Ceaușescu (joaca în aer

liber, descoperirea plantelor și a insectelor, prima ninsoare ș.a.m.d.), dau principala calitate a narațiunii grafice a lui Daniel Horia: *rememorarea hibridă a copilăriei*. O copilărie aparent fericită, în realitate marcată de traume puternice, insesizabile părinților și bunicilor.

Din acest punct de vedere, *Epoca mea de aur* poate fi privit, păstrând proporțiile, drept corespondentul autohton, în materie de recuperare și reconfigurare a traumei copilului care crește într-un mediu totalitar, al romanului grafic *Maus*, al lui Art Spiegelman (1986). Sau, poate mai convingător, al filmului lui Roberto Benigni, *La vita è bella* (1997). Amestecul de naivitate copilărească și toxicitate adultă (oferind o perspectivă de tip *ficțiunea copilului* – asupra sistemului criminal nazist, la Spiegelman și Roberto Benigni; asupra sistemului dictatorial ceaușist, la Daniel Horia) constituie motorul narativ al *Epocii mele de aur*.

Dar cine este Daniel Horia, autorul care nu se sfiește să considere copilăria un Paradis devastat de violența părinților și de brutalitatea comunismului? Nota de prezentare din interiorul primei părți a romanului grafic vorbește de la sine: „Mi-am petrecut copilăria mângăind. Am continuat s-o fac, în mod oficial de data asta, la liceul de artă. Facultatea de Arhitectură n-a fost altceva decât o piedică între mine și desenat, așa că am pus diploma în cel mai întunecat sertar și am dat-o uitării pentru totdeauna. M-am reîntors cu bucurie la pasiunea mea, lucrând ca artist pentru jocuri de telefoane mobile și am continuat s-o fac în Franța și, mai apoi, în Spania, unde mă aflu în prezent. În timpul liber, îmi mângălesc autobiografia al cărei prim volum îl ții în mână chiar acum.” (2021, p. 2).

Din „confesiunea” lui Daniel Horia, două elemente, interconectate, se dovedesc utile în parcurgerea *Epocii de aur* și reconstituirea (grafică, narativă și psihologică) a traumelor copilăriei în comunism: influența (auto)biografiei și rolul formației profesionale a autorului.

Asemănările dintre fotografiile din dosar și aspectul personajelor desenate sunt izbitoare. Cel puțin în cazul tatălui, construit grafic și narativ ca un individ infidel, laș, rău-intenționat și egoist, potrivirea pare a fi de 1/1. Aspectul facial, tunsoarea, mustățile, îmbrăcămintea (cămașa cadrilată, pardesiul cu gulere largi, pantalonii



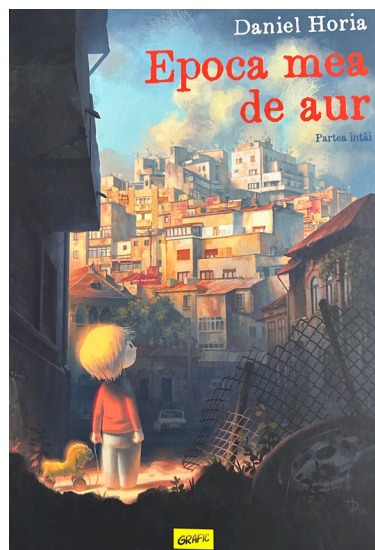
călcați la dungă, pantofii informi și incolori) mută, fără vreo intervenție a AI-ului, omul real, din instantaneu, în desen, cu o similitudine frapantă. Dacă ar fi să descoperim un scop al funcției mimetice în *Epoca de aur*, acesta ar putea fi unul extra-estetic. Cel mai probabil, terapeutic, la fel ca în cazul neuroficțiunilor. Daniel Horia lasă loc liber interpretării psihanalitice și psihocritice a romanului său grafic, prin identificarea fiecărui personaj drept corespondent „autentic” al omologului său real, urmată de „sanctiunea” în efigie. Nu întâmplător, eroul său, copilul care suportă violența fizică și psihică a părinților și absurdul educației preșcolare și școlare comuniste, se numește Dani.

În privința formației profesionale, tehnicile de casetaj și efectele de perspectivă utilizate de autor în cele două părți ale *Epocii de aur* sunt influențate decisiv de experiența sa de arhitect. Descrieri minuțioase de edificii interbelice sau comuniste (uzine, școli, hoteluri, sanatorii, vile, construcții de captare a izvoarelor termale, bulevardul bucureștean Victoria Socialismului – actual Unirii, Casa Poporului ș.a.), în care accentul cade pe volume, dar și pe forme (redate cu un realism aproape fotografic), alături de o permanentă panoramare a blocurilor comuniste (desenate din toate unghiurile: de jos sau de sus; focalizat sau în plan îndepărtat etc.) permit cititorului să pătrundă într-un univers dinamic, verosimil, familiar.

Personaj discret, dar omniprezent în roman, arhitectura devine, pentru publicul de toate vârstele, dar mai ales pentru cel care a trăit perioada, poarta de intrare vizuală într-o lume desenată a cotidianului anilor '70 și '80. Una în permanentă mișcare, cu o secvențialitate precisă și tăioasă, asemănătoare celei a cinematografiei neorealiste românești (Cristian Mungiu, Cristi Puiu ș.a.). Din perspectiva recuperării documentare și a reconstituirii adevărului istoric, demolările clădirilor vechi bucureștene, ordonate de Nicolae Ceaușescu, alături de ridicarea „Centrului Civic”, emblemă mixtă a arhitecturii sovietice lomonosoviste și nord-coreene de inspirație Kim-Ir-Sen, nu și-ar fi putut găsi o mai fidelă exprimare grafică.

Epoca mea de aur este romanul unei rememorări afective a dezastrelor economice, sociale și urbanistice ale comunismului românesc. În același timp, el oferă o hartă vizuală a impactului psihologic și fizic pe care disfuncționalitatea unei relații parentale marcate de certuri și amenințări îl poate avea asupra unui copil inocent. Inițial neconștientizate, apoi tratate în glumă sau ca un joc, măsurile economice antiumane (raționalizarea alimentelor, cozile la produsele de bază, întreruperea căldurii și a apei calde) dictate de Nicolae Ceaușescu se transformă, treptat, într-un *modus vivendi* sâcâitor. Adoptat de către părinți, ca de întreaga societate românească, de altfel, el asigură supraviețuirea familiei în condițiile în care normalitatea vieții cotidiene nu mai este un fapt de la sine înțeles, ci un privilegiu rezervat celor descurcâreți: „Lucrurile de lux, cum ar fi cafeaua, țigările și săpunul de import, erau extrem de greu de obținut. Se găseau doar la negru și erau folosite, cu precădere, ca «atenții».” (2021, p. 72).

Preluarea modelului „Descurcă-te și supraviețuiește.” este cu atât mai neplăcută, cu cât ea se



vede însoțită de anxietatea severă a micuțului Dani. Izolarea în rândul „Șoimilor Patriei”, violența verbală și fizică a „tovarășei educatoare” (adeptă a îmbrâncirii noilor-veniți în organizație) și cea verbală a șefei cantinei (care îi altoiește cu o scândură pe recalcitranți), dar și conflictele interminabile ale părinților, care se acuză când de indiferență, când de infidelitate, îl transformă pe Dani, dintr-un băiețel deschis și sensibil, într-unul interiorizat și disfuncțional. Prin urmare, *Epoca mea de aur* nu avea cum să fie un roman grafic al copilăriei fericite.

Dacă privațiunile sistemului ceaușist pot fi percepute de imaginarul juvenil ca joc sau provocare, lipsurile afective din partea părinților nu intră în aceeași categorie. Tatăl egoist și infidel este aproape mereu opac la nevoile lui Dani. Mama, deși mai umană, clachează ca urmare a comportamentului soțului și se răzbună pe copil.

Din perspectiva recuperării traumei, scena cea mai puternică a romanului grafic se desfășoară pe 10 ½ pagini (2025, pp. 250-60) și cuprinde o bătaie violentă aplicată de mamă micuțului Dani, pornind de la un fals motiv: incapacitatea băiatului anxios de a pronunța câteva cuvinte în limba engleză. În realitate, mama face un transfer între copil și soțul pe care, din cauza repetatelor aventuri extraconjugale, nu îl mai suportă.

Pedeapsa, șocantă pentru cititorul anului 2026, este aplicată băiatului uimit și nevinovat. Ea crește în durată și intensitate pe măsură ce mama observă că Dani a intrat în modul defensiv *freeze* și că nu reacționează decât printr-o imobilitate dublată de țipete și plâns. Palmele, păruiala și târătul dintr-o cameră într-alta sunt dispuse grafic printr-un casetaj violent decupat pe diagonală (cu influențe din *manga*), dar și prin inserții repetate de roșu și, mai ales, de negru – care ajunge să acopere întreaga pagină (cu *Sin City*-ul lui Frank Miller drept posibil reper naturalist și expresionist). Scena capătă proporția unei catastrofe psihologice, în momentul în care tatăl (posibil salvator, din perspectiva lui Dani), intră în sufragerie, dar, în loc să întrerupă bătaia, preferă să se plângă de zgomot. Apoi, amenințat de soție, iese pe vârfuri, închizând ușa.

Epoca mea de aur reprezintă, prin excelență, contra-utopia copilăriei în România lui Nicolae Ceaușescu. Cititorul care, parcurgând romanul grafic al lui Daniel Horia, caută să descopere o vârstă a inocenței candidă, în genul *Amintirilor* lui Ion Creangă sau al seriei desenate *Pif*, cu Pif, Hercule, Doudou, Tonton și Tata, din *Vaillant. Le Journal de Pif*, cu alte cuvinte, un univers al ghidușiei eterne și lipsite de griji, își vede contrazise toate așteptările. Comunismul nu este un tărâm magic sau idilic, iar „epoca de aur” (1965-1989), marcată de probleme sistemice (printre ele: o situație economică și locativă precară, un sistem medical deficitar, o educație ideologizată politic la maximum), le refuză deopotrivă copiilor și adulților liniștea pe care și-o doresc.

În acest context, este dezumanizarea părinților lui Dani efectul politicilor sociale dezastruoase ale socialismului și comunismului, ca în prozele realist-dure ale lui Alexandru Monciu-Sudinski? Sau disfuncțiile psihologice ale tatălui și mamei, la limita patologiei, pe care le explorează Daniel Horia din perspectiva personajului copil, reprezintă un atribut general uman, ca în prozele lui Dostoievski? Cititorii *Epocii mele de aur* sunt singurii în măsură să răspundă. Cu condiția să accepte că au în față un roman grafic neobișnuit: pe cât de inconfortabil psihologic, pe atât de captivant grafic și narativ.

Iulian BOLDEA

Recursul la trecut. Comunismul în trei ipostaze epice

Ioana Nicolaie. Instantaneele memoriei

Cartea *O lume dispărută: patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievi* (Polirom, 2004, autori Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir) cuprinde evocări, reflecții, analize despre copilăria și adolescența în comunism, într-un exercițiu de memorie a vieții cotidiene din care nu sunt absente accentele ironice sau parodice. Cartea poate fi privită și ca prelungire a volumului *În căutarea comunismului pierdut* (2001) a acelorași autori, despre care Ion Bogdan Lefter scrie că este „o atrăgătoare încercare de revizitare a comunismului autohton privit dinspre manifestările lui culturale.” Textele cu caracter evocator despre copilăria în comunism au o amprentă subiectivă incontestabilă, consemnând lumea decreștelor, absurdul planificării familiale, propaganda comunistă în familie și în școală, oferindu-ni-se fragmente de viață, microistorii cotidiene, istorii personale în diverse tonalități și stiluri ale rememorării. Ioana Nicolaie a publicat cărți de poezie (*Pozi retușată*, *Nordul*, *Credința*, *Cenotaf*, *Lomografii* și *Autoimun*), proză (*Cerul din burtă*, *O pasăre pe sârmă*, *Pelinul negru*) și literatură pentru copii (*Aventurile lui Arik*, *Arik și mercenarii*, *Ferbonia* și *Vertijia*). Trecerea de la poezie la proză nu a fost prea abruptă, în măsura în care proza conservă, în inflexiunile ei, o acută vibrație în

fața realului, sensibilitate la detaliu, dar și reflexivitate empatică, transpuse în evenimente narative, întâmplări, personaje, tramă. În *O pasăre pe sârmă*, Ioana Nicolaie „caligrafiază delicat, feminin, un text al aspirațiilor juvenile”, iar din „rîndurile infuzate de lirism se ridică siluete de fum, fantasmă ale unei «fete cuminti», într-o „partitură pe tema tinereții ezitante, fragile (înduioșător de fragile!” (Bianca Burța-Cernat). *Pelinul negru*, e o narațiune dramatică a „copiilor Cernobălului”, în care dilemelor identitare ale Agustinei li se adaugă imagini ale frustrării, ale iluziilor destrămate și ale unui univers infernal, dominat de imagini și culori ale ororii, întunericului și fricii. Simona Sora are dreptate când scrie că, în *Pelinul negru*, Ioana Nicolaie „reface o lume de după o apocalipsă ținută sub obroc, un univers (deloc paralel) care glisează – din neștiință, complezență, cruzime – în oroare”. Sau, cum bine zice Tania Radu: „Și *Pelinul negru* (2017), și *Cartea Reghinei* torc din acest caier ineputabil, cu unelte nevăzute, dar care sunt ale timpului de acum, ale acestui postmodernism proteic, generos, învățat și alunecos, în care libertatea scriitorului e mai mare ca oricând.”

Romanul *Cartea Reghinei* (Editura Humanitas, 2019) e cronică unui fel de „Iov feminin” mamă a doisprezece copii, o carte în care palierele cronologice și ontologice se întretaie, configurând un destin desenat în tușe apăsate sau tandre, într-o narațiune abundentă, ce consemnează momentele și întâmplările vieții Reghinei, amplasate într-un spațiu transilvan unde fantasmăle, demonii și concretul cotidian se întrepătrund. Sunt consemnate cu acuratețe evenimente paradigmaticale ale vieții (peștit, nuntă, șezătoare), dar și etape ale propriei vieți (dragostea, frica, umilirile, nașterea copiilor etc.). O alchimie a gesturilor cvasirituale restaurează o lume cu înfățișări proteice, vulnerabilă și consubstanțială cu marile ritmuri ale universului. Aici răsună suferințele Reghinei, mamă a doisprezece copii, șase fete și șase băieți, personaj construit cu naturalețe, pregnanță și fermitate caracterologică. Durerile și necazurile Reghinei sunt înregistrate cu acuitate. Jocul amintirilor și al iluziilor se desfășoară frecvent pe parcursul romanului, de la imaginea soțului, Damian, cel neiertat pentru vina de a o fi bătut și de a fi ucis copilășul lor nenăscut („Iar când o să-l ierți pe Damian, dă-mi de știre și mie, ca să-mi pot lua și eu rămas bun”), la fantasma flăcăului care o iubea, dar era sărac („Ce-ți dorești tu, oare, Reghină? se întreabă singură. – Să mă sui din nou în car, lângă Valer, și să plec cu el spre soarele care nu apune vreodată”). Modalitate compensatorie, visul intervine în destinul Reghinei ca o voluptate a unei trăiri subterane, de acută intensitate cromatică („Ca un copil visezi! Mult și numai culoare”). Tensiune, traumă și lirism, iertare și vină – acestea sunt cuvintele ce rezumă cel mai bine construcția narativă a Ioanei Nicolaie, iar un fragment din finalul romanului redă cu precizie atmosfera, ritmul și spațiul narațiunii („Am ajuns, dragii mei! a zis la sfârșit Reghina. De-acum vom fi mereu, laolaltă, în vara de trei ani. Și i-a scos pe toți afară, în grădina care se umpluse de

soare care n-avea să mai apună niciodată”). Episoadele cărții, cu pendularea între prezent și trecut, între vină și iertare, sunt ritmate de tonul clar și liniștit al marilor adevăruri rostite pe îndelete, dar și de un fremătător fundal moral, pe care se proiectează gesturi, momente, ritualuri, întâmplări și virtualități. Prozatoarea reușește să delimiteze limita dintre libertate și destin, exprimând, în cele 28 de capitole, relațiile dintre oameni, valori sau ierarhii ale unei comunități, relații fundamentate pe un cod al tradiției, onoarei, valorilor perene, căci Reghina este, în cele din urmă, captiva acestor legi nescrise, care o împovărează și care îi ritmează propria existență, alcătuită din suferințe, frustrări și sacrificiu de sine de fiecare zi. Sunt suferințe și sacrificii îndurate în tăcere, cu îndârjire și cu speranța unei mântuiri viitoare, suferințe pe care le regăsim încă de la primele propoziții ale romanului, scrise scrâșnit, eliptic, cu o expresivitate a contragerii emoțiilor și enunțurilor.

Romanul Ioanei Nicolaie se derulează și ca un provocator joc al conștiinței narative cu propriile ei resurse: autenticitate, sinceritate a dicțiunii, exprimare a emoției nude, trăire împinsă până la limitele ei cele mai vagi, printr-o alternanță a descrierii alerte și a dialogului tensionat. Să faci vizibilă suferința interioară prin rețelele de cuvinte, enunțuri și fraze ce alcătuiesc mecanismul narativității, să aduci la suprafață trăiri instinctuale și impulsuri obscure, să faci ascultat glasul sugrumat de durere al feminității: acestea sunt atuurile cărții Ioanei Nicolaie, o carte despre vină, iertare și revoltă, dar deopotrivă o cronică a curajului și a sacrificiului cotidian într-o lume apăsătoare și nepăsătoare.

Radu Pavel Gheo și lecția lui Bulgakov

Radu Pavel Gheo a publicat până acum cărți bine receptate de critică (*Valea Cerului Senin*, 1997, *Despre science fiction*, 2001, *Adio, adio, patria mea cu î din i, cu â din a*, 2003, *Românii e deștepți. Clișee mioritice*, 2004, *Fairia – o lume îndepărtată*, 2004, *DEX-ul și sexul*, 2005, *Numele mierlei*, 2008, *Noapte bună, copii!*, 2010, *Disco Titanic*, 2016). Inclus în mai multe antologii de proză și reviste de cultură din țară și străinătate, autor al unei piese de teatru (*Hold-UP Akbar sau Toți în America*), Radu Pavel Gheo a obținut premii pentru proză și traducere. Adriana Bittel pune, la un moment dat, în lumină câteva dintre atuurile creației lui Gheo: „Cu lecția lui Bulgakov, a marilor prozatori americani și a cineaștilor ruși, cehi și polonezi din anii '70-'80 bine asimilată, Radu Pavel Gheo e un romancier de mîna întii”. Știința compoziției epice, darul narațiunii suple și inventive, expresivitatea cu care este articulat universul ficțional sunt câteva dintre calitățile prozei lui Radu Pavel Gheo, în care detaliul revelator și tensionat contribuie la configurarea unui tablou veridic al narațiunii, expunând o intercondiționare subtilă între real și imaginar. Personajele au contururi nete, un limbaj adesea contondent și impulsuri radicale. Narațiunile lui Radu Pavel Gheo tematizează, în spirit postmodern, unele probleme acute ale lumii

contemporane: responsabilitatea morală, vina tragică, cataclismele istorice colective, violența, răzbunarea, absența comunicării și a dialogului autentic, relația sincopată dintre identitate și alteritate, solitudinea ca mărturie a înstrăinării individului de valorile interiorității și de exigențele comunității istorice etc. *Noapte bună, copii!* e un roman cu desfășurare lentă, graduală, în care naratorul selectează, prezintă și proiectează pe ecranul unei ficționalități extrovertite scene, gesturi, întâmplări și episoade diverse, cu personaje ce se regăsesc în ipostaze temporale și spațiale distincte. Regăsim în această carte o poetică a fragmentarității, a nucleelor și scenelor care se întretaie, se distanțează și se întâlnesc apoi cu vervă a reprezentării, din care e dificil să se desprindă un sens unitar sau o idee coerentă. Derutante pentru o percepție realist-veridică sunt salturile în imaginar sau glisările în teritoriul insinuant și amăgitor al fantasticului, precum în confruntarea binelui și răului dintr-o scenă cu inflexiuni bulgakoviene.

Romanul *Disco Titanic* (2016), primit la apariție cu elogii meritate, are o arhitectură epică ingenios articulată, prin care figurația alegorică și percepția acut realistă se întrepătrund, într-o viziune ficțională polimorfă, a verbalității excesive, a tiparelor, convențiilor și clișeele abundente. Este desenată aici harta imaginară a unei Istории convulsive, cu o memorie inertială, incapabilă să înregistreze toate evenimentele, traumele, revelațiile și detaliile unui cotidian supus presiunii temporalității distructive. Lumea tranziției, debusolată și frustrată, e transpusă în dialoguri și monologuri înregistrate parcă în direct, în scene cu caracter dramatic sau comic, în care personajele, cu avatarurile destinului lor, par marionete lipsite de voință proprie, focalizate multiplu, din diverse unghiuri narative ce își păstrează acuitatea percepției. Tandrețea și cruzimea se întâlnesc în paginile cărții, în structura afectivă a eroilor, conturând o atmosferă epică ce reprezintă un loc de convergență a unor gesturi, întâmplări, coincidențe, inflexiuni epice, sau traume din care e alcătuită expresivitatea polimorfică a romanului, despre care s-a tot vorbit. Descrierile sunt savuroase, cu ruperi și dislocări ale ritmului și imaginilor, cu sincope și prelungiri, distorsiuni ale lexicului și trasee aluvionare ale imaginarii.

Străin în țară străină (2017), are un subtitlul revelator: *Literatura română și granița identitară în proza Hertei Müller și a lui Andrei Codrescu*. Cartea are o miză importantă, în sensul că modelul identitar devine predominant în reconfigurarea unor geografii culturale desenate prin grila strategiilor unui comparativism cultivat cu destulă ingeniozitate și tact critic. Identitarul care se refuză, la Hertha Muller, e pus în oglindă cu identitățile alterate sau alternative ale lui Andrei Codrescu. Reiese de aici un dialog comparativist ce privește cu suficientă nonșalanță reprezentările și halourile identitare în opera celor doi scriitori, eseistul percepend cu acuitate conturul tematic, reprezentările și expresivitatea unui evantai conceptual din care ideea de fluiditate a liminalității

nu este deloc absentă, ci, dimpotrivă, este cât se poate de bine pusă în scenă. Cărțile lui Radu Pavel Gheo surprind, dincolo de istoriile personale, de dramele și dilemele interiorității, convulsiile Istoriei și ale Post-Istoriei, dincolo de care freământul umanului devine redundant sau inexpressiv, însă, pe de altă parte, aceste cărți redau fluxul cotidianului în cele mai dinamice, mai halucinante și mai fruste reprezentări ale sale.

Alina Nelega. Nostalgia ca revoltă

Alina Nelega este cunoscută ca autoare de piese de teatru (www.nonstop.ro, *Amalia respiră adânc*, *Kamikaze*, *În trafic*), însă a debutat cu proza experimentală *ultim@vrăjitoare* (2001). Scris în cheie autenticistă, prin grila unei memorii afective de reală sensibilitate, romanul *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat* (Editura Polirom, 2019) este articulat sub spectrul unei însumări pasionante de întâmplări, scene și portrete, prin care se conturează traseul biografic al unei tinere din anii '80. Tema privilegiată a cărții e reprezentată de avaturile feminității în perioada dictaturii comuniste, feminitatea fiind percepută „în ipostaze diverse și sub aspecte variate, de la avânt la mutilare, cu dragostea, maternitatea și sexualitatea incluse”, într-un roman „puternic și necruțător” (Sanda Cordoș). Povestea Cristinei, elevă de liceu, apoi studentă și în cele din urmă profesoară în secuime se întretaie pe de o parte cu descrierea fundalului social-istoric (comunismul, condițiile mizere, compromisurile etice, improvizările sociale), dar și cu o dezbateră asupra mentalului colectiv (strania pasivitate a oamenilor, ecuația relațiilor interetnice, problema homosexualității și a libertății de gen, a cenzurii și a sancțiunilor etc.). Romanul este scris, în mare măsură, sub imperiul afectivității, al reacției subiective prin lentilele căreia se întrevăd realități, siluete umane, reprezentări și staze ale socialului. Romanul Alinei Nelega redă o imagine a epocii comunismului și a conștiințelor torturate de resemnarea de a trăi într-un mediu anihilant, în care teroarea lisei de libertate și cenzura impuneau o atmosferă insuportabilă. Narațiunea este, de fapt, și un apel la memorie și la adevăr, la codul greu de descifrat al anamnezei impregnate de afectivitate și al reprezentării cu acuratețe etică a evenimentelor și faptelor. Prietenia dintre Nana și Cristina, destinul lor paradoxal, pasiunea lor erotică, peripețiile prin care trec, scenografia întâmplărilor și a faptelor, parcursul lor existențial sinuos, toate acestea sunt trasate cu un simț sigur al narațiunii și al desenului epic, cu vervă discursivă și atenție la detalii. S-ar mai putea observa acuitatea sesizării dramatismului situațiilor-limită și al simptomelor degradingoladei etice, într-o lume în care renunțarea, compromisul, pasivitatea și revolta surdă sunt figuri emblematice ale unui univers dantesc, dominat de recuzita suferinței și a coșmarului, de răni atroce și de abuzuri, de o dialectică a vinei neștiute și

POLIROM
1ap 10+

ALINA
NELEGA

ca și cum nimic
nu s-ar fi întâmplat



a traumei ascunse. Substanța romanului este densă, personajele au credibilitate și pregnanță caracterologică, fluxul narativ e adesea aglutinant, cu răsturnări de situații, cu planuri epice multiple, care se întretaie și se suprapun, în contexte referențiale trasate cu precizie. Descrierea unei călătorii e realizată ca un amalgam de detalii, expresii, dialoguri, într-o tonalitate dinamică, cu desen ferm și consistent. Ceea ce este cu adevărat o marcă a scriiturii Alinei Nelega este caracterul scenic, la care se adaugă verva dialogurilor, scenografia adecvată a narațiunii, niciodată exagerat asamblată, cu un dozaj optim al situațiilor și secvențelor epice, în ciuda unor ocoluri, digresiuni sau paranteze care, totuși, nu au rol dezarticulant, conservând tensiunea, starea de alertă a cititorului pus în fața unor întâmplări, peripeții sau stări afective dintre cele mai deconcertante. Cu un simț net al expresivității banalului cotidian, prozatoarea știe să discearnă esențialul de neesențial, să surprindă cu suficientă precizie detaliul cu adevărat revelator, într-o construcție epică multiplu stratificată, cu ramificări de episoade colaterale, cu scene de real impact, chiar dacă există, cum spuneam, destul de multe divagații, explicații diegetice de care narațiunea nu avea neapărat nevoie pentru a funcționa la parametri estetici optimi. Examinând traumele epocii comuniste, prin secționări transversale într-un timp și un spațiu declinant, Alina Nelega angajează în spațiul narațiunii fluxul unei memorii impregnate de afectivitate, într-o scriitură alertă, expresivă, cu amprentă etică, prin care sunt revelate marile, tulburătoarele teme ale comunismului românesc, ale lumii în care am trăit înainte de 1989, cu conștiințe umane torturate de contrastul dintre nevoia de libertate și mutilările pe care regimul comunist le provoca indivizilor. De aici decurge caracterul depozițional al cărții. Prin substanța epică, prin personaje, tonalitate și

discurs, romanul *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat* trasează cu fidelitate imaginea unei epoci și desenul unor conștiințe ultragiate, reprezentând cu acuitate revolte, pasivități, compromisuri și traume, într-o cheie afectiv-nostalgică, livrescă și lucidă.

Bibliografie critică selectivă

Boldea Iulian, *Rătăcind printre ficțiuni: secvențe de literatură română contemporană*, Editura Eikon, București, 2024; Cesereanu, Ruxandra, *Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998; Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, Editura Curtea Veche, București, 2005; Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2012; Corobca, Liliana, *Controlul cărții: cenzura editorială în regimul comunist*, Editura Cartea Românească, București, 2014; Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011; Grigurcu, Gheorghe, *A doua viață*, Editura Polirom, Iași, 2000; Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017; Iovănel, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, Editura Polirom, Iași, 2021; Lefter, Ion Bogdan, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum: fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010; Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2019; Mihalache, Ștefania, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019; Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006; Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii - Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008; Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2002; Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013; Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1990; Sora, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008; Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Editura Humanitas, București, 2014.

Mircea POPA

Literatura ca formă de rezistență

S-a vorbit mult în ultimii ani despre literatura de sertar și despre rezistența prin cultură în socialism. Unul dintre aceste cazuri, și cel mai frapant, mi se pare a fi acela al octogenarului de la Săliștei Sibiului, Nicolae Stan Petruțiu (n. 1921), intelectual cu destinul frânt de închisorile comuniste, căruia puterea comunistă i-a luat șapte ani din viață, șapte ani în care a fost un fugar și un deșărădăcinat, ca în cele din urmă să urce Golgota închisorilor comuniste, trecând într-un singur an prin închisorile comuniste de la Brașov, Gherla, Aiud și Oradea, după ce, în 1949, a fost condamnat în lipsă la 7 ani de închisoare pentru „uneltire contra statului și a ordinii sociale”. Student la Cluj, în anul universitar 46-’47, tânărul Nicolae Stan Petruțiu s-a refugiat la părinții săi din Săliște și, cu ajutorul unor rude și prieteni, a stat ascuns șapte ani, până în 16 februarie 1955, când a fost capturat, anchetat de zbirii Securității și destinat unui regim de exterminare în închisorile amintite. Noroc că în 1955 începuse să bată un oarecare vânt de dezgheț, și inculpatul a fost eliberat, nu fără a fi trimis la reeducare și la munca de jos, lucrând pe diferite șantiere, ca instalator de gaz sau sobe de teracotă în Valea Jiului, Sîntimbru – Alba, Sebeș, Deva etc. și cunoscând din plin munca epuizantă și traiul în barăcile șantierelor socialiste. Sibiu, Orăștie, Alba-Iulia, Deva sunt alte localități prin care l-a purtat destinul și din care n-au lipsit niciodată controlul periodic al Securității, presiunile morale, încercările de racolare, amenințările de tot felul. Abia din decembrie 1989, Nicolae Stan Petruțiu și-a dobândit statutul de cetățean liber al țării, statut care i-a dat posibilitatea să scrie și să se mărturisească, atât liric cât și epic. În calitate de membru al Asociației Deținuților Politici din Filiala Alba, el a participat la redactarea volumului de documente și mărturii intitulat *Noi n-am avut tinerețe* (2005), apoi a început să-și publice o parte din multele poezii scrise în acești ani, pe care le-a ținut timp de 50 de ani ascunse, spre a nu da motiv Securității să fie din nou condamnat, dintre care unele au fost scrise chiar în temniță. În momentul de față deține cca. 900 de poezii, din care a văzut lumina tiparului doar o mică parte, adunate în volumele *Luminișuri și beznă*, cu subtitlul *Stihuri scrise pe întuneric, cu mâinile în cătușe* (Alba-Iulia, 2005) și *Jurnal liric* (Sibiu, 2008), prin care se declară „un modest stihuior” decât un poet în adevăratul înțeles al cuvântului. Poeziile, foarte diferite ca valoare, ca modalități de abordare poetică și ca stil liric, se impun în unele cazuri prin forța sincerității lor brutale și neconvenționale, menite să înscrie o pagină proprie la poezia închisorilor, a gulagului românesc și a universului concentraționar, ca o formă disperată de comunicare umană, ca în această pagină sordidă, intitulată *O zi la Aiud*: „Iarăși mi-e frig./ Sună toaca,/ O aud./ Sînt în cloaca/ De la Aiud./ La cinci dimineța sculat./ Cu visul destrămat./ Pe secție urlă caraliul./ Începe pustiul, începe pustiul! / «Deșteptarea, bandiților! / Dușmanilor, /

Cuceririlor poporului!>/ .../ Credința nu se lasă învinsă... / Să trăiți domnule prim!/ În camera 35 numai trei mai trăim./ Pe noi când ne-ați planificat să murim?>. Poeziile sale trebuie luate mai degrabă ca un document de necontestat al formei de rezistență prin cultură, precum la Radu Gyr. *Frica* este cuvântul de ordine încrustat în viețile oamenilor. căci până și *Acasă*, în lumea de odinioară a copilăriei, atmosfera devine apăsătoare, crispată: „În casa bătrână pereții șoptesc/ Colindele și ocinașele bunicii/ Prin colțuri, din icoane clipesc/ Și sfinții și dracii și hoiturile fricii (...) În cojocul moșului, aruncat în pridvor/ Dorm vise, se zbat năzuințe,/ Vredniciile-s treze, niciodată nu mor,/ Încolțesc în inimi, în gânduri, încremenesc în sentințe” (*Acasă*). Oierul din Săliște simte datoria să-și evoce satul și obiceiurile lui într-o copleșitoare mărturisire lirică: „La Săliște, pe uliți, în curți,/ Călătorule! când treci să te desculți!/ Ca un pelerin, cu picioarele goale./ Aici vei da veșniciei târcoale/ Și-ți va țâșni printre dește./ Pământ românesc frământat în picioare” (*La Săliște*). Poezia aceasta de o deznădejde copleșitoare pălește totuși în fața memorialisticii sale din volumul *Neamul meu sub vremuri* (Sibiu, 2007), o biografie și o istorie a unui sat care stă dovada unei adevărate înzestrări narative. Într-o evocare literară, plină de irizări și de elemente poetice, cu o memorie a faptelor și a evenimentelor timpului cu totul ieșită din comun, Nicolae Stan Petruțiu reușește să immortalizeze viața și tradițiile ciobănești ale Săliștei Sibiului, să surprindă chipuri și icoane dragi, pline de culoare și lumină. Oamenii satului, de la învățători și preoți, la vecini și rude, devin personaje pitorești ale unei lumi dominate de ritualuri și obiceiuri străvechi, cu practica transumanței și a vieții de la munte, din care se strecoară aroma tare a toponimelor neaoșe și a locurilor ce vestesc o civilizație coborâtă parcă din cărțile lui Sadoveanu. Locuri ca Valea lui Cărată, Guga Mare, Poiana lui Mușe, Galeș, muntele Sorții, moara lui Mănig; Gruicul Bisericii, Moara Podului sau cea a lui Bârloanca etc. vorbesc de o comunitate autohtonă de o autentică spiță, care trăiește prin oameni muncitori, veseli, respectuoși, de o vitalitate cuceritoare, pe care nu-i doboară greutatea vieții. Familii ca Mosora sau Lupeș (Lupaș), Tolu și altele trăiesc înfrățite cu poienile și pădurile lor, într-o armonie cosmică deplină. Oamenii mor și trăiesc în așa, se bucură de horele și vinul brumăriu, de fânul și vitele hărăzite, cu o lumină adâncă a înțelegerii și rosturilor firii. Narratorul se oprește asupra unor fapte și întâmplări de după Primul Război Mondial, le trece prin atmosfera alegerilor și prin efortul obștesc pentru chivernisire, ducându-le până la năvala rușilor și la grotescul întâlnirii cu armata lui Stalin, care transformă satul într-o cazarmă sui-generis, obligându-i pe locuitorii lui să-și părăsească vetrele. Momentele războiului și ale „sovietizării”, ale bolșevizării țării și a instaurării regimului de jaf, teroare și vânatoare de oameni, cu torționarii și eroii locului, transformă cartea lui Nicolae Stan Petruțiu (unchiul său, D-tru Stan Petruțiu, de la BCU, a fost un apropiat al lui - Blaga) într-o carte-document, pe care generații și generații viitoare o vor consulta spre a afla cum se trăia și se muncea în trecut,



cum se petrecea și cum se murea sub regimul comunist, care a stricat datinile venite din vechime, a învrăjbit oamenii și le-a adus multă suferință și durere. Cartea lui N. S. Petruțiu este o asemenea carte a durerii și suferinței întregului neam românesc, dar și o carte a reînvierii, căci autorul nu s-a lăsat nicio clipă doborât de vreme, ci a știut să iasă biruitor la lumină.

Marian Victor BUCIU

Literatura și „comunismul”

Comunismul (simplu, odios, nume) în literatura post-comunistă: operăm literatura cu termeni pe care e nevoită să-i asimileze fără a li se alinia. Comunism: în, prin, după, peste ori despre; ca urmare: epocă, instrument, perspectivă, materie (referință) a operelor literare.

Dintre romanele pe care le-am comentat în ultimii cinci ani cu o mai mare consecvență, cel puțin jumătate își extrag temele și conținutul din perioada pe care o numim fără clipire comunism. Context, fundal, viață, istorie, ceea ce tehnic poartă numele de referențialitate în modul epic realist. Însă nu doar cei 45 de ani, dar și următorii 36 sunt expuși aceluiași tratament „fabulatoriu”. Pe trunchiul comun ideologico-tematic, romancierii își adaugă problemele, dilemele, obsesiile. Vârsta lor, se-nțelege, contează în înscrierea în epocă, prin trăire sau imaginație, memorie sau ficționalitate.

Mihai Zamfir, prin *În așteptare* (2020), provocat de pândă generală neputincioasă a unei populații inerte, confruntă analitic fețele iubirii cu ideologia inumană. *Căderea cortinei* (2025), roman-studiu, mută perspectiva asupra vieții interioare și exterioare, în regim controlat, asupra a doi alogeni exponențiali pentru Apus. Un roman paternal, ficțional și memorialistic, este *Tatăl meu la izolare* (2021), al lui Cristian Teodorescu, cronică de familie de o reală densitate existențială, pe un scenariu mai larg: arest, tortură, nevinovăție, eliberare, „justiție” totalitară.

Ferenike (2025) de Doina Ruști e tot roman, despre un tată neizolat, dar direct omorât, în perioada colectivizării, nu altfel cunoscută decât romancierii eticiști ai vremii. Petru Cimpoeșu, în *Scrisori către Taisia* (2021), dă un memorabil roman întins în timp, în registru comic-analitic propriu. Radu Aldulescu, în *Drumu-i lung, căldura mare* (2021), își plimbă oglinda când convexă, când concavă, printr-o Românie securitizată, pradă bandiților roșii, cu o populație pasivă, anesteziată de petrecere folclorică. Dan Stanca lasă prin *Înainte de întuneric* (2021) un roman religios-ideatic, cu „teza” că înainte de întunericul ideologic se află lumina idealului. *Semnătura indiană* (2021), voit roman, memorialistic, de Radu Sergiu Ruba, își poartă, atrăgător și emoționant, cititorul în lumea școlară a nevăzătorilor: cercetat întrucât dictează surorii de 13 ani o scrisoare de protest trimisă la Radio „Europa Liberă” în 1971. Cătălin Mihuleac, în *Deborah* (2019), scrie într-un stil hibrid, literar-pamfletar, un roman întins pe un secol, 1918-1928, cu episoade glisante istoric prin sens și sex. Viața comunistă, mizeria, propaganda, lipsa libertății, hazul de necaz, teama, bancurile, argoul, culminând în sângele scurs în istoria cruntă și obscură a unor zile din decembrie 1989, iată ceea ce ar putea rezuma romanul lui Bogdan Brătescu, *21 de zile* (2020). *Toți copiii librăresei* (2020) de Veronica D. Niculescu e un roman „feminist”, sensibil, despre o existență dureroasă, urmare a nașterii dictate prin decret, din episoade „*inspirate de experiențele mele și ale prietenelor mele și ale surorilor prietenelor mele*”. Copil în comunism, Ioana Nicolaie, în romanul *Pelinel Negru* (2017), rememorează autentic o existență plină de privațiuni, în siajul mortal al exploziei de la Cernobîl. *Vântul, duhul, suflarea*, roman grav și substanțial, matur stilistic, de Andreea Răsuceanu, urmărește viața intimă și patria carcerală în totalitate. Bogdan Coșa, în micul roman *Cât de aproape sunt ploile reci* (2020), deduce din memoria de clan că politicul nu există, devreme ce părinții protagonistului încă îl credeau viu pe Ceaușescu după „proces”.

Și comunismul românesc (1947-1989) înseamnă ideologie, instituții, lideri, perioade și schimbări: dictatura partidului unic, muncitoresc, comunist, sub acoperirea proletariatului (PMR, PCR, UTM, UTC); naționalizarea industriei și colectivizarea agriculturii; economia centralizată și ciclic planificată; internaționalism proletar sovietizant, transferat în neo-naționalism dictatorial-tiranic; mental forțat materialist-ateist, neo-stalinist, întreținut prin cultul liderului maxim; instituții din stat și existență umană urmărită de cadrele din Miliție și Securitate; reeducarea în închisori, dar și în școli și unități economice, cu urmări tari și greu de surmontat în convingerile sau simulacrul populației – ceea ce s-a numit „comunism rezidual”, în politică (iresponsabilitate, corupție) și traiul zilnic (imobilism, nostalgie himerică), rezistență prin decizie și neadaptare la democrație și meritocrație. De neocolit e și manipularea constantă în istorie, nu doar în perioada socialismului radical vestind comunismul, a etnicității/ naționalității ca sursă legitimatoră.

Romanului proletcultist, disimulat apoi ca „realist-socialist”, larg aplicat, de la autori la cititori, a fost dogmatic, închipuit, schematic, elementar, apologetic. Pe toate palierele epicii: tematic, ideatic, actanțial, episodic, discursiv. Personaj-clasă, identitate fabricată. Irealist, non-etic, non-psihologic. Așa-zis pozitiv, optimist, proiectiv. În cel mai bun caz, precar artistic. Prin acceptarea esteticii controlate ideologic, „desecretizate”, generalitatea s-a retras oarecum în particularitate, cu referința strictă la prima jumătate a epocii totalitare de extremă stângă.

În numele clasei muncitorești și a promisiunii de eradicare a exploatării, dispariției statului, egalității, o nomenclatură s-a îmbogățit din furtul proprietății printr-un stat totalitar, polițienesc. A fost real tot ce s-a promis în sensul irealității apropiate, ca ultimă organizare, pretins științifică, a istoriei: crime, închisori, discriminări, mancurtizare, la nesfârșit.

Comunismul teoretic, utopic, a fost practic un experiment distopic feroce. S-a realizat o utopie distopică, trăită într-o relativă diversitate socială, cu mult mai puțini agenți decât pacienți, în roluri adesea echivoce sau interșanjabile, în orice caz de o mobilitate aparte. Prin concepție: scop utopic, total eliberator, mijloc distopic, deplin coercitiv. Absolută fătărnicie. Totul întors pe dos, dar în condiții de rezistență, ceea ce conferă perioadei și fazelor istorice o realitate unică.

În context tehnologic avansat, experimentul, dacă ar fi reluat, ar aduce doar un alt fel de coșmar, posibil și mai catastrofal. Omul mai curând dispăre, fie și într-o „lungă teorie” bacoviană, decât să se transforme în natura sa.

Legitimarea în etnic, național, activată și în „socialism” și în abolirea dictaturii partidului unic împinsă la tiranie, a continuat manipularea extinsă a unei umanități îngrădite și întoarse dinspre un viitor imposibil, prin recursul animator la trecutul regresiv mitizat. Farsa universală a clasei producătoare continuă în forma naufragiului național.

Romanul comunismului, de interes artistic, centrat pe psihologismul traumatic, (supra)individual, trebuie să fie anticomunist?

Estetic nu, ideologic da, dar esteticul integrează ideologicul, potrivit „limitărilor” artistice proprii sau specifice. Arta își impune, fie și variabil, axiologia. Adevărul nefiind maniheic, unilateral, uniform, pur, simplu ori simplist, negarea absolută e pe cât de ușoară pe atât de neconvingătoare. Dacă privim de la general la particular, de la radicalism la nuanțare, nu mai operăm cu negativ-pozitiv, inversând termenii și conținutul acestora. Chiar dacă unele instanțe individuale sau de grup nu vor sau nu pot decât să se înscrie decât pe această linie antagonică. Omogenitatea socială e ea însăși deopotrivă utopică și distopică, ireală și amenințătoare. Conștiința vie evită într-un mod natural această perspectivă.

„Estetica” ideologică a impus o tendință irealistă, fals-idealistică, pe care „ideologia” estetică nu o va inversa, doar o filtrează critic.

Un regim politic nu înseamnă un angajament politic uniform, pro sau contra, la modul de luptă cu

gândul și arma. Există și categorii interstițiale, nu neapărat conștiințe inferioare, victime indirecte, aparte decât cele angajate la risc. Un spectru larg, între albul impus și negrul expus.

Literatura are personaje cât mai diverse și noi (dincolo cu mult de „omul nou”), nu doar eroi sau victime. Explorează viața în totalitate, nu în, dacă pot spune astfel, *totalitaritate*. Nu au existat doctrine și practici politice atotstăpânitoare, oricât de absolutiste, dar doar îngrăditoare. Nu există tipologii unitare sau unilaterale. În pușcării au stat și militanții ajunși la putere iar apoi eliminați, funcțional sau fizic. Unii utopici au dobândit conștiință distopică. Supraviețuirea a fost și ea polivalentă. Omul, personajul, e un mix combinatoriu. De aici provine complexitatea. Literar, atrage omul trecut, se spune, prin multe, la care se cuvine adăugat: și pe cât posibil înțelese.

Literatura liberă, pliată pe criterii etice, adevăr, dreptate, de cunoaștere, va convinge întotdeauna pe cei cu judecată, nu și pe ceilalți, dominați, inerțiali, de prejudecăți. Literatura nu e demonstrativă, ea nu e teoremată, e tematică, iar temele sunt sau nu performate artistic, critic, dinspre interior spre exterior, prin implicare detașată.

Scriitorul, dar și cititorul, eliberați de resentimente, vor crea și respectiv agreea romane cu referențial (anti) comunist rezistent estetic și, implicit, ideologic. Altfel, literatura deraiază într-o ceartă oarbă și surdă, generatoare de recul istoric și politic.

Romanul actual urmează memoriilor și jurnalismului: încarcerarea, crima, contracepția, fuga din țară. Cei care au „trăit comunismul” (am cunoscut în fapt un socialism radical de o largă impostură) sunt marcați și lucrați de propriile amintiri, experiențe, cunoașteri. Tinerii romancieri, fără a avea cu adevărat conștiința epocii țintite, având și ei spirit etic, scriu din memoria altora și dintr-o întinsă, diversă, bibliografie, arhivată sau publicată. Adevărul estetic îl aliniază pe cel documentar. Voit sau nu, ei umplu lacunele operate de Cenzură asupra romanului cândva „de actualitate”. Filologi, mulți știu poeticele prozei, de la realismul critic, naturalist, psihologic, activate nemaniheic în romanul referențial-istoric. O fac în libertate, profitând de interesul de moment al Occidentului care-i și preia, ca altădată pe Paul Goma, acum în nod bizar, dar și semnificativ, ignorat. Sita critică universală rămâne numai estetică. Iar problematica umană se află mereu în curs istoric, geopolitic. Libertatea politică devine doar o premisă a libertății creatoare, și nici măcar aceasta întotdeauna și pentru toți, oricum nu obligatoriu.

Cei care nu au conștiința clădită de ori în comunism, scriitori sau nu, dar au față de acel regim politic doar cunoștință, prin transfer memorialistic și asimilare livrescă, ar fi cazul să ia bine seama la predecesori, dacă vor să pună preț pe adevăr istoric, pe referențialitate, și nu pe autoreferențialitatea de drept a ficțiunii romanești. Ceea ce făcea Breban în roman chiar din interiorul vremurilor, în siajul unor mari modele ale romanului.

E revelatoare literar și meta-literar paradigma Breban în roman: contextul istoric (referențialitate complexă și profundă) „reflectat” tematic, la nivel de

personaje care reprezintă omul psihologic, etic, „etern” vs. ternul om așa-zis nou, ideologizat: ierarhie anarhică politico-socială (metamorfoze regresive, voluntarism stăpânitor) și estetic (psihologism abisal-transcendent). Revelator, nu demonstrativ. Creativ, nu jurnalistic. European, nu localist. Întreaga operă este, estetic, „canonic”, unitară. Cu nuanța că după 1990 referentul istoric, contextual (incluzând tranziția post-totalitară), a fost mai apropiat și apropiat, dar tot în format esențialist, fenomenologic.

Linia comună, după 1990, la romancierii noștri, reia realismul critic, veridic, autenticist, experiențialist, memorialistic, limitat biografic la cunoașterea directă: traume, suferințe, nedreptatea, minciuna, brutală apropiere dintre tipuri extreme (călăi și victime). Un realism al dezumanizării prin reducere antropologic-ideologică. Estetic, stilistic, se adecvează la registrul discursiv variabil, de la tragic la comic, expozitiv sau imaginativ, observativ sau inventiv, mai direct prozaic ori mai poetic-simbolic.

Cât privește originalitatea ori noutatea noilor romancieri, e firesc ca în parte ea să vină de la sine, ca rod al schimbărilor contextuale complexe.

Literatura, ca să nu se păteze, altereze, diminueze etc., există autarhic, nu dialectic, își creează evident singură condiția și, prin urmare, execuția artistică, eliminând orice (inter)dependențe, începând și sfârșind cu aceea față de ideologii. Nu e decât la propria-i mână care scrie, ca să folosească o sinecdocă bine cunoscută pentru scriitori.

Ruxandra IVĂNCESCU

Despre *atunci* și *acum* sau cărți în fața cenzurii și fără cenzură

În fața temei propuse de revista *Vatra*, de a scrie despre comunism din perspectivă postcomunistă, am hotărât să las cărțile să vorbească. Să le așez față în față: un roman din perioada comunistă și un altul, publicat în perioada postcomunistă recentă. Cele două opere literare au o temă comună: un personaj – victimă a regimului totalitar din perioada cea mai neagră a comunismului, din „obsedantul deceniu” stalinist. Tratarea temei este însă total diferită, și nu doar în funcție de stilul autorilor ci, mai ales, în funcție de prezența sau absența unei cenzuri politice.

Galeria cu viță sălbatică, de Constantin Țoiu, și *Tatăl meu la izolare*, de Cristian Teodorescu au fost publicate în 1976 respectiv în 2021. Scris într-o perioadă de „deschidere” a regimului comunist dar cu o lungă experiență a Cenzurii, ca instituție politică, romanul lui Constantin Țoiu este construit ca o parabolă și apelează la parabole la tot pasul. Chiar titlul, *Galeria cu viță sălbatică*, este o parabolă. „Galeria” fiind o Arcă a lui Noe, care salvează tot ceea ce este frumos și valoros dintr-o veche lume, navighează pe valurile învolburate ale Istoriei încercând să ajungă la liman.

Tatăl meu la izolare, titlul volumului scris de Cristian Teodorescu, este un exemplu de „tranzitivitate” a limbajului: scrie exact ce vrea transmite. Are directetea unei confesiuni prea îndelung refulate. O istorie care trebuia scrisă demult iese acum la lumină. Tragic, direct, violent. „Nu era nici o epidemie când tata a fost băgat la izolare, acum 65 de ani și aproape opt luni. Într-o dimineață la Medgidia, a fost înhățat de pe stradă. Era inginer chimist și conducea laboratorul de la IMUM, care era la marginea orașului. A fost mai întâi dus la Constanța, unde a fost interogată și bătută îndelung, metodic. /.../ Mulți ani după aceea, tata mi-a povestit ceva câte ceva despre perioada lui la izolare. Înainte de apariția la tv a anunțurilor despre afectarea emoțională, tata ocolea amănuntele despre cele mai cumplite momente prin care a trecut în pușcărie. Mi le-au povestit după 1990 foști deținuți politici care îl cunoscuseră în închisoare.” (Cristian Teodorescu, *Tatăl meu la izolare*, Ed. Polirom, Iași, 2021, p.7)

Chiril Merișor, principalul protagonist al romanului *Galeria cu viță sălbatică*, este mesagerul în lume al „Galeriei”. El este și cel care aduce veștile, pe care membri „Galeriei” le ascultă cu nesaț. Porumbelul călător, care zboară deasupra apelor. Vestitorul dar și cel care se sacrifică (sau este sacrificat) pentru supraviețuirea Galeriei.

Istoria este adesea un cuvânt scris cu majusculă în *Galeria cu viță sălbatică*. Ea este asemeni unei zeițe fără chip, abstractă, incontrollabilă dar care, ea controlează destine. În jocul cu această Istorie orice neglijență, un cuvânt, un obiect rostit sau pierdut cu lejeritatea de pe vremea Normalității devine declanșator al hazardului aducător de moarte. Care, în lipsa tragicului, devine absurd. Este acest „accident” al Istoriei o temă specifică „romanului obsedantului deceniu, de la Milan Kundera până la Marin Preda și Constantin Țoiu: cineva uită un caiet, niște foi cu însemnări, trimite o ilustrată care ajunge unde nu trebuie. Și astfel se declanșează mecanismele Istoriei, un fel de Mare Leviathan, mai înfricoșător decât cel biblic, deoarece nu are chip și nume.

Chiril Merișor își uită Jurnalul în cabina de probă a unui magazin de confecții. De acolo va ajunge pe mâinile unor agenți ai Securității și va deveni probă incriminatorie într-un proces politic. Ancheta este prezentată foarte pe scurt: anchetatorii voiau să afle de la Chiril Merișor cine sunt „complicii” săi, membri „echipei cu care trece prin lume”, adică membri Galeriei, care au făcut „afirmații extrem de grave la adresa siguranței naționale”- o formulă standard pentru închisoare pe viață sau muncă silnică. Respectivii erau menționați în Jurnal doar cu inițialele. Pentru că refuză să dezvăluie identitatea prietenilor săi, Chiril Merișor este torturat și se sinucide (sau este ucis) lăsând scris pe pachetul de țigări cuvântul „Indestructibil”.

Îndatoritor, misteriosul ofițer Roadevin le aduce membrilor Galeriei fotocopii după Jurnalul lui Chiril Merișor și le spune prietenilor acestuia că nefericitul deținut le-a dezvăluit identitatea, în afară de un anume

A, ins foarte periculos prin afirmațiile sale. Probabil nu îl crede nimeni; de ce s-ar mai fi sinucis Chiril Merișor, de ce s-ar mai fi declarat indestructibil înainte de moarte? Torturile din închisoare nu sunt prezentate direct, grozăvia lor este mai curând sugerată.

Dimpotrivă, în romanul *Tatăl meu la izolare* torturile sunt prezentate pe larg. Nu cu superabundența violenței, care o face redundantă în multe dintre romanele contemporane, ci prin amănunte și elemente revelatoare, precum faimoasa închidere în seif, originala metodă a maiorului Popazu, un pitic sadic. Inginerul Teodorescu nu are nevoie să uite pe undeva documente – el este acuzat de înaltă trădare, țap ispășitor pentru un accident petrecut la laboratorul IMUM. Dar un punct comun au cele două victime, și o învățătură se poate trage după tragediile prin care au trecut aceștia: omul trebuie să aibă grijă cu cine se împrietenește, ce vorbește cu colegii de serviciu cu care iese la un pahar, sau cu care discută despre artă și literatură. Atât Chiril Merișor cât și Vladimir Teodorescu au fost trădați de cineva apropiat – colegii de serviciu, un membru al Galeriei. Și trădarea nu a venit de la o persoană neapărat rea sau rău intenționată. În urma presiunii pe care securitatea o pune asupra oamenilor amenințându-i cu distrugerea familiei și a tot ce aveau mai drag, aceștia cedau acceptând să depună mărturie împotriva altcuiva. Sau după cum spune doamna Virginica, soacra inginerului și mama lui Tanți: „Ea îi spusese să se ferească de golanii ăia doi de la București – Aflat și Cojoacă – că-s invidioși pe el, unul mai lichea decât altul! Și-i spusese că prea vorbea cu oricine. Să-i fi ținut mai la distanță; el să-și vadă de ale lui, cu hârtia de talc și cu socotelile, să inventeze” (Cristian Teodorescu, Iași, 2021, p.427).

În vremuri grele, nu stai de vorbă cu oricine, este una dintre concluziile ambelor romane.

Cât despre relația cu Istoria, frumoasa Luisa, una dintre protagonistele romanului *Galeria cu viță sălbatică*, strigă că ar vrea să treacă peste ea locomotiva istoriei. Mai multe personaje istorice reale apar în romanul lui Constantin Țoiu: Ana Pauker, „Doamna de fier”, o „Femeie cu cap”, implicată într-o inegală și simbolică luptă între tradiție și modernizare forțată, care aduce aminte de romanul lui Chinchiz Aitmatov, *O zi mai lungă decât veacul*. Apoi Nicolae Ceaușescu și Gheorghe Gheorghiu Dej „marele bărbat de stat” înmormântat în martie 1965 (Constantin Țoiu, București, 1976, p.399). Doar că prezența acestor personaje istorice este atât de discret ascunsă încât, dacă nu cunoști evenimentele și personalitățile respective, nu ai cum să îi vezi între faldurile largi ale literaturii parabolă.

Istoria este asociată cu trenul și în opera lui Cristian Teodorescu, mai ales în volumul *Medgidia, orașul de apoi*. Aici, la restaurantul de la gară deschis de Fănică Teodorescu, poposesc o serie de personalități politice și artistice, de la regele Carol al II-lea până la faimosul actor și director al teatrului de revistă, Constantin Tănase. Ei coboară dintr-un tren real, iau masa la restaurantul Gării și lasă în urmă întâmplări memorabile. Explicația este aceea că volumul a apărut fără perspectiva cenzurii politice, după 1990, respectiv în 2009,

Constantin CUBLEȘAN

O umbră care bântuie literatura română

Mai întâi vreau să mă refer la ceea ce a fost și cum a fost literatura în perioada anilor comunismului. Și nu mă voi duce la proletcultism nici la realismul socialist ca metode artistice dominante în anii de după război, până prin deceniul al optulea și chiar după aceea. Ci, schematic vorbind, voi constata că în epocă au existat, în paralel, două mari atitudini artistice, ilustrate pe de-o parte de scriitorii care s-au înregimentat total cu scrisul lor dogmelor ideologice și alții, pe de altă parte, care au căutat, pe cât le-a stat în putință, să evite imperativele partinice. Ambele coexistând... oarecum tacit. Voi exemplifica prin poezie. Iată, în 1963, Nicolae Stoian publică volumul *Fișă personală* din care rețin poezia manifest ce dă și titlul acestuia: „Eu sunt poetul lucrurilor categorice,/ Ca munții-n cerul clar de după ploaie./ Poet al zilelor care devin istorice/ Chiar de la prima ceasului bătaie./ Adresa mea: Pământul... a treia după Soare./ Pe largul Comunismului Prospect./ Sunt totdeauna-acasă pentru-oricare./ La telefon, numai pe fir direct (...) Mi-afirm apartenența la cei ce știu s-asude./ Cu fiecă suflare mai mult al lor rămân./ Iar cele mai apropiate rude:/ Membrii Partidului Muncitoresc Român./ Dorința mea, supremă și-ndrăzneță./ Ca gravitatea atrăgându-mă mereu:/ Să pot adevări cu propria-mi viață/ Statutul de partid – statutul meu.” (*Fișă personală*). Un an mai târziu, în 1964 apare volumul *O viziune a sentimentelor* de Nichita Stănescu, din care, tot așa, redau o poezie: *Lauda omului*: „Din punctul de vedere al copacilor,/ soarele-i o dungă de căldură./ oamenii – o emoție copleșitoare.../ Ei sunt niște fructe plimbătoare/ ale unui pom cu mult mai mare! (...) Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite./ cu aripile crescute înăuntru./ care bat, plutind, planând./ Într-un aer mai curat – care e gândul!” (*Lauda omului*). Diferența, ușor de remarcat, este fundamentală.

Nici prozatorii nu au acționat diferit. Așa, bunăoară, Vasile Rebreanu publică în 1962 romanul *Casa*, tratând probleme ale colectivizării. Un an mai târziu apare romanul *Risipitorii* (1963) de Marin Preda, o dezbatere dramatică pe tema intelectualității. Și așa mai departe. E de urmărit, desigur tematica abordată dar mult mai mult modalitatea de exprimare, voalat propagandistică sau chiar imperativă uneori, și căutarea, pe de altă parte, a unor limbaje noi, eliberate din chinga numitului limbaj de lemn, cuprinderea unor orizonturi ideatice și problematice în rezonanță cu exprimarea artistică din lumea liberă. Ei bine, momentul '89 a însemnat o descătușare categorică din sfera comunismului, pentru toată lumea, dar momentul nu a reprezentat o linie de demarcație ca o graniță geografică, hotarul dintre lumi putând fi lesne și firesc trecut, scriitorii, pentru că despre ei vorbim, putând duce în raniță multe din deprinderile, să le zic așa, pe care socialismul le-a sedimentat în conștiințe, în suflete, în maniere existențiale etc.

Mulți dintre scriitorii care s-au exersat în socialism au continuat să trăiască sub noua zodie, căutând să-și reseteze, cum se zice acum, scrisul și căutând a se exprima artistic altfel. Numai că, formați într-un mod de a gândi și de a înțelege

literatura, în școala în care treceau drept clasici manufacturieri ca A. Toma, Dan Deșliu, V. EM. Galan, Ion Călugăru și toți ceilalți, încercarea nu e deloc ușoară și nici simplă de efectuat. Să ne reamintim cum Mihail Sadoveanu, de-o pildă, a încercat în anii de imediat după război, când proletcultismul devenea violent, să se adapteze, să scrie la comanda noii politici, romane după o regulă care nu i se potrivea, dând două rateuri lamentabile: *Păuna mică* (1948) și *Mitrea Cocor* (1949), cel de al doilea salvându-i reputația în noua orânduire și aducându-i mari premii, onoruri și funcții pe care le-a acceptat cu seninătate chiar dacă romanul fusese scris de altcineva el doar semnându-l, dar asta este de-acum o altă poveste. Un caz oarecum asemănător (dar într-o perspectivă inversă) este cel al lui Maxim Gorki, care până a deveni comunist scrisese nuvele neoromantice de cea mai bună calitate, prețuit de Lev Tolstoi, de Cehov, de Corolenco pentru ca în 1907 să publice romanul *Mama*, piatră de temelie a literaturii sovietice, modelul tutelar al proletcultului. Trecerea i-a fost ușoară, pentru că rateul artistic, un compromis, impunându-l politic.

Am citat cele două segmente din biografii literare văzând în ele posibile soluții pentru scriitorii noștri de azi. Cei care s-au format în școala socialismului și care acum, fie au înțeles că un compromis nu-i poate ajuta în redimensionarea operei (vezi cazul lui Dan Deșliu care s-a străduit din răspuțeri să scrie altfel fără să-și poată depăși limitele scrisului socialist), fie au încetat a mai scrie. Eliberarea din programa socialistă n-o au decât cei tineri care s-au școlit, care s-au format în anii de după Revoluție. Dar cele două categorii de scriitori coexistă azi, într-o altă relație. Desigur, nimeni nu va scrie acum un roman în promovarea imaginii comunismului. Moralmente e imposibil, totuși. Dar sechele ale scrisului deprins în celălalt regim, persistă și sunt detectabile în multe din operele acestora. Povara socialismului o vor duce tacit încă mulți ani de aici înainte. Nu vreau să dau exemple pentru a nu irita spiritele. Dar, orice cititor atent va putea identifica... coada cometei. Și, vreau să fac o paranteză, privitoare la încălecarea acestui sfârșit și început de epocă. Operele fundamentale se scriu, de obicei, la sfârșitul unei epoci, scriitorul având capacitatea de a sintetiza specificul acesteia – istoria literară probează faptul – sau la început de epocă, prefigurându-i perspectivele de evoluție. Bunăoară, Balzac în *Comedia sa umană*, zugrăvește societatea burgheză într-o viziune panoramică, în care sunt fixate personaje tipice unui timp revolut (Louis Lambert, Eugénie Grandet, Le Père Goriot ș.a.m.d.) În pandant, A. Camus prefigurează direcțiile unei noi epoci literar-filosofice: existențialismul, deschizând orizontul unei noi modalități de a scrie, pentru viitor (*Ciuma*, *Mitul lui Sisif* și *Omul revoltat*). La noi încă nu s-a scris un roman în care epoca socialistă să fie zugrăvită, să zicem, monografic, fie și balzacian. E încă devreme? Dar, oare una care să dea seama, cum se zice în Ardeal, despre orizontul specific noii epoci pe care o trăim, s-a scris? Comunismul în literatura post-comunistă e prezent la noi ca o umbră (nu vreau să spun ca o stafie, parafrazănd titlul celebrului roman, cândva, *O stafie umblă prin Europa* de Theur de Vries). Ar merita, într-adevăr, un studiu analitic pe tema asta. De aceea, dosarul tematic al revistei „Vatra” e binevenit, pentru a limpezi, pe cât se poate, privirile asupra condiției literaturii noastre de azi.

Georgeta MOARCĂS

Forme ale constrângerii și experiența libertății în comunism

În analiza reprezentărilor comunismului în literatura post-comunistă, mi se pare esențial de investigat modul în care scriitorii aleg să exploreze regimul politic la nivelul construcției unui univers ficțional veridic, a cărui miză să nu fie doar oglindirea fidelă a lumii social-politice, chiar ferită de pericolele ideologizării, ci și să deschidă, prin intermediul ficțiunii, posibilitatea unor întrebări care să chestioneze natura regimului și ceea ce a însemnat el dincolo de stereotipurile cunoscute din literatură sau discursul istoric.

Romanele despre care am ales să discut sunt lipsite de dramatism, nu prezintă experiențe politice extreme, nu vorbesc despre teroare și lipsuri, ci explorează convingător, prin intermediul unor medii diferite, o experiență de viață complexă în comunism: *Burefi de fag* (2021), romanul lui Mihai Duțescu, un autor care avea 10 ani în 1989, deci o experiență de viață minimală în comunism și *Cartea lui Cezar* (2025), de Angela Martin, o scriitoare pentru care epoca evocată în carte se suprapune primei tinereți.

Personajele celor două romane sunt tineri care, la un moment dat, sunt aduși într-un punct de intersecție cu un regim ce părea eternizat. Nu legitimitatea comunismului este pusă în discuție în romane, deși găsim în *Burefi de fag* un personaj care se opune prin violență deciziei de a i se confisca pământul și vitele în timpul colectivizării, nea Sică, tatăl lui Radu, și care probabil plătește acest gest de rebeliune cu munca de salahor pentru tot restul vieții pe șantierele îndepărtate ale patriei, nefiind primit la colectiv, cum era cazul țăranilor chiaburi conform informațiilor prezentate de Dennis Deletant (Deletant, 2025, p.112-116). Mai degrabă scriitorii sunt interesați să analizeze multitudinea de forme ale constrângerii înscrise în dinamica cotidianului, imprimate în desenul unor vieți absolut banale, și limitele libertății testate de cele două personaje principale.

Fie că provine din mediul rural, din satul Șotânga, de peste Olt, student și apoi subinginer în București, ca Ducu, Radu Popescu (*Burefi de fag*) sau din Arad, precum Cezar Grozescu, student în primul an la Facultatea de Medicină din București (*Cartea lui Cezar*), eroii trăiesc în aceste lumi ale comunismului românesc fără să aibă neapărat formată o conștiință politică, cu atât mai puțin una revoluționară.

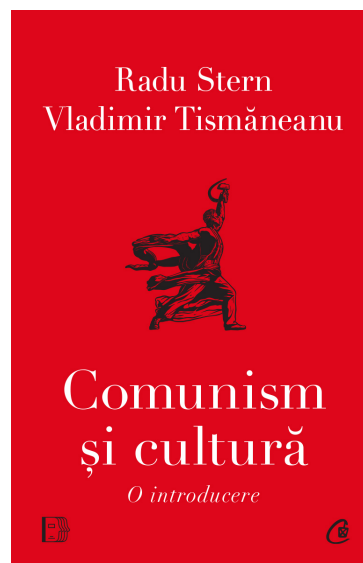
Fără îndoială, orizontul lor politic este destul de bine definit încă de timpuriu. Elev de liceu, Ducu are ambiția *să se facă* ambasador, retrăind marile vise de ascensiune socială ale unor eroi ai romanelor realiste de secol XIX francez, marcând prin cuvintele folosite proaspăta lui ambiție socială, luarea în posesie a propriului destin, a construcției de sine. Teoretic, comunismul ar fi trebuit să îi asigure acestui copil isteț de la țară, cu o origine aparent „sănătoasă”, șansa de a accede în lumea noii elite, pe care el o identifică singur fără greș:

„Auzise dintr-o carte de *ambasador*, un cuvânt sofisticat pe care, după ce s-a dumirit ce înseamnă, și l-a însușit cu mărînimie, părăndu-i-se o idee bună pentru propriul viitor. Într-un fel, avea și de ce: se considera în primul rând un tânăr patriot (...) apoi, desigur, cei care-l cunoșteau puteau depune mărturie că era un băiat îndeajuns de volubil, loial și onest. Mai mult, reușea să fie un bun negociator în situații delicate, îi plăcea să citească, excela la limba rusă, iubea istoria și de descurca binișor și la restul.” (Duțescu, 2021, p. 34-35)

Visul lui secret este „să ajungă ofițer de Securitate”, un proiect nu în întregime nerealizabil în epocă dar imposibil pentru Răducu, respins la admitere fie pentru că este fiul unui „dușman al poporului”, o evocare discretă a problematicei dosarului din societatea și proza postbelică, fie, relativizând această tematică, pentru că este prea onest și declară un semn din naștere în formularul de înscriere. Aceste motive sunt rezultatul propriilor reflecții față de răspunsul sec primit, „Respins. Semn distinctiv.” iar neîncrederea, oscilația față de verdict, nevoia de a mai găsi un motiv ascuns, apoi de a-l anula, arată deopotrivă dubla măsură a regimului și bănuielele cetățeanului, indicând un posibil dublu gândit, parte a strategiei secretului, căci regimul comunist nu dă explicații și nici feed-back iar Radu se simte trădat de trecutul părinților săi.

Aspirațiile lui de la nouăsprezece ani reflectă gradul în care noua elită comunistă devenise, în anii '70, imaginea succesului social. Practic, secvența demonstrează, prin vocea profesorului care îi spune doar „ambasador *nu te faci*”, ci ești numit, pe baza unor calități cerute și verificate de sistem, că inițiativa nu îi aparține într-o atât de mare măsură pe cât credea el, și că șansele lui de a accede în sfera burgheziei roșii sunt aproape nule.

La rândul lui, oricât de dezorientat ar fi într-un București străin, Cezar judecă aproape instinctiv anumite comportamente ca fiind ciudate, deplasate, conținând o doză de pericol, inconștiență sau provocare, precum gestul lui Toni Berbec, radioamator, de a înmâna, doar pe aceeași stradă și aproape fără să se uite la trecători, hârtiuțe pe care



erau notate frecvențe radio la care putea fi ascultat. Din nou oscilația cu privire la interpretarea acestui comportament, de disident sau provocator, este citită corect de Cezar, care chestionează în forul lui interior „preocupările” lui Toni Berbec și le declară nerealiste. A fi radioamator și a emite pe o frecvență necontrolată, necenzurată, i se pare tânărului o imposibilitate, mai ales că „reclama” la aceste frecvențe era făcută ziua în amiaza mare pe stradă. De ce să emiți pe o astfel de frecvență și ce mesaje să transmiți, dacă nu unele cu un conținut evident ostil regimului, ca „Jos Ceaușescu!”, un strigăt cel puțin straniu pentru că suntem abia în 1969, la nici un an după celebrul moment de apogeu al lui Ceaușescu, mitingul din 21 august 1968, și am fi crezut că este prea devreme pentru astfel de atitudini. Dar poate fi și o prefigurare a descoperirii valorii libertății în roman, *demnitatea de a fi tu însuși*, o experiență parțial mediată de „avertismentul” dureros dat de Securitate lui Toni Berbec, o bătaie profesionistă după cum va evalua medical Cezar, implicat fără voia lui în acest caz de către domnul Ionescu, eminența cenușie a cartierului.

Atât Radu cât și Cezar nu sunt construiți spre extreme, ca activiști sau opozanți ai regimului. Sunt doar tineri aflați la începutul vieții, care, oricât de diferiți ar fi, sunt definiți prin aceeași trăsătură: posedă un simț moral infailibil, pe care și-l descoperă și îl exersează în această întâlnire cu sistemul și cerințele lui, de a fi loial în primul rând țării și Partidului, o cerință imperativă întărită și de posibilitatea șantajului.

Angela Martin și Mihai Duțescu au ales să reprezinte întâlnirea cu fața ascunsă dar binecunoscută a regimului, de care tinerii sunt conștienți și pe care o resping, chiar dacă în *Burești de fag*, prin aburii romantici ai tinereții, Securitatea căpătase pentru Ducu o aureolă ademenitoare, ca pe o experiență eminentamente singulară, cu accent pe izolarea individului confruntat cu ubicuitatea acestei instituții, creată prin insistențele ofițerilor, reparațiile lor, extinderea rețelei colaboratorilor.

Modul în care răspund acestor cerințe, în care interpretează solicitările venite dinspre emisarii regimului (de obicei securiști), le definește profilul moral și natura regimului politic în care trăiesc, constituind, în cazul lui Cezar, fundamentul pe care se vor grefa toate acțiunile și atitudinile viitoare sau evidențiind deja o conduită morală solidă în cazul lui Radu. Mai mult, descoperim aceeași percepție, o traducere în termeni sensibili ai unei stigme morale, care pătează – lui Cezar „administratorul [ii] devenise dezgustător de lunecos” (Martin, 2024, p. 174), securistul Adrian i se adresa lui Radu cu aceeași „politețe unsuroasă” (Duțescu, 2021, p. 86).

Această experiență poate fi una de ruptură, căci intuim decizia de a-și schimba viața pe care o ia Cezar, de a căuta să se realizeze profesional și personal într-un spațiu occidental al libertății sau de independență pur și simplu, ca hotărârea lui Radu de a nu colabora cu regimul, în ciuda presiunilor și umilirii de care are parte. Radu rămâne egal cu sine însuși, nu cedează posibilelor avantajelor materiale, oricât de doritoare de aceste avantaje ar fi Angela, soția lui, o natură arivistă. Mai ales că el este abordat în anii 80, o

epocă a adeziunilor generalizate, când Securitatea avea posibilitatea de a „rezolva” eficient problemele economice sau sociale ale informatorilor, devenind, cum a discutat și Katherine Verdery, și o sursă cu care colaboratorii puteau negocia, într-o criză economică generalizată, avantaje materiale. (Verdery, 2018, p. 286-288)

„Pe la mijlocul anilor '80 [...] generația lui Radu și a Angelei se zbătea în plină postadolescență, cu diferența că se pricopsiseră cu slujbe și copii, cu CAR-uri și carnete de Partid, carnete de membri de sindicat, adeziuni la fel de fel de organizații mai mult sau mai puțin necesare – ori chiar angajamente de colaborare cu Securitatea, semnate cu nădejde, în cazul celor convinși că-n felul acesta luptă pentru binele țării și al propriei familii: repartitie preferențială pentru apartament și serviciu, copilul mutat la o clasă mai bună, pensia socrului rezolvată din două telefoane și o audiență rapidă, intrat pe ușa din dos la Hala de Carne, butelii, bonuri de pâine, bonuri de benzină, sărit peste listă la repartiții de Dacia, autorizații de ARO, motorină, prezervative date pe sub mână, sterilet, avort în condiții salubre, naștere la cel mai bun spital și fără țigănci în salon – dacă se poate și fără durere, caz în care copilul avea să poarte numele *Cezar*.”

Gelu semnase, Doinița semnase, iar pe Cezar (singurul lor copil, căci după el Doinița a făcut șase întreruperi de sarcină), în plasaseră la cea mai bună școală din sector, la cea mai bună învățătoare, cu loc în prima bancă.” (Duțescu, 2021, p. 93-94)

Construcția personajului principal este prin urmare fundamentală pentru a înțelege resorturile sale morale. Transmiterea valorilor morale se face mai explicit în cazul lui Cezar, un erou favorizat de grija părinților și a bunicilor săi iubitori, mic-burghezi din Arad. Luându-l din mediul lui protector, Aradul cunoscut în romanul *Valentina*, dintr-o lume cu ritmuri mai lente și așezate, unde buna-creștere, respectul față de celălalt, civilitatea sunt atât de importante, și lăsându-l singur în Bucureștiul necunoscut, Angela Martin proiectează studenția lui Cezar ca pe un rit de trecere, angrenând mai multe nivele: public și privat, intelectual și erotic. Dincolo de studenție ca perioadă a descoperirilor și a efervescenței creatoare, manifestată în pasiunea pentru medicină, pentru teatru și pentru Carolina, a trăi singur și nu alături de familie aduce cu sine momente dificile în rezolvarea problemelor practice, luarea unor decizii și confruntarea cu unele situații ambigue. Ele țin toate de un nivel de supraviețuire în societate nu doar financiar, de care tânărul fusese ferit acasă și care în București se acutizează. Practic Cezar descoperă intruziunea organelor de miliție în viața privată, fiind aproape somat să își clarifice natura relațiilor cu iubita sa Carolina împreună cu care locuia neoficial într-o mansardă, învăț să decodeze intențiile celor cu care vine în contact fără voia lui și pe care îi asociază, prin ubicuitatea prezenței lor (dl. Ionescu) și insistența întrebărilor (dl. profesor Ionel Tănăsescu), cu reprezentanții regimului.

Maturizarea lui Cezar se desfășoară și printr-o expunere a personajului la libertate și autonomie într-o lume aparent idilică, în cei mai buni ani ai comunismului românesc. Provocarea prozatoarei a fost de a reconstrui

aceste linii fine ale regimului, invizibile poate pentru cei mai mulți și ignorate, dar care existau, cenzura și supravegherea Securității. Mediul ales de Angela Martin este teatrul, evocat împreună cu aparatul complex al cenzurii culturale ce se pune în mișcare, răspunzător din punct de vedere ideologic, prin indicații și vizionări, de calitatea pieselor de teatru și conformarea lor la norme și organizarea deplasării în străinătate (primirea pașaportului, însoțitorii de grup, cazarea la ambasadă, pretenția păstrării coeziunii grupului). Dacă în țară studenții sunt precauți și reușesc să păcălească cenzorii, o dată aflați în străinătate mirajul Parisului îi seduce și încep să devină din ce în ce mai rebeli.

Fiind deja în epoca relativei liberalizări, studenții la IATC componenți ai trupei de teatru sunt la curent cu concepte precum teatrul de avangardă, pantomima, teatrul sărac și vor submina intențiile organizatorilor UASCR (Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din România) de a participa la Festivalul internațional de teatru studentesc de la Nancy cu piesa *Adio, Julieta, adio!* în limba franceză, substituind spectacolul cu o pantomimă care simbolizează, *in nuce*, destinul multora dintre ei. Trăind într-o lume segregată, dincolo de Cortina de Fier, tânjind după libertatea pe care nu toți o vor găsi, actorii vor experimenta cel puțin în timpul spectacolului libertatea mișcărilor corporale, ea chemând și o stare de spirit asemănătoare. Reprezentația devine mai adevărată decât viața, prin înlăturarea măștilor și corporalizarea stărilor negative, unind actori și spectatori într-o comunicare nemediată. Triumful spectacolului la festival este umbrat de rămânerea regizorului în Occident, gesturile de frondă presărate pe tot parcursul călătoriei fiind repede înăbușite prin ignorarea succesului. Semnificativ, coeziunea obținută la nivelul trupei de actori reamintește de ideea de grup, care avea să nu fie prea bine primită de regim peste nici doi ani, în 1971. În fața acestor probleme soluția găsită de diversele instituții a fost ignorarea totală, păstrarea tăcerii asupra reușitei lor, invizibilitatea lor. A vorbi despre aventura lor franceză echivala cu recunoașterea problemelor regimului.

Pentru Cezar, acest experiment teatral este cu adevărat revelator, căci regizorul a reușit să îi facă pe toți să conștientizeze dimensiunea politică a artei de avangardă, exprimată prin limbajul universal al corpului. Eliberarea prin artă, experimentarea libertății și a unei lumi în care poți să fii cu adevărat tu însuși se suprapune în cazul lui Cezar cu o amenințare reală, chiar dacă transmisă de un cunoscut, dl. Ionescu, de conformare la regimul comunist al duplicității și măștii, al secretului, ascunzîșului și dedublării. În ajunul plecării în Franța, Cezar este distrus psihic, conștientizându-și naivitatea și capcana în care căzuse, când, dintr-un exces de condescendență față de dl. Ionescu, îi făcuse o vizită în spital lui Toni Berbec și descoperise în el o victimă a Securității, aflând apoi de la același domn Ionescu, adevărat colecționar de secrete, și motivul pentru care fusese bătut – împărțise manifeste contra regimului:

„Nu putea să treacă peste umilința pe care o cunoscuse: își amintea cum a fost întâi agățat, terorizat psihic și după aceea lăsat liber, bineînțeles în batjocură, să-și târască mai departe mărunta-i viață de gânganie dresată.

Devenise în realitate personajul tragic pe care îl interpreta în spectacol, iar piesa de teatru nu era alta decât povestea vieții lui. (...) Mare regizor era prietenul Iulică! Mare talent! Cu câtă măiestrie reușise, anihilându-i pudoarea, rezistența, inhibițiile, să scoată actorul din om și omul din actor. Dar niște brute deghizate în regizori veniseră peste capul lui Iulică să-l învețe numai minciuni, despre cum trebuie să stea în banca lui, despre cum se joacă teatrul din realitate, în societate, în viața de zi cu zi... După alte reguli, bine ticluite. Demnitatea de a fi el însuși, bunăoară, nu mai era un drept al lui, cum greșit crezuse cu mintea-i inocentă. Avea să-i fie combătută cu stăruință, eradicată prin educație. N-avea decât să se milogească, să jinduiască după ea până o crăpa. (...) Dar unde erau acele brute? Nu i se arătasera nicio secundă la față, doar le simțise, chiar dacă nu-l abordaseră fizic, nici măcar nu-l chemaseră să-l interogheze la Securitate, cum se temuse că are să se întâmple. Amenințarea pe care i-o transmisese fusese însă atât de intimă și de adânc tulburătoare, încât știi că n-are să mai scape niciodată de ea. Va rămâne în sufletul său ca un stigmat.” (Martin, 2024, p. 202)

Pentru un tânăr candid și onest puterea acestei întâmplări este copleșitoare și va reverbera peste câțiva ani când Cezar, câștigător al unei burse pentru un rezidențiat internațional, se decide să nu se mai întoarcă în România și să rămână la Viena, specializându-se în psihiatrie. Aventura morală și intelectuală a lui Cezar mi se pare a fi ecoul unei traiectorii reale, cea a lui Matei Călinescu, rememorată în *Amintiri în dialog*. Doar că în cazul său întâlnirea cu securistul care putea să deblocheze primirea pașaportului este reală și aduce cu sine nu doar umilirea intelectuală – „«Cărțile duminale au apărut pentru că partidul a vrut ca ele să apară; iar dacă partidul va vrea mâine ca ele să dispară, ele vor dispărea fără urmă.»” (Călinescu, Vianu, 2016, p. 334), – dar și revelația propriului neant și „biata iluzie” a „rezistenței estetice”. (Călinescu, Vianu, 2016, p. 337)

Pentru subinginerul Radu Popescu nu este la fel de clar de unde provine acest refuz al colaborării, exprimat brutal în fața securistului care venise să-l racoleze, prezentându-i activitatea viitoare ca pe o convorbire banală: „— Nu sunt eu omul pe care-l căutați! i-a tăiat-o Radu, după care a încercat să o dreagă.” (Duțescu, 2021, p. 85) Poate o genă a tatălui, „nu atât bun la suflet, cât demn și corect” (Duțescu, 2021, p. 9), împreună cu o tentație de a fi excentric, „să fii în permanență un pic în afara acestei lumi” (Duțescu, 2021, p. 44). Plus o anumită onestitate intelectuală, care îl făcuse incomod la Școala de partid „Ștefan Gheorghiu”, după ce declanșase un scandal legat de calitatea evaluării și fusese exmatriculat.

Tentația acestei excentricități, acestei libertăți, înțeleasă ca diferență față de ceilalți, mai conformiști, e vizibilă dacă privim parcursul lui Radu. Spre deosebire de alți copii din sat, Ducu merge la liceu la Corabia și la facultate la București, poate și din încercarea de a pleca de acasă, de a se despărți de un climat familial violent și de visurile mamei de a-l face preot.

Nici căsătoria cu Angela și poate nici mai târziu încercările ratate ale Securității de a-l folosi nu i-au distrus

boemia, poate doar vârsta a mai temperat-o. La începuturi, proaspăt angajat la 23 de ani, Radu este respectat la locul de muncă și pare că nu își mai dorește nimic în plus, decât această manifestare a unei *joie de vivre* în chermeze cu colegii de muncă și birou, pentru care munca era muncă, distracția era distracție – „munceau împreună și se distrau împreună, căci erau cu toții harnici, descurcăriți și luau salarii bunicile” (Duțescu, 2021, p. 75), sărbătorind cu egal entuziasm și Ziua Energeticianului dar și „vreun Sfânt mai cu moț” (*ibidem*) – în timp ce concediile în familie, cu Angela, Vlăduț și așa-ziși prieteni nu sunt la fel de reușite, cu o atmosferă încărcată de nervozitate și violență.

Foarte puternică în romanul lui Mihai Duțescu este constrângerea exercitată de cutume, de un fel de viață înscris în „durata lungă” braudeliană, pe care comunismul nu a putut să o destrame. Libertatea și reușita socială sunt subminate de o adevărată „cultură a rușinii”, comună familiei Popescu, manifestându-se mai ales în comportamentele sociale ale mamei, Rada, dar și ale lui Ducu. Obsesia mamei „să facem fală” în momentele importante din ciclul vieții, la înmormântarea lui nea Sică, la parastase sunt supuse obligatoriu acestei cerințe, și nu mai contează dacă ele se desfășoară în comunism sau în post-comunism. Pe de altă parte, originea lui „sănătoasă” îl umple de ridicol, notează naratorul, de rușine și stânjeneală, „rușinea de a fi crescut «între curci și viței» (...) de doi părinți săraci și țâfnoși și care se găsiseră să se pună de-a curmezișul când venise vorba despre bunul mers al propriei țări și-al poporului” (Duțescu, 2021, p. 36), ca și părinții lui în rarele lor apariții în mediul urban, mama cu „baibaracul și broboada ei groasă în miez de vară” (Duțescu, 2021, p. 7), chiuind olteneste și trezindu-l pe el și pe colegii lui de cameră la cămin. Surprins într-o dimineață din anii 80 în piața Moghioroș dându-i o mână de ajutor socrului său Anghel la vândut pepeni în București, Radu este luat peste picior de un șef, semn că această activitate matinală de familie era considerată o declasare, aparent nemaicontând punctul de vedere pragmatic, câștigul sigur din vânzarea trufandalelor care le va asigura lui Radu și Angelei, soția lui, cumpărarea unei mașini Dacia cu banii jos.

Ce înseamnă comunismul pentru această societate rurală? Dincolo de existența CAP-ului la care unele personaje muncesc cu ziua pe o baniță de porumb (mama Rada) și de oportunitățile oferite tot de același CAP care distribuie loturi în ultimii ani ai deceniului nouă, pe care harnicul socru Anghel cultivă trufandale, Mihai Duțescu ne înfățișează o țăranime refractară la ideile marxist-leniniste.

Dorința de avere, de vizibilitate socială în lumea rurală este în egală măsură prezentă și în familia lui Radu, și în familia Angelei. În ciuda greutăților, părinții se zbat să aibă de toate, să poată construi o viață mai bună copiilor lor, într-o mobilizare peste generații, „toți cu toții”, bunici și părinți, cum se exprima socrul Anghel, tatăl Angelicăi. Dacă Radu este exemplul unui personaj care reușește prin sine însuși să plece din sat, traiectoria Angelicăi este rezultatul unei planificări familiale extrem de serioase, părinții ei hotărându-se, într-o ruptură de tradiție favorizată de vremurile noi comuniste, să nu aibă decât un copil, pentru

a nu mai avea probleme cu moștenirea. Familia cu un singur copil este tiparul familiei de orășeni și nu al celei rurale, dar nu mai este nevoie de atâtea brațe de muncă pentru că nu mai există posesia asupra pământului.

Nunta lui Radu cu Angela trebuia făcută și ea cu fală, punând în funcțiune rețelele de cunoștințe, de întrajutorare reciprocă, obligațiile, pentru a procura alimente alese, cu bucate tradiționale gătite atent de un bucătar de la Cantina Partidului de la Alexandria și două ajutoare. Om gospodar și întreprinzător, nea Anghel deschide, pentru acest eveniment, un adevărat corn al abundenței, bogăția enumerărilor, mărimea porțiilor contestând imaginile penuriei asociate de obicei comunismului. Imaginea altei nunți rurale se suprapune acestui exces culinar, dar în romanul flaubertian găsim o preocupare a naratorului pentru contabilizarea bucatelor, pasiune mic-burgheză. Vrednicia personajului, ca valoare importantă a lumii rurale, stă ea singură drept explicație a belșugului.

„Tot de la Cantina Partidului, printr-un secretar căruia îi făcuse niște *alendeloane*, a făcut rost de un bidon cu măsline și de câteva calupuri de semiconservă, care au mers la aperitiv. Tot la aperitiv a mai pus chiftelile, caltaboș, tobă, șorici, toate proaspete, că a tăiat doi porci, crescuți anume pentru Angelica: «Dacă zicea că umblă cu băiatul ăla, să vedem... dacă s-o mărita, să avem acolo, să fie...» A urmat ciorba. Tăiaze treizeci de curci și a dat la lume doar ciorbă de curcă, ciorbă grasă, bună, acrită cu zeamă de varză. A avut după asta sarmale, iar pe urmă a dat drumul la friptura de porc și de pui: câte jumătate de pui fript pe jărâgai, plus o bucată mare de porc la ficare farfurie, cu murături și salată de varză. A adus la sfârșit cozonaci proaspeți, iar de băut, a dat din vinul făcut în toamna aia de el și din țuica adusă de cuscru. L-a plătit și pe sifonarul din sat ca să vină cu tot cu mașinărie acolo; i-a legat-o direct la fântâna din curte, să aibă lumea sifon la discreție.” (Duțescu, 2021, p. 63)

Prima generație de orășeni cu slujbe bune, apartament la bloc, mașină, concediu în URSS și apoi cu mașina prin țară trăiește aparent în absența controlului imediat al părinților și a presiunii comunității rurale dar legătura cu satul rămâne foarte importantă în comunism, fie și ca mijloc de subzistență, iar emanciparea pare că nu se produce niciodată. Respectul față de părinți se traduce și în ascultarea punctului lor de vedere, care este impus copiilor la rândul lor adulți. Angela nu va fi fericită cu Radu dar nici nu poate divorța, pentru că această stare civilă nu intră în vederile patriarhale ale tatălui ei. De aici poate cel mai dureros adevăr al romanului *Bureți de fag*, legat de o structură familială care favorizează violența. Ea apare în absența taților, ca manifestare de furie dezlănțuită a unor femei al căror partener nu este aproape în viața domestică și ele ajung să se simtă neglijate și singure. Suportând greu absențele bahice ale lui Radu, Angelica se descarcă violent pe băiețelul Vlad, la fel cum mama Rada avea izbucniri de furie de proporții apocaliptice în lipsa lui nea Sică, aproape omorându-l în bătaie pe Ducu. Ascultând mai mult de un glas al fatalității, care prevestește că acest ciclu al violenței este greu de întrerupt, Radu se întoarce la gura beciului, locul unde, în copilărie, era să fie victima mamei lui, într-o

reinterpretare de mare efect a finalului basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Nostalgia față de o lume pierdută, în care toți cei apropiați au murit, tatăl, mama și prietenul Anișor, îl va doborî literalmente pe Radu și ea este cu atât mai stranie cu cât lumea de altădată nu este idilizată.

Bibliografie

- Călinescu, Matei, Vianu, Ion, *Amintiri în dialog: memorii*, Humanitas, 2016
 Deletant, Dennis, *România sub comunism*, Humanitas, 2025
 Dușescu, Mihai, *Burești de fag*, Editura Trei, 2021
 Martin, Angela, *Cartea lui Cezar*, Polirom, 2024
 Verdery, Katherine, *My life as a Spy: investigations in a secret police file*, Duke University Press, 2018

Flori BĂLĂNESCU

O istorie traumatizantă

Dacă ne referim la literatura post-comunistă ca la un peisaj completat de literatura interzisă în România comunistă, deși mare parte a fost scrisă în anii aceia, în țară, atunci Paul Goma are un loc aparte. Locul său distinct este configurat de măsurile represive la care a fost supus ca om și ca scriitor de instituțiile represive ale regimului totalitar, sub Nicolae Ceaușescu. Desigur, Goma a fost „client” al universului concentraționar românesc încă din anii 1940–1950, ca elev și student, dar este cunoscut mai ales datorită Mișcării pentru drepturile omului din 1977, care-i poartă numele. Întreaga sa literatură este inspirată, pe diverse grile de lectură și interpretare, de experiența sa și a altora în comunism. Apărute în limba română în care au fost scrise numai începând din 1990, după căderea oficială a regimului comunist, romanele lui Goma dau seamă despre o istorie traumatizantă la care unii dintre noi, la vârste diferite, am fost martori, mai mult sau mai puțin implicați. Nu întâmplător, prima carte apărută în România în 1990 a fost *Culoarele [Culoarea!] curcubeului 77*, romanul-mărturie sau romanul-document despre Mișcarea Goma, o mișcare pentru respectarea drepturilor omului în România, inițiată de Goma, și care, așa cum a spus Monica Lovinescu încă de atunci, a așezat România pe harta demnității europene. Ediția completă și definitivă a fost publicată în Seria de autor de la Ratio et Revelatio, în 2015: *Culoarea curcubeului 77 (Cutremurul oamenilor)*. Cartea a fost scrisă la cald, la scurtă vreme după ce scriitorul a fost forțat să se exileze în Franța. Și tot la cald a fost publicată de Seuil, la 1 februarie 1979 (*Le tremblement des hommes. Peut-on vivre en Roumanie aujourd'hui?*). Încă scepticii care „cred” că Goma este un tip obsedat de propriile experiențe, un egoist care a scris numai despre el, care exagerează și se ceartă cu toată lumea, lipsit de talent (sau cum spune Securitatea într-

un document: „fostul scriitor” etc. etc.) vor fi dezamăgiți citindu-i în sfârșit cărțile (știu dintr-o grea experiență că punctele de vedere despre Goma sunt cel mai adesea bârfe, etichete, răfuiri personale preluate și rostogolite), dar și studiile despre el. Iar mașinăria de confecționat digresiuni, de dezvoltat dezinformări și manipulări dintr-un citat desprins dintr-o carte sau dintr-o întreagă operă, nu se mai oprește. Ea a dat brânci bulgărelui. Am demonstrat cu instrumentele istoricului, în *Paul Goma – conștiință istorică și conștiință literară* (Corint, 2022), cum regimul comunist – în primul rând prin Securitate – și foarte mulți români, în special scriitori, au construit și întreținut această mașinărie, care în regimul libertăților de după 1989 s-a deghizat în tot atâtea interese mărunte și mari, individuale și de grup. Este tragic de-a dreptul când o nație își marginalizează și diabolizează eroii care ar fi trebuit să-i fie repere. Cred că orice discuție (și orice lectură) despre comunism în literatura post-comunistă trebuie să înceapă cu Goma și cu cei care în timpul comunismului nu au acceptat ca Cenzura și colegii lor scriitori și editori să le măcelărească manuscrisele. Între acești scriitori, de primă mână este I.D. Sîrbu, desigur, a cărui literatură de sertar a fost publicată cu mai mare devotament editorial în anii din urmă.

Romane ale lui Goma ca *Ostinato* (primul roman publicat de Goma, în 1971, dar în Germania, în traducere, a cărui apariție a declanșat nebunia lui Ceaușescu, câțiva diplomați din ministerul de externe abia reușind să evite la mustață un scandal diplomatic româno-german de proporții), *Din calidor (o copilărie basarabească)*, *Arta refugii (o copilărie transilvană)*, *Gherla-Lătești*, *Ușa*, *În cerc*, *Astra*, *Soldatul câinelui*, *Adameva*, *Patimile după Pitești* (un roman despre experiența reeducării de la Pitești, nu despre Goma!), pentru a enumera din memorie doar câteva, vorbesc toate despre traiul și supraviețuirea în timpul comunismului, în „libertate” și/ sau în pușcăria politică. Goma este un scriitor care scrie cu propriul sânge și în ciuda faptului că, din motive mai mult sau mai puțin de politică editorială, a fost numit în anii 1970 „Un Soljenițan român” (pe care Goma l-a admirat), este, ca interioritate, mult mai aproape de Șalamov. De altfel, chiar analiști occidentali au remarcat distincțiile dintre ei, chiar în anii 1970–1980. Am făcut-o eu însămi. Este o percepție de istoric care studiază și scrie la întretăierea mai multor domenii. Dacă stilul mai sec al lui Soljenițin este afîn cu istoria tradițională, stilul „pasional” al lui Șalamov este înrudit atât cu istoria, cât și cu literatura așa cum se pare că încep să se (re)scrie și la noi, chiar dacă timid. Un exemplu grăitor este ultimul roman al lui O. Nimigean, *O nouă ultimă zi*. Din păcate, diversele rețetare, parcă dizolvate în conștiința noastră (unde au fost sădite asiduu de profesori foarte ambițioși, nu neapărat în bine – din perspectiva menirii virtuților clasice în cetate), nu ne permit să vedem, să înțelegem și să degustăm scriituri care se abat prin adaptarea rețetei adăugând ingrediente care nu se află pe listele canonizării.

Călin CRĂCIUN

Comunismul dintr-o perspectivă maghiară

Romanul *Orbecăitorul** al lui Káli István este o frescă a societății târgumureșene din perioada celui de-al doilea Război Mondial și mai ales din cea postbelică, astfel că realizează și o reprezentare a instaurării comunismului în orașul care a fost de-a lungul secolelor reședința Ținutului Secuiesc, apoi, între 1952-1960, a Regiunii Autonome Maghiare (în maghiară Magyar Autonóm Tartomány), iar între 1960-1968 fiind reședința Regiunii Mureș – Autonome Maghiare. Ca nativ târgumureșean și etnic maghiar, autorul este un bun cunoscător al perspectivei din care a privit comunitatea maghiară transformările politice, sociale și economice survenite ca urmare a înaintării trupelor rusești în Transilvania, astfel că transpunerea lor artistică se poate bucura de încrederea în corespondența cu realitatea.

Instaurarea puterii comuniste pare de la primul contact al armatei ruse cu populația orașului una iminentă și de rău augur, căci armata e abuzivă, manifestă un dispreț absolut față de băștinași, fiind pe bună dreptate percepută ca inumană. Printre primele manifestări din interacțiunea militarilor cu civilii se regăsesc celebrul „davai ceas”, obligarea indivizilor luați aleatoriu, sub amenințarea cu arma, la munci în folosul armatei, bătăile crunte. Oamenii sunt conștienți că orice formă de nesupunere sau protest față de astfel de practici poate însemna împușcarea lor fără vreo consecință pentru criminali. Astfel, Berți Kormos, personajul principal al romanului, este luat cu forța de un soldat chiar când se îndrepta, gătit cum se cuvine, spre ceremonia propriei logodne și e plasat într-un grup de bărbați pentru a încărca saci cu făină în vagoane. Apoi își dă seama că urmează să fie transportat odată cu sacii respectivi pentru a-i descărca la o destinație necunoscută, ce poate fi oricât de îndepărtată. E nevoit pur și simplu să „evadeze”. Prezentarea momentului deturnării logodnei lui Berți este cât se poate de elocventă pentru conturarea terorii la care erau supuși civilii: „Se afla la colțul casei Haller, la câțiva pași de salonul de pălării, când s-a pomenit față-n față cu zdrahonul de muscal cu pufoaică murdară care i-a făcut semn cu țeava armei, zicând «davai, davai», și pentru că Berți îl privea nelămurit, a repetat «davai, davai», apoi a arătat spre coloana de oameni care făcea curba dinspre strada Tinoasă, în care atunci se împleteau deja douăzeci și cinci, treizeci de oameni sub escorta altor zece soldați înarmați, nedumeriți, dar resemnați, se pare, în fața inevitabilului, pielea de pe fețele, frunțile unora era julită, tăiată, pleoapele însângerate, osul zigomatic lovit, tumefieri proaspete, urmele vizibile ale diversiunii violente.” Practicile armatei statului communist sunt în contrast vădit cu promisiunea similimesianică a ideologiei comuniste, care pune în centrul atenției idei cum sunt respectul față de ființa umană, eliberarea omului de sub exploatarea capitalistă, echitatea, emanciparea culturală și altele asemenea.

Dacă soldații jefuiesc la nivel micro, indivizi sau familii, statul sovietic jefuiește, prin armată, privită ca instituție, la nivel macro, golind prin rechiziționare depozitele

de făină și alimente, creând o criză alimentară cruntă pentru cei care nu au rude în mediul rural. Și, prin aceeași armată, cum bine se știe, a impus apoi, după încheierea războiului, în ritm accelerat, reprezentanți noi ai autorității centrale și locale. Ei sunt tocmai tovarășii cu adeziuni la ideologia comunistă. În ciuda unor sloganuri cum sunt voința poporului, democrație și echitate socială, noii conducători sunt foarte atrași de practici de care acuzau sistemul pe care tocmai îl înlocuiau. De pildă, corupția a devenit mijlocul cel mai eficace pentru obținerea repartiției locuințelor din care au plecat în timpul războiului evrei, sași și maghiari deopotrivă. Foarte rapid sare în ochi discrepanța dintre stările materiale ale reprezentanților puterii politice și poporul de rând. Așa-numita luptă de clasă, al cărei rezultat teoretizat și trâmbitat cu aplomb era egalitatea, a condus tot la ceva care seamănă cu existența unei clase sociale privilegiate și a uneia subjugate. Atâta doar că, oficial, privilegiații nu se mai numesc capitaliști, ci „tovarăși”, iar subjugatii, proletari care se bucură de binefacerile noii ordini sociale.

Categoria socială din prim-plan este cea a micilor meseriași sau meșteșugari, prinsă sub greutatea strivitoare a istoriei. După război, meșteșugarii sunt convinși să renunțe la întreprinderile individuale și să formeze Cooperativa. Iar procesul de convingere nu este tocmai cel teoretizat în cadrul scrierilor ideologice. În cazul celui mai apreciat croitor, Berți Kormos, „prelucrarea” ideologică operează cu retorica șantajului în biroul Prim-secretarului Comitetului Regional al Partidului Muncitoresc Român, în colaborare cu argumentul greu de combătut al bătăii în camera de anchetă a Securității. Bietul Berți a ajuns, fără să fi întreprins nimic în acest sens, obiectul adorației homosexualului Seres Gustáv, un croitor evreu emigrat în America, unde s-a îmbogățit datorită calităților sale profesionale și de unde a trebuit să fugă în Europa întrucât era urmărit penal pentru crimă pasională. Îndrăgostit la culme, îi lasă moștenire o sumă mare în dolari, încercând să-l anunțe despre aceasta printr-o scrisoare interceptată de Securitate. Berți este anchetat de fostul prieten Berger Jozsó, devenit tovarășul locotenent-major Muntean, care îl acuză că e „agentul ticălos al imperialismului american”, că e homosexual și că va divulga acest secret, fapt care ar însemna numaidecât ostracizarea și, posibil, pierderea soției. Cel acuzat pe nedrept e perplex; psihicul său nu poate accepta, un moment, posibilitatea ca monstrul din fața sa să fie tocmai prietenul lui de odinioară: „Mai presus de orice, lui Berți îi venea să-i spună, ce te tot prostești, Jozsóka, însă ochii omului din fața lui revărsau atâta ură, încât simțea că îi fuge sângele din cap, pentru că, pe lângă furie, tot corpul i-a fost străbătut de o teamă stranie.” Muntean îl bate și îi pretinde să trimită o scrisoare prin care să indice un cont al securității pentru a vira banii.

Pe de o parte, cel care reprezintă autoritatea politică și administrativă îl șantajează pe Berți să convingă alți 5 croitori să intre în cooperativă și să accepte să le fie conducător, în schimbul rezolvării problemei cu ancheta. Croitorul se consultă cu prietenii cei mai apropiați și se supune. Pe de altă parte, instituția represivă a statului vede conspirații și infracțiuni acolo unde nu sunt, terorizează și, la fel, șantajează.

Sistemul comunist se instaurează tot mai temeinic, ia în stăpânire averile oamenilor și, odată cu aceasta, spune naratorul, „rezultatele muncii, sensul vieții lor”. Aceasta e o sintagmă care pretinde un pic mai multă atenție, căci, conform perspectivei comuniste, capitalismul nu face altceva decât să exploateze. Munca și sensul vieții celor bogați ar fi deci, stricto sensu, exploatarea în scopul îmbogățirii. Cum comunismul egalizează, prin redistribuire pe criterii în primul rând umanitare, el nu poate avea bogați. Totuși, după cum bine intuiește un personaj foarte isteț, brutarul Imi, croitorii vor avea destulă clientelă de pe care să trăiască bine, căci: „vin și domnii cei noi, și ăia vor fi și mai înțoliți decât cei vechi. Pentru că ăștia nu-și pun credința în valoare, pentru unii dintre ei nimic nu-i prea scump.” Și pare să aibă dreptate: clienta cea mai fidelă și mai generoasă e soția lui Laci Csupor, Prim-secretarul comitetului de partid din Regiunea autonomă Maghiară.

S-ar putea spune că în noul stat comunist „sensul vieții” prolețarului devine munca pentru bunăstarea tuturor. Dar membrii cooperativei croitorilor târgumureșeni din romanul lui Káli István constată repede o nepotrivire între dezideratul teoretic și practicile din teritoriu. De pildă, croitorilor li se pretinde să participe la defilarea de 1 Mai, dar ei se revoltă și spun că doresc să muncească, întrucât câștigă foarte puțin: „(...) când Bertő i-a întrebat care e problema, au sărit la el și ceilalți, zicând că-s buni să meargă la defilare, dar nu și să fie plătiți cum se cuvine, banii se devalorizează tot mai mult, li se plătește aceeași sumă pentru manoperă de când au intrat în cooperativă, deși clienții plătesc lună de lună mai mult, și cine, dacă nu Bertő, ar avea obligația să vorbească la conducere în interesul lor, că așa nu se poate merge în continuare, angajează tot felul de scribălăi, contabili, normatori, pierde-vară și-i plătesc pe spinarea noastră, imediat sunt mai mulți decât croitori și cusătorese, nu pentru asta au intrat, ca să întrețină atâția trântori (...).” Situația tot în capul lui Bertő se sparge, căci efectivul prea subțirel de croitori la defilare este remarcată și Prim-secretarul îl muștruluiește bine, îl amenință cu înlocuirea, ceea ce ar implica automat pierderea protecției în afacerile cu securitatea, și îi pretinde represalii: „trebuie pedepsiți prin a li se da mai puțin de lucru decât celorlalți, adică să simtă pe propriile lor buzunare cât de mult au greșit”. „Sensul vieții” prolețarului nu mai este aici munca altruistă, pentru bunăstarea întregii societăți multilateral dezvoltate, ci festivismul, ipocrita glazurare a unei realități pe care cetățenii o percep negativă, caracterizată de neajunsuri și abuzuri. Li se pretinde să își facă abonament costisitor la *Vörös Zászló* (*Drapelul Roșu*), în condițiile în care banii respectivi sunt extrem de importanți pentru subzistența familiei, și să participe la cursuri de limba rusă. Totul în timp ce succesiunea reformelor monetare îi sărăcește până nu prea departe de pauperizare.

Competența și performanța în muncă trec în plan secundar iar calitatea de propagandist și de executant al ordinelor de la Centru, menite formării „omului nou”, devin indicatorii principali de evaluare a angajaților cu funcții de conducere și nu numai. Astfel, arestările, persecuțiile și înlăturarea unor profesioniști foarte buni sau chiar cei mai buni în domeniile lor se multiplică strident și intimidant.

Sunt vânați sioniștii, întrucât ar fi vinovați pentru numărul mare al emigranților evrei în Israel și nu numai, precum și cei care au vreun cuvânt rău de spus la adresa sistemului. Chiar și o celebritate foarte respectată cum era Kemény János, fondatorul teatrului târgumureșean este transformat în muncitor necalificat la cuptoarele de var, fiind pus să care piatră cu roaba.

Climatul social devine tot mai tensionat pe măsură ce Securitatea își extinde rețeaua de informatori. Târgu-Mureșul avea în ochii autorităților centrale un statut special tocmai prin componența lui etnică, fiind oraș cu majoritate maghiară, din care, firește, nu lipseau nici vocile iredentiste. Una dintre ele este și în anturajul lui Bertő, acuzându-l pe acesta de colaboraționism. În ansamblu însă, predomină o atitudine împăciuitoare cu istoria și tolerantă față de români, chiar dacă s-ar putea vorbi și de indiciile fenomenului asimilării. Se observă aceste lucruri mai ales când iredentistul Erdély Béci îi spune românului Trif Lőrincz să-și facă bagajele pentru că ungurii reprimesc Transilvania. E un moment în care Berczi își exprimă perspectiva, una care predomină în cercul lui de prieteni: „— Asta m-a deranjat cel mai tare și pe mine, că a spus-o în fața lui Trif Rózsika, s-a revoltat Bertő. Nici lui Lőrinc n-ar fi trebuit să-i spună nimic, chiar de-ar fi așa, s-a însurat cu o unguroaică, și pe micuța Rózsika au dat-o la școală maghiară, și-atunci neghiobul ăsta, cu fantasmagoria asta luată de la cine știe cine și de unde, i-a aruncat în față lui Lőrinc că nu are ce căuta aici. Deși el a rămas aici și în '40. Unde să fi plecat? Sau unde să fi plecat noi în '44, când au venit românii? Ce poți să faci dacă lucrurile au luat întorsătura asta? Omul e legat de pământ ca un copac. Nu-i un animal rătăcitor. Noi am vrut să fie așa? Ne-a întrebat cineva, pe ei în '40 sau pe noi în '44? Și chiar dacă s-ar schimba acum, ce ar fi de făcut? Să se despartă, pentru că unu-i așa, celălalt altfel? Unul încoace, celălalt încolo? Și copilul încotro?”

În pofida faptului că oamenii au, în ansamblu, înțelepciunea coabitării interetnice pașnice, securitatea statului comunist e de o vigilență exacerbată. Teama că peste tot sunt ochi și urechi ascunse se generalizează. În Ungaria avusese loc Revoluția din '56 și ecouri vagi ale ei ajung și la Târgu-Mureș. Sunt arestați sau anchetați toți cei bănuți de vreo legătură cu grupul Faliboga. Inclusiv Bertő este dus la anchetă din cauza faptului că a vizitat-o pe doamna M și în locul ei a dat de un securist. Descoperă că se știa și de relația lui cu ea, și de conflictul avut cu șovinul Erdély Béci. Înțelege că trăiește într-o lume în care intimitatea e pe cale de dispariție, la fel ca încrederea în cei din jur. Securitatea împrăstie zvonul că anticomuniștii sunt șovini care pun la cale alungarea sau eliminarea maghiarilor. E o mișcare diversionistă, cu scopul de a eluda legătura dintre grupul Faliboga, din care făceau parte și maghiari cu notorietate, și ecoul revoluției din Ungaria. Pe acest fond, maghiarii încep să-și dea copiii la grădiniță sau la școală în limba română. Între timp, se anunță planuri de construcție a combinatului și a unor întreprinderi care vor transforma enorm orașul inclusiv din punct de vedere etnic. Reorganizările teritoriale prevestesc dispariția Regiunii Autonome Maghiare.

În romanul lui Káli István sunt zugrăvite în tușă pregnantă transformările radicale ale lumii târgumureșene,

tensiunile psihologice individuale și sociale, precum și cele economice și culturale generate de instaurarea forțată a comunismului, evidențiind contrastul imens dintre promisiunile propagandistice și practicile reale ale acestei forme de guvernare.

*Traducere din maghiară și note de Kocsis Francisko, după versiunea în limba maghiară din 2017, Curtea Veche Publishing, 2021.

Gabriela GLĂVAN

Trecutul care nu trece

Nucleu al literaturii post-comuniste, spectrul de insolubil și traumă al comunismului persistă în forme diverse, parte din ritualul întoarcerii într-un spațiu-timp al memoriei. Un culoare aparte e delimitat de scriitorii stabiliți în culturi și literaturi străine, pentru care întoarcerea are semnificația parcurgerii unui labirint. Înstrăinați de lumea comunismului și de metamorfozele lui violente din anii '90, scriitori precum Cătălin Dorian Florescu, Herta Müller, Andrei Codrescu sau Norman Manea au rescris, în adevărul viziunii lor, despre comunismul românesc ca experiență directă a dictaturii și totalitarismului, într-o perpetuă oglindire dintre individ și istorie. Dintre toți, Cătălin Dorian Florescu și Herta Müller refac o călătorie a întoarcerii acasă ce expune deopotrivă lumea de sub cupola închisă a comunismului. Acest drum spre casă, nostalgia trecutului irecuperabil și neadaptarea revin sub forma unor constante ce articulează o parte importantă din proza actuală, iar pentru Müller și Florescu întregesc un teritoriu de mijloc între individual și colectiv. Scriitorul elvețian de limbă germană, plecat din România la începutul anilor '80, pe când era copil, evidențiază o voce autobiografică aparte – una care implică perspectiva copilului și a tânărului întors acasă în vizită, după căderea comunismului. Trei romane stratifică tot atâtea lumi – *Vremea minunilor* (2001), *Drumul scurt spre casă* (2002), *Maseurul orb* (2006). O năvălă mai târzie, *Noaptea nunții*, din volumul *În buricul pământului* (2017), adaugă substratul discret al unui ochi pe jumătate cinic – uneori, cei care pleacă din țara fără speranță trăiesc o ruptură definitivă. Încă de la începutul anilor 2000, Florescu s-a impus ca unul dintre cei mai promițători tineri scriitori de limbă germană din Elveția, publicând proze premiate și validate critic. Scrierile sale au adesea o tematică legată de România și de copilăria sa petrecută în comunism, oferind o perspectivă complexă și nuanțată asupra experienței de expatriat, migrant și, în anumite sensuri, de exilat. Începe să fie tradus în limba română în 2005, prezența lui în țară fiind relativ frecventă de atunci și până în prezent. În contraparte, literatura Hertei Müller subîntinde un spectru vast de tematici și interese narative, de la atmosfera apăsătoare, marcată de teroare și nesiguranță, a deceniului nouă românesc al secolului trecut și până la efectele devastatoare pe care experiența dictaturii le poate avea la nivel individual. Romanele și povestirile

sale aduc în atenție și dezintegrarea morală a colectivității în contextul închiderii brutale a granițelor și a orizontului la finalul anilor '70 și pe parcursul anilor '80. Mirajul fugii din țară sau al unui pașaport ce ar putea deschide calea spre Occident devin elemente recurente în proza lui Müller – ca membră a unei minorități etnice în raport cu care regimul comunist a avut o serie de interese, scriitoarea a cunoscut îndeaproape ambele proiecții. Între aspectele definitorii ale literaturii Hertei Müller, conceptul și reprezentările unui „acasă” incert și mereu inconsistent se disting cu precădere. Fie că „acasă” înseamnă mediul satului natal sau cel al orașului (Timișoara este scena unor capitole importante din proza scriitoarei), locul față de care naratorul (și implicit protagonistul) au un atașament important, Heimat-ul Hertei Müller este un spațiu problematic și paradoxal. Nostalgia și trauma își dispută locul central în imaginarul romanelor despre România, patria în care nu se mai putea respira politic, comunitar sau individual – volume precum *Ținuturile joase* sau *Omul este un mare fazan pe lume* delimitează, în perimetrul unei literaturi a înstrăinării, dialectele reinventate ale alegoriei granițelor.

Norbert Otto Eke vorbește despre „alegoriile deznădejdiei”¹ în aceste scrieri, problematizând multiplele sensuri pe care lipsa orizontului și a speranței le implicau în anii '80 ai comunismului românesc. Strategiile supraviețuirii sunt tot mai dificil de articulat, de la așteptarea unui pașaport și până la căutarea unei căi mai rapide de evadare, precum mariajul cu un cetățean străin din romanul *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi* (2014). Confruntarea cu aparatul de represiune politică al Securității revine ca agent al traumei și se solidifică în proza scriitoarei ca reper al unei traume ce reflectă o drama colectivă. Poliția politică a regimului totalitar comunist din România a reprezentat, pentru scriitoarea germană născută în România, un punct de întoarcere și refuz, iar incapacitatea exorcizării acestui palier al trecutului a menținut-o pe scriitoare într-o poziție conflictuală în raport cu România de acum. Dubla raportare, în sens comunitar și individual, face din experiența persecuției de către Securitate un capitol fundamental al legăturii autoarei și cu prima sa patrie, România comunistă. Conflictul, scindarea și ambivalența devin constante ale scrisului despre anii de tinerețe petrecuți în umbra unei istorii de familie dureroase (trecutul problematic al tatălui) și despre fantezia de neatins a emigrării.

Deși aparent parte din aceeași familie literară a scriitorilor de origine română care au trăit și au publicat în străinătate, Cătălin Dorian Florescu își fundamentează scrisul pe o serie de teme doar aparent similare celor prezente în literatura Hertei Müller. Experiența scriitorului născut la Timișoara, în 1967, poartă însemnele unei emigrări rememorate în multe dintre romanele sale, cu precădere în *Vremea minunilor* (2001). Trecerea graniței este, în acest roman, una dintre istoriile prin care Florescu își validează arhivele memoriei, reluată, sub diferite unghiuri, în autoficțiuni ulterioare. Cu rare excepții, scrierile lui Florescu sunt proiectate ca modalități de a subiectiviza câteva tipuri deja clasice de experiență a comunismului, migrației și întoarcerii acasă. În cazul acestui scriitor, este necesară

reevaluarea unor concepte ce par a susține din interior edificiul imaginarului – nostalgie și memoria copilăriei în comunism, dialectica și tensiunea dintre acasă și străinătate, granița și călătoria (păstrând unele accente prezente și în proza Hertei Müller).

Elementul miraculosului, semnalat în chiar titlul romanului *Vremea minunilor*, suprapune straturi nostalgice unei ironii îngăduitoare, firesc rezervată amintirilor din copilărie. Fără a edulcora trecutul, Florescu își determină naratorul să adopte o perspectivă infantilă adaptată unei polifonii adulte, capabilă să capteze și să redea un trecut condensat în repere fixe – cartierele mizere, cu blocuri cenușii, ca niște cutii de beton în care supraviețuiau, pe avarie, românii sub Ceaușescu, spectacolul caricatural al cultului personalității cuplului dictatorial, manifestațiile și defilările ca prilej carnavalesc, absurdul și ridicolul ritualului public al omagiilor publice, arhitectura orașului structurând formele interioare ale opresiunii și nevoii de evadare. Vocea copilului descrie simplu, dar nu fără nuanță, o existență în care omul este strivit, iar acest fapt se traduce printr-o alegorie dezolantă, cea a înghesuirii – în case mici și întunecoase, rămase frecvent în întuneric, la cozi interminabile, de unde se împrăstiau la fel de flămânzi și frustrați precum se așezaseră cu multe ore înainte, în mijloacele de transport care circulau haotic și inefficient. Această apropiere e simptomul ironic al închiderii în deznădejde, frică și lipsă de solidaritate, pe care Florescu, însă, o traduce ironic ca pe o atitudine patriotică: „În general, în țara asta a noastră, locuiau cu toții înghesuți unii într-alții. Înghesuiala avea darul să ne întărească atitudinea socialistă față de viață. În mod sigur. Mai înghesuți decât atât n-ar fi fost posibil să fim decât trăind împreună, toată lumea de-a valma, într-un singur apartament.”²² Părinții decid, în cel mai mare secret, fuga din țară (plecarea fiind marcată de o aventură ridicolă – în loc să treacă granița, se rătăcesc într-un lan de porumb și, involuntar, se întorc tot în România) iar momentul marchează o lungă traiectorie, plină de reveniri, abateri și rătăcirii, structurând, ca o linie permanentă de tensiune, aventura existențială. Plecarea definitivă e precedată de o primă plecare în străinătate a tatălui cu fiul (afectat, atât în viața reală cât și în roman de un sindrom serios de dizabilitate), iar la întoarcere mama îi va reproșa tatălui că, în ochii celor din jur „numai oamenii de nimic se întorc din America.”²³ Odată ieșit din România comunistă, cel plecat trăia veritabilul miracol al eliberării, al ieșirii nesperate din comunism. Imposibila întoarcere este, în acest prim roman, simptomul unor alegeri neverosimile și al încurcăturii absurde, însă tonul se îndreaptă spre sobrietatea unei alienări ireversibile în prozele ce urmează. În celelalte două romane ale întoarcerii, de data aceasta în România de după comunism, *Drumul scurt spre casă* și *Maseurul orb*, revelațiile lipsite de miracol sunt ale unui tânăr ce-și face primele călătorii necesare maturizării. Protagonistul e, de data aceasta, plecat de mulți ani din România, întorcându-se în patria natală ca într-un timp al căutării identitare, al descoperirii unor rădăcini. Ajuns în România anilor '90, aflată într-o bulversantă tranziție, tânărul pătrunde într-un purgatoriu al memoriei. Nu se regăsește aici nimic din jocul infantil al primelor aventuri, fiecare amintire devenind

contradicție și paradox. Ovidiu, alter-ego-ul auctorial, își revizitează trecutul ca pe un muzeu al dezolării și încremenirii în timp, deceniul interpus între plecarea din țară și întoarcere fiind perceput ca un timp suspendat, amorf. Și aici, travaliul întoarcerii acasă devine, așa cum o numește o bună cunoscătoare a literaturii Estului, Brigid Haines, o revenire eșuată²⁴. Revenirea în patria imaginară, devenită loc comun al întregii literaturi a postcomunismului așază sub reflector metamorfozele memoriei – devenită un mare muzeu al propriului trecut, România postcomunistă este, în primii ani de după 1989, spațiul în care prinde contur drama imposibilității exorcizării trecutului.

Provincia, cu precădere provinciile unor spații din estul european, este amprentată de umbra anonimatului, închisă în definiții intranzitive, lipsite de ecou. Arhiva memoriei funcționează ca un depozitar activ, din care sunt extrase momente și capitole ce întregesc deopotrivă o poveste și un tablou – povestea înstrăinării unui protagonist imaginat ca alter-ego și autoportretul naratorului, reluat sub chipul copilăriei sau ca tânăr adult. România anilor '80 și '90 este reactivată în cenușii ei deplorabil, cu toată precaritatea tranziției și a violentelor răsturnări și oscilații politice. Reimaginându-se pe sine în acei ani, Florescu / naratorul aduce la suprafață o lume familiară, fascinantă și neliniștitoare, aflată în competiție cu lumea ordonată, coerentă și funcțională a Elveției, țara lui adoptivă. Florescu are și un ecou ce depășește limita universului narativ pe care îl construiește – el aduce în atenție noțiunea dezrădăcinării unor generații ce au fost nevoite să părăsească România chiar și după deschiderea granițelor; mai mult, cei ce se puteau întoarce acasă (precum protagonistul din *Drumul lung spre casă* sau din *Maseurul orb*) aleg să reviziteze România doar cât să-și reconfirme apartenențe și afinități. Devine astfel evident rolul cardinal al memoriei și-al coagulării identitare în interspațiul est/vest, în intervalul istoric dintre ultimii ani ai comunismului și primii ani ai tranziției. Unul dintre meritele remarcabile ale lui Florescu este crearea unui mod aparte de a rememora, într-o suprapunere de nostalgie, autoreflexivitate și subtil resentiment. Banatul, pe care scriitorul a declarat, în repetate rânduri, că îl consideră „acasă”, este parte dintr-o veritabilă literatură a provinciei, în care aceasta este obiectul central al reflecției și conceptul ordonator al geografiilor imaginare. El rămâne, cel puțin deocamdată, în umbra experiențelor interioare ale protagoniștilor acestor prime romane, dobândind contur și adâncime în scrieri mai târzii, precum *Zaira* (2008) sau *Iacob se hotărăște să iubească* (2011). Deși plecarea din țară și fascinația graniței vor fi reluate în volumul de proză scurtă *În buricul pământului*, povestirea care închide un nod dramatic, apropiind ficțiunea lui Florescu încă o dată de cea a Hertei Müller, este *Noaptea nunții*. Comunismul a încurajat un veritabil export de mirese din Es – pentru ele, căsătoria cu un cetățean străin reprezenta pașaportul suprem spre bunăstare și ieșirea definitivă din sărăcia comunismului. Nora nu-l iubește pe elvețianul Urs, venit tocmai în Drobeta Turnu-Severin pentru a-și lua o soție cu care să se întoarcă în țara lui prosperă. Vede însă că televizorul pe care acesta l-a cumpărat pentru familia ei reprezintă garantul unei bunăstări nesperate. În noaptea

dinaintea plecării, tână femeie își îngroapă nu doar trecutul, ci se alienează de sine și de întreaga sa viață, așteptând să intre într-un viitor ce nu-i mai aparține.

Comunismul, difuz și reactiv, persistă în spațiul autobiografic al acestor scriitori asemeni unei paradigme insurmontabile. E un anume destin pe care atât Müller și Florescu, cât și alții aflați în aceleași interspații culturale, vor trebui să-l înfrunte cu singurul arsenal ce poate da sens luptei – cel al memoriei și literaturii.

Note

¹ Norbert Otto Eke, „Macht nichts, macht nichts, sagte ich mir, macht nichts in Herta Müller's Romanian Novels”, Brigid Haines Lyn Marven (eds), *Herta Müller*, Oxford University Press, 2013, p.99.

² Cătălin Dorian Florescu, *Vremea minunilor*, Iași, Polirom, 2013, p. 15.

³ Ibid., 161.

⁴ Brigid Haines, „German-language writing from Eastern and Central Europe”, in Stuart Taberner, *Contemporary German Fiction: writing in the Berlin Republic*, Cambridge University Press, 2011, p.215.

Senida POENARIU

Autobiografie sub dosar: memorialistica postcomunistă și arhiva Securității

În ultimele decenii, „memory studies”¹ s-au consolidat ca un domeniu de interes al cercetării umaniste. Articulat la intersecția dintre sociologia memoriei, antropologie, istoria culturală și studiile literare, s-a construit progresiv un cadru de cercetare, pornind de la fundamentele puse de Maurice Halbwachs asupra „memoriei colective”² și continuând cu dezvoltările teoretice propuse de Aleida și Jan Assmann privind memoria culturală³, de Marianne Hirsch asupra „postmemoriei”⁴ și de Michael Rothberg asupra memoriei „multidirecționale”⁵. În această arhitectonică teoretică largă, care poate fi plasată sub umbrela primitoare a studiilor culturale, literatura este recunoscută drept un spațiu privilegiat al negocierii memoriei colective, capabilă să asimileze, articuleze și confrunte traume istorice, mecanisme de transmisie intergenerațională și forme concurente de reprezentare a trecutului. În contextul postcomunist românesc, această perspectivă a favorizat nu doar proliferarea analizelor consacrate reprezentărilor comunismului, ci și o reevaluare sistematică a formelor narative prin care memoria este configurată în romanul contemporan, inclusiv prin reconsiderarea statutului generic al *romanului memoriei* și a dinamicilor sale interne⁶.

Mihai Iovănel, pornind de observațiile Anei Blandiana despre „Locul ficțiunii” (1990), deschide secvența dedicată evoluției ficțiunii din *Istoria literaturii române contemporane (1990-2020)* prin afirmarea concurenței nonficțiunii și a erodării statutului ficțiunii prin presiunea pe care a exercitat-o asupra acesteia gazetăria și nonficțiunea autobiografică⁷.

Oferta este bogată: „literatură a zilei” (Cristian Tudor Popescu), „literatură testimonială”, jurnale, „literatură de sertar”, „memorialistică de închisoare” (N. Steinhardt; Ion Ioanid; Lena Constante ș.a.), memorialistică și jurnale care vizau interbelicul (Jeni Acterian; Grigore Gafencu; Alice Voinescu; Ion Negoitescu, Mihail Sebastian ș.a.) și/ sau comunismul (I.D. Sârbu; Mircea Zăciu; Matei Călinescu; Ion Vianu ș.a.), „literatură personală” sau „explorarea de sine în regim autoreferențial” (Gabriel Liiceanu)⁸. Interesant este că Iovănel chiar identifică „tentative de emulație din partea autorilor de ficțiune”, stimulați de succesul la public și critică al nonficțiunii (Lucian Dan Teodorovici – *Matei Brunul*; Norman Manea – *Întoarcerea huliganului*)⁹.

În *Romanele memoriei: noi subgenuri pentru literatura română contemporană*¹⁰, A. Mironescu, C. Borza, M. Iovănel și A. Stan argumentează că memoriile constituie genul proximal al romanului testimonial, iar granița dintre roman și memorialistică este structural instabilă în literatura postcomunistă română. Această instabilitate ar proveni dintr-o ambiguitate constitutivă dintre ficțional și nonficțional, care nu ar ține exclusiv de trăsături textuale, fiind de asemenea influențată de factori contextuali, instituționali și de piață, menționat în acest sens fiind tot romanul *Întoarcerea huliganului* de Norman Manea (2004) – în SUA a fost prezentat ca *memoir*, în România¹¹ ca *roman*.

Tema memoriei este rediscutată în numărul special al revistei „Transilvania” – *Gestionarea memoriei. Patrimoniu și problematizare* (10/ 2025)¹² – coordonat de Doris Mironescu și Bogdan Crețu. Din textul introductiv înțelegem că studiul memoriei în România nu ar avea nevoie urgentă doar de sincronizarea cu paradigmele globale, ci, mai ales, de analiza critică a modului în care memoria a fost gestionată instituțional și cultural după 1989, pornind de la valul memorialistic al anilor '90, angajând de asemenea „concepte și metodologii din sfera studiilor despre memorie, geocriticii, studiilor de gen, studiilor culturale și studiilor literare în general”¹³.

Producția de memorialistică din România, afirmă autorii, a funcționat simultan ca mecanism de recuperare a trecutului traumatic și ca sursă de distorsiuni ideologice, ilustrând riscurile suprapunerii necritice dintre memorie individuală, literatură testimonială și discurs istoric în România postcomunistă. Departate de a considera memorialistica un tezaur pasiv al trecutului, Mironescu & Crețu militează asupra receptării acesteia sub forma unui câmp dinamic în care literatura, memoria și politica se intersectează, cerând o cercetare critică ce depășește estetismul și naționalismul metodologic pentru a-i valorifica relevanța publică și epistemică în prezent.

Contribuțiile reunite în numărul special al revistei *Transilvania* oferă o cartografiere solidă și diversificată a memorialisticii românești contemporane¹⁴, pe care nu îmi propun să o rediscut în textul de față. De asemenea, studiile semnate de Simona Mitroiu, Camelia Grădinaru și Andreea Mironescu¹⁵ sunt relevante pentru înțelegerea raporturilor dintre mărturia individuală, discursul public al memoriei și dosarele Securității fie din perspectiva arhivei autobiografice – ca articulare a narațiunilor eroizării și victimizării, fie din perspectiva memorabilității disidenței, unde arhivele represive

sunt traduse prin medieri artistice, precum teatrul documentar și filmul, care reiau și problematizează biografiile fabricate de Securitate. Cu toate acestea, nu am găsit abordată o problemă distinctă și anume modul prin care arhivele Securității sunt prezente în construcția memoriilor postcomuniste, generând forme hibride de (re)scriere a sinelui.

Mai precis, îmi propun în continuare, fără nicio pretenție de exhaustivitate, limitându-mă momentan la un studiu de caz pe care îl consider reprezentativ, examinarea unui *corpus* distinct: rescrieri ale biografiei pornind direct de la fișele de informare ale Securității, care integrează arhiva în structura *narațiunii de sine*. Mă refer, în primul rând la *Viața noastră cea de toate zilele* (2009/ 2023, Sanda Galopenția, în traducere 2019, *Surveillance and Memory: Our Daily Lives*). Ar mai intra la aceeași categorie și *Eu, fiul lor. Dosar de securitate*¹⁶ (2010, Dorin Tudoran) sau chiar *În căutarea României. O aventură personală din '65 până azi* (Dennis Deletant, 2022 în engleză, 2023/2025 în limba română)¹⁷, *My life as a spy. Investigations in a secret police file* (2018, Katherine Verdery) ș.a.

Interesul pentru această categorie aparte de *memorii* – căreia voi încerca să-i găsesc un nume mai adecvat pe finalul acestui studiu – mi-a fost stimulat de descrierea cărții în limba engleză a cărții Sandei Galopenția, o carte care mi-a atins corzile emoționale, profund personală, deși empatia mea nu a fost nicidecum susținută de o experiență de viață/traumă asemănătoare, de aici și insatisfacția când am citit modul în care a fost „marketată”: „Această carte cuprinde toate rapoartele redactate pe parcursul a 129 de zile, în anii 1948, 1949 și 1950, de agenții poliției secrete a Securității însărcinați cu supravegherea tatălui autoarei, sociologul Anton Golopenția, precum și toate transcrierile convorbirilor telefonice din locuința lor din acea perioadă. Volumul reunește, de asemenea, unele dintre declarațiile lui Golopenția date ulterior în timpul anchetei, când se afla în stare de detenție ca martor, și amintiri personale. Cartea oferă perspective valoroase asupra istoriei Europei de Est de după cel de-al Doilea Război Mondial, în special asupra începuturilor regimului comunist și ale represiunii politice din România, și va fi utilă cercetătorilor (istorici, psihologi, antropologi și specialiști în literatură), precum și profesorilor și studenților din universități și școli¹⁸. Încadrarea strict „științifică”, în sfera „cercetării”, este reductivă pentru că, departe de a fi doar un document istoric sau sociologic, un „instrument” util exclusiv specialiștilor, *Viața noastră cea de toate zilele* impresionează prin dimensiunea sa subiectivă, emoțională și narativă. Anton Golopenția, prins în mecanismul represiv al începutului de regim comunist, a fost supravegheat, anchetat și încarcerat pe baza unei „literaturi securiste”, fabricate în mare din gesturi cotidiene, murind pe nedrept în detenție în 1951.

De asemenea, relevante sunt și strategiile prin care memorii precum acestea pot activa empatie, imaginație sau introspecție, ca să nu mai amintesc de negocierile pe care autoarea le întreține cu arhivele, cu memoria personală și cu trauma colectivă.

Ar trebui spus deja că angajarea în demersul acesta recuperator al vieții tatălui, dar și a mamei, în calitatea lor de specialiști, nu este limitată doar la acest volum, după

cum demonstrează Otilia Hedeșan în *Sanda Golopenția. De la editarea de text la scrierea polifonică*¹⁹. Aceasta observă „caracterul proteic al personalității și operei restituite”, tocmai pentru că „permite decelarea unui ansamblu de practici de textualizare care fluctuează de la reeditarea unor texte ori editarea unor variante finalizate și încă inedite, la comentarea textelor, la intercalarea lor cu alte texte, la jocul dintre perspective și voci, până la scriitura polifonică, menită să configureze mesajul la intersecția unor voci diverse și eterogene”²⁰. Alte categorii de texte pe care le-am identificat în *Viața noastră cea de toate zilele*, fără a le relua pe cele amintite pe site-ul editurii Cambridge, ar mai fi: scrisori (multe publicate anterior în *Rapsodia epistolară*²¹), declarații-portret, secvențe din alte cărți (*Ultima carte*²², de A. Galopenția; *Fluviul Alfeu* și *Cartea plecării* de Sanda Galopenția și din romanul memorialistic nepublicat, *Amintirile unui băiat de viitor*, al lui Constantin Lalu – în care apare ca personaj absent A. Galopenția, o încercare de a elucida circumstanțele morții acestuia care „dispare în moarte cum dispăruse și în viață”), poezie și o arhivă cu lucrări elaborate de A. Galopenția pentru Comisia de Stat a Planificării.

Dispozitivul narativ hibrid angrenează un cititor activ, forțat să navigheze între empatie, suspiciune și evaluare critică a surselor, instituind o etică a lecturii în care cititorul devine co-interpret al arhivei. Rapoartele, transcrierile și notele de supraveghere nu sunt simple inserții paratextuale. Ele declanșează intriga, tensiunea și caracterizarea difuză. Focalizarea este mobilă, perspectiva subiectivă a copilului/familiei este pusă în tensiune cu focalizarea externă, birocratică, intruzivă a Securității. Se distinge în permanență, nu și în exclusivitate – mai apare uneori și vocea mamei sau a bunicii –, patru voci dominante: a Securității, a lui Anton Galopenția, a fetei nenumite a lui A.G., prezența constantă în notele informative, și a Sandei Galopenția de azi, lingvistă, folcloristă, eseistă emigrată în 1980 în Statele Unite.

În finalul cărții, la posibila acuză din partea cititorului că citește prea *serios* textele anoste ale securiștilor, Sanda Galopenția răspunde: „e tot ce a rămas din viața noastră de atunci. Tata s-a dus de timpuriu, chinuit, mama a amuțit ani lungi, fără să poată vreodată uita. Mai târziu, nu am îndrăznit eu s-o întreb, m-am străduit să ghicesc, să mă uit prin hârtii, să am grijă, cum învățasem de la ea, ca hârtiile să nu moară. Volumele pe care le-am... nu atât editat, cât construit bucată cu bucată, începând din 1997, sunt cărți care găzduiesc mulțimi, în care am încercat să dau glas celor cărora el le fusese retezat – lui Anton Galopenția, Ștefaniei Cristescu și multor altora, dar poate mai cu seamă să ostoiesc apăsarea care s-a încuibat în mine în ani de demult și a tăcut îndelung, neștiind cum să iasă, sub ce formă, adresată cui. (...) Calea spre oameni a cărților e sinuoasă (...). Cum se poate ieși cu adevărat și deplin din indiferența cu care o țară sugrumă în cetățenii ei ce au frumos și puternic și tinerește încrezător? Cum putem face ca legile junglei să nu fie transformate în metabilism civic?”²³. Putem sesiza deja saltul prin cele patru tipuri de memorie propuse de Aleida Assmann²⁴: individuală, socială, culturală și politică.

Cum citește, deci, Sanda Galopenția arhivele? Responsabilitatea de a descifra ițele producerii unei identități, cea a tatălui, percutează desigur asupra propriei identități.

Cine este *subiectul trăitor* și cine este *obiectul construit*? Cum se reflectă relația filială în această dinamică?

Galopenția lecturează arhivele Securității cu o atenție formată de practica etnografică, tratând notele informative cotidiene ca pe un corpus de observație „din teren”, din care extrage nu doar informație factuală, ci și stil, gestică, ritm, erori, ezitări și chiar urme de empatie involuntară. De exemplu, o interesează felul în care este produs discursul supravegherii: notația acțională și/ sau psihologică, greșelile gramaticale și grafia ca „imagine a filatorilor”, dar și momentele în care „filatorii se recunosc în A.G. pe ei înșiși, prinși în gesturi cotidiene similare” (p. 291). Apoi, nu lipsește și o analiză lingvistică. Această descifrare a codului filatorilor o conduce la înțelegerea mecanismului textual în care se construiește ceea ce ea numește implicit „literatura securistă”: „Saltul mortal de la adevăr la scenarii tendențioase ducând la închisoare și moarte a fost făcut producând literatură securistă în care se calculau posibilele intenții ascunse ale fiecărui gest, se puneau cap la cap lucruri care nu aveau cum fi adunate, se imaginau comploturi ...” (p. 207)

În acest proces, subiectul trăitor și obiectul construit interferează constant: ficia încearcă să-și cunoască și înțeleagă tatăl, chiar și în cele mai mici gesturi, completând observația filajului cu ipoteza afectivă – „Acum tata cumpără poate o lămâie, gândindu-se că o să ne țină mai multe zile la ceai (deși a doua zi mai cumpără una, stând la coadă – ne plăcuse atât de mult lămâia, că o dădusem gata într-o zi, cine știe?). Sau poate că nu se dădea mai mult de o lămâie?” (p. 185)

Înțelegem mai bine cum funcționează arhiva ca mediator al memoriei din secvențe precum: „A.G. a vorbit despre plimbările acestea, făcute parcă prevăzând că ne va lăsa orfani, spunea într-o declarație. Voia să lase amintiri. Prin filatori, amintirile acestea se precizează peste ce îmi rămăsese în minte” (p. 298). În egală măsură, arhiva destabilizează amintirea, producând dezamăgiri, goluri sau revelații tardive, până la descifrarea unor enigme traumatice din copilărie: „Deci văzusem bine, nu mi se năzărise. Doar că nu fusese tata cel pe care-l zărisem, el se afla la Malmaison, scriind la nesfârșit declarații și pierzând cu fiecare zi mai mult nedăjdea și dorința reînțoarcerii printre noi. Fusese blândul Alexandru Nistor...” (p. 455) Atunci când nu își regăsește propriile amintiri confirmate în notele de filaj, autoarea ajunge să le pună sub semnul întrebării (p. 332), manifestând totodată o dezamăgire față de tăcerea arhivei exact asupra unor detalii esențiale, precum hainele purtate de tatăl său în momentul arestării.

Ciorogar²⁵ arată cum memorialistica funcționează ca unul dintre genurile în care instanța autorului devine structural instabilă – suprapunerea și tensiunea dintre autor empiric, autor textualizat și autor ca figură publică, ceea ce face imposibilă o lectură naiv autobiografică sau una pur documentară. Aș spune că avem un față un subgen și mai dificil de catalogat și care complică și mai tare instanța auctorială, respectiv a autoconstituirii discursive. Ca parte a unei configurații est-central-europene a sinelui produs de arhivă, autorul nu se mai construiește doar prin rememorare și discurs reflexiv, ci prin lectură și reinterpretarea unor arhive de supraveghere care au produs, anterior, o identitate impusă, falsificată și, în cele din

urmă, cel puțin în cazul lui A.G., letală. Dacă ne referim la teoria autobiografiei, aceste memorii post-represive sunt bune puncte de plecare pentru a rediscuta pactul autobiografic²⁶, întrucât identitatea autor-narator-personaj este destabilizată de existența unei alte instanțe narrative, concurente: dosarul de supraveghere. Acest „dublu” al sinelui produs de o arhivă nu doar că intră în competiție cu versiunea autobiografică, dar o obligă să se constituie ca proces de lectură, reinterpretare și rescriere. Autobiografia nu mai funcționează, astfel, ca relateare unificatoare a sinelui, ci ca negociere permanentă între versiuni concurente ale identității, dintre care una este trăită, iar cealaltă a fost deja arhivată, interpretată și instrumentalizată înainte ca subiectul să-și poată spune propria poveste.

Această dinamică este radicalizată în *My Life as a Spy* de Katherine Verdery, unde arhiva nu mai funcționează doar ca un dispozitiv de fixare retrospectivă a unei identități falsificate, ci ca o veritabilă mașină de producere a unor versiuni multiple, concurente și speculative ale sinelui. În cazul Verdery, după cum voi discuta mai pe larg într-o analiză viitoare, Securitatea nu construiește o singură biografie coerentă, ci proliferază dubluri identitare, scenarii alternative și intenționalități imaginare, transformând subiectul supravegheat într-un ansamblu de *posibile alternative ale unui sine* care, față în față cu notele de informare, va trebui să le împace, să le dea un sens și o coerență.

Deși ar necesita o serie de nuanțări pe care nu le pot dezvolta în cadrul studiului de față, această încercare – inevitabil grăbită – de a numi și diferenția o categorie distinctă de memorii poate apela, ca punct de sprijin conceptual, la noțiunea de *ego-arhivă* formulată de Patrice Marcilloux²⁷, în măsura în care aceste texte își construiesc subiectivitatea printr-un raport direct, reflexiv și conflictual cu documente de arhivă care au contribuit anterior la producerea identității autorului. Cu toate acestea, rămâne însă certitudinea că memorialistica elaborată în dialog explicit cu dosarele Securității, aceste texte profund hibride, care articulează autobiografia, documentul de arhivă, comentariul istoric și reflecția identitară într-o configurație narativă specifică unei etape târzii a postcomunismului, merită cu siguranță mai multă atenție.

Note

¹ V. și Mironescu, Doris, Bogdan Crețu, „Introducere: Gestionarea memoriei. Patrimoniu și problematizare”. Transilvania, no. 10 (2025): 1-7.

² Halbwachs, Maurice, *Memoria colectivă*. Iași: Institutul European, 2007.

³ Assmann, Jan. „Communicative and Cultural Memory” în *A Companion to Cultural Memory Studies*. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Sara B. Young (eds.), 109–118. Berlin: De Gruyter, 2008; Assmann, Aleida Memory, „Individual and Collective” în Robert E. Goodin & Charles Tilly, *The Oxford handbook of contextual political analysis*. Oxford & New York: Oxford University Press (2006): pp. 210-24.

⁴ Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

⁵ Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

⁶ Terian, Andrei. „Big Numbers. A Quantitative Analysis

of the Development of the Novel in Romania”, în *Transylvanian Review*, no. 1 (2019): 55–71; Mironescu, Andreea & Doris Mironescu. „The Novel of Memory as World Genre. Exploring the Romanian Case” în *Dacoromania litteraria*, no. 7 (2020): 97–115; Mironescu, Andreea; Borza Cosmin; Iovănel Mihai & Adriana Stan. „The Novels of Memory: New Subgenres for Contemporary Romanian Literature” în *Transilvania*, no. 8 (2024): 1-19; Iovănel, Mihai. „Ideologiile memoriei în comunism și postcomunism” în *Transilvania*, no. 11-12 (2024): 1-8; Borza, Cosmin; Alex Goldiș & Adrian Tudurachi. „Subgenurile romanului românesc. Laboratorul unei tipologii” în *Dacoromania litteraria*, no. 7 (2020): 205–220

⁷ Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane, 1990-2020*. Iași: Polirom, 2021.

⁸ *Ibidem*, pp. 348-350.

⁹ *Ibidem*, p. 349

¹⁰ Mironescu, Andreea; Borza Cosmin; Iovănel Mihai & Adriana Stan. „The Novels of Memory: New Subgenres for Contemporary Romanian Literature” în *Transilvania*, no. 8 (2024): 11

¹¹ Demersul își are punctul de plecare în proiectul *Enciclopedia Scrierilor Memorialistice Românești*, aflat în curs de realizare la Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” al Academiei Române, filiala Iași.

¹² Mironescu, Doris & Bogdan Crețu. „Introducere: Gestionarea memoriei. Patrimoniu și problematizare” în *Transilvania*, no. 10 (2025): 6.

¹³ <https://revistatransilvania.ro/10-2025/>

¹⁴ Mitroiu, S., & Gradinaru, C. „The autobiographical archive in post-communist Romania: ‘True’ heroes and collective victimization” în *Memory Studies*, 17(2), (2022): 317-331. <https://doi.org/10.1177/17506980221126605>; Mitroiu, S., & Mironescu, A. „Memorability of Romanian dissidence: Ordinary people, secret files and artistic remediations” în *Journal of European Studies*, 54(2), (2024): 195-219. <https://doi.org/10.1177/00472441241246947> (Origin al work published 2024)

¹⁵ Despre care am mai discutat în altă ocazie, v. Senida Poenariu, *The Case of Dorin Tudoran. The Poetry of Exile and the Exile of Poetry*, în „Synthesis”, 1-2, XLI-XLII, (2022-2023): 61-71.

¹⁶ Cu mențiunea că Deletant, spre deosebire de celelalte cărți listate, nu își construiește discursul pornind direct de la arhive/ fișe de urmărire etc., deși volumul ia naștere după, și în urma, studierii propriului dosar de Securitate din 2007.

¹⁷ *Trad. mea*. Atunci când nu este menționată altă sursă, toate traduceri din acest studiu îmi aparțin.

<https://cambridgescholars.com/product/978-1-5275-3992-1/>

¹⁸ Hedeșan, Otilia. „De la editarea de text la scrierea polifonică” în *Philologica Jassyensia*, an XVI, nr. 1 (31), 2020: 221–227

¹⁹ *Ibidem*, p. 226

²⁰ Anton Galopenția. *Rapsodia epistolară*. vol. I. București: Albatros. 2004.

²¹ *Idem*. *Ultima carte*. Editura Enciclopedică. 2001.

²² Sanda Galopenția. *Viața noastră cea de toate zilele*. București: Spandugio, 2023. pp. 472-473.

²³ A. Assmann, *op.cit.*

²⁴ Ciorogar, Alex. „Auctorialitatea în memorialistică”. în *Transilvania*, no. 10 (2025): 28-38.

²⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. 1975.

²⁶ Patrice Marcilloux, *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*, Rennes: Pur, 2013.

Mihaela APOSTOL

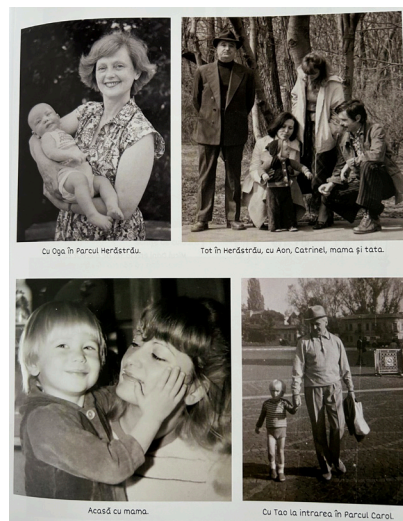
Scriitorii postdecembriști și fețele memoriei

Literatura română de după 1989 trece printr-un complicat proces de adaptare la noile realități ale epocii; cu toate că se crezuse că această tranziție se va realiza imediat și fără convulsii, literatura suferă traume severe ale redefinirii, recuperării și regăsirii de sine, deoarece se constatare că scriitorii erau în mare măsură adaptați sistemului totalitar, ce presupunea o negociere între politic și literar: „Regimul crease o *privileghenție* care a dispărut deodată (onorarii foarte generoase; poziții avantajoase, adesea onorifice, în domeniul cultural, în redacții, edituri, structuri ale Uniunii Scriitorilor; tiraje de masă, uneori imense; acces la Fondul literar. Sigur, prețul plătit pentru aceste avantaje era o atitudine, dacă nu complice, măcar neagresivă față de regim.”¹ Dispariția acestui context aduce cu sine o stare de criză: pe de o parte, vorbim, înainte de 1989, de o literatură aservită politic, iar pe de altă parte, de o literatură ce își crease anumite strategii discursive deghizate, fără a deveni angajată. Lăsată în libertate, literatura română a acestei perioade, imediat după Revoluția din 1989, pare pierdută, confuză, dezorientată. Se constată foarte bine că „o dată cu cenzura politică, a dispărut și cenzura estetică.”² Bogdan Crețu, în articolul din volumul coordonat de Liliana Corobca, *Panorama postcomunismului în România* (2022), subliniază faptul că „literatura română a suferit, ca întreaga societate, imediat după Revoluția din decembrie, un șoc al libertății.”³ Perioada e caracterizată de confuzii, polemici, dispute, acuzații reciproce și, de o atmosferă tensionată în lumea scriitorilor. Literatura română pășește într-o nouă etapă. După 1989, marea descoperire a scriitorilor este libertatea de expresie. Termeni precum *libertate*, *democrație*, *drepturi*, *adevăr* sunt privilegiați de scriitorii acestei generații. Deoarece politicul le fusese interzis anterior, majoritatea scriitorilor sunt atrași de acest subiect, la vremea respectivă declanșându-se diverse polemici corectitudinea etică și estetică, sau despre modul în care scriitorul trebuie sau, dimpotrivă, nu trebuie să se implice în viața politică. În același articol este adus în un text din revista *România literară*, unde sunt puse față în față două atitudini contradictorii. O polemică demnă de interes este cea între Nicolae Manolescu și Octavian Paler. Nicolae Manolescu susține întoarcerea la normalitate, aceasta însemnând „revenirea la meserie, cu alte cuvinte, reluarea temelor și problemelor literare care să depășească în totalitate contextul politic”⁴. Dimpotrivă, Octavian Paler pretinde scriitorilor postdecembriști să realizeze, prin textele lor, „o evaluare critică a trecutului recent”, fiind chiar „o datorie a intelectualului să se implice în politică.”⁵ Este evident că literatura acestei perioade se orientează în jurul a trei coordonate fundamentale: esteticul, eticul și politicul. Două direcții i-au marcat pe intelectualii români: „implicarea intelectualului în politică versus neutralitatea și judecarea morală, etică a literaturii”⁶ și în special a scriitorilor dinainte de 1989. Bogdan Crețu subliniază că aceste poziții nu prea au găsit o cale de conciliere

și că între apolitici (Eugen Simion, Marin Sorescu, Fănuș Neagu, Augustin Buzura, Valeriu Cristea) și cei implicați în plan politic (Nicolae Manolescu, Octavian Paler, Alexandru Paleologu, Gabriel Liiceanu) s-a creat o ruptură evidentă. În lupta aceasta pentru implicarea sau neimplicarea în politică se pierde din vedere tocmai scriitorul, al cărui rol devine oarecum secundar: „Din figură centrală în timpul comunismului, el a devenit una marginală, iar literatura suferă de un deficit de atenție dramatic.”⁷

Un alt aspect important se referă la rediscutarea operelor literare scrise sub comunism, identificarea celor atinse de morbul sistemului totalitar, a celor angajate politic și sancționarea lor, excluderea din perimetrul canonului estetic. Acest demers a implicat o dispută ideologică între criticii literari ai vremii. Indiferent de pozițiile asumate (Gheorghe Grigurcu, Iovinescian, este de acord cu revizuirea literaturii din perspectiva canonului estetic, în timp ce Sorin Alexandrescu aduce în discuție desființarea supremației canonului estetic.) În articolul *Iluziile revizionismului est-etic*, publicat în anul 2010 în revista „Observator cultural”, Paul Cernat analizează cele două tendințe: „Atât poziția *moral-națională* a lui E. Lovinescu din timpul Primului Război Mondial, cât și cea *est-etică* a Monicăi Lovinescu din timpul Războiului Rece au avut la bază două principii directe: ordinea priorităților contextuale, respectiv suprapunerea deliberată între noțiunea de *scriitor* și cea de *intelectual public*, de instanță civico-morală.”⁸ Autorul atrage atenția asupra faptului că disputa revizuirilor estetico-morale, ce subliniază diferența între scriitorii angajați politic, subordonați și cei apolitici, nu a adus beneficii literaturii, nici criticii literare în perioada anilor '90: „Cel mai regretabil aspect al revizionismului cu pricina a fost compromiterea unor restanțe obligatorii ale criticii și istoriei literare (devoalarea și analiza critică a colaboraționismului intelectual, a propagandei anexioniste, a canonizărilor partinice, a falselor valori și a compromisurilor maculante ale scriitorilor, cu incidente în biografie și operă, recuperarea unor aspecte tabuizate sau a unor valori marginalizate politic etc.), prin stigmatizarea la grămadă a creațiilor valide.”⁹ În încheierea articolului, dincolo de toate dezbateri și de teorii vehiculate, autorul conchide că ar trebui să fie acreditate, acceptate, valorificate toate operele literare valide, indiferent dacă acestea sunt scrise de cei afiliați politic sau nu. De asemenea, în mod similar, Eugen Negrici atrage atenția, în *Literatura română sub comunism*, asupra faptului că această etapă a revizuirilor a făcut mai mult rău decât bine, în sensul că scriitorii se risipesc în dispute sterile, chiar rolul criticii literare fiind inversat, diminuat, angajat în dezbateri secundare. Analiza a ceea ce s-a întâmplat în anii comunismului, sub aspect literar, este cuprinzătoare și tranșantă: „Toate au avut o eficacitate nebănuită. Nu sunt puține conștiințele nobile și scriitorii de bună-credință care nu au putut să ocolească asemenea curse.”¹⁰

În privința tendințelor literare dominante, trebuie menționat faptul că ceea ce ilustrează în mod adecvat literatura sub comunism este genul epic, în prim-plan situându-se specia literară a romanului. Ca romancieri importanți ai epocii se remarcă Marin Preda, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Ștefan Bănuțescu și D. R. Popescu. Romanul era considerat „un martor al realității, pe care nu o permitea să o dea în vileag sau să o acuze



fățiș, ci doar să facă cu ochiul către cititor și să infiltreze, prin mijloace evazive, tot felul de sugestii.”¹¹ Se dezvoltă, astfel, o „literatură esopică”, ascunsă, aluzivă, cu cărți care, desemnând diferite aspecte ale vieții românilor sub dictatura comunistă, fie trec neobservate, fie sunt ignorate de cenzură, fiind considerate inocente, nepericuloase pentru regimul comunist. În decurs de câțiva ani, imediat după anul 1990, scriitorul și opera literară trec în plan secund. Textele literare, cu precădere romanele, nu mai stârnesc interesul cititorilor, în prim-plan situându-se acum scrierile memorialistice, biografiile, dezvăluirea adevărului dramatic trăit sub comunism, ce putea fi acum afișat cu destulă tărie. Mulți scriitori par să abandoneze romanul, iar cei care, totuși, vor continua să scrie o fac într-un registru lipsit de suflu, operele nemaiaivând vigoarea textelor mari scrise înainte de 1989. Cea care se remarcă, în ciuda crizei prin care trece literatura, a fost Gabriela Adameșteanu, cu precizarea că de fapt „niciun roman apărut după 1990 nu a mai avut atâta succes public precum, să spunem, *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda.”¹² Totuși, după 1990, romanul continuă să fie specia literară care devine marea provocare pentru scriitorii optzeciști, care redescoperă farmecul narativității. Dintre prozatorii optzeciști care s-au afirmat acum îi amintim pe Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoeșu. O apariție aparte, cu totul excepțională este proza lui Mircea Cărtărescu, care impresionează cu trilogia *Orbitor*, cu *Solenoid* (2015) și, de curând, cu *Theodoros* (2022). Alte nume de prozatori care trebuie să fie menționate sunt Cristian Teodorescu (*Medgidia, orașul de apoi*, 2009), Octavian Soviany (*Viața lui Kostas Venetis*, 2011), Petru Cimpoeșu (*Simion Liftinich*, 2001), Horia Ursu (*Asediul Vienei*, 2008), Alexandru Vlad (*Ploile amare*, 2011), Matei Vișniec (*Sindromul de panică în orașul Luminilor*, *Domnul K. eliberat*, *Negustorul de începuturi de roman: caleidoscop, Iubirile de tip pantof, Iubirile de tip umbrelă*). Este evident că această generație de scriitori pare a-și fi găsit salvarea în roman. Proza scrisă în anii '90 se îndepărtează de etic și estetic, cultivând „sonurile dure, metalice și perspectivele întunecate. Este mai multă viață într-o singură pagină din aceste romane decât în toată literatura specializată a optzeciștilor.”¹³ Dintre

prozatorii Generației '90 se remarcă Radu Aldulescu (*Sonata pentru acordeon, Amantul colivăresei, Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare, Proorocii Ierusalimului*), Daniel Bănuțescu (*Te pup în fund, conducător iubit, Cei șapte regi ai orașului București, Cel mai bun roman al tuturor timpurilor*), Alexandru Ecovoiu (*Saludos, Sigma, Ordinea, Stațiunea*), Dan Stanca (*Aripile arhanghelului Mihail, Apocalips amânat, Mormintele străvezii, Ultimul om, Drumul spre piatră, A doua zi după moarte, Mut, Noaptea lui Iuda, Mare amară, Ghetsimani 51, Înainte de întineric*), Florina Ilis (*Cruciada copiilor, Vieți paralele*), O. Nimigean (*Rădăcină de bucușău*). Și scriitorii douămiiști valorifică instrumentarul epicii, tot romanul fiind specia literară privilegiată. În anul 2004, în cadrul proiectului *Votează literatura tânără*, Editura Polirom lansează o colecție dedicată special tinerilor scriitori. Aceștia sunt T.O. Bobe, Lucian Dan Teodorovici, Radu Pavel Gheo, Dan Lungu, Ioana Baetica, Adrian Schiop și Cosmin Mihalache. Criticul Ștefan Fircă notează importanța momentului 2004 pentru dezvoltarea romanului postdecembrist, observând că în trei ani sunt publicate mai multe romane relevante pentru proza postmodernă: *Pupa Russa* (2004) de Gheorghe Crăciun, *Imperiul marelui Graal* (2004) de Sebastian A. Corn, *Raiul găinilor* (2004) de Dan Lungu, *Venea din timpul diez* (2004) de Bogdan Suceavă, *Fairia. O lume îndepărtată* de Radu Pavel Gheo (2004), *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (2004) de T.O. Bobe, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) de Cezar Paul-Bădescu, 69 (2004) de Ionuț Chiva, *Băgău* (2004) de Ioana Bradea, *pe bune / pe invers* (2004) de Adrian Schiop, *Fișă de înregistrare* (2004) de Ioana Baetica, *Real K* (2004) de Dragoș Bucurenci, *Cruciada copiilor* (2005) de Florina Ilis, *Trimisul nostru special* (2005) de Florin Lăzărescu, *Degete mici* (2005) de Filip Florian, *Cerul din burtă* (2005) de Ioana Nicolaie, *O limbă comună* (2005) de Sorin Stoica, *Derapaj* (2006) de Ion Manolescu, *Povestirile mamei bătrâne* (2006) de Radu Țuculescu, *Christina Domestica și vânătorii de suflete* (2006) de Petru Cimpoieșu, *Zogru* (2006) de Doina Ruști, *Teodosie cel Mic* (2006) de Răzvan Rădulescu, *Băiuțelii* (2006) de Filip și Matei Florian, *Luminița, mon amour* (2006) de Cezar Paul-Bădescu, *Născut în U.R.S.S.* (2006) de Vasile Ernu, *Fata din casa vagon* (2006) de Ana Maria Sandu etc. Evidențiind câteva particularități ale prozei din acești ani, Ștefan Fircă observă că acum „coexistă o mulțime de genuri, strategii, motoare narrative – scenariu conspiraționist, metaficțiune, satiră, farsă, parabolă, realism magic, fantasy, science-fiction, policier, autoficțiune, blog novel, realism murdar, neorealism microsocioal.”¹⁴ Provocarea editurii Polirom din 2004 se dovedește a fi un succes real, mulți scriitori tineri și valoroși făcându-se remarcăți acum. Printre numele cu notorietate se numără Dan Lungu, Florin Rădulescu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Filip Florian, Cezar Paul-Bădescu, Ion Manolescu, Bogdan Popescu, Radu Pavel Gheo etc. Lor li se adaugă alte nume devenite foarte cunoscute, atât pe plan național, cât și internațional, proza fiind un domeniu literar privilegiat al literaturii române contemporane, prin Ioana Pârvolescu, Ioana Nicolaie, Simona Sora, Liliana Corobca, Lavinia Braniște, Alina Nelega, Bogdan Răileanu, Tudor Ganea, Andreea Răsuceanu etc.

Acum, în 2024, la mai bine de 30 de ani după Revoluția din 1989, comunismul continuă să mențină treaz interesul

scriitorilor și al cititorilor, al omului de rând, chiar și a celui care nu a fost contemporan cu experiența comunismului. Există încă, în funcție de experiențele trăite, o dublă abordare: una care condamnă ororile comuniste, cealaltă dominată de un fel de nostalgie, care pare să se accentueze pe măsură individul se îndepărtează de acel timp, memoria având calitatea de a estompa aspectele neplăcute, disconfortul, presiunile, favorizând în schimb amintiri din copilărie, despre membrii familiei, tovarășii de școală, prietenii, aventurile etc. Prima categorie vizează un adevăr istoric de necontestat, atrocitățile comuniste fiind supuse sancțiunii morale, a doua e o abordare mai degrabă personală, situată dincolo de istorie, mărturii și adevăruri obiective. Mai mult, se poate spune că tinerii de azi se raportează la comunism în funcție de amintiri și relatări preluate de la părinții lor. În acest caz, nu mai putem vorbi despre o experiență personală, ci despre o preluare, de un fel de memorie împrumutată, care se transformă în prelungirea unui sentiment de revoltă sau, după cum subliniam, a unei nostalgii care eludează lipsuri, neajunsuri, nefericiri, presiuni și atrocități din comunism. În articolul *Nostalgia postcomunistă. O perspectivă generală*, Manuela Marin subliniază că „rezultatele sondajelor de opinie demonstrează modul în care o asemenea perspectivă normativă asupra trecutului comunist și a acțiunilor sale reprobabile nu a reușit să se impună în societatea românească.”¹⁵ Nostalgia reprezintă un sentiment de tânjire edulcorată după vremurile trecute (oameni, obiecte, lucruri, stări etc.) care nu mai există azi. Este, în acest sens, un sentiment de apărare, de compensare față de un prezent ce deziluzionează și față de un viitor incert, imprecis, nesigur. Deziluzionat, deprimat, omul se întoarce spre trecut, rememorează fapte, evenimente, oameni. În același studiu, autoarea valorizează două concepte preluate de la antropologul belgian David Berliner, „endo-nostalgia, nostalgia după trecutul trăit, personal, și exo-nostalgia, nostalgia pentru un trecut care nu a fost trăit personal.”¹⁶ Pe de altă parte, se vorbește acum tot mai mult despre așa-numitele *lieux de mémoire*, care desemnează „orice entitate semnificativă, fie ea de natură materială sau imaterială, pe care voința umană sau trecerea timpului au transformat-o într-un element simbolic.”¹⁷ Conceptul este preluat de la istoricul francez Pierre Nora, care consideră aceste „locuri ale memoriei” drept refugii în trecut (locuri geografice, monumente, clădiri, obiecte de artă, embleme, simboluri, figuri istorice etc.) În ciuda opiniilor negative și a ridiculizărilor, nostalgicii și-au inventat un ritual față de aceste *lieux de mémoire* specifice comunismului și epocii ceașiste (vizitarea locului nașterii lui Ceaușescu în Scornicești, comemorări, depunerea unor buchete/coroane de flori la mormântul său etc.).

În acest sens, mai ales după anul 2000, de un tot mai mare interes se bucură studierea, mai mult sau mai puțin specializată, a existenței cotidiene în comunism. Trei publicații (*Jurnalul național, Adevărul, Libertatea*) au oferit, între subiectele abordate, o nouă temă, cea a vieții cotidiene în comunism. Tema pare de un real succes, deoarece oameni din toate categoriile sociale încep să relateze detalii despre cum se trăia în comunism: anii de școală, muncile agricole, jocurile din fața și din spatele blocului, serbările în cinstea conducătorului iubit, sărbătorile trăite în familie, programele de la radio și de

la televizor, taberele școlare, statul la coadă pentru procurarea alimentelor de bază etc. Pe de altă parte, inclusiv industria de publicitate profită de nostalgia românilor după *Epoca de Aur*, promovând anumite produse configurate pe un astfel de fundal istoric, specific: mașina *Dacia*, înghețata *Napoca*, biscuiții *Eugenia*, ciocolata *Rom*.¹⁸

Note

¹ Bogdan Crețu, în *Panorama postcomunismului în România*, editor Liliana Corobca, Editura Polirom, Iași, 2022, p. 729.

² *Ibidem*, p. 730.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 730.

⁵ *Ibidem*, p. 731.

⁶ *Ibidem*, p. 733.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Paul Cernat, *Iluziile revizionismului est-etic (I)*, revista „Observator cultural”, nr. 539, 27 august 2010, disponibil la adresa <https://www.observatorcultural.ro/articol/iluziile-revizionismului-est-etic-i/>.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2006, pp. 12-13.

¹¹ Bogdan Crețu, în *Panorama comunismului în România*, editor Liliana Corobca, p. 744.

¹² *Ibidem*, p. 745.

¹³ *Ibidem*, p. 749.

¹⁴ Ștefan Firică, *Cealaltă fază a prozei*, revista „Ficțiunea”, nr. 61-62, 26 aprilie 2021, disponibil la adresa <https://ficțiunea.ro/2021/61-62/art16/>.

¹⁵ Manuela Marin, în *Panorama postcomunismului în România*, editor Liliana Corobca, p. 311.

¹⁶ David Berliner, *Antropology and nostalgia*, Berghahn Books, New York, 2015, p. 21 apud Manuela Marin, în *Panorama postcomunismului în România*, editor Liliana Corobca, p. 312.

¹⁷ Monica Juneja, *Architectural memory between representation and practice: Rethinking Pierre Nora „Les lieux de mémoire”*, German Historical Institute London Bulletin Supplement, nr. 1, 2009, p. 13 apud Manuela Marin, în *Panorama postcomunismului în România*, editor Liliana Corobca, p. 318. Manuela Marin, în *Panorama postcomunismului în România*, editor Liliana Corobca, pp. 318-319.



Elena Gabriela LUNG

Amintiri despre o istorie albaneză trăită

Recurența comunismului în literatura contemporană postcomunistă implică o opțiune pentru un trecut care poate contribui la influențarea prezentului, atât din punct de vedere pozitiv, cât și negativ, iar acest lucru se poate observa în mare parte în cartea scrisă de Lea Ypi și apărută la Editura Pandora M în 2024, *Liberă. Un copil și o țară la sfârșitul istoriei*, unde povestea de viață expusă cumulează experiențele din timpul comunismului și capitalismului care i-a urmat.

Adevărea istorie poate deveni un imperativ atât în cercetare, cât și în ficțiune, unde se pot recunoaște vectorii unui spațiu în care baza este oferită de criteriul timpului și al realului, laolaltă cu cel al memoriei. Mai exact, este vorba despre ceea ce Richard Kearney (*On stories*, Routledge, 2001/2002) amintește a fi „funcția mimetică” (Kearney, 2001/2002: 12), fundamentată pe mimesis-ul existent început cu Aristotel și până la Auerbach, concept care vizează dezvăluirea unor noi semnificații ale realității (Kearney, 2001/2002:12). În *Memoria, istoria, uitarea* (Amarcord, 2001), Paul Ricoeur, prezentând variațiile și relevanța aspectului istoric în cercetare, precizează: „Istoria contemporanului, numită de asemenea istorie a timpului prezent, reprezintă un observator remarcabil pentru a măsura dificultățile ce apar în interpretarea și căutarea adevărului în istorie. Aceste dificultăți nu țin în principal de poziția temporală între momentul evenimentului și cel al povestirii care îl redă. În cazul istoriei contemporane, munca în arhivă se confruntă cu mărturia celor vii care sînt adesea ei înșiși supraviețuitori ai evenimentului cercetat” (Ricoeur, 2001, p. 412). Cu alte cuvinte, provocarea la care este supus scriitorul contemporan este o provocare a trecutului inclus în prezent, ale cărui dovezi sunt palpabile și vii, ceea ce întărește ideea de autenticitate și de verosimilitate a evenimentelor narate. Mai mult decât atât, între polii trecut-prezent, se distinge și nevoia unei expunerii a faptelor trăite, tot mai vizibilă printr-un proces de rememorare. Pentru Richard Kearney (Routledge, 2001/2002), acest sistem poartă numele de „storytelling” și este propriu naturii umane, care are o predispoziție pentru crearea de povești (Kearney, 2001/2002, p. 154). Mențiunea pe care o adaugă cercetătorul este că imparțialitatea nu este o trăsătură a storytelling-ului (Kearney, 2001/2002, p. 155), storyteller-ul fiind, adesea, în ipostaza de a influența narațiunea (Kearney, 2001/2002, pp. 155-156). Cu toate acestea, așa cum demonstrează Andi Haxhiu (Haxhiu, 2022), volumul scris de Lea Ypi nu își propune să afecteze în vreun fel realitatea istorică, pentru că este vorba despre un adevăr personal, bazat pe fapte trăite singular, în interioritatea propriului eu.

Problema principală tratată de Ypi se concentrează în jurul noțiunii de libertate, adesea pusă în legătură cu

dificultatea de a alege. Printr-o serie de metafore, printre care cea mai vizibilă este aceea a drumului, protagonista creată de Lea Ypi are de-a face, încă de la o vârstă fragedă, cu dimensiunea filosofico-socială a libertății și a alegerii: „Nu mă gândisem prea mult la libertate. Nici nu era nevoie. Aveam libertate din plin. Eram atât de liberă, încât adesea resimțeam libertatea ca pe o povară și, uneori, [...], ca pe o amenințare [...] Eram liberă să decid. Fiecare cale ridica diferite probleme și trebuia să cântăresc argumentele pro și contra, să reflectez asupra consecințelor și să iau o decizie pe care știam că s-ar putea să ajung s-o regret” (Ypi, 2024, pp. 14-15). Mai încolo, susținerea libertății devine un adevărat etalon al naratoarei. Într-o discuție cu familia, micuța Lea își admonestează părinții pentru faptul că nu au niciun reprezentant al libertății în cadrul familiei, fie el din trecut sau prezent, cu o constatare destul de hotărâtă: „Nimănui nu i-a păsat vreodată de libertate în casa asta” (Ypi, 2024, p. 35). Cu toate acestea, tatăl Ypi observă spiritul justițiar al fetei și îi răspunde pe măsură: „— Nu-i adevărat, [...]. Avem pe cineva. Te avem pe tine. Ție-ți pasă de libertate. Ești o luptătoare pentru libertate” (Ypi, 2024, p. 35).

Întreaga carte are drept piloni fragmentele menționate anterior, în care sunt exprimate, într-o manieră directă, dubiile și riscurile privitoare la ideea de libertate. Mai târziu, naratoarea este prinsă într-un joc de păpuși care îi displace, însă ponderea de a se folosi de libertate în scop propriu contravine intereselor celeilalte persoane, în așa fel încât protagonista decide că adevărul este mai presus de orice: „Desigur, eram liberă să-i spun părerea mea despre Mirese și Bebeluși, așa cum fusesem liberă să o las să spele singură pe jos în clasă; nimeni nu mă oprea. Dar am decis că e mai bine ca Elona să audă adevărul, chiar dacă putea să o rănească, decât să o mint la infinit doar ca s-o fac fericită” (Ypi, 2024, p. 17). Astfel, metafora drumului utilizată de naratoare este relevantă din punctul de vedere al situației pe care luarea unei hotărâri o iscă: „Dacă nu o luam la stânga ca să merg spre casa Elonei, trebuia să fac la dreapta” (Ypi, 2024, p. 17). Iar în dreapta, se găseau camioanele de biscuiți, unde se înghesuiau toți copiii, prinși în „inițiativa pentru biscuiți” (Ypi, 2024, p. 18), deveniți adevărate „trofee” (Ypi, 2024, p. 19), amintire care va marca perioada tranziției de la regimul comunist la cel așa-zis democratic: „[...] exact asta îmi ceruseră părinții mei să fac în seara dinaintea zilei nefaste din decembrie 1990, lucru care explică în parte de ce alegerea drumului pe care s-o iau spre casă are legătură directă cu problema libertății” (Ypi, 2024, p. 19). În urma acestui episod, naratoarea ajunge să cunoască definiția cuvântului „RE-CI-PRO-CI-TA-TE”, adică baza socialismului, așa cum îi explică tatăl (Ypi, 2024, p. 20).

Libertatea este, în ochii fetei, care a asistat atentă la orele predate de învățătoarea Nora privitoare la doctrina comunistă, despre binefacerile lui Stalin și Lenin, fiind asociată cu socialismul: „Aveam socialismul. Socialismul ne-a dat libertatea. Protestatarii se înșelau. Nu eram în căutarea libertății. Toată lumea era deja liberă, ca și mine, folosindu-și pur și simplu libertatea sau apărând-o sau luând decizii care trebuie că le aparțineau, legate de drumul pe care să ajungă acasă, dacă să o ia la dreapta,

la stânga sau înainte” (Ypi, 2024, p. 23). Protestatarii sunt denumiți „uligani” (Ypi, 2024, p. 21), însă, notează naratoarea, acesta este un cuvânt folosit în alte țări, pentru că aceștia se găseau „în general în Vest, fiind vreo câțiva și prin Est, dar, întrucât noi nu eram nici în Est, nici în Vest, în Albania nu existaseră până de curând” (Ypi, 2024, p. 21). Numai că toate evenimentele politice precursore căderii regimului lui Enver Hodja au un impact redus asupra familiei Ypi, astfel că „întotdeauna când venea vorba despre proteste, [...] păreau reticenți să răspundă la întrebări. Deveneau bursc obosiți sau plictisiți și stingeau televizorul ori dădeau volumul atât de încet, încât nu mai auzai știrile” (Ypi, 2024, p. 28). Mai exact, cea mai mare nemulțumire a fetei este că „nimeni nu părea să-[i] împărtășească curiozitatea” (Ypi, 2024, p. 28).

Prea multă încredere în libertate poate produce, în unele cazuri, îndoială: „Mă îndoiam de ei și, îndoindu-mă, am descoperit că imaginea mea despre mine începuse să se clatine. Îmi dau seama acum că atunci nu pricepeam limpede lucrurile; tiparele care îmi modelaseră copilăria, acele legi invizibile care dăduseră stabilitate vieții mele, percepția mea asupra oamenilor a căror judecată mă ajutase să-mi fac o idee despre lume – toate aceste lucruri s-au schimbat definitiv în decembrie 1990. [...] Pentru prima dată, mi-am pus problema că libertatea și democrația s-ar putea să nu fie realitatea în care trăiam, ci o condiție viitoare misterioasă despre care știam prea puțin” (Ypi, 2024, pp. 38-39). În urma acestor evenimente, se conturează profilul unui personaj care nu mai este așa sigur pe conceptul de libertate, cel puțin nu în forma pe care o cunoscuse inițial, iar acest aspect produce și mai multe dubii și căutări: „Povestea vieții mele nu era povestea evenimentelor care se întâmplaseră într-o anumită perioadă de timp, ci povestea căutării întrebărilor potrivite, întrebări pe care nu mă gândisem să le pun” (Ypi, 2024, p. 39).

Libertatea are forme variate de recunoaștere, iar percepția ei este, ne arată Ypi, eminamente politică, cel puțin în cazul volumului *Liberă: Un copil și o țară la sfârșitul istoriei*. Astfel, protagonista trasează câteva distincții între capitalism și socialism/comunism: „În capitalism, oamenii pretindeau că sunt liberi și egali, dar asta doar pe hârtie, pentru că doar cei bogați puteau profita de drepturile pe care le aveau la dispoziție” (Ypi, 2024, p. 102) versus „Noi aveam libertate pentru toată lumea, nu doar pentru exploatare. Munceam, dar nu pentru capitaliști, ci pentru noi înșine și împărțeam între noi roadele muncii noastre. Nu cunoșteam lăcomia, nu simțeam invidie” (Ypi, 2024, p. 102). Mai mult, această distincție operează și în interiorul familiei, unde mama este adepta capitalismului, în vreme ce tatăl este adeptul unei metode apropiate de comunism: „Familia Ypi ura banii, familia Veli îi iubea; primii ridicau în slăvi codurile de onoare străvechi, cei din urmă se mândreau că le ignoră. Cei din partea tatălui meu erau profund interesați de politică, inclusiv de politica unor țări îndepărtate; pe cei din partea mamei îi interesa doar dacă îi privea în mod direct” (Ypi, 2024, p. 121). Cea mai clară opoziție politică din interiorul familiei se reduce la aceste fraze: „Dacă ajungeai să ai bani mulți, zicea mama, poate că îi meritai. Tata insista că nu aveai cum să faci bani fără să exploatezi pe cineva căruia îi lipsesc” (Ypi,

2024, p. 122). În alte rânduri, diferența dintre mamă și tată este explicată la nivelul filosofiei: „Spre deosebire de tatăl meu, care credea că oamenii sunt buni de la natură, ea credea că sunt răi de la natură. Nu avea niciun sens să încerci să-i faci să fie buni; trebuie doar să călăuzești acel rău astfel încât să-i limitezi efectele dăunătoare. De aceea, era convinsă că socialismul nu putea funcționa niciodată, nici măcar în cele mai bune condiții. era împotriva naturii umane” (Ypi, 2024, p. 214).

Decodificarea care a urmat evenimentelor din 1990, cădere a comunismului care a permis, firește, devoalarea adevărului despre biografiile indivizilor, a sporit sentimentul de confuzie în rândul copiilor care cunoscuseră o realitate protejată: „Nu puteam să-mi dau seama dacă familia mea era regula sau excepția, dacă ceea ce descoperisem despre mine avea să mă facă să semăn mai mult cu ceilalți copii sau o să mă facă să mă simt și mai marginalizată [...] Într-o societate în care politica și educația erau infiltrate în toate aspectele vieții, eu eram atât produsul familiei, cât și al țării mele. Când conflictul între cele două mi-a fost pus în fața ochilor, am fost pierdută. Nu știam unde să mă uie, pe cine să cred” (Ypi, 2024, p. 148). Acest conflict a produs schimbări la nivelul vocabularului social și politic, astfel că, așa cum observă tână Ypi, „[...] prima victimă a acestei confruntări, semnul cel mai clar al victoriei, avea să fie chiar dispariția acelor termeni: dictatură, proletariat, burghezie” (Ypi, 2024, p. 151). Trecerea de la socialism la liberalism este marcată și de înlocuirea termenilor, după cum notează Ypi: „«liberalizarea» [...] a înlocuit «centralizarea democratică», «privatizarea» [...] a înlocuit «colectivizarea», «transparenta» [...] a înlocuit «autocritica» (Ypi, 2024, p. 234), iar singurul termen rămas în comun între cele două sisteme a fost „tranziția”, numai că direcția era dinspre socialism înspre liberalism, nu cea către comunism, așa cum era obișnuița oamenilor (Ypi, 2024, p. 234). În fond, se poate remarca o permutare a conceptului de „libertate”, care nu mai este „colectivă”, ci a „individului” (Ypi, 2024, p. 234). Ca atare, „[Comunismul] Dispăruse nu doar ca ideal, nu doar ca sistem de guvernare, dar până și în calitatea lui de categorie de gândire. Numai un singur cuvânt rămăsese: libertate. [...] Când libertatea a venit în cele din urmă, a fost ca un preparat servit congelat încă” (Ypi, 2024, p. 151). Neobișnuiți cu această schimbare de mentalitate și paradigmă, oamenii de rând au rămas cu tendința de a compara permanent două lumi care nu păreau să aibă nimic în comun: „Acum, având alegeri libere și corecte, totul era diferit. Nu trebuia să ne trezim devreme. Nu avea să fie nicio coadă. Nimănui nu-i păsa dacă votam sau nu. Aveam la dispoziție întreaga zi să votăm și, dacă nu aveam chef, puteam alege să nu votăm deloc” (Ypi, 2024, p. 163).

Toate aceste reiterări personale în miezul transformărilor politico-sociale denotă o atare preocupare pentru ceea ce înseamnă parcursul umanității. Pentru Lea Ypi, atât naratoarea, cât și scriitoarea, precum și pentru familia ei, *Liberă. Un copil și o țară la sfârșitul istoriei* devine o carte-document, care adună toate frământările celor două epoci opuse, dar care se influențează și se construiesc una pe cealaltă: capitalismul vine ca o reacție

la comunism, iar consecințele acestuia sunt resimțite individual. Cu alte cuvinte, volumul scris de Lea Ypi propune mai multe paradigme, percepții, viziuni asupra lumii politice afectate sau, dimpotrivă, încurajate de noile modificări.

Bibliografie

Haxhiu, A. 23 mai 2022. Book review: "Free: coming of age at the end of history by Lea Ypi". *LSE Review of Books*. Disponibil la: <https://blogs.lse.ac.uk/lsereviewofbooks/2022/05/23/book-review-free-coming-of-age-at-the-end-of-history-by-lea-ypi/>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Kearney, R. (2001/2002). *On stories*. New York/Londra: Routledge.

Kearney, R. (2020). *Despre povești*. București: Tracus Arte. Traducere Carmen Mușat.

Ricoeur, P. (2001). *Memoria, istoria, uitarea*. Timișoara: Amarcord.

Ypi, L. (2024). *Liberă: Un copil și o țară la sfârșitul istoriei*. București: Pandora M.

Ahmeti, K. & Kamberi, D. (2023). FREE: COMING OF AGE AT THE END OF HISTORY

INSIGHTFUL REVIEW OF „FREE” BY LEA YPI. *Journal of Transcultural Communication*. 4. pp. 13-20. Disponibil la: <http://eprints.unite.edu.mk/id/eprint/1592>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Miller, A. (2022). *Review of Lea Ypi, Free: a child and a country at the end of history*. Disponibil la: https://www.academia.edu/81046116/Review_of_Lea_Ypi_Free_a_child_and_a_country_at_the_end_of_history?sm=b. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Moreso, J. J. 23 decembrie 2021. La laboriosa libertad de Lea Ypi. *Revista de Libros*. Disponibil la: <https://www.revistadelibros.com/la-laboriosa-libertad-de-lea-ypi/>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Oldweiler, C. 18 aprilie 2022. Cultivated illusions: On Lea Ypi's "Free: A Child and a Country at the End of History". An engrossing memoir about coming of age in the ruins of post-Soviet Albania. *Los Angeles Review of Books*. Disponibil la: <https://lareviewofbooks.org/article/cultivated-illusions-on-lea-yphis-free-a-child-and-a-country-at-the-end-of-history/>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Pinkham, S. 1 februarie 2022. Searching for Freedom after the Cold War. Lea Ypi's memoir recounts Albania's troubled transition to democracy. *The New Republic*. Disponibil la: <https://newrepublic.com/article/165227/lea-ypi-memoir-searching-freedom-cold-war>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Sánchez Piñeiro, D. (2023). *Lea Ypi, Free, Coming of Age at the End of History*. Allen Lane, 2021, 320 págs. *Eikasía Revista De Filosofía*, (112), pp. 269–274. Disponibil la: <https://www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/article/view/436>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Voß, C. (2023). Lea Ypi: Free: Coming of Age at the End of History / Margo Rejmer: Mud Sweeter than Honey. *Voices of Communist Albania. Comparative Southeast European Studies*. 71. pp. 134-137. 10.1515/soeu-2022-0029. Disponibil la: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/soeu-2022-0029/html>. Accesat la 14 ianuarie 2026.

Leo BUTNARU



De la disperare la disperare se bate cărare

*
A trecut și această zi de vară
zi lungă
cât o zi și jumătate de iarnă cețoasă.

A trecut și această zi lungă de vară
dar chiar dacă domnul Shakespeare s-a tot aflat
prin forfota Londrei– spre disperare!
nimeni nu l-a întrebat nimic.

La o adică de ce, despre ce să-l fi întrebat?...

...Fie și de visul unei nopți de vară
să zicem...

*
oricât de abstractă ar fi în zboru-i dezinvolt
până la urmă Poezia va avea a cunoaște șocul
vulturului

din neatenție nimerit sub
cupola unei parașute
zbătându-se disperat prin
păienjeniișul parâmelor:
pentru-a se salva
va trebui să țină cont de
realitatea concretă...

*
din senin
mă întunecă un ecou de disperare
de parcă – intuitiv/ sfâșietor/ confuz –
aș presimți aniversarea din vinerea mică în care
la șosea
într-un boschet
pe năruit taluz
se împușcă Urmuz...

*
Nu doar pe sub podul Mirabeau curge
dragostea noastră –
în tăcerea ei fanatică
dragostea noastră curge pe sub toate podurile înalte

de pe care obișnuiesc să se sinucidă
disperații marilor orașe
aruncându-se în hău
printre stoluri de păsări
prin roiuri de fluturi și libelule
prin destrămările de pădăii...

Pe sub toate
podurile înalte...

*
Unicul segment sinusoidal dedublat – obrajii tăi
rumeniți de jenă. Schimb direct cu trestia simțitoare –
alta
dar înrudită cu tine – disperarea din orice aventură
tură de noapte întru poezia pură
și vitejia de a nu-ți imagina vijelia posibilă care
slavă Domnului
nu intră în niciun sistem
ceea ce face atrăgător omul demult muritor
către alt om.

*
O viață „întreagă”
negăsind în c e p u t u l
disperatul scris:
s f â r ș i t.

De fapt
acesta și era începutul
etern
fără motiv.

*
Și ce și-a zis flămândul
disperatul? – Ziua întreagă
să stea cu ochii spre cer
spre apogeu
poate de-acolo cad câteva fărâmituri
de la masa Lui Dumnezeu...

*
E un șarpe atât de lung
și mlădios
ajungându-și a se îndoi
caligrafic
în disperarea
SOS.

*
Știu că la urma urmelor
nu există vreo salvare...
Și totuși:
naveta în sine însăși a răbdării
a speranței ca disperare...

O!
speranța noastră cu ochii mai mari
chiar decât cei ai spaimei
decât cei ai spumei!...

*

...Din câte se știe
în vis
legătura telefonică e foarte proastă

de unde și năvala disperării
în coșmaruri
unele dintre ele
cele mai loiale
arătându-se la margine de Gobi
precum un hobby:
să fim nițel-nițel
disperați.

*
Pentru pruncu ce plânge când vine pe lume
viața este inconștientă
dragoste de la prima vedere.

Pentru bătrânul care plânge la plecarea-i din lume
viața este disperată
dragoste de la ultima vedere.

*
Omul e atât de obosit
încât chiar umbra sa face eforturi disperate
tremurate
să-l mă tragă puțin înainte.

Însă obosește definitiv și umbra
abandonând omul pe marginea gropii
în disperarea lui
în disperarea ei...

*
Anumiți criminologi sunt de părerea că
de pe marginile orizontului pot fi prelevate
amprente digitale ale unor disperați care
au tot încercat au tot încercat să se înșface de
poalele cerului...

*
până în ultima clipă
a răstignirii în disperare
sau a trecerii de pe ring – pe rug
să nu renunți la
zădărnica iluziei
or la ceva mai îmbărbătătoare probabilitate
a speranței – puțin
dar totuși
atât cât îl ai sub unghii – și acesta-ți mai este
pământul făgăduinței...

*
de la disperare la disperare –
așa se bate o cărare

dar când te gândești că totul putea fi altfel...

însă nici altfel nu s-ar fi putut fără cărare
să zicem

*
Ah, letargie, moarte aparentă!
Probabil

s-a întâmplă ca cineva
dat stins
să sară ca ars din barca lui Charon
și să înoate disperat îndărăt
spre celălalt mal al Styxului
al vieții!
de la o fericire la altă îmbucurare...

Lucian SCURTU



Plumb

Și despre *Lucyan Mărturisorul* se spune că a făcut
un unghi ușor cu Universul,
Emoționat de leneșele contrarii care se gudură incestuos cu
elegia, satira și versul,
Cel alexandrin din căminul încălzit cu aburi nobili din răsufare de zeu,
Îmbogățit mai târziu cu pământ, metale scumpe și chiar cu rarul minereu,
Scos la lumină în clipe galante, prin munci și zile, de grămătic mărunț
și aproape slăvon,
Mineriadă abătută gingaș dinspre aprigul miez de noapte spre mândrul cocon,
Colonizare de îngeri în reverii duplicitate din vremurile de demult,
Acum când nu mai îmi place marea s-o privesc, mi-e scârbă de ea
și vreau doar s-o ascult,
Aici, în gimnaziul așezat pe malurile unui râuleț, spre pusta maghiară,
Mă răcesc ușor și bun sub lovitură măiastră de gheară,
De porumbel, de uliu, inorog, șobolan sau pisică,
Până ce carnea din jurul osului domnesc se înnegrește, se strică,
Doar limita dreaptă, precum o riglă renascentistă, mă înnobilează
cu aripi din zdrențe, șindrilă și paie,
Să pot zbura încurajat de furia și jocul focului din odaie,
Căsătorit cu el în parnasie beții, bucurând poporul
Care spune „ce bine ne e sub *Lucyan Mărturisorul*”,
Sunt grâne, stoffe, uleiuri, mirodenii, citrice, sticlării, goblenuri,
fructe înmiresmate,
Și toate pe sature, pe
Pentru că unghiurile lăsate de el, cu nebunia, sunt preacurate”.

Psalm în doi

Înainte de a începe poemul am șters tiptil crucea de praf și am întors-o pe dos
Să nu vadă Răstignitul cum mă zbat, urlu și plâng la țărnul lemnului maiestuos
Doar El îmi cunoaște lucrarea de visătoriu și încearcă să se miște de acolo din cuie
Pe limbă îmi picură tandru o lacrimă de-a Lui care nu e nici dulce nici sărată
dar e de tot amăruie
Așa cum stă ținut încearcă zadarnic să revină pe partea din față a lemnului sfânt
Râma care îi urcă piciorul însângerat îi este egala piciorului (sau poate egala Lui?)
în iubire și cânt
Cu gura încheștată scot spinii până la unul din carnea sfințită și din lemnul scobit
Dar El nu alunecă de pe cruce și cu spatele de ea se lasă mai tare lipit
Privit din bălării pare o bucată imensă de argilă gălbuie
Modelată uman și bătută în cuie
Cad adânc în genunchi și mă rog îndelung să coboare agale
Scutur crucea cu patimă ca pe un migdal din care să cadă grămezi de migdale
Și când vântul de seară o bate și o izbește
Ca un spic se îndoaie în văzduh freamătă tainic, foșnește
Abia mai apoi am văzut (până atunci fusesem orb?) că din lemn au crescut
lungi rămurele
Care îmi biciuie pieptul și fața împiedecându-mă să-L deslușesc printre
mulțimi de surcele
De teamă mi-am îndreptat privirea spre pământul mâlos printre resturi de mărăcini
Am fost întâiul bărbat care a știut că acea cruce avea rădăcini
Și pentru că am spălat-o atent până la os am făcut-o dumnezeiesc de curată
Drept mulțumire am fost hrănit în pritaneu cu bucate alese din regiunea irigată
Spre zori - la terminarea cântării am întors-o cu fața spre cer - de data aceasta
mai greu
Deoarece pe partea opusă eram bătut în cuie imense chiar eu
Într-un mod aparte și într-un mediu ostil pătimeam fiecare
Pe o cruce identică călcâi în călcâi și spinare în spinare
Un timp i-am simțit pe umeri transpirația plăcută florul aparte suspinul
atroce nevinovat
După care am rămas singur - El tot singur spre ceruri s-a înălțat
Sub privirile emoționate ale unui popor împietrit și ale purei Marii
Am fost fericit să mă sting și să mor într-o asemenea zi
Cu unghiile de la mâini și picioare în lemnul dorit am scobit și săpat
În pânțele lui labirintice m-am lăsat cu poftă adânc îngropat
Printre primordii disperări abisuri de-o zi și de-o noapte vedenii
L-am sărutat în clipa aceea unică dintre două milenii.

Pietă

Mult timp am contemplat ființa cum se dezvoltă spre o maturitate târzie,
Apatică, leneșă și perfidă, îmi creează intense și ample crize de melancolie,
Măreția ei falnică mă îngenunchează doar în clipele grele ale
plimbărilor inspiratorii,
Când măsura fidelă a viziunilor se micșorează și devin contradictorii,
Dintr-o respirație întâmplătoare a fost aburit chipul ei din oglinda versată,
Imagine neantizată în contur fantast, diform, mai apoi atroce
de mine visată,
Dar visele îmi sunt reci și mai străine, a doua zi nu le mai recunosc,
Le reneg cu abjecție, le urăsc, le scuip, nu vreau să mai știu de ele,
să le cunosc,
Greutatea acelor aburi fierbinți a fost purtată de ea mai târziu,
în pori, viscere și țesuturi,
Dar și în suma obiectelor atinse, metale, goblenuri, bijuterii și alte
neînchipuite lucruri,

Așa cum eu, sătul de puțină lumină, privesc în jur și nu știu
 mlaștina în care mă adâncesc,
 Sau poate în pusta vitraliului în care milenar odihnesc,
 Mulțimi de buze uscate se lipesc tremurând, de gura mea într-o
 pietate încărcată de antinomii,
 Argument zdrobitor al lucidității, ce încearcă zadarnic să sfideze
 evidența dalbei noastre nebunii,
 Amplă coincidență de a trasa cu degetul, prin aburul gros al spaimei,
 profilul, formatul,
 într-o redempțiune stilată în care știu că doar eu sunt victima, sunt vinovatul,
 De aceea cer iertare greșelilor noastre pământești și cerești,
 Ca la o icoană mă închin ție, Doamne, și îți pup tălpile crăpate, domnești,
 Înghit țărâna, ca ea să fie cât mai aproape de mine, din ea să crească și să înflorească,
 Chipul ei frumos, ca o nouă Românie pitorească.

Am fost odată tânăr, am fost odată frumos

Era sâmbătă, 11 februarie, anul necunoscut, când brusc acaparat,
 De lucrurile șterse din căminul în care, dragă R., noi mult am visat,
 Așa din senin m-am luat la întrecere cu cercul care mă pândea,
 Până în grădina cu multă verdeață, mere oprite, lumină zemoasă
 provenită dintr-o selenară stea,
 Un fel de olimpiadă modernă, cu un mare învins și un hulit învingător,
 Așa cum place maselor sau elitelor, din rândurile neprețuitului meu popor,
 Cu partea nevăzută m-a ridicat ușor până la cer - era o zi senină
 și fără de nori -
 Și m-a înfipt în pământ până la brâu, până la gât, apoi de tot,
 de m-au trecut negrii fiori,
 Cu partea văzută mi-a tăiat obraznic umbra până la os,
 Cu ghearele naturii mi-a sfâșiat blănița fină a rațiunii, bucuros,
 În văzul mulțimii de numere naturale, în văzul gloatelor martore și smerite,
 Mă rostogoleam ca un pâraiaș, din vârful muntelui și oprit pe țărâmul mării înrăite,
 Mă țâram de toată batjocura (de, eram omul cel nou!), ca o lipitoare eșuată pe burta altei lipitori,
 Asudat și muncit, supt și nevolnic, din mileniul acela și până în zori,
 Căci pe țărâmul meu, dacă tu, cititorule, vei dori să te abați sau să treci,
 Vei găsi însemnat pe nisip: „e mortul din 11 februarie, anul necunoscut, secolul douăzeci,
 Cel care s-a întrecut athletic cu necuprinsul,
 Dar nu va recunoaște în vecii vecilor, amin, că este Învingutul!”
 Acum el doarme ca rob al Domnului nostru – sămânță selecționată pentru visele voastre viitoare,
 În grădinile reci și odihnitoare.

Doritele locuri fragile

Perfid mi-am înmuiaț vârful unei aripi în ochiul de mare sarmată,
 Să bată puternic aerul respirabil lângă lucrarea cea elevată,
 Peșteră în care stalagmita (eu), stalactita (ea), încearcă cu nerăbdare clipa ilustră,
 De a ne atinge cu vârful degetelor, de a ne încolăci cu brațele prin intermediu
 de picătură lacustră,
 Ispită atroce de a ridica o vizuină întreagă, fidelă, comună,
 În care laptele din sânul ei să fie alb, hrană mai caldă, mai bună,
 Dinastie a nervurilor labirintice indicând un sens spre doritele locuri fragile,
 Amestec de carne de bărbat cu cea de femeie, în discrete chinezării subtile,
 Obiecte abil constituite, în care nu se mai întâmplă nimic,
 Seniorială durere fizică în fața căreia cu mândrie și umilință abdic,
 Prădalnică amăgire pentru mărturisitor, dulce sfială pentru cuvios,
 ambiție angelică pentru sfânt,

De a fi măsura aristocrată din ghips, lut, porțelan și pământ,
Să se adeverească în versete alese pentru un cer îndepărtat și gravid de stele,
Timpuri în care aripile mi-au fost mai inutile, mai grele,
Nimicnic de ușor m-am lăsat mâncat de o pasăre mare, cântătoare,
În burta ei largă mi-am petrecut, efemer, viața mea viitoare,
Mi-am curățat trupul și sufletul (bucată cu bucată) de murdăria cea omenească,
Cu mâna care a scris această poemă cerească.

Să bei absintul enervant

Într-o împăcare cu natura virgină, cântarea viermelui era fermecătoare,
aproape de dor,
Când lucrurile din odaie încep să curgă pe lângă mine ușor,
Cubul, fularul, călimara, absintul, compasul și multe obiecte de soi,
Par niște vite moarte, pe suprafața unui râu umflat de zăpezi și de ploi,
Cu ciudă despotică încerc să le opresc înălțându-le psalmul, imnul, oda, elegia,
Dar ele își continuă obraznic călătoria,
Interesant mi se pare să ai aripi puternice și totuși să te târăști
Printre lucruri care ți se strecoară printre degete și pe care apoi le urăști,
Să calci cubul cu sandalele noi, fularul să îl transformi în frânghie,
Să te biciui cu el în demență și în neasemuită mânie,
Absintul să îl bei enervant, călimara să o umpli cu nisip într-un exces nebun,
Compasul să îl rupi ca pe un bețigaș uscat de alun,
Laudă timpului revolut pentru modelul uman aflat în expansiune,
Satanica existență și exaltarea mesianică aflate și ele într-o tandră reuniune,
A trupului cu a craniului armonios rotunjit, atent șlefuit, altoit la stâncă de foc,
Plăcut la vederea ochiului de oaie, asin, om, țap, gândac sau alt dobitoc,
Peisaj naturist în care pietrele șiroiesc o dată cu valurile și cu mine, agale,
Prezent îmbăcsit în trecut și trecut îmbăcsit în prezent în proporții egale.
Singur am rămas în odaie, lumina ușor pe trupul meu se frânge,
Îmi acopăr fața cu masca din dreapta (cea despre care se spune că veșnic tot plânge),
Tot așteptând vișina să se dezlipească de ram, să cadă,
Neasemuitelor buze fie-le ele pradă.

Imaginea sinelui în eul trecut

În prima perioadă a existenței mele, am fost hrănit și adăpat
cu lapte curat, de zburătoare,
De porumbel îmbătrânit în zbor, de la gheare spre cioc, într-o lentă
și neasemuită splendoare,
Liturgică sete spre cuibul ornat ce va fi un nou ideal,
Pentru visătorii ce nu mai cred în ademenitorul real,
În esența lui tare am plâns, am iubit, am scris, am răbdat,
În (a)realul acesta care în chinuri m-a născut și m-a adăpat,
Cu pâine și miere, carne și grâne, rădăcini și petale,
Să-mi pot imagina bobul aurit îndestulând nesfârșite grânare,
Prin lupa întoarsă observ regenerarea celulelor într-un puzzle modern,
Activă perioadă a existenței mele mature, într-un zbucium patern,
„Nevoia de tată! nevoia de tată!”, se aud glasuri leneșe de copile sfioase,
Firave fecioare la chip și la spirit, la trup îmbelșugat păcătoase,
Pastorală intensă pentru mulțimi însământate într-un aluat fermentat,
Prea mulțumit verset construit într-o muncă utopică, de asistat,
Din perioada tristă și ultimă a trăirilor și a suferințelor mele,
Mă las învelit cu o țărână grea, sub aglomerare forțată de stele,
Părul îmi crește, unghiile înfloresc, trupul îmi e curățat maiestuos,
Tocmai bun de așezat și robit în mormânt adânc, călduros,
Lucrare a sinelui cu eul tiranic pentru o necesară și dreaptă iluminare,
„Când cu gene obosite seara suflu-n lumânare”.

Svetlana COROBCEANU



„zbor”

era o zi de iulie, de vară
când casa s-a scuturat
parcă i-ar fi fost străină
și bunica a alunecat prin geamul deschis afară

a picat printre păsări printre nori
cine știe unde ar fi ajuns
dacă în cădere nu s-ar fi stăpânit și nu s-ar fi înălțat,
i-a fost dificil pentru că
demult nu s-a mai simțit așa ușoară,
după un drum lung anevoios
îndărăt
spre lumea cu susul în jos
s-a agățat de o sfoară

de atunci nu s-a mai simțit atrasă
de traiul în vechea ei casă
pomi roditori îi veghează somnul
în ungher luna îi luminează printre nori
uneori îi pare că norii sunt un cârd de oițe
pe deasupra-i trecătoare
care se miră
ce e cu ființa din pat
care doarme afară
la o margine de sat
flori și iarbă i s-au întins de pe câmpie
și-a cusut o plapumă multicoloră
din puf de pădăie

are o singură supărare
nu o mai fură somnul ca înainte
de când s-a mutat cu traiul afară
vise nu-i mai aduce
ci doar nori trecători
din care uneori i se mai înfiripă
cineva luminos
pe care ar vrea să-l însoțească
dacă nu i-ar fi frică să se desprindă de vechea ei sfoară
că ar putea să pice iar la cer
și să nu mai poată spre sat să se ridice

„o zi strălucitoare”

de când s-a mutat afară
bunica și-a transformat iarna în vară
se învârtește mulțumită
jos iarba lucește
de jur-împrejur se așterne seninul limpede strălucitor,
ici-colo, perne de nori albe
cu margini dantelate

frigul l-a măturat
prin geamuri sparte
prin uși întredeschise
să fulguiască alb prin bucătării
dormitoare
îi place în noua locuință
să stea cu fața la soare

vântul o ascultă,
în stejarul de la marginea pădurii i-a împletit
un culcuș de frunze,
adormit,
apa în lac stă neclintită
norii și stelele ca în oglindă le arată

oamenii din sat se uită ciudat la iarba verde
la florile care le apar în prag
la câte un nor care plouă peste un copac
peste altul
și nu înțeleg de ce în case le-a intrat frigul
le întinde flori de gheață la fereastră
ies tot mai des
să se încălzească voioși afară
femei durdulii
și unchi veseli, șotioși
în a bunicii iarnă
transformată în vară

„popas”

aceeași
dar ce mare a crescut Joiana ei
în lumea fără de hotare

ajunsă cât o
câmpie
i se întinde
blândă, ruginie
flori între cornițe
și întins
botul umed și fornăitor
ochi imenși se uită cu dor în depărtare
spre întinderile verzi, strălucitoare
o însoțește
salvatoarea ei care i-a scăpat
copiii de foamete
tăcută, Joiana ei

din sat
alte văcuțe

i se înalță pe crupă
parcă ar fi un cârd de furnicuțe
și ce pricepută e
între cornițe a luat
casa, nukul de la poartă
mai aproape de securea lunii le-a înălțat

„revederea”

oftează casa,
s-au mutat
bunelul și bunica
în copac
se uită veseli în depărtare
din lumea fără de hotare
și pisiul Fănică
toarce pe genunchii bunicii
o cioară caută alertată din cuibul ei,
dar ființele nu par să o vadă
se uită în depărtare
își povestesc ceva veseli
ce-au mai făcut de când nu s-au văzut
bucuroși
că s-au întâlnit pe creanga de copac
într-o zi luminoasă
așa cum dacă nu ar fi avut niciodată o casă

se uită în urma lor și alte locuințe
cu geamuri stinse
cu uși fără lacăte, de vânt întredeschise,
oftează:
încă doi bunici din sat
s-au mutat
locuiesc printre păsări
în copac
cerul le-a intrat în casă
se uită la cer
prin geam
nespus de
albastru

„cimitirul”

ce-am uitat?
nimic nu am uitat...
rumoare de voci rostogolite
dinspre cel mai vesel loc din sat
unde rând pe rând s-au mutat locuitorii
și acum se dă lupta pentru cea mai strălucitoare amintire
așezați
pe aripi de cruci înnegrite de ploii
pe câte o creangă
pe iarbă
arătări cețoase
furate de vânt
ecoul unor glasuri
rostogolite
prin geamuri, streșini
sparte
de unde altădată căutau spre cer
ființe visătoare

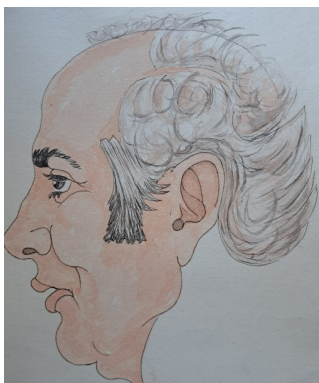
nimic nu au uitat:
satul altădată străbătut de glasurile copiilor
mesele de sărbători la care se aduna
întreaga familie sub meri
sunetul clopotelor ce anunțau că unul ori altul au plecat
dragostea nemărginită
războiul, ocupația, foametea
cum treceau pe gheața pocnind spre târgul
de pe celălalt mal al Nistrului
ca să schimbe te miri ce
pe o mână de făină de porumb
nimic nu au uitat...

se lasă liniștea
înfrigați ca
frânturi de amintiri
luminoase
pescuite
în albia timpului

puiul mamei
floarea mamei
de ce-ai plecat?...

sar ca arse
se agită
se adună în jurul bocitoarei în mare grabă
așezați
pe o piatră hieratică
pe aripa unei cruci
pe o creangă
pe un mormânt
nu le-a trecut demult nimeni pragul!
vrăjiți ascultă
prind din zbor orice cuvânt
le vorbește despre familie
căldura din cămin
despre nepoții mari, plecați în lume
puiul mamei!
l-a visat
a fost poate să o vadă?
a trecut dintr-o cameră în altă
parcă ar fi cunoscut și parcă nu ar fi cunoscut
locurile acelea
a plecat neobservat
îi e teamă
că în timp o caută
pierdut ca într-un labirint
floarea mamei!
va lăsa ușile deschise
îi va aprinde o lumânare...

Toma GRIGORIE



Poezia ca destin

Resimt că poezia s-a născut
odată cu mine
Mama recita balade
minunate și îndelungi
Le ascultam în trupul ei
cu genunchii la gură
Le-am tot auzit apoi
cu ochii mari pe chipul ei îngeresc
Le sugeam bolborosindu-le
din pieptul ei alb
M-a învățat fără să mă învețe
să descifrez poezia
din lucruri și din stele
Cu legende mă adormea
când legăna cerul cu mine
în postavă înfășat
Am pășit pe litere în melodia mulcomă
descifrând poezia trop cu trop
până când mâna a deprins mersul ei
de care nu m-am lecuیت niciodată

Poezia mi-a înregistrat primul țipăt
tot ea îmi va aprinde
lumânarea

Absența ei

Absența ei în sine-mi
e prezență
O iubesc mai aprig
când nu mai e
Viața ningând peste noi
ne-a răpit timpul
să ne privim în ochi
Îmbrățișări grăbite
revederi mirate
Un val împinge
un alt val de apă
și de timp
Sfera pământului se rotește
în golul dintre secunde
Precum noi în
spațiul dintre munci
Ceasul frustrat de glasul ei
tăcând perpetuu în
al morții anotimp

Spectacolul coborârii

Sunt propriul regizor
al spectacolului coborârii treptelor
spre niciunde
Până mai ieri le coboram inconștient
cu mâinile la spate
De la un timp regizez cu atenție
scena descendentă
a fiecărei trepte
Mai întâi o mângâi
cu vârful piciorului drept
după legea startului norocos
Apoi cu mâna pe bara de susținere
așez talpa
cu băgare de seamă
La fel procedez și cu stânga

Niciunde poate fi
oriunde

Probă de videofon

Cel mai sublim timp
pentru trecere
este somnul
Coboară în vis doi îngeri
te iau de mână
Dintr-un zbor lin te coboară
pe o pajiște trandafirică
unde se hărjonesc miei de nea
Printre ei șerpuiește o potecă pe nori
îngerii îți fac semn să-i urmezi
Calci pe nori
ca Iisus pe ape
Un palat strălucitor apare
în zarea apropiată
Dumnezeu și Sfântul Pătru
cu cheile la brâu
îți zâmbesc divin
Nu te sfii fiule intră
îți zice Domnul cu glas îmbietor
Într-o sală înaltă fără acoperiș
străjuiește tronul ceresc
Când să mă apropii
ca să-i sărut mâna lui Dumnezeu
care se așezase la locul lui
totul dispăre și mă trezesc
în biroul meu pe scaunul ergonomic
în fața calculatorului

N-am plecat încă
A fost doar o probă
de videofon

Iubita din cer

Am o iubită într-o stea
Vorbim virtual
despre câte se petrec
în lume și-n stele
De ce nu cobori iubit-o
Să reînnoim dragostea
de unde am lăsat-o
Nu-mi răspunde

O lacrimă se aprinde
pe cer
Arde o lumânare
stinsă de-o vreme
între brazi
Ne privim fără cuvânt
fără să ne vedem
Florile ofilite
deconspiră
adevărul

Muza și Poezia

Muza poeziei mele întruchipată
într-unul dintre îngeri
Așa cum sunt ei asexuați
Privind-o cu gândul
o întrezăresc aievea
Mi-o pictează Dumnezeu
în oglinda din suflet
Dincolo de realitate
e o altă realitate ireală
mai virilă
Dacă dragostea devine
certitudine
îi cad aripile îngerului
în cer
Levitarea incognito
are valoare veritabilă
Coborârea în neantul străzii
egală cu macularea penelor

De unde vine

De unde vine poezia regină
De unde coboară ea printre luceferi
nu vom ști nicicând
O primesc cu brațe largi
precum aripi de vultur
desfăcute învult pentru zbor
Culeg cuvintele flori
ca pe fluturi de primăvară lunecând
pe curcubeu
Le așez în album de suvenir
pentru mine și pentru voi
Să consolidăm spirite umane
peste inumane vremuri
de sudalme
Poezia regină ne va împărăți
totdeauna sublimă și înțeleaptă
prin oricare furtuni
peste orice prag și treaptă

Secunde

Secunde roiesc din trup
precum albinele
din stup
Zboară la fel de ușoare
și unele și altele
de-ntunecă cerul de stele
și de rumoare
Dar ele albinele
se duc goale
se-ntorc cu dulcele nectar
pe aripi și în foale

Secunde se duc în abis
în șir nesfârșit
mă lasă despuiat
și răvășit
Sunt carii rozătoare
de timp
uzurpătoare de vieți
și de vise
Mă lasă fără scenă
actor de culise

Atât de departe atât de aproape

Iubita mea de după gratii de nori
cine te-nlănțuie de nu poți să zbori

Cine îți soare soarele din priviri
de nu-mi poți trimite un licăr de știri

De ești în putere și poți să pășești
îți trimit să te-aducă aripi îngerești

Privesc trist și în van pe fereastră
se ofilește floarea dorului albastră

Nu mai știu când e zi când e noapte
stelele cad pe acoperișul cerului coapte

Te zăresc aievea sub căzutele pleoape
atât de departe atât de aproape

Marius ZUBAC

vinul pe care îl beau singur

nu-s multe vitejii în viața mea
dar vinul pe care îl beau singur este.
deja la al doilea pahar vorbesc cu el,
la al treilea se perindă
cei pe care i-am iubit
și le spun: ce mult v-am iubit!
cei cărora le-am greșit
și le spun: iertați-mă!

apoi mă simt cuprins de vijelie
și pot doborî o mie de tirani.

așa că îmi entuziasmez oasele,
le zic: haideți tibie lângă tibie,
mai am un proiect pentru voi:
e despre cuvintele noastre fragile:
e despre bine, dreptate și adevăr
și le zic haideți haideți cu mine în agora
dar iarăși sunt singur sunt singur sunt singur
nu vine nimeni din codri de facebook
fiindcă grupul iubitorilor de vrăbii
e ocupat să iubească vrăbiile
iubitorii de drumeții reciclează de zor
murături în zakynthos
viața în grupuri e atât de frumoasă
încât-încât cui îi mai pasă

de niște biete acolo cuvinte?
oricum nu mai știm ce-i bine, ce-i rău,
dreptate au toți și adevărul ne minte.

cum ziceam nu-s multe vitejii în viața mea
dar vinul pe care îl beau singur sigur este.

zile bune și zile rele

toți avem zile bune și zile rele
îmi amintesc cum mă trezeai dimineața
așezată pe fața mea
și îmi spuneai ce ar fi zis platon despre trupul tău,
iar eu îți spuneam:
lasă-l pe platon, de aici știu și singur.
îmi amintesc: așa începea o zi bună.

apoi însă veneai și stricai totul zicând:
dar acestea nu sunt deloc amintiri
acestea sunt visuri din capul tău,
totul e vis, viața e vis
și deodată ziua nu mai era așa de grozavă.

și iau zilele vieții așa cum vin ele,
? cine sunt eu să zic:
! presimt că ești o zi rea, nu veni, nu veni la mine,
sau dimpotrivă: ! vino zi bună în viața mea

și mă uit în jurnal, în excel
unde adun și scad toate zilele
mai mereu am făcut ce-a trebuit
prea puțin prea puțin ce mi-ar fi chiar plăcut

și văd din grafice cum mi se scurge viața
cum mi se ușurează sacul cu zilele
zic: ! arză-l-ar focul de program excel
! arză-l-ar focul din toate cvartilele.

viețile noastre dintr-un fișier word

peste un timp
propriii noștri urmași de sânge
nu vor mai ști nimic despre noi
nici cine am fost, nici ce-am iubit
și nici ce pilda mă-sii am făcut prin viață

și singurul google va citi despre noi
despre viețile noastre dintr-un fișier word,
și poate că ne va-nțelege
și poate că ne va iubi
încât mă uit mai nou la google
ca la copilul meu
și-mi vine să-l alint și să-i zic:
google gugulică mânca-te-aș
haide la tata să-ți dea un pupic
cum le știi tu pe toate!

capătul lumii

îmi amintesc îmi amintesc cum îți spuneam:
voi merge voi merge la capătul lumii
și-atuncea mi-ai zis: dacă vrei pot veni cu tine
și ți-am spus: nu, trebuie neapărat să merg singur

acesta-acesta e numele jocului
și-atunci ai zis: prea bine, prea bine
! să te ajute zeita norocului

și pentru-a câta oară mi-a părut rău în viață
nu era nimeni niciun oficial de față
să-ntreb să aflu încotro s-o pornesc,
pentru că nu era nicio-nicio hartă
și niciun manual de instrucțiuni
dar am zis poate că totuși este mai bine-așa
decât să mi se spună un car de minciuni

și mi-ai spus: uite ți-am făcut portretul
acesta e portretul tău la tinerețe
numai bun de pus în ramă
și-apoi mi-ai dat și un bănuț de aur
ia-l mi-ai mai zis, să-l ai pentru vamă
și ia-ți haine calde, încălțări cu cramioane
și ia-ți și o sabie de răpus lighioane
și mi-ai dat mi-ai mai dat o singură carte
s-o ai de ajutor când vei pleca departe
aș porni ți-am zis dar în care direcție
și nu este nimeni care să-mi spună
și-atunci țin bine minte mi-ai zis:
orice-orice direcție este la fel de bună

și merg de atunci spre capătul lumii
an după an în lumina soarelui
și an după an în lumina lunii
și adorm în mers și în mers visez
iar când mă trezesc, mă trezesc în mers

dar a venit o zi în care-am auzit:
! stop, ai ajuns ai ajuns la capătul lumii
! oprește-te o vreme și odihnește-te
dar apoi am înțeles va trebui să pornesc din nou
fiindcă am văzut stătea scris clar cu litere aldine
! în acest loc, aici este capătul lumii
dar capătul lumii e doar o metaforă.

mă iubește cuvintele

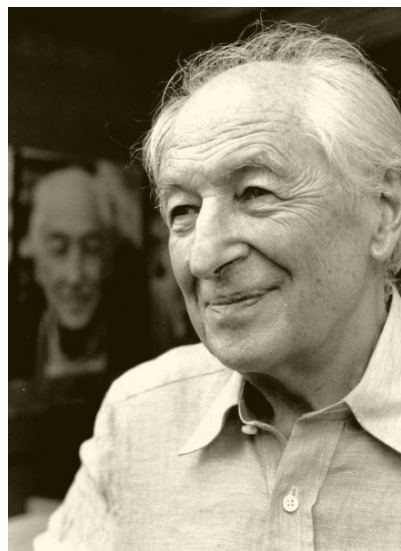
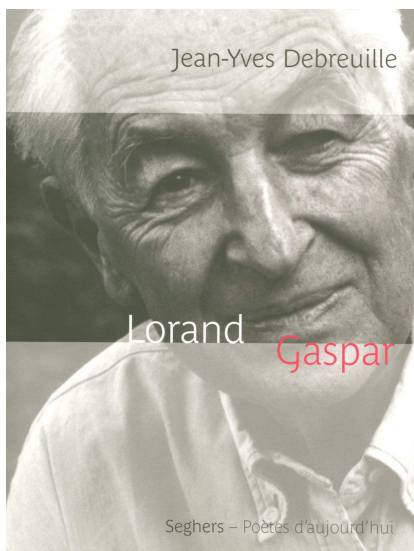
în grădina lui ion
păsările sunt de fapt cuvinte
și se așază câte două sau trei
pe-o fiecare ramură de pom
și după o vreme vin și mi se pun pe umăr și zic:
uită-te la noi, noi suntem un nou cuvânt!

și privesc acest nou prunc
cum dă din piciorușe și din mânuțe
cum privește el cu ochii lui veseli
lumea acesta mare în care intră
și mă gândesc cum să-l botez
într-un ram de poem.

și acest miracol, miracol al nașterii
mi se întâmplă din ce în ce mai des
și-mi vine să zic, așa îmi mie vine
cu riscul de-a părea vulgar-desuet
mă iubește mă iubește cuvintele
și-i tare-tare moarte după mine.

Argument

Opera lui Lorand Gaspar este așezată sub semnul exilului, al peregrinării și căutărilor între spații geografice, limbi, culturi și identități. Născut la Târgu Mureș, într-o familie de evrei, Lorand Gaspar este un poet semnificativ al literaturii franceze din secolul XX. Relevantă este și activitatea sa de traducător, pasiunea sa pentru arta fotografică și pentru cercetarea trecutului istoric. Născut la 28 februarie 1925 la Târgu Mureș, Lorand Gaspar a fost deportat în Germania în timpul războiului, în anul 1994 fiind distins cu Marele Premiu Național pentru Poezie al Franței. Faptul că este cvasinecunoscut în Europa și chiar în România, țara în care s-a născut are cauze multiple, cum observă un exeget al operei sale: „Poate pentru că este poet, poate pentru că este de origine maghiară, poate pentru că meseria lui (practicată până la 70 de ani) a fost medicina (medic chirurg), [...], poate pentru că din 1954 până în 1995 nu a locuit în Europa [...], sau poate toate la un loc” (Iulian Trocaru, *Lorand Gaspar: necunoscutul*, în revista „Conta”, nr. 29, 2017, p. 255). Traseul biografic al lui Lorand Gaspar a cunoscut nu puține sinuozități: studii la Budapesta, deportarea în Germania, stabilirea în Franța, studii de medicină la Paris, plecarea în Israel, în 1954, unde este chirurg în Ierihon, Ierusalim și Betleem, experiența deșertului, cu influență asupra operei sale, descoperirea Mării Egee, scriitorul fiind, din 1970 până la pensionare, medic la Tunis. Vocația poetică (recompensată cu premii importante, cel mai semnificativ fiind premiul Goncourt din 1998) se împletește, în cazul lui Lorand Gaspar, cu pasiunea călătoriilor și cu arta fotografiei. După retragerea din activitatea medicală, a locuit la Paris și Gammarth (lângă Tunis), apoi doar la Paris. Lorand Gaspar a decedat la 9 octombrie 2019. Poemele lui Lorand Gaspar sunt influențate de pasiunea pentru fotografie, prin amprenta vizualității, cultul detaliului semnificativ și extragerea unei perspective revelatoare asupra lumii. De altfel, în volumul *Approche de la lumière* (în colaborare cu Andras Visky),



Lorand Gaspar consideră fotografia ca o dimensiune inedită a percepției poetice asupra universului, dar și modalitate importantă de reîmprospătare a scriiturii. Într-un astfel de univers de o bogăție copleșitoare a formelor și nuanțelor, cuvintele devin tandre și delicate, ele închipuind reprezentări diverse ale lumii, chipuri, peisaje, priviri, corpuri și epifanii, enigme și întâlniri. S-ar putea spune despre poezia lui Lorand Gaspar că este o lirie a elementelor, a lucrurilor, a aparențelor, a vibrațiilor lumii, prin apelul neconținut la simțuri, la modul în care acestea livrează conștiinței ecourile adesea insesizabile ale fapturilor și obiectelor vieții cotidiene („Que nos sens, notre cerveau tirent des vibrations du monde”) în perfectă și muzicală consonanță cu trăirea adâncă a eului. Dosarul tematic al revistei *Vatra* consacrat posterității lui Lorand Gaspar are un caracter recuperatoriu, prin care încercăm să readucem în atenție un scriitor important, născut la Târgu Mureș, spațiu al multiculturalismului și dialogului. Le mulțumim foarte mult tuturor celor care au contribuit la acest dosar tematic!

Iulian BOLDEA

Philippe POIVRET

Lorand Gaspar, poetul-chirurg

Lorand Gaspar s-a născut la Târgu Mureș în 1925. Fiind deopotrivă poet și chirurg, a știut să îmbine activități total diferite, precum o intervenție chirurgicală cu scrierea de poezii în versuri libere. A reușit, de asemenea, să facă să coexiste cultura Europei de Est cu cea a Europei de Vest, a Orientului Mijlociu cu a Magrebului.

Se știe că înainte de a se angaja într-o operație, chirurgul trebuie să aibă o cunoaștere aprofundată a anatomiei și a patologiilor pe care urmează să le trateze. Iar Gaspar era, evident, conștient de faptul că trebuia să cunoască gesturi precise, să posede o îndemânare și o siguranță naturale, combinate cu aprecierea corectă a necesității de a efectua sau nu un anumit gest chirurgical. Pentru poezie, așa cum o concepea Lorand Gaspar, trebuie să știi să observi atent obiectele, natura, animalele și oamenii din jurul tău, iar pentru a le reda prin intermediul cuvintelor, al frazelor și al versurilor, trebuie să percepi esența însăși, în tot ceea ce are ea original.

Poetul Lorand Gaspar știa foarte bine să vadă, să analizeze și să transmită frumusețea lumii. Căci în aceste două activități, poezia și chirurgia, există un moment de atentă examinare. Aceste două momente răspund și corespund unul celuilalt. În fond, contrar a ceea ce s-ar putea crede, poezia și chirurgia, nu sunt deloc diferite. De fiecare dată, trebuie să ne acordăm un moment pentru a vedea, a asculta și a înțelege ce este în fața noastră, ce ni se prezintă efectiv. Dacă, după acest moment, chirurgul e obligat să-și adapteze tehnica la condițiile anatomice și la patologia pacientului, la rândul său, poetul, trebuie să-și modeleze scriitura, sintaxa și vocabularul la ceea ce a observat și la ceea ce dorește să spună, să arate sau să transmită cititorului. În ambele cazuri, există deci o adaptare la realitate: pe de o parte, se caută vindecarea, pe de alta, interpretarea. Lorand Gaspar explica astfel această compatibilitate și asemănările dintre cele două activități: „Chirurgul se regăsește în situații complexe, imprevizibile și fără precedent, în care trebuie să reinventeze o gramatică și o sintaxă a corpului. La rândul său, poetul este adesea impulsivat să inventeze o nouă organizare a sintaxei limbii, a semnificațiilor cuvintelor, a ritmurilor și imaginilor specifice, în încercarea de a exprima o situație unică”.

Ca poet, Gaspar scria timp de câteva ore dimineața devreme înainte să meargă să opereze, timp în care încerca să se izoleze pentru a crea. Sigur că nu va fi deranjat înainte de începerea activității din spital, profitând de orele răcoase ale dimineților din Orientul Mijlociu și Maghreb, poetul-chirurg se dedica poeziilor sale preponderent în acel moment al zilei. Astfel, pornind de la realitate, de la concret, poezia sa este alcătuită din versuri libere, din care, uneori, transpare profesia sa de chirurg. „Cineva din mine ascultă neobosit bătaia

inaudibilă din lucruri”. Acest vers extras din volumul său *Patmos* trimite explicit la bătăile inimii și la vocabularul medicinei, chiar prin oximoronul pe care-l conține. Dacă bătaia este inaudibilă, deci imposibil de auzit, totuși cineva o ascultă. Oximoronul folosit nu este întâmplător, ci chiar face parte din viața și poezia lui Lorand Gaspar. El a călătorit, unii ar spune că a migrat, dintr-o țară a pădurilor într-una a deșertului, de la munca manuală la activitatea intelectuală. Juxtapunerea contrariilor erau așadar adânc înrădăcinate în inteligența și inima sa, îi erau constitutive.

Fiica sa, Patricia Gaspar, medic și profesor emerit la Institutul Neurologic din Paris, confirmă ritmul de muncă al tatălui său, atât în poezie, cât și în sala de operații. Ea vorbește despre activitatea chirurgicală intensă a lui Lorand Gaspar de la Betleem, unde a coordonat și construirea unui spital, după ce și-a dat seama că activitatea lui la Ierusalim nu era indispensabilă, dar și la Tunis, unde s-a alăturat unei echipe de chirurgie digestivă de nivel înalt.

A scrie într-o limbă care nu era limba sa maternă, nu i-a pus probleme majore chirurgului-poet. Învățase limba franceză foarte devreme, încă din timpul liceului, când tatăl său l-a impulsivat să o învețe, fără să știe că aceasta îi va fi de folos mai târziu în viața personală dar și profesională. După cel de-al Doilea Război Mondial, Gaspar s-a mutat în Franța, iar ajuns la Paris, a studiat medicina pentru a deveni chirurg. A lucrat în Israel până în 1970 și și-a continuat cariera la Tunis până în 1995.

Poliglot, a fost în mod natural și traducător, fapt izvorât tot din dorința de a face cunoscute, de a face să corespundă două lumi, două limbi diferite. Toată viața, a căutat să învețe cât mai multe limbi. După ce și-a achiziționat o casă de vacanță în Patmos, o insulă grecească, al cărei nume îl va da unuia din volumele sale, a învățat limba greacă prin contactul cu pescarii și localnicii de acolo.

Fin observator, Gaspar a folosit și fotografia pentru a împărtăși o perspectivă diferită de cea a poetului, dar întotdeauna animată de căutarea originalității și a partajului. Fotografiiile sale nu reflectă doar realitatea, ele arată o perspectivă care interpretează ceea ce este fotografiat pentru a-i dezvălui specificitatea și frumusețea. Alegând albul și negrul mai degrabă decât culoarea, a avut o predispoziție pentru simplitate și sobrietate, aspect regăsit, de altfel, și în poeziile sale, dar a manifestat și dorința de a ajunge la esență și a nu face ocolișuri și circumvoluții inutile. Desigur, recunoaștem aici amprenta profesiei de chirurg, unde se impunea să meargă direct la organul care trebuia tratat, căutând să limiteze, pe cât posibil, orice daune inutile. Câteva versuri relevante în acest sens:

ochii nopții, larg deschiși pentru o clipă,
privesc fiecare sunet sau ritm arzând
cu o forță nesustenabilă ce trebuie susținută
(Patmos)

și melodiile, vocile
ca niște foarfece sau aripi
ce merg unde le duce curentul. (Casa de lângă mare)

Lorand Gaspar, poet, chirurg, fotograf, traducător, a fost un personaj cu un talent și o curiozitate nemărginite. Pasionat de științele umaniste, în primul rând de filosofia lui Spinoza, a fost un medic foarte atent la pacienții săi și un poet mereu dispus să întâlnească pe oricine îi cerea un interviu. Om cu multiple talente, a știut să arate frumusețea lumii și să protejeze viața în toate formele sale. Ceea ce este într-adevăr rolul unui chirurg-poet sau al unui poet-chirurg.

**Traducere din limba franceză de Corina
BOZEDEAN**

*Traducere susținută printr-un grant al
Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS
-UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108,
în cadrul PNCDI IV.*

Simona POLLICINO

Despre lumină și sol: Traducerea lui Lorand Gaspar în italiană

Opera lui Lorand Gaspar, scriitor francofon cu rădăcini transilvănene, se situează la convergența limbilor, culturilor și disciplinelor. S-a îmbogățit și prin traduceri pe poeziilor sale în diverse limbi, precum și prin traduceri pe care el însuși le-a realizat din germană, engleză, arabă, greacă și maghiară. Această operă, profund marcată de nomadismul existențial, este rodul unei călătorii unice, modelată de deschiderea către ceilalți. Născut la Târgu Mureș, Gaspar a studiat medicina în Franța înainte de a practica chirurgia în spitalele din Ierusalim, Betleem și Tunis. Deși stăpâna cele trei limbi dominante ale țării sale natale – maghiara, româna și germana – a ales în cele din urmă să scrie în franceză, impulsat de „o imensă dorință de a împărtăși lumina”. Din volumul „A patra stare a materiei”, publicat în 1966, se desprind linii stilistice ce mărturisesc despre coexistența în interiorul său a unor pasiuni aparent îndepărtate: scrisul, medicina, știința, precum și privirea fotografică cu care își impregna călătoriile. În poezia sa, două dimensiuni apar ca fiind fundamentale: pe de o parte, mișcarea, căci prin deplasare și deschidere către alteritate sufletul se apropie de cunoaștere; pe de altă parte, o circulație profundă între corp, pământ și cuvântul rostit, care îi înscrie opera într-o dinamică de relaționare și trecere.

În opera lui Lorand Gaspar, carnea capătă magnitudinea unui peisaj, în timp ce peisajele însele vibrează precum niște vene pulsatile. În același timp, cuvintele devin atât materie corporală, cât și un spațiu de explorat. Opera sa este profund impregnată de experiența deșertului, un spațiu auster, exigent, plin de intensitate, care i-a modelat atât sensibilitatea poetică, cât și identitatea de intelectual singular. Deșertul nu este doar un decor: devine un actor central, în special în fotografiile sale.

Patru elemente fundamentale structurează experiența lui Gaspar: deșertul, marea, lumina și obiectul încărcat de sens. Ghidat de o sete inepuizabilă de cunoaștere, traversează

spații de ancorare succesive, fiecare hrănindu-i gândurile și reînviind, prin contrast sau rezonanță, urmele experiențelor anterioare. Tocmai în această mișcare de relectură constantă, unde fiecare etapă le luminează pe cele precedente, prinde contur o dinamică de autoconstrucție. Prin opera sa, o identitate singulară se conturează treptat, înscrisă într-o continuitate intimă între natură și subiectivitate. Asemenea unei pietre uscate sculptate de secole sub un soare neobosit, acest „sine” sedimentat se construiește încet, din cele mai profunde straturi ale existenței. Acest proces răbdător și organic pare a fi una dintre trăsăturile esențiale ale scrierii lui Gaspar. În această căutare, desfășurată atât în poezie, cât și în proză, mișcarea are prioritate față de urme, într-o fidelitate profundă față de principiul „locuirii poetice” în lume.

Lorand Gaspar rămâne o figură aproape necunoscută din peisajul poetic străin studiat și citit în Italia. Lucru ce poate părea surprinzător, mai ales că abordarea sa poetică rezonază cu cea a unor mari voci precum Yves Bonnefoy și Roger Caillois, profund ancorate în receptarea italiană. Totuși, doar două dintre volumele sale au fost traduse până în prezent, grație lui Matteo Meschiari și Mariei Luisa Vezzali. Dacă traducerea este o modalitate de a explora resursele proprii limbi prin intermediul alterității lingvistice, revizitarea operei lui Gaspar din perspectiva traducerilor disponibile permite o lectură nouă și identificarea unor noi problematici.

Chiar dacă densitatea formală și greutatea simbolică a poeziilor sale par, la prima vedere, să conturbe orice încercare de a le reda în italiană, cei doi traducători au reușit să surprindă bogăția și profunzimea universului poetic gasparian. Opera acestor poeți-traducători influențează modul în care Gaspar este perceput în Italia. O operă în care diferitele faze ale existenței umane se acumulează, ca niște straturi, și în care cuvintele, departe de a fi un simplu ornament sau un instrument, devin purtătoare de speranță. Cei doi traducători au reînviat puterea imaginilor, traversate de motivele recurente ale materiei și luminii. Prin prisma interpretării lui Meschiari, *Sol absolut*, opera poetică urmează principiul coeziunii care modifică materialul fără a-i trăda vreodată structura sau sensul profund. Gaspar, în tălmăcirea lui Meshiari, pare să perceapă locurile într-un mod concret: deșertul constituie un spațiu tangibil unde își poate găsi existența în trei dimensiuni, în timp ce piatra rămâne pur și simplu piatră, iar solul, pământ adevărat. Piatra și poezia au această legătură directă: ambele sunt spații în care absolutul se poate manifesta.

Cuvintele poetice locuiesc lucrurile ca o forță vie, o energie străveche care, prin timp, continuă să renască grație imaginației și poeziei. Poetul, prin gestul său, se angajează într-o căutare prin care încearcă să perceapă esența unui loc, ca și cum ar citi straturile geologice care îi spun istoria profundă. Tocmai această energie, atunci când devine limbaj și poartă o dimensiune metafizică, luminează modul în care poetul se conectează la realitate. Misiunea poetului constă atunci în a realiza, prin cuvinte, o percepție clară și pură a realității, unde legăturile dintre lucruri sunt extrase până la esența lor, din dinamica abundentă și vie a lumii. Provocarea constă în capacitatea de a surprinde vibrația profundă ce unește cuvântul cu lucrul, această rezonanță

revelatoare. Putem evoca aici noțiunea de metonimie, adică reducerea decalajului dintre realitatea lingvistică și realitatea materială, prin descoperirea unui punct de joncțiune care le unește intrinsec. Poezia lui Gaspar apare și ca o poezie topologică. În timp ce absolutul reprezintă inaccesibilul spre care tindem, pământul pe care pășim devine terenul concret unde se întruchipează această căutare. Tangibilul și conceptualul se amestecă și se împletesc pe pagină, curgând prin râpe sau văi uscate, sfârșind prin undulațiile schimbătoare ale dunelor sau prin calmul nemișcat al unui lac sărat. Concepția peisajului ca text de descifrat, precum și imagistica geologică și multiplele variații din spațiu, dezvăluie o reflecție deliberată și aprofundată. Această abordare presupune că limbajul nu se limitează la un simplu instrument uman, ci că a circulat în lucruri din timpuri imemorabile. Ideea deschide calea către o interpretare reinnoită a peisajelor: percepându-le ca purtătoare de vorbire, ele devin accesibile unei lecturi mai profunde și mai semnificative. Cu toate acestea, această lectură nu se mulțumește cu simpla observație; ea se angajează și într-o căutare, cea a sursei luminoase, primară și fondatoare, care luminează însăși originea acestor spații. Astfel, peisajul încetează să mai fie un simplu decor pentru a se transforma într-un loc plin de sens și o prezență vie, unde vizibilul și invizibilul se contopesc.

Pentru Gaspar, absolutul nu este definit nici de divin, nici de logica matematică rigidă; mai degrabă, este întruchipat ca un întreg coerent, îmbinând nașterea și evoluția complexă a elementelor. Este un peisaj în care spațiul și timpul se împletesc, un cosmos multidimensional care poate fi înțeles doar prin însăși complexitatea sa. Materia pământescă rămâne omniprezentă, iar caracterul său relațional nu trebuie confundat cu modul în care Gaspar o percepe: grandoarea peisajului constă în prezența sa tangibilă, în posibilitatea de a-l locui fizic, de a-l experimenta prin corp, în multiplele sale interacțiuni temporale și dinamice.

Atenția acordată de Gaspar locurilor adesea orbitoare, asemănătoare deșertului, îl încurajează să adopte o reflecție itinerantă, mai degrabă decât să evoce pur și simplu un simplu nomadism intelectual, rămânând atent la senzațiile tangibile transmise de realitatea înconjurătoare. Lumina, de exemplu, figurează printre aceste constante poetice: un gând trăit direct în inima deșertului. Drumețiile lungi, contactul cu un mediu ostil și observarea meticuloasă a formațiunilor geologice par să fi oferit cuvintelor un teren fertil în care să se identifice cu lucrurile.

În centrul poeziei sale, ceea ce se oferă în primul rând cititorului aflat în căutarea esențialului, este o perspectivă a spațiului, fie el concret sau mental, lipsită de compromisuri culturale. Departele de clișeele cercurilor poetice convenționale, Gaspar, a cărui poezie este înrădăcinată în pietre și materia pământescă, este unul dintre rarii aventurieri care aleg să vadă cu ochii lor.

Publicat pentru prima dată de Gallimard în 1972, *Sol absolut* dezvăluie, recitat astăzi în italiană, că piatra devine spațiu și că ideea pare deja încorporată în el. Între aceste pietre, circulă o lumină vie sau uneori o noapte încărcată de rezonanțe. Poetul, martor tăcut al acestei prezențe, reușește să evoce o realitate plurală, unde lumea

interioară și lumea senzorială își găsesc un teren comun al existenței în deșert. În timp ce Meschiari acordă pietrei un rol fundamental, văzând-o ca pe un element natural, al cărui limbaj ar trebui să regăsească densitatea și duritatea minerală prin intermediul cuvintelor, Maria Luisa Vezzali, face, la rândul său, din lumină un ax central al lecturii. Scurtcircuitele senzoriale pe care le provoacă sunt cele care traduc o sensibilitate deschisă spre orice experiență, fiecare vibrație a unui material aflat în perpetuă metamorfoză. Prin traducerea sa, apare un joc subtil de corespondențe în jurul luminii, transpus subtil în italiană, spațiu simbolic în care Gaspar împletește ritm, imagini și sens pentru a traversa însăși granițele limbajului. Suntem în prezența unei rețele dense și sofisticate, atât pe plan conceptual, cât și estetic, traversată de o diversitate de termeni precum „licărire”, „claritate”, „strălucire” și multe alte variante lexicale care exprimă multiple dimensiuni ale luminii. În aceste versuri, lumina se desfășoară prin imagini evocatoare, reprezentând una dintre cele mai complexe provocări de depășit atunci când le traducem într-o altă limbă. Locul central pe care îl ocupă în universul poetic al autoarei o face un fir esențial, o grilă de lectură incontestabilă pe care traducătorii nu o pot ignora.

În postfața selecției sale de poezii, Vezzali face reflecții asupra parcursului său de traducătoare a lui Gaspar, subliniind că adevărata provocare a acestei traduceri constă în acceptarea insuficienței limbajului. În aceste versuri, ea pune în evidență coexistența contrariilor: tăcerea și sunetele, umbrele și strălucirea zilei care alternează cu noaptea, toate perechi adânc înrădăcinate în universul poetului. Dinamica dintre contrarii, asociată constant cu lumina, constituie un proces fundamental în opera lui Gaspar, care insistă asupra prezenței continue și esențiale a acesteia din urmă, percepută ca lumină a corpurilor și a gândirii. Traducerea face posibilă coexistența mai multor voci și energii poetice; nu se reduce la un simplu transfer de la un punct de origine la o destinație, ci deschide un spațiu în care două voci pot rezona în paralel. Aceasta este tocmai abordarea adoptată de Vezzali, care îl însoțește pe Gaspar cu o adevărată subtilitate, fără a căuta să interpreteze sau să deturneze, înaintând alături de el într-un gest de ascultare și umilință. Ea recunoaște obstacolele inerente la trecerea din franceză în italiană, în special în transcrierea unei respirații circulare specifice fiecărui vers, dificil de redat într-o limbă atât de diferită ritmic. Această respirație conferă versurilor o dimensiune meditativă, o coborâre în spirală ce se cufundă atât în sunet, cât și în sens.

Pentru Vezzali, a traduce reprezintă o explorare comună, un efort răbdător de a aborda un fragment, un cuvânt constant imperfect, limitat și fără suflu. Este, de asemenea, singura abordare critică cu adevărat potrivită poeziei lui Gaspar, căci nu caută să ofere explicații, ci se angajează, asemenea originalului, într-o căutare neîncetată și deschisă, condusă de energia creatoare și de aceeași exaltare a senzației. Poemul este construit în jurul antinomiilor pe care poetul le folosește pentru a exprima surpriza existenței și pentru a evidenția natura vibrantă a omului în fața absoluturilor: ziua și noaptea, focul și apa, lumina și întunericul. Bogăția câmpului semantic este evidentă în special prin intermediul verbelor „a pune în

mişcare” și „a se mișca”, precum și în sinonimele lor, dând naștere unui adevărat lirism al mișcării.

O atenție deosebită este acordată termenilor care reflectă mișcarea neîncetată a sufletului și a vieții la Gaspar, marcată de o transhumanță aproape permanentă. Inițial forțat la exil de contextul istoric, supus apoi la o serie de deplasări temporare, a ales în cele din urmă deșertul ca loc privilegiat de sejur, unde timpul și spațiul se împletesc, forțând corpul să se confrunte cu natura și propria existență. Poeziile exprimă condiția umană și natura rătăcitoare a sufletului, care, acceptând provocarea reprezentată de spațiul deschis, și evocându-l pe Rilke, interacționând pe deplin cu acesta, reușește să atingă o formă de cunoaștere. Legătura schimbătoare dintre corp, pământ și limbaj face trimitere la acest trup viu care se întinde spre locuri vibrante, aproape palpabile precum pielea. Mai multe indicii atestă că Vezzali a integrat pe deplin importanța pe care o ocupă această noțiune și câmpul său semantic în viziunea lui Gaspar asupra lumii. Traducerea ei însoțește această mișcare de deschidere și dăruire, rămânând fidelă călătoriei poetului, atentă la respectarea ordinii cuvintelor, precum și a structurii verticale în cascadă a versurilor, toate eforturi de a surprinde fragmente din călătoria luminii. Fie că este vorba de variații, ajustări sau întăriri, obiectivul constant al traducătoarei rămâne acela de a amplifica lumina și de a-i accentua puterea expresivă. Cuvintele devin concomitent corp și peisaj: în această conexiune, omul poate stabili un schimb profund cu natura. Pentru ca acest lucru să se întâmple, trebuie să asimilăm lecția deșertului, adică să ne reorientăm asupra esențialului, să revenim la cea mai pură simplitate și să dialogăm doar cu pietrele. Gesturile elementare sunt cele care contează, și chiar și cuvintele aspiră la această simplitate goală, din care piatra și varul întruchipează forma cea mai fidelă. Pentru cel care reușește să se elibereze de povara lor grea, devine posibil să atingă un moment culminant în care se lasă pătruns de o nouă înțelegere a luminii, oferind astfel o sursă inedită de frumusețe. Această traducere confirmă faptul că versurile lui Gaspar formează un corp în mișcare și nu pot fi reduse la simpla transpunere a unei senzații înghețate în imagini statice. Demonstrează o înțelegere profundă a poezicii luminoase a lui Gaspar, care utilizează culori și raze, precum noaptea și umbrele, înscriindu-le constant într-un cadru viu și dinamic.

În fond, ambii traducători dau dovadă de un respect profund pentru poetica gaspariană, pentru scriitura sa intensă, marcată de elipsă și intensitate. Versiunile traduse încearcă să-i păstreze spiritul, făcând doar mici ajustări lexicale și stilistice, care nu alterează nici misterul, nici echilibrul operei. Aceste variații, discrete, dar semnificative, își propun să restabilească ritmul specific acestui limbaj viu, evaziv, rezistent la orice formă de fixitate, ceea ce demonstrează un efort conștient de a traduce nu doar textul, ci și spiritul său, dinamica sa internă și perpetua chestionare a formei poetice. Fiecare detaliu este amplificat pentru a întări contrastul dintre lumină și întuneric; fiecare manifestare implică o deschidere către necunoscut, un gest de deschidere și înțelegere, care are loc în momentul în care lumina pătrunde și disipă opacitatea limbajului, făcând astfel posibilă apariția sensului. Două orientări fin

echilibrate ies la iveală, evidențiind câmpurile semantice ale solului și luminii, păstrând legătura cu textul original, reînviind în același timp intenția poetică a lui Gaspar, înțelegând ca o lecție valoroasă despre disciplină care trebuie ascultată, meditată și transmisă atât în scris, cât și în viață.

Referințe bibliografice

Gaspar L., *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982 ; *Sol absolu. Suolo assoluto*, trad. Matteo Meschiari, *In forma di parole*, n° 2, 2003 ; *Lorand Gaspar*, sous la dir. de D. Lançon, Paris, Le Temps qu'il fait, 2004 ; *Conoscenza della luce*, a cura di Maria Luisa Vezzali, Roma Donzelli, 2006 ; *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010 ; *Lorand Gaspar et la matière monde*, textes réunis et présentés par M.-A. Bissay et A. Nouairi assistées de P. Née, Paris, L'Harmattan, 2015.

Traducere din limba franceză de Corina BOZEDEAN

Traducere susținută printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS-UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.

MARKÓ Béla

Poezia care ne doare

Din nou și din nou îmi dau seama că noi ardelenii, români sau maghiari la fel, avem multe datorii. Suntem datori unul altuia, dar și mai mult celor care au fost forțați de istorie să plece de pe meleagurile unde s-au născut. Aceste datorii nu se pot achita printr-o remușcare colectivă de conștiință, ci fiecare dintre noi trebuie să-și facă propriul bilanț. Eu însumi, recunosc, îmi reproșez că nu i-am întors în nici un fel gestul mărinimos al unui mare poet francez, Loran Gaspar care mi-a dăruit împreună cu Sarah Clair varianta franceză a poemelor mele alese. Da, nu greșesc, este vorba de mărinimie. Un cadou făcut nu numai mie ci și orașului său, Târgu Mureș. Sunt convins că acest om extraordinar și-a iubit necontenit pământul natal care, de fapt, într-o perioadă rușinoasă a istoriei noastre l-a obligat să fugă departe de aici. Iar noi, în schimb, parcă nu i-am mulțumit această dragoste necondiționată așa cum s-ar cuveni, cu toate că suntem dornici permanent de recunoașterea marilor culturi occidentale. Lorand Gaspar reprezenta elita poeziei franceze și totodată era de-al nostru, cum ne place să spunem. La urma urmei nu el a fost fiul rătăcitor, dimpotrivă, noi ne-am rătăcit în labirintul controverselor și divergențelor provinciale. Cu toate că viața poetului – și medicului – Lorand Gaspar care și-a făcut nume și renume în limba franceză, dar nu și-a uitat limba maternă, cea maghiară, nici celelalte limbi transilvane, româna și germana, ne-ar putea servi ca punct de referință atunci când încercăm să găsim modele de multiculturalism ca strategie valabilă în Europa de azi și de mâine.

Lorand Gaspar era un tânăr de nouăsprezece ani în 1944 când a părăsit Transilvania. A studiat medicina în Franța și după aceea a practicat chirurgia în Israel și Tunisia,

dar în poeziile sale apar des amintirile de altădată, destinul tragic al tatălui, dragostea mamei, nostalgia copilăriei. Ne-am cunoscut în 2001, un bărbat de 76 de ani, dar încă plin de energie, cu o empatie onorantă. Îl interesa tot ce se întâmplă la noi și cu noi. Cartea mea avea un titlu enigmatic, ca o metaforă a stării de spirit din această parte a Europei, unde țările ieșite de sub umbrela sovietică așteptau cu un optimism nemaivăzut venirea păcii eterne: *Comme un échiquier fermé* (*Ca o tablă de șah închisă*). Împreună am lansat cartea într-o librărie pariziană, răspunzând la întrebările cititorilor în limba franceză, iar după aceea am mai discutat în limba maghiară. Vorbea o maghiară curentă, frumoasă, vie. Mi-a dăruit un exemplar din volumul său apărut în acel an, *PATMOS et autres poèmes* (*PATMOS și alte poeme*), cu o dedicație în maghiară: *Markó Bélának egy párzsi találkozás margójára, a Szétszedett világ költőjének nagyrabecsüléssel és baráti üdvözléssel Lorand Gaspar, Paris, le 21 novembre 2001*. Deci: Pentru Markó Béla, poetul Lumii desfăcute, cu prețuire și prietenie, Paris, le 21 novembre 2001.

Dezvelirea, în anul 2025, a plăcii memoriale în Târgu Mureș, pe casa unde trăia cândva familia Gaspar, a fost un moment cu o mare încărcătură sentimentală pentru mine, pentru noi toți care am participat la acel eveniment. Citisem, firește, imediat după întâlnirea noastră cartea pe care mi-a dat-o. M-a surprins nostalgia autorului pentru tot ce a pierdut cândva, mai ales neliniștea unui om care s-a realizat pe deplin în Franța și pe care, totuși, îl încercă în continuare un dor permanent după Atlantisul scufundat al copilului rămas singur pe malul unei mări imaginare. Am găsit multe poeme excepționale în volum, doar era vorba de unul dintre cei mai buni poeți francezi contemporani, dar nici astăzi nu am uitat durerea cauzată de un text scurt din ciclul *Nuits* (*Noapți*). A fost și este în continuare o durere profundă prin care am înțeles încă odată rostul poeziei, și anume: să ne schimbe gândirea, mai mult, să ne schimbe viața dacă se poate. L-am cunoscut pe Lorand Gaspar la o vârstă avansată, eufemistic vorbind, dar de atunci îmi apare în fața ochilor acel băiat, aproape copil încă, lăsat sau izgonit mai degrabă în lume singur, fără să știe dacă va mai fi undeva acasă pe acest glob întunecat și rece. Sunt conștient bineînțeles că nu este menirea literaturii să ne ofere programe politice, dar mesajul acestui poem este mult mai mult, mult mai profund: învățămintele zbuciumatului secol douăzeci. Mărturisesc că simt o durere elementară când mă gândesc că s-ar putea repeta istoria din nou. I-aș obliga pe toți responsabili iresponsabili ai zilelor noastre să citească biografia lui Lorand Gaspar, inclusiv acest poem fără titlu:

*Il marchait un matin d'hiver
dans les rues vides d'un dimanche à Paris –
vent froid, ciel gris,
l'air un peu hagard, égaré
de l'errant qui ne sait pas où il va –*

*il avait pourtant un désir précis:
arriver par-delà le désespoir –*

Mi-am permis să traduc textul în română:

Avansa într-o dimineață de iarnă

*pe străzile goale ale Parisului duminical –
vânt rece, cer gri,
speriat un pic, pierdut
ca un pribeag ce nu prea știe unde merge –*

*avea totuși o dorință precisă:
a ajunge dincolo de disperare –*

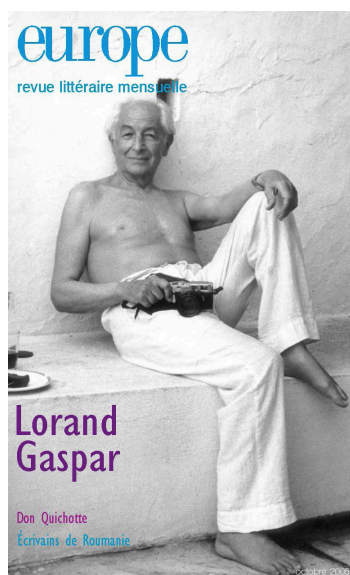
Poezia fină, elegantă, fermă a poetului francez, ardelean și târgumureșean totodată, poate fi un leac împotriva urii, dar și o atenționare, un semnal de alarmă în vremuri dilematice sau chiar tulburi. Anul acesta ar fi împlinit o sută de ani. Sper foarte mult că într-adevăr se află undeva „dincolo de disperare”.

Iulian BOLDEA

Lorand Gaspar. Geografii identitare. Epifanii și transparențe

Poezia lui Gaspar se resimte, desigur, de traiectoria sa biografică sinuoasă, de spațiul transilvan matricial sau de geografia mediteraneeană, cuvinte-cheie ale poeticii sale fiind: nomad, exil, migrațiune, cuvinte recurente, încărcate de o aură de spiritualitate și de căutare identitară perpetuă. De altfel, poetul însuși mărturisește un sentiment al abandonului, al pierderii reperelor geografice reale și, în consecință, mărturisește și o stare afectivă de regăsire sub semnul creației, sub semnul literaturii, prin drumul spre sine pe care îl presupune: „Certaines œuvres des dernières années me sont comme l'approche d'un pays où j'ai vécu longtemps, vraiment vécu, et dont j'ai perdu le chemin”¹. Născut în Transilvania, Gaspar a păstrat în expresia și tematica versurilor reverberații ale transilvanismului, spațiu cultural multietnic de întâlnire și dialog spiritual, legătura intensă și continuă cu Transilvania și transilvanismul fiind relevantă și reprezentativă, la nivelul dinamicii imaginarului, precum în volumul cu titlu sugestiv *Derrière le dos de Dieu* (Gallimard, 2010) traducere a denumirii populare a regiunii unde locuiau bunicii materni².

Spațiul natal, matrice identitară este evocat în mod sugestiv, mai ales în versuri ce fixează detalii ale realităților spațiului transilvan, cum ar fi exprimarea ritualului cotidian al mesei de prânz, amintirea copilăriei, cu arome ale iernilor și zăpezilor de altădată, sesizate cu candoare și nostalgie. Poezia lui Lorand Gaspar este legată placentar de pământ, de solul și de geografia diversă străbătută de autor, de la peisajul transilvan al copilăriei, la deșertul saharian, insulele din Marea Egee, Franța, Africa de Nord sau Asia centrală. Titlurile volumelor sunt semnificative tocmai pentru acest atașament față de materie, pământ, sol în strânsă conexiune cu spiritualitatea. În fond, e vorba aici și de o spiritualizare intensă a materiei, de o interiorizare a realului prin intermediul verbului poetic: *Le Quatrième état de la matière* (1966), *Gisements* (1968), *Sol Absolu et autres textes* (1982), *Derrière le dos de Dieu* (2010). Desigur, așa cum precizează chiar autorul, pentru revelarea în condiții optime a naturii, a peisajului trebuie să existe



și o „adhérence intime au lieu”⁷³, un elan al interiorității spre real, prin care referentul (lumea) este integrat în metabolismul imaginarului liric, în toate culorile, nuanțele și vibrațiile sale neuzite. Legitimarea identitară a spațiului transilvan este legată de amintiri fulgurante ce redau, cu forța unei senzorialități proaspete, integrale și intense, vibrația unui trecut care nu mai este, în imagini vizuale și auditive sugestive: Realitatea este, astfel, percepută într-o viziune a totalității, textul restaurând dinamica unei ascensiuni interioare, a unei scări a identității pe care poetul urcă, prin intermediul unor cuvinte carnale, impregnate de o senzorialitate debordantă, integratoare: „brèves partitions sonores, visuelles et même musculaires qu’imprime en nous l’usage”⁷⁴. Foarte relevantă este și corespondența strânsă între corp și lume, între interior și exterior, din care se făurește un fel de exactitate nedisimulată și inaparentă a senzațiilor și sentimentelor, ce înlocuiește cunoașterea aparentă, riguroasă, alcătuită din raționamente și axiome. Poezia însăși, e altfel, pare o cutie de rezonanță a senzațiilor, oferind o șansă de reconciliere cu sine și de recuperare a unei dimensiuni revelatorii, profunde a ființei, o „force parmi d’autres de notre corps”⁷⁵. Existența, materialitatea, forța realului sunt elemente componente ale unei experiențe poetice puternice, în care conștiința vieții finite se întretaie cu infinitatea imanentă a lumilor, cum spune chiar autorul, care caută, cu plăcere, cu neplăcere, cu dezgust, cu intensă angoasă și maxim entuziasm senzorial să capteze toate detaliile, rădăcinile, luminile și obscuritățile realității.

Poetica extrem de modernă a lui Lorand Gaspar este alcătuită astfel dintr-un conglomerat de cuvinte, spații, figuri umane ce exprimă relația contorsionată a autorului cu lumea. Există aici, în versurile tensionate, tandre și muzicale ale lui Gaspar un cult al senzației fluctuante, mereu schimbătoare, în continuă metamorfoză, care ocupă mereu o poziție centrală, prin recurență și relevanță, în cadrul poemului. Poemele lui Gaspar fac astfel posibilă translația dinspre eu spre lume, spre ceilalți, scriitura devenind astfel sursă a cunoașterii și autocunoașterii, o veritabilă ucenicie întru devenirea sinelui. Activitatea de traducător a lui Gaspar este consistentă. Poetul cunoaște, din tinerețe,

limbile care circulau în Transilvania (maghiară, română, germană), la care se adaugă franceza, engleza și unele limbi ce se vorbesc în spațiul mediteranean. Poet și traducător, Lorand Gaspar consideră că traducerea reprezintă descoperire și transpunere expresivă, cunoaștere a celui alt și descoperire a propriului sine și a propriei scriituri, care se reîmprospătează mereu prin contactul cu alte poetici și limbaje lirice. Gaspar a tradus, uneori în colaborare cu Sarah Clair, mulți autori, din diferite limbi: Rilke, D. H. Lawrence, Ségfëris, Paolo Cristofolini, Khaled Najjar, Hassouna Mosbahi, János Pilinszky, György Somlyó, Károlyy Bari, Mátyás Varga, Ottó Tolnai, Marko Bela etc.

Transilvanismul lui Gaspar transpare și din perspectiva interesului constant pentru poezia maghiară, el traducând un volum al poetului târgumureșean Marko Bela (*Comme un échequier fermé*, Ibolya Virág, Paris, 2001), traducere ce semnifică reapropiere de universul transilvan, repliere identitară și detentă lingvistică cu semnificații deosebit de relevante. La rândul său, Gaspar a fost tradus, cu intermitențe, în română, de Marta Iszak (*Egeea, Iudeea*, Clusium, Cluj-Napoca, 1993), Anca Măniuțiu (*Foi de observație*, Koinoia 2005) și Dominique Ilea (în revista „Vatra”). O traducere integrală în limba română a operei lui Gaspar este necesară, ca act recuperator simbolic reprezentativ. Pasionat de ținuturile exotice (deșert, ținuturi aride, soare torid), fascinat și de peisajul transilvan al copilăriei, Gaspar crede cu ardoare că „scrisul unui poem este de fiecare dată o reînvățare a limbii”, chiar dacă uneori cuvintele nu sunt în stare să redea viața în toată plenitudinea ei. Poezia lui Lorand Gaspar pare o călătorie spre capătul limbajului, acolo unde cuvântul și lumea se întâlnesc într-o zare de lumină, un orizont în care intimitatea eului și a istoriei sale conferă apropierea de lucruri o stare de mister, așa cum peisajul scăldat în lumină sugerează o senzație de pierdere și regăsire, de claritate și umbră, în care ființa pare să se ascundă și să se dezvăluie în același timp. Pământul („sol absolu”) e înzestrat cu capacitatea de a dezvălui valențele interiorității, dar și reperele unui itinerariu al cunoașterii sacrificiale și al condiției poemului de a spune și totodată de a ascunde în cuvintele sale o tăcere esențială. Imaginile deșertului cu formele sale limpezi și învăluitoare par oglinzi ale sufletului, trăiri ale clipei și desprinderi de sine, pentru a se putea realiza un atașament mai profund cu natura, cu elementele, cu golurile și plinurile din țesătura lumii, a cărei identitate pare alcătuită din crâmpie ale alterității, ale cuvintelor, culorilor și formelor, precum luminozitatea intensă a unei priviri reflexive și acaparatoare. Lumina e una dintre temele esențiale ale poeziei lui Gaspar. Lumina e izvor al vederii, sursă a comuniunii eului cu lumea, vibrație a emoției de a percepe lucrurile ca forme, culori, suprafețe și linii, evocând claritatea și forța evocatoare a peisajului. Luminii i se asociază moliciunea, voluptatea, tandrețea („la tendresse infinie de la lumière sur ces choses rassemblées”), după cum lumea însăși este fervoare a trăirii, plenitudine („l’inextinguible poussée de la vie”), frumusețe ca intensitate ce se desfășoară ca deznodământ în pragul luminii. Corpul însuși este intens spiritualizat, ca totalitate a trăirii („toute d’intelligence”, la totalité de l’acte de vivre”), întâlnirea cu lumina rezumând de fapt întâlnirea cu claritatea sinelui („la rencontre d’une clarté au fond de soi”) sau contopirea

cu viața adevărată, din care se naște identitatea fapturii incarnată de poezie, lumină, clipă, peisaj din care se naște darul zilelor și al locurilor („épiphanie d'une transparence inexplicquée des épaisseurs de la terre”). Cuvântul poetic este, așadar, un apel la claritate, o căutare a sensurilor care deschid calea spre un orizont al tainei și al sugestiei absolutului, spre adâncuri misterioase și rădăcini neștiute ale lucrurilor. Întâlnirea cu lumea este, așadar, o întâlnire cu lumina alcătuită din înălțări și căderi. Peisajele redată de poet sunt în mare măsură electivă, sunt locuri cu valoare de simbol cu care Gaspar are, fără îndoială, afinități (Patmos, Ciclade, Egeea), sunt spații în care claritatea, fervoarea și tentația limitei care deschide orizonturi se împletesc. Lumina e un simbol atotputernic, recurent în aceste versuri calme și totodată tensionate, prin intensitatea dorinței de a simți și cunoaște. Pasiunea senzitivă este pe cât de intensă, pe atât de expresivă, căci fixarea în scris a mărturiilor simțurilor este un mod de a întruclupa lumea prin diverse tipuri de imagini perceptive: tactile, vizuale, senzuale, sau prin intermediul unor mecanisme sinestezice („abeilles d'odeurs, de goûts, de timbres, de touchers”). Lumina are însă, în unele poeme ale lui Gaspar, o funcționalitate mitic-ritualică, prin accesul spre înălțimi, spre intimitatea cu lucrurile, cu eternitatea („comme l'éternité prise dans une danse légère, ajourée, odorante”) și cu transparența epifaniilor secrete. Dialogul cu lumea și cu sine este, în fond, sursă a cunoașterii, căutare, semn al transmutației simțurilor în reprezentări simbolice, ansambluri de lumină și de muzică, relief al transparențelor uitate din care se naște conștiința apartenenței la un univers armonios, infinit, ordonat.

Poet al luminii și al lucrurilor, al transparențelor și al ascensiunii spre transcendent, Lorand Gaspar sugerează, în poemele sale, o nostalgie a originilor transilvane, o reverie asupra multiculturalismului și asupra mitologiei, memoria cu toate fațetele sale fiind o constantă a poemelor încărcate de trecut, de prezent și de presimțiri ale viitorului. „Nomad al absolutului”, poetul întreprinde un „cântec al luminii”, căutând limite și revelații care camuflează dorințe și voluptăți secrete, într-o continuă obstinație a căutării luminii, iubirii, ascezei spirituale.

Bibliografie

- Gaspar, Lorand, *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010.
- Gaspar, Lorand, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, [1982] 2006.
- Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, suivi de *Apprentissage*, Paris, Gallimard, 2004.
- Gaspar, Lorand, *La Maison près de la mer*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1992.
- Gaspar, Lorand, *Égée, Judée*, Gallimard, 1993.
- Gaspar, Lorand, *Feuilles d'observation*. Gallimard, collection „Blanche”, 1986.
- Abdeladhim, Maha Ben, *Visages et paysages chez Lorand Gaspar: Traits poétiques d'une errance*, *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, no. 1, 2007, pp. 128-139.
- Fiol, Maxime Del, *Approches de l'Immanence*, Paris, Hermann, 2013.
- Iulian Trocaru, *Lorand Gaspar: necunoscutul*, în revista „Conta”, nr. 29, 2017, p. 255.

Note:

¹ Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, suivi de *Apprentissage*, Paris, Gallimard, 2004, p. 283.

² „Derrière le dos de Dieu”: nom donné à cette région de la Transylvanie orientale où se situent les rudes villages des hauts plateaux des Carpates dont mes grands-parents étaient originaires”, Lorand Gaspar, *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010, p. 8.

³ Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 83.

⁴ Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, op. cit., p. 166.

⁵ *Ibidem*, p. 65.

Mary Ann CAWS

Prima întâlnire cu inegalabilul Lorand ...

Când l-am întâlnit prima dată pe Lorand, acum foarte mult timp, în 1982 – deși, acum, nu pare atât de demult, totuși vârsta mea considerabilă e garantul faptului că s-a întâmplat cu foarte mulți ani în urmă – a fost în calitate de prieten al amicului meu francez, poetul René Char (pentru care mi-am convins familia să se stabilească în timpul vacanțelor în Franța, în Vaucluse, ca să stăm aproape de Char, pe care am avut norocul să-l traduc și să-l îndrăgesc ca poet, împreună cu toți ai mei).

Când au ajuns la New York pentru prima dată, Lorand și soția sa, Jacqueline, mi-au devenit imediat prieteni apropiați; și pasionați de plimbări prin tot New York-ul, din Manhattan în Brooklyn. Am vorbit cu ei despre câte-n lună și-n stele, din câte îmi amintesc, și mai ales despre acuta lipsă de librării; iar în incinta puținelor existente, ne-a indignat imposibilitatea de a găsi o serie de poeți pe care am fi vrut să-i consultăm și chiar să-i citim în voie. Am mai discutat despre starea lamentabilă a Lumii și, cu toate astea, ne bucuram de miracolul de fi în viață. Ceva ce a fost, este și va fi un miracol.

Lorand, și soția sa, Jacqueline, pe care n-am încetat nicio clipă să-i ador, știau să aprecieze toate aromele bucătăriei, iar eu eram în acea perioadă pe punctul de a face ultimele revizuii la cartea mea de bucate, *Cartea modernă a bucătăriei (Modern Art Cooking)*. Și asta i-a amuzat foarte tare pe prietenii mei, Lorand și Jacqueline, din cauza titlului ales de mine „modern”. Pentru că ei – evident – preferau non-modernul, tradiționalul... Am dezbătut îndelung cu ei ideea de modern, raportată la o carte de bucate. Mă întrebau insistent: când zici, „modern”, ce înseamnă mai concret pentru tine?

Iată-ne deci, în centrul orașului New York, vorbind despre mâncare, fără să fi decis în prealabil unde urma să luăm prânzul. Am avut o idee minunată, chiar extrem de inspirată aș zice, pentru că, în general, sunt un fan al imprevizibilului în acest New York, pe care îl iubesc atât de mult încât, ca să pot trăi și preda aici, l-am adaptat stilului meu din Carolina de Nord: *La Bonne Soupe*, le-am zis amicilor mei. Și ne-am dus acolo și am mâncat excelent. Apoi, fără să mai pierdem vremea, ne-am reluat toți trei plimbarea pe câteva străzi orașului și am vorbit neîncetat despre ceea ce ne interesa pe fiecare dintre noi, indiferent

dacă acel lucru însemna sau nu ceva transpus în cuvinte. Ce a predominat în mințile noastre, la acel moment, ca să spun așa, a fost poezia, și nu chirurgia, în ciuda faptului că Lorand își dubla valoarea pentru mine tocmai prin faptul că era poet și chirurg, un om care putea salva viețile oamenilor. Lorand, pe care l-am apreciat foarte mult, dacă cumva am uitat s-o spun în entuziasmul meu, a personificat pentru mine ceea ce reprezintă poetul în lume. René Char semăna cu Gaspar, și totuși, era total diferit. Lorand rămâne expresia poetului-chirurg, cu o curiozitate și o înțelepciune atât lirică, cât și expresivă.

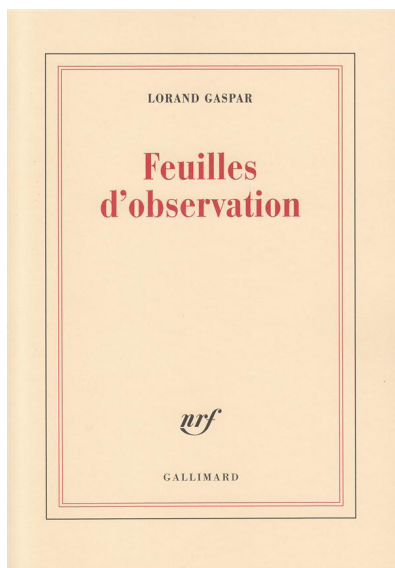
Și trebuie să mai adaug: când Lorand m-a invitat să merg în Tunisia ca să vorbesc despre poezie, am fost prea timidă în limbaj și ca persoană, ca să pot accepta: CE PĂCAT! Mă întreb acum: oare cum am putut refuza așa ceva!? Of, regretele mele de femeie bătrână!

Dar pentru a încheia, spun ceea ce contează, în fond : Lorand, prin frumusețea sa fizică, intelectuală și morală, a putut rămâne fidel de-a lungul vieții sale prietenilor poetice, intelectuale și morale – care nu sunt atât de separate precum par – iar prietenii lui se hrăneau din asta.

Cum era un spirit extraordinar, atât din punct de vedere poetic, cât și științific, avea generozitatea unui gentleman cultivat, fidel prietenilor sale din orice moment. Când ne-am întâlnit prima dată și am început seria plimbărilor noastre, tocmai își publicase volumul *Le Quatrième Etat de la matière* [A Patra Stare a Materiei] și mi l-a dăruit cu drag. Mi l-a oferit împreună cu toate celelalte volume ale sale. Nu că le-aș fi înțeles atunci, dar el, în generozitatea sa, a vrut să-mi ofere totul. I-am înțeles gentilețea, iar el mi-a pardonat incapacitatea de a-l înțelege în acel moment, invitându-mă să sălășluiesc chiar în spiritul său. A fost premisa unei viitoare și durabile prietenii, pe care am avut norocul să o accept PENTRU TOTDEAUNA. Mulțumesc, dragul meu Lorand.

Traducere din limba franceză de Corina BOZEDEAN

Traducere susținută printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS -UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.



Daniel LANÇON

Lorand Gaspar: umanist al universalului împărtășit

Născut la Târgu-Mureș (Marosvásárhely) în anul 1925 într-o familie maghiară, în Transilvania, România, scriitorul Lorand Gaspar a fost deopotrivă poet, eseist, traducător, fotograf și chirurg, în buna tradiție a medicilor cultivați. Și-a împărțit timpul între Orientul Apropiat (a profesat chirurgia la Ierusalim din 1954 până în 1970), Maghreb (la Tunis, din 1971 până în 1992)¹, insulele grecești și Franța, asumându-și un dublu decalaj: lingvistic, în raport cu limba maternă care era maghiara, și cultural, prin exilul față de țara natală și de locurile de creație, îndepărtate de majoritatea cititorilor de limbă franceză, destinatari ai operei sale.

I

Asupra copilăriei și adolescenței petrecute în Transilvania revine de mai multe ori, mai ales în interviurile de la sfârșitul vieții, explicând chestiunile naționale și lingvistice care îl priveau:

„La nașterea mea provincia făcea parte din România, încă de la Tratatul de la Trianon (din 4 iunie 1940), după cel de-al Doilea Război Mondial. Am fost cetățean român, deci, de la naștere, spre deosebire de părinții mei, care au devenit prin forța lucrurilor. Trebuie să spun că, până în 1939, dată la care, prin decizie, axa Roma-Berlin a redat Ungariei jumătatea de nord a provinciei, nici foarte numeroasa mea familie, nici prietenii unguri, n-am avut de suferit ca minoritate. Învățarea românei era mai degrabă un avantaj pentru tineri (mă gândesc la avantajele considerabile pe care copiii le au din faptul de a vorbi mai multe limbi), iar funcționarea școlilor private maghiare și germane era admisă fără probleme. Firește că în aceste școli ni se predau limba, istoria și cultura română, în paralel cu maghiara, franceza, și, din clasa a șasea, latina.”²

În ce privește franceza, poetul își amintește că profesorul din liceu „ne chema la el acasă, pe vreo doi-trei elevi, aceasta fiind recompensa supremă, ca să ne inițieze în misterele poeziei lui Rimbaud”³. În perioada interbelică, Franța literară beneficia de o aură de grandoare în *Mittel Europa* și e de înțeles insistența tatălui pentru limba franceză, predată atunci pe baza textelor marilor clasici.

Transilvania natală este foarte puțin prezentă în opera poetică și nu revine asupra subiectului decât în interviurile de final și într-o lucrare în proză publicată în 2008 (sau mai devreme), puțin cunoscută de altfel. Găsim în ea o rară și fugitivă mărturisire retrospectivă:

„Nopti de iarnă transparente în deșertul Iudeii, de o densitate și o compactare greu de explicat. Sentiment că poți pipăi cu degetele, că poți auzi pulsațiile unui

„corp” pe care nimic exterior nu-l limitează. Că atingi cu ochii, cu degetele, cu spiritul o „lege” eternă, un ritm unic care ține laolaltă pietrele din deșertul acesta, cele câteva ierburi, corpul meu și acele înghețate ale stelelor. Scârțâitul zăpezii în nopțile cu clar de lună din iernile copilăriei mele.”⁴

În „Petite biographie portative” (1995) trece rapid în revistă istoria fostei Dacii romane cucerite de maghiari și vorbește de părinții „originari de pe înălțimile versantului vestic al lanțului Carpaților”, oprindu-se mai ales asupra uneia din amintirile sale favorite:

„Vacanțele de vară petrecute la ferma bunicii maternelor, care se situa la o mie de metri altitudine pe platoul Gyergyó, în Carpați, au fost, fără îndoială, momentele cu cele mai multe descoperiri, aventuri, emoții și afecțiuni, care au cristalizat și au consolidat în mine dragostea de natură [...]. Scriu aceste rânduri la întoarcerea din Transilvania, de la Gyergyóalfalu [Joseni, în română], de la casa bunicii mele și ale unchilor care mai sunt acolo [...]”⁵

Prima întoarcere în Transilvania datează din 1964, moment în care își revede multe dintre rude, între care pe mama sa, tatăl decedând în 1945.

Evadat dintr-un lagăr german de muncă forțată din Suabia-Franconia în martie 1945, este prins de militarii francezi și ținut prizonier de război în Alsacia vreme de un an, după care îi propun, lui și altor câtorva studenți unguri încarcerati, să rămână în Franța ori să se întoarcă la Budapesta. Obişnuit cu traducerile din franceză încă de la vârsta de 13 ani, cititor al celor mai mari poeți francezi, Lorand Gaspar alege să facă studii... de medicină la Paris.

În primii ani după stabilirea în Franța publică în ungurește. Împreună cu un prieten, fondează și animă revista culturală *Ahogy Lehet (Comme on peut)*, destinată compatrioților emigrați în Franța, Belgia și Germania. Până în 1955, publică în revistă diverse scrieri poetice și de reflecție și chiar un prim volum de poeme editat în Germania: *Igy Szóla Cvend (Ainsi parle le silence)*.⁶

„E clar că nu mi-am renegat niciodată nici cultura de origine, nici limba maternă, dar la fel de clar e că, alegând să trăiesc în Franța după război, știam la fel de bine că îmi doream să aprofundez această cultură și această limbă, pe care le cunoșteam și iubeam din vremea copilăriei târzii. Înainte să-mi pun întrebarea dacă voiam ori puteam să scriu în franceză, știam că vreau să devin cetățean francez și să particip pe deplin, în caz că eram acceptat, la viața socio-culturală și politică a acestei țări.”⁷

II

Lorand Gaspar se implică curajos în câmpul politicii, sub imperioasa presiune a momentului, atunci când publică, în mai 1968, *Histoire de la Palestine*, în faimoasa „Petite collection” a editurii Maspéro. Lucrarea „a fost redactată în cele șase luni care au urmat războiului de șase zile. Această primă carte a fost scrisă din uimirea

dureroasă a martorului ocular în fața ignoranței crase a opiniei publice franceze [...] cu privire la problema israelo-arabă, la situația din Orientul Apropiat, în general, și a palestinienilor în special”, însemnează autorul în paginile pe care le inserează în noua ediție intitulată *Palestine année zéro* (Maspéro 1970) și pentru care s-a folosit activ de legăturile personale cu stânga israeliană între 1967 și 1969⁸. Cartea dezvoltă ideea existenței a două „popoare” ce vor fi nevoite să depășească argumentele referitoare la drepturile divine sau istorice și să învețe să trăiască pe același pământ, ceea ce la nivelul anului 1970 reprezenta o opinie contrară părerii generale din Europa, când poporul palestinian nu exista nici măcar ca idee. În *Judée* (1980), care conține poezie și proză, el exprimă durerea, deznădejdea și revolta omului strivit de un destin istoric în Palestina/Israel, dar care, nevoind să se închidă în ele, își arogă dreptul și – crede el, datorită – de a iubi, de a învăța cu privirea și în cuvinte născute din această privire o natură în care ființa umană este fie asociată altor regnuri, fie, în mod crud, disociată lor:

„Mergeam în întâmpinarea unui trecut falnic: am fost izbit direct în față, și în continuitatea ei, de realitatea vie a unui prezent multiplu și complex. Puritatea cânturilor peisajelor milenare cuprindea, cu un calm imuabil, violența pasiunilor oamenilor.”⁹

Și, într-adevăr, Lorand Gaspar a traversat o jumătate de veac marcat de tragedii în Europa și în Orientul Apropiat, în care omul s-a dovedit a fi înspăimântătorul persecutor și nimicitor al propriei persoane. Necazul și nefericirea umană l-au lovit direct (stau mărturie poemele din *Judée* despre războiul din Palestina din 1967) și nu era, firește, el acela care să le evite într-o operă mereu orientată spre energia vieții:

„Cred că mi-am petrecut cea mai mare parte a timpului în locuri în care se concentrează durerea umană. Zilnic mi s-au umplut ochii cu imaginile acestei descompuneri a formei umane, a inevitabilei înfrângeri. Necesitatea de a încerca să înțelegi, pe cât se poate, și de a acționa, nu lasă prea mult loc manifestării sentimentelor. Te aduni din iubire încăpățânat de viață, din dorința de a vindeca – fără încetare dejucată, dezamăgită – care este, în același timp, dorință de a te vindeca pe tine.”¹⁰

Dacă autorul a ales să nu-și dezvolte opera în cheie tragică, refuzând să trăiască legătura cu lumea ca pe o sfâșiere, trebuie să luăm aici în considerare nu numai detractările și urgențele pe care le presupune profesia de chirurg, dar și vocația de a vindeca prin iubirea de semenii, voința de a testa limite, astfel încât trupurile să reziste și sufletele să nu rămână în părsire.

Stabilit la Tunis după Războiul de „Șase Zile” (1967), care duce la trecerea sub hegemonie israeliană a Cisiordaniei și a unei părți a Ierusalimului, a înființat în decembrie 1971, cu Jacqueline Daoud (care i-a devenit soție), *Alif*, „revistă culturală deschisă tuturor celor care trăiesc experiența lumii a treia, tuturor celor care cred în însemnătatea efortului cultural întru ridicarea acestei lumi a treia” (nr. 1). Ea îi găzduia, între alții, pe Mahmoud Darwish și pe Jean Grosjean, pe Naguib Mahfouz și pe Michel Butor, pe Tahar Djaout și pe Yves Bonnefoy, pe

Tahar Ben Jelloun și pe Pierre Oster, pe Salah Garmadi și pe Jacques Réda. Cititorul putea să descopere în ea dosare tematice consacrate lui Saint-John Perse sau lui Georges Sèféris, poeziei maghiare dar și o mulțime de autori traduși din arabă.

III

În 1972, *Sol absolu* face surpriza în peisajul poeziei franceze, poemele lirice fiind juxtapuse numeroaselor citate din Profeți, din geografi și din istorici ai Antichității, din Evul Mediu arab, etc. Poemul „Plus d'une fois à l'aube...” a devenit unul din cele mai citate și analizate de critică, fiind recomandat mai cu seamă pentru a ilustra geneza immanentă atât de caracteristică unui poet care e în același timp un om de știință:

„Am visat o geneză / universul se tot năștea neîncetat / nu din ordin venit din afară / ci amplu ci plin de propria-i muzică / de-a fi acolo piatră compactă la infinit / umplută de dansul ce face să vibreze fiecare sunet / sferdelit în lumină.”¹¹

Să sărbătorească, da, printr-o poezie a privirii care plantează sămânța, o poezie a epifaniei, întâmpinare a prezențelor naturii, a fulguranței păsării în zbor sau a armonizării culorilor în zori de zi, univers al începuturilor, al reînceputurilor. Poezie a clipei, cu toate acestea ancorate în memoria cultivată, memoria civilizației umane din Grecia și din Orientul Apropiat:

„Doream să pătrund cât de bine pot felul de a trăi, cultura, limba și tradițiile acestor oameni pe care aveam obligația să-i tratez; voiam să cunosc nu numai locurile, încărcate de istorie sau nu, și peisajele de cele mai multe ori dezgolate, ci și compoziția lor geologică, și să observ, de câte ori pot, săpăturile arheologice. Și când m-am pus să scriu un text poetic inspirat din respectiva experiență, toate aceste voci au venit să-și revendice în mod spontan locul.”¹² [cu referire la *Sol absolu*]

În această carte atât de deosebită, scrierea polifonică se sprijină pe constrângeri spațiale și formale – mai cu seamă pe un joc tipografic de spațiere a cuvintelor, a literelor, ce semnifică bucuria fizică de a exista cu precădere prin experiența deșertului – ritmul biologic bazându-se pe folosirea sistematică a sinesteziei. Această practică textuală scoate în evidență unitatea între regnuri, solidaritatea lor, și locul ființelor umane în acest continuum.

Științe ale corpului și ale naturii, anatomia, geologia, botanica și zoologia se află în centrul experienței poetice, așa cum e ea prezentată în *Sol absolu*, care reprezintă un adevărat poem științific contemporan. În lucrarea cu titlul *Feuilles d'observation* (1996), eseistul continuă să pună în dialog reflecțiile poetului, medicina și observațiile naturaliste. Ultimul volum de poeme, *Derrière le dos de Dieu* (2010), plasează chiar, în mod surprinzător, observarea creierului într-o continuitate cu vocea poetică.

În 1980, poetul publică *Egée* (urmat de *Judée*), un volum de vreo sută de pagini dedicate „lui Georges Sèféris și pescarilor din Patmos” și care conține mai ales ansambluri intitulate „Îles”, „Sous le platane de Cos”

(medicina universală dată lumii) și „Journal de Patmos”. În 1989, autorul revine la *Patmos* sub forma unui poem în versuri. Doi ani mai târziu, vine rândul volumului *Carnet de Patmos* (proze, povestiri, fotografii) și apoi din nou poeme în versuri cu *La Maison près de la mer* (în 1991 și 1992).

„Între stâncile din Patmos și pietrele din Ierusalim exista un numitor comun: lumina. Aceasta era, fără îndoială, mai tăioasă între pereții albi, rocile magmatice de pe insulele din Marea Egee, și mai aurie, mai sângerie și în surdină, mai imperioasă și mai corozivă în Iudeea, cu toate că ambele făceau trimitere la aceeași claritate de ferment pe care o puteai vedea cum urcă în lucruri, la apusul din ambele locuri.”¹³

Importanța pe care creatorul Iorand Gaspar o acordă luminii ar putea da un indiciu pentru a înțelege motivele care l-au condus să se facă fotograf. Încă din 1965, a avut numeroase expoziții pe baza operei fotografice,¹⁴ cărora li se adaugă reproduceri după fotografiile care ilustrează volumele colective ce i-au fost consacrate până în prezent.

Unicitatea cadrelor, atenția acordată geometriei formelor (minerale, vegetale, arhitecturale) – cât și orizontalele și verticalele apărute în fotografiile publicate în *Carnet de Patmos* – au fost adesea remarcate de critică, creând un fel de dramaturgie a negrului, în gradație cu lumina și umbra. Analiza operei sale fotografice revelează o realitate pe cât de ambițioasă, pe atât de originală. Imagini cu peisaje mediteraneene sau deșertice/semideșertice din Orientul Apropiat, aproape exclusiv în alb-negru, nu sunt neapărat o ilustrare a realului ci mai degrabă o revelare a unei prezențe în lume și a lumii înseși, într-un alt mod decât prin cuvintele din limbă și care vizează asocierea formelor vizibile și, paradoxal, invizibile ale vieții (de la mineral la uman). Retrospectiv, și-a explicitat astfel obiectivele:

Cred că există un tip de fotografie care e în căutarea a ceva, care ar vrea să aducă o licărire de înțelegere în întunecimile noastre [...] Aceste imagini încearcă să surprindă realitatea de dincolo de spectacol, și nu numai prin ochi, ci [...] și prin ce se află în spatele lor [...]. Acest tip de fotograf nu e numai „grafistul” luminii, ci și al „celeilalte lumini”, de dincolo de ea: al „luminii întunecate”. Aceste imagini iau naștere îndărătul ochilor – îndărătul a ceea ce e vizibil – dincolo de lumină. Nu e vorba de instantanee despre lume sau despre timp sau însuși timpul. Aceste imagini sunt opere ale poetului care percepe ce e dincolo de ochi, „mirabila tăcere a neînceputului”.¹⁵

IV

Învățate sau materne, limbile au fost o prezență centrală în perioada din tinerețea petrecută în estul Transilvaniei (maghiara natală dar și româna, germana și franceza) – tânărul e poliglot încă de la vârsta de 18 ani¹⁶ – lor adăugându-li-se, mai târziu, engleza, greaca și araba.¹⁷

Stabilit în Franța din 1946 până în 1954, apoi la Ierusalim, din 1954 până în 1970, anumite opere poetice îl

din vocabularul anatomiei, pe care chirurgul îl cunoștea bine: „Faptul de a fi construit din aceleași elemente ca pământul, materie care se regăsește peste tot în univers, nu e o iluzie. Nu e o iluzie că fiecare formă de viață vorbește același limbaj chimic ca să se organizeze, să se construiască și să se reprodacă.”²⁸

În siajul activității de medic scrie „foi” – la propriu și la figurat – redactate în grabă, între două operații, două urgențe sau seara, întors acasă de la spital, cam în maniera „fișelor de observație”, în care trec rezidenții istoricul bolii, rezultatele examinării clinice și orice altceva se mai întâmplă.²⁹ Autorul nota: „cu cât ești mai înghiontit, cu atât e mai imperios necesar să te oprești, să privești în jur, să iei aer. Cât să notezi o idee, o mirare. Aceste foi sunt pentru mine un mod de a respira.”³⁰

Editate postum cu titlul *Feuilles d'hôpital* (2024)³¹, ele includ rezumate ale istoricului personal (Școala hipocratică de la baza profesiei; figurile de autoritate moderne din prima jumătate ale secolului al XX-lea, de unde și paginile despre aseptie) dar și evocări ale amicilor poeți care au trecut prin experiențe de spitalizare traumatizante, ca de pildă, Jacques Réda, Henri Michaux, Roger Munier, și mai ales Georges Perros, cu citate din acești amici care sunt și semnale de alertă cu privire la degradarea relației între medici și asistenți, pe de o parte, și pacienți, pe de alta, cu precădere legată de îngrijorarea față de tehnicile care li se par din ce în ce mai invazive.

Feuilles d'hôpital est o lucrare despre confidențele pe care ți le faci singur, despre expunere în momentul unor crize existențiale, locul de convergență a impresiilor trăite, un rezervor de experiențe salvate de la uitare. Nu povestește viața ci rutina la spital, cu eforturile depuse pentru a trata și, pe cât posibil, a vindeca, dar, mereu, despre a face față suferinței. „Clinica”, adică, la propriu, ceea ce ține de practica la căpătâiul bolnavului, în prezența lui, și datele obținute prin observație participativă stau în centrul „Foilor”, unul dintre subiectele de inspirație ale acestui jurnal de bord fiind timpul petrecut zilnic lângă bolnavii internați ca și reflecțiile pe marginea pierderii pacienților. O abordare plină de compasiune, și posibilă funcție catartică, prin interogația finală asupra limitelor limbajului de comunicare în situații tragice.

Un ansamblu de poeme intitulat „Clinique”, a fost la rândul lui publicat în 1979 în revistă, fiind republicat zece ani mai târziu în colecția „Poésie” de la Gallimard³². În el se regăsește o dublă serie de referințe (medicale din Grecia antică, în *Corpus hippocraticum*, și de istorie a medicinei franceze, Laënnec și diagnostic). Poemul încearcă să spună adevărul despre suferința oamenilor și despre experiența trăită de medic. Mărcile de originalitate ale creatorului Lorand Gaspar au fost asocierea datelor științifice, reflecțiilor filosofice cu vocea subiectului liric, contrarând totodată pathosul morții prin practica clinică. Preocupat fiind, la sfârșitul celui de al Doilea Război Mondial care a pustiit lumea întreagă, de o medicină a corpului social, experiența personală i-a servit, cel mai adesea, drept declanșator al reflecțiilor pe marginea condiției umane în suferință, din grija de a asocia mereu eticii științifice și una comportamentală.

VI

La începutul anilor '70, când apare *Sol absolu*, Lorand Gaspar s-a angajat în publicarea textelor pe care le-a intitulat „jurnal” și mai apoi, „carnet”, dezvoltând, în principal, două modalități asemănătoare: pe de o parte, jurnalul personal, pe care îl ținea la Patmos³³ și la Ierusalim, două locuri în care a trăit, sau despre care și-a amintit, *Carnets de Jérusalem* (1997) fiind despre un oraș plin de istorie, în care emergența experiențelor personale lasă loc dezbaterii în aceste „locuri de mare încărcătură” spirituală; pe de altă parte, jurnalul de călătorie propriu-zis (*Journaux de voyages*).³⁴ În realitate, autorul considera relatările de călătorie și poemele din *Sol absolu et autres textes* cât și cele din *Égée Judée* drept complementare, primele fiind, probabil, deschizătoare de drum pentru celelalte.

Relatarea intitulată „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)” (2008)³⁵ este importantă, din multe puncte de vedere, și funcționează, tocmai, ca o „întoarcere”, bazată în principiu pe două șederi, din 1992 și 1995. Nu se pune problema ca Lorand Gaspar să nu se fi întors până atunci în România, el revenind în țară mai mult sau mai puțin regulat începând cu 1964; doar că nu s-a inspirat din aceste reveniri, așa cum a făcut-o în cazul atâtor altor călătorii, despre care a publicat.

Totul începe printr-un lung pasaj emoționant despre ferma bunicilor materni din satul „situat la marginea platoului Gyergyó, pe care se întinde una din cele patru regiuni ale ținutului secuiesc”; „în martie 1992” mai trăia încă, acolo, o mătușă în vârstă, descrisă ca fiind o țărancă cu voce cântătoare.³⁶ Aflăm și că a revenit în „satul familiei în anii '80, când l-a găsit pe unchiul său preferat (Bandi), ocazie în care au vorbit despre originile legendare:

„Unchiul era perfect conștient că originea hunică a ungarilor, în general, și a secuilor, în special, nu avea niciun fundament istoric, dar, ca mare parte din membrii acestei comunități secuiești care număra cam o mie de suflete, respecta miturile și legendele consolidate de tradiție. În realitate, începând cu secolul trecut, mitul originii hunice devenise profesiune de credință, subiect de orgoliu colectiv.”³⁷

În relatarea evocată anterior, zilele petrecute în orașul natal sunt marcate de recenta evoluție politică și de tensiunile interetnice:

„Am sosit la Tîrgu-Mureș la mijlocul unei «săptămâni a toleranței», organizate de grupul Pro-Europa, la exact cinci ani de la înfruntările care avuseseră loc în oraș în martie 1990. [...] Admir hotărârea calmă a acestor femei și bărbați, prinși la mijloc între cele două comunități, pe care una îi consideră trădători iar cealaltă visători, și care își fac treaba în confuzia și ostilitatea din jur, admir aceste calități specific umane precum inteligența, capacitatea de a înțelege și generozitatea de a acționa.”³⁸

Autorul intervine aici, așa cum a făcut-o adeseori, ca un umanist, preocupat de restabilirea înțelegerii între oameni.

Constată că, în afara „câtorva clădiri «cu magazine de lux», centrul orașului a rămas la fel”, cu toate că îngrijorarea continuă să fie acolo: „Pe anumite străzi, în marea piață publică, mi se mai întâmplă să mai întâlnesc și umbre” notează scriitorul, făcând aluzie la trecutul fantomatic. Înțelege totodată că, după atât de mulți ani, nu mai poate reveni în sensul *reluării* legăturii anterioare și conchide: „suntem în mod clar turiști.”³⁹

Pe parcursul acestei șederi (din 1995) străbate România, în calitate de scriitor, la invitația mai multor centre culturale și universități. Probabil atunci a avut loc întâlnirea cu Martha Izsák, care a tradus *Égée Judée* în română și a publicat cartea chiar în anul respectiv⁴⁰. Acestea erau singurele „reîntoarceri” posibile pentru scriitorul care devenise între timp.

Chestiunea limbii române revine tocmai cu ocazia acestei șederi. Astfel, amintindu-și de trenul care îi duce de la București la Craiova, „în Oltenia”, pe el și pe soția sa, Jacqueline, notează că: „În compartiment un grup de bărbați discută cu o însuflețire dublată de gesturi și mimici într-o limbă care părea că pătrunde gradual straturi vechi din memoria mea; din când în când o imagine sonoră ca o pietricică opacă expune, rostogolindu-se, vreun sens demult întipărit acolo.”⁴¹ Foarte poetică și științifică în același timp, evocarea este emoționantă. Umorele câștigă de multe ori duelul cu posibila melancolie, de pildă atunci când, invitat fiind la o recitare de poezie la Craiova, „bucuros de reapariția câtorva părțicele de vocabular din memorie”, s-a „lăudat în legătură cu progresele în ce privește înțelegerea” făcute „în română”, declarându-i lui „J. [Jacqueline Gaspar, soția sa]” că titlul unui poem recitat („Cucubriu”) înseamnă „Castravete”: „J. se apleacă spre vecina din dreapta, o interpretează românește, ca să verifice. Răspunsul: „Arc-en-ciel” [Curcubeu – n. trad.], ceea ce stârnește „hohote de râs.”⁴² Se observă aici revenirea la suprafață a unei limbi de origine, la cincizeci de ani după plecarea din România transilvană (1945-1995).⁴³

Foarte semnificativ este titlul ultimului volum de poezie: *Derrière le dos de Dieu* (2010), cu inserarea notei explicative preliminare: „«*Derrière le dos de Dieu*» [Îndărătul spinării lui Dumnezeu]: nume dat regiunii din Transilvania orientală unde se află satele austere de pe înălțimile Carpaților de unde se trăgeau bunicii mei. L.G.”⁴⁴ Cartea revizitează câteva locuri în care a stat (Iudeea, Egeea, Tunisia), manifestând o dublă experiență a continuumului care structurează realul, despre care vorbește pentru ultima oară, la o vârstă înaintată: „O fereastră spre adâncuri / larg deschisă spre Întindere. / Nu e nevoie să te-nturzezi, / peste tot e Deschis-ul la ora asta, / aici acolo și chiar ce n-a început vreodată”⁴⁵ iar spațialitatea e „prospețimea unei pulsații / luminează acum aici / deschiderea în trupuri.”⁴⁶

Cu ocazia ultimei deplasări din locul de reședință, undeva la mijlocul anilor '90, își explica astfel condiția cvasipermanentă:

„Când începi prin a fi smuls din locurile copilăriei, îți zici că, la urma-urmei, dacă ai supraviețuit acestui prim act brutal, unei dezrădăcinări

atât de radicale, nu mai poți avea surprize în domeniu. Capeți o inimă de nomad. Așa încât, dacă îți alegi drept patrie o limbă, o cultură ori o meserie anume, când circumstanțele permit, te așterni din nou la drum.”⁴⁷

Totuși, pentru el, Transilvania natală rămâne „mica patrie”, cum zicea Lamartine, care s-a ivit spre finalul operei, la o vârstă înaintată.

*

Încă de la intrarea pe scena literară franceză, a primit premiul Apollinaire pentru volumul de poezie *Le Quatrième état de la matière*, publicat la Flammarion în aprilie 1967. Premiul Obsidiane i-a fost decernat în 1981 pentru „întreaga activitate de poet și traducător”. În 1982, *Sol absolu et autres textes* a intrat în colecția „Poésie” a editurii Gallimard. Un prim colocvii internațional a fost dedicat operei sale în 1987 de Universitatea din Pau (urmat de numeroase alte manifestări universitare) și a primit Marele Premiu pentru Poezie al orașului Paris în decembrie 1988, apoi premiul Mallarmé în 1994.

Cu toate acestea, deși scria în franceză, Iorand Gaspar nu a încercat niciodată să preia discursul de identificare cu o literatură națională franceză, în ciuda faptului de a se fi putut construi ca autor în compania unor poeți de patrimoniu, precum René Char ori Saint John Perse, chiar dacă colaborarea de lungă durată cu *Nouvelle Revue Française* și afilierea editorială la Gallimard l-au plasat *de facto* în centrul scenei literare franceze, deși a trăit la Ierusalim și apoi la Tunis și a profestat într-un câmp care, în aparență, nu avea nimic în comun cu literatura. În opera lui, istoria, filosofia, ornitologia, neurofiziologia creierului au comunicat într-un fel unic și fecund, în afara modei și a mediului literar, grație unui umanism poetic și științific, în care învățarea s-a permanentizat, loc în care se întâlnesc, într-un continuum, toate formele de viață, de la mineral la uman.

Dacă opera sa este citită și astăzi, e pentru că e capabilă să alimenteze „în noi sentimentul, ideea unei continuități dincolo de bulversări și devastări ale timpului, care nu ne lasă treptat decât imagini, la rândul lor, din ce în ce mai fugitive, mai diluate, din cauză că nu pot fi revigorate.”⁴⁸

Poezie (la editura Gallimard):

Sol absolu, 1972; *Égée suivi de Judée*, 1980; *Sol absolu, Corps corrosifs et autres textes*, 1982, („Poésie”); *Égée Judée*, suivi d'extraits de *Feuilles d'observation et de La Maison près de la mer*, 1993 („Poésie”); *Patmos et autres poèmes*, 2001 (2004 în „Poésie”); *Derrière le dos de Dieu*, 2010.

Proză:

Histoire de la Palestine, Maspéro, 1968, reeditare 1978; *Approche de la parole*, frontispice Henri Michaux, Gallimard, 1978, reeditare adăugită cu *Apprentissage*, Gallimard, 2004; *Journaux de voyage*, ill. Zao Wou-Ki, Picquier, 1985; *Feuilles d'observation*, Gallimard, 1986; *Carnets de Patmos*, ill. photographies de l'auteur, Le Temps qu'il fait, 1991; *Arabie heureuse*, reedit. *Journaux de voyage augmenté*, Deyrolle, 1997; *Carnets de Jérusalem*, ill. photographies de l'auteur, Le Temps qu'il fait, 1997, reeditare 2007.

Monografii critice (selectiv):

Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers, 2007.

Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Paris, Hermann, 2013.

Patrick Née, *Lorand Gaspar, une poétique du vivant*, Paris, Hermann, 2020.

Jihen Souki, *Lorand Gaspar ou le chant d'un genèse ininterrompue*, Berlin, Peter Lang, 2024.

Lucrări colective (selectiv):

Espaces de Lorand Gaspar, Roger Little (dir.), Marseille, Sud, 1983.

Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance, Madeleine Renouard (dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1995.

Lorand Gaspar, Daniel Lançon (dir.), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004.

Lorand Gaspar. La Maison près de la mer, Maxime Del Fiol (dir.), Sud éditions (Tunis)/Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

„Lorand Gaspar”, Madeleine Renouard (dir.), Europe, 2005.

Lorand Gaspar et la matière-monde, Marie-Antoinette Bissay et Anis Nouairi assistés de Patrick Née, Paris, L'Harmattan, 2015.

Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre, Anne Gourio et Danièle Leclair (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017.

Traducere din limba franceză de Andreea POP

Traducere susținută printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS -UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.

Note:

¹ La Spitalul Charles Nicolle din Tunis, unde a înființat prima unitate de Terapie Intensivă în chirurgie din Tunisia, pe care a și condus-o până la pensionare, în 1992.

² „Une nouvelle universalité”, interviu cu Daniel Lançon, *Lorand Gaspar*, D. Lançon (dir.), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004, p. 45-46. A se vedea și „Essai d'autobiographie inédit” in *Sol absolu* et autres textes, Paris, Gallimard/Poésie, 1982, p. 7-10. „1927: Începe să vorbească germana, datorită unei tinere sâsoaice care are grijă de el acasă”; „1932-1935: Tabere de vacanță la Ocna Sibiului, în sudul Transilvaniei, pentru practicarea limbii germane”, „1932-1935: trei sejururi la Dr. Cajal la Carmen Sylva [Eforie Sud - n. trad.], la Marea Neagră, pentru perfecționarea românei”, „Repères chronologiques”, Europe, nr. 918 („Lorand Gaspar”, Madeleine Renouard dir.), octombrie 2005, p. 237.

Facem mențiunea că transpunerea în limba română a citatelor din articol aparține traducătoarei.

³ „Essai d'autobiographie inédit”, *op. cit.*, p. 10.

⁴ „1960-1966”, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 13, sublinierea noastră.

⁵ „Petite biographie portative” in *Lorand Gaspar, Transhumance et connaissance*, Madeleine Renouard (dir.), Paris, Jean Michel Place, 1995, p. 11-13.

⁶ La editura Vărta-Kiadás, Hamburg, în 1953, unde trăia atunci o importantă comunitate maghiară.

⁷ „Une nouvelle universalité”, *op. cit.*, p. 47-48.

⁸ Nouă ediție într-un singur volum: *Histoire de la Palestine: des origines à 1977*, Paris, Maspéro, 1978.

⁹ „Essai d'autobiographie”, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 173.

¹¹ *Sol absolu* (1972), Paris, Gallimard/poésie, 1982, p. 98.

¹² „Entretien avec Lorand Gaspar”, *Scherzo, op. cit.*, p. 11.

¹³ „Essai d'autobiographie”, *op. cit.*, p. 17, p. 20.

¹⁴ Premiera a avut loc la Beirut în 1965. Au urmat multe altele: Alger, Tunis, Praga, Budapesta, premiera din Franța, de la Marseille în 1985, o retrospectivă a întregii opere, în 1989, la celebrul Muzeu Nicéphore Niépce din Châlons (acasă la cel care a pus bazele fotografiei). Expoziția *Chines Arabies* la Centrul Georges Pompidou între iunie și septembrie 1996, care asocia opera fotografică a lui Victor Segalen și a lui Lorand Gaspar, a constituit un adevărat eveniment.

¹⁵ „Entretien sur la photographie avec Georges Monti. La lumière obscure”, in *Lorand Gaspar* (2004), *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ „1934-1943. Vorbește curent maghiara, româna, germana și franceza”, „Repères chronologiques”, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷ „1959-1963 : Învățat greaca și araba în această perioadă”, *id.*, p. 242.

¹⁸ A se vedea bibliografia traducerilor publicate în *Lorand Gaspar* (Le Temps qu'il fait, 2004, p. 386-394) și în *Trente années de littérature hongroise en traductions françaises. Bibliographie annotée 1979-2009*, alcătuită de Sophie Aude, Budapesta, Fondation du livre hongrois, 2010, online.

¹⁹ Convorbire cu Colette Guedj, Nice, *Nu(e)*, nr.17 („Lorand Gaspar”, D. Lançon dir.), iunie 2002, p. 12.

²⁰ Elegia a 9-a, *Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar trad.) suivi des *Sonnets à Orphée* (Armel Guerne trad.), Paris, Le Seuil/„Points”, 2006, p. 81.

²¹ „Chiar fără să trebuiască să părăsești continentul european, există între «celelalte limbi» una mai oropsită, mai «barbară», mai solitară decât celelalte. Cine, în afară de unguri, știe această limbă din Urali, cea mai bogată din familia ei, dar împresurată de oceanul de limbi indo-europene?”, Tunis, *Alif*, nr. 4-5 („Poètes hongrois”), 1974, p. 127. Conține o selecție de poeme traduse ale autorilor Gyula Illyés, István Vas, Sándor Weöres, György Somlyó, László Nagy, Sándor Csoory, Agnès Nemes-Nagy, Ferenc Jübasz, p. 129-164. „1973 (aprilie): Grație unei invitații la Budapesta, descoperă poezia maghiară contemporană. Îi întâlnește pe János Pilinszky, György Somlyó, István Vas și pe Sándor Weöres”, „Repères chronologiques”, *op. cit.*, p. 243.

²² „O nouă universalitate”, *op. cit.*, p. 51.

²³ Laudă „dinamismul legăturilor între poeții și cititorii lor din Ungaria”: „Ce ferment puternic, ce teren fertil pentru poezie, această cerere pasionată care vine din partea unui întreg popor!”, Introducere, *Alif*, nr. 4-5, *op. cit.*, p. 128.

²⁴ „1959-1963. Începe lectura aprofundată și mereu neterminată din David Herbert Lawrence [...]”, „Repères chronologiques”, *op. cit.*, p. 242.

²⁵ „Prefață”, *Poèmes*, choix traduit et présenté par Lorand Gaspar et Sarah Clair, ediție bilingvă, Paris, Gallimard/Poésie, 1996, p. 17; „ediție nouă și adăugită”, 2007, *id.*

²⁶ *Last Poems* (1932), *Poèmes*, *op. cit.*, p. 236-237.

²⁷ Cel mai important eseu al său este, fără îndoială, „Sciences, philosophie et arts” in *Lorand Gaspar*, 2004, *op. cit.*, p. 105-120.

²⁸ „L'ordre improbable” (1978), *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*, Paris, Gallimard, 2004, p. 78.

²⁹ „Lorand Gaspar répond [și răspunde] à Anne Clerfeuille-Mould”, Angoulême, *Sémaphore*, nr. 5, mai 1999, f.p.

³⁰ *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

³¹ *Feuilles d'hôpital*, édité et préfacé par Danièle Leclair, avec la collaboration de Thomas Augais et Julien Knebush, Genève, Héros-Limite, 2024. Numeroase pagini din el au fost publicate anterior în reviste sau în volume colective dedicate autorului.

³² „Clinique (sous le platane de Cos)”, *Poésie*, nr. 11, al 4-lea trimestru 1979; versiune prescurtată în *Égée suivi de Judée*, Paris, Gallimard, 1980; *Poésie*/Gallimard, 1993, p. 71-84.

³³ În 1961 autorul cumpărase o „casă lângă mare” pe insula pe care a fost primul străin care a trăit și, timp de vreo zece ani, a revenit acolo în mod regulat.

³⁴ Paris, Picquier/Le Calligraphe, 1985 (Asia centrală, Palestina, insulele grecești, Sahara algeriană); reluate în *Arabie heureuse et autres journaux de voyage*, Paris, Deyrolle, 1997.

³⁵ „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)”, Clichy, *Nunc*, nr. 17 („Lorand Gaspar”), noiembrie 2008, p. 76-82.

³⁶ „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)”, *op. cit.*, p. 77.

³⁷ „Un Sicule au Tibet. Alexandre Csoma de Körös”, *Europe*, nr. 918 („Lorand Gaspar”, Madeleine Renouard dir.), octombrie 2005, p. 39.

³⁸ „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)”, *op. cit.*, p. 78.

³⁹ „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)”, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁰ *Egeea*, poem urmat de *Iudeea*. Traducere de Martha Izsák, Cluj, Editura Clusium, 1995. În martie 1995 vizitează noul Centru Cultural Francez din Timișoara, condus de o tânără care îl întreabă: „Acum, serios : *După părerea dumneavoastră, poate poezia să salveze lumea?* Ne-am mulțumi și cu mai puțin”, „Retour ...”, *op. cit.*, p. 80. La Cluj, „întâlnire călduroasă cu profesorii și studenții departamentului de Franceză din Universitate, urmată de un prânz cu câțiva prieteni vechi”, p. 81. Admiră *Coloana infinitului* (1935), operă majoră a lui Brâncuși: „Marile intuiții ale sculpturii lui Brâncuși, dorința lui timpurie de a pune operele în relație unele cu altele, de a le include într-un mediu, își găsesc pe deplin expresia la Tîrgu Jiu. Domnie a simplității și rigorii”, p. 82.

⁴¹ „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)”, *op. cit.*, p. 81.

⁴² „Retour de Transylvanie (et d'autres régions de la Roumanie)”, *op. cit.*, p. 82.

⁴³ Notează din nou, cu emoție, în 2004 : „dacă îmi va mai fi dat să mă întorc în Transilvania, o să merg, cu siguranță, să-mi revăd, mai întâi, familia, la Tîrgu-Mureș (Marosvásárhely) și apoi, dacă nu se întâmplă nimic grav care să mă împiedice, o să iau drumul Carpaților, până în satul secuiesc, loc magic al copilăriei mele.” („Une nouvelle universalité”, *op. cit.*, p. 45-46). Nu se va mai putea întoarce niciodată. Moare la Paris, la data de 9 octombrie 2019, ca urmare a unei lungi boli invalidante.

⁴⁴ *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010, p. 8. [Traducerea toponimului care dă titlul volumului îi aparține lui Dominique Ilea, *Literomania*, nr 200, aprilie 2021, online – N. trad.]

⁴⁵ „Jérusalem”, *Derrière le dos de Dieu*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ „Peintures de Jabbaren”, *Derrière le dos de Dieu*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷ „Quitter Sidi-bou-Saïd” (1995), *Arabie Heureuse et autres récits de voyage*, Paris, Deyrolle, 1997, p. 146.

⁴⁸ Text de publicitate editorială pentru *Carnets de Jérusalem*, 1997.

Alexandru MATEI

Lorand Gaspar. Diagnostic și critică; *medical humanities* și istorie literară

În ceea ce privește poezia lui Gaspar Lorand, două sunt punctele care mi se par importate în contextul grupajului din care textul meu face parte: apartenența sa la ceea ce se numește *medical humanities*, sau *health humanities*, și felul în care eu am ajuns la literatura poetului mureșano-maghiar-francofon. Mă voi încumeta să închei cu câteva considerații legate de cele două moduri în care poate fi citită poezia lui Lorand, cu lentile diferite, fie în contextul clasic al istoriei literare, fie în cel al umanităților medicale. Cred că orice alt comentariu aș face, aș risca să intru pe teritorii pe care colegele și colegii mei le parcurg foarte bine, atât aici cât și în numărul special dedicat lui Gaspar Lorand de revista *Echinox* (48/2025) și coordonat de Corina Bozedean și Simona Policino.

Cu riscul de a dezamăgi, nu voi comenta poezia sa în calitate de critic literar, din două (tot două!) motive principale. Primul ține de o anume sensibilitate poetică. Astfel, deși Lorand Gaspar este un foarte bun poet modernist, un poet marcat de sacralitatea unei scriituri care oficiază, și de preeminența contemplației asupra oricărei alte forme de viață, nimic din ceea ce reprezintă o altă poetică, să-i spunem generic postmodernă (în general de origine anglo-saxonă) nu i-a modificat opera. Al doilea ține de o dispută teoretică, destul de surdă de altfel, cu *mainstreamul* teoretic francez din anii '60-'70, și anume cu ceea ce generic se numește „structuralism”. Lorand îl respinge. Într-un excelent articol pe marginea raportului dintre poet și mandarinii teoriei franceze, Dominique Combe scrie: „În eseurile sale, Lorand Gaspar nu îi citează pe Foucault, Barthes, Derrida, pe care îi citează totuși. Fără a-i numi, el vizează totuși în mod direct «textualismul», pe care îl acuză că se bazează pe un model structural sau formalist al limbii și al textului literar, redat la o autonomie teoretică sub semnul autotelismului, al închiderii semnelor, al funcției poetice a limbajului, al autoreferențialității. Întreaga operă a lui Lorand Gaspar este, dimpotrivă, o pledoarie vibrantă în favoarea referinței și a deschiderii.”¹ Faptul că structuralismul e perceput ca un curent închis, auto-centrat și, mai ales, in- sau a-uman e un loc comun. Ilustratele care circulă cu aceste clișee despre *french theory* au configurat un orizont de așteptare de care e greu să scapi. Și pentru că nu iese fum fără foc, e adevărat că ceea ce am putea numi viziunea structurală asupra lumii este susținută de un fel de prometeism epistemologic și de o *libido sciendi* care, ambele, irită.

Mi se pare foarte important ca târgumureșenii să știe că un poet de talia lui Lorand Gaspar s-a născut în acest oraș în 1925, și ca specialiștii dar și amatorii de literatură să înțeleagă faptul că un scriitor este francofon dacă scrie în franceză, dar că a fi francofon nu presupune un raport vertical între un spirit francez și un suflet individual locuit de acesta. Lorand Gaspar s-a născut pe teritoriul unui regat care era deja român, dar vorbea maghiara.

De altfel, prefața lui Maxime del Fiol la studiul său monografic despre Lorand, publicat în 2013, ne lămurește suficient asupra importanței limbii maghiare în copilăria și adolescența viitorului poet care devine francofon de-a lungul anilor 1950². Conform datelor pe care le putem obține accesând Wikipedia în limbile română și maghiară, populația românească a orașului era foarte redusă, sub o cincime, până după 1920, crește apoi și scade iar după 1940, tinzând către jumătate târziu, prin anii '80. Dar asta nu înseamnă că poetul s-ar fi format ca poet maghiar, în măsura în care opera lui poetică este scrisă în franceză, la maturitate (după vârsta de 40 de ani) și pare construită în interiorul unui spațiu francofon. Nu mai puțin importante rămân însă spațiile orientale în care trăiește, Ierusalim și Tunis, dar și Palestina, despre care a scris două cărți, una apărută în două ediții, în 1968 și 1978 (și care l-a împins pe traseul Ierusalim-Tunis pentru că a supărat Israelul), spații în care și-a trăit cea mai mare parte a vieții și care fac din el un poet de asemenea mediteraneean. Toate aceste ancorare trec prin poezia lui, i-o definesc, probabil unele mai degrabă decât altele, și cred că e mai nimerit să-l numim pe Lorand un poet mediteraneean. Tot așa după cum cred că varietatea operei sale face din el un scriitor și nu doar un poet de prim plan.

Nu s-a gândit nimeni, în toiul războiului din Gaza și al angajării pro-Gaza sau pro-Israel din ultimele luni că Lorand Gaspar a publicat între 1968 și 1978 două ediții din *Histoire de la Palestine*, și una *Palestine, année zéro*. Prima dintre ele, în cea de-a doua ediție, a fost adusă la București în 1990 în cadrul programului „Operațiunea Libertate. Cărți pentru România” (atunci, ca și acum, aveam și am avea nevoie de astfel de „operațiuni”). Eseul din 1978 este unul în același timp bine documentat, și apare de altfel la editura de stângistă Maspero, alături de titluri ale unor nume celebre de revoluționari sau teoreticieni ai revoluțiilor socialiste și comuniste. *Istoria Palestinei*, care vorbește mai degrabă despre Palestina contemporană autorului, se încheie cu o concluzie fără echivoc: „fără colonizarea sionistă, al cărei punct final a fost Statul Israel, Palestina, eliberată mai devreme sau mai târziu de mandatul britanic, ar fi astăzi, probabil, un stat independent.” (p. 216) Lorand Gaspar nu este doar un poet, cum spuneam.

Descoperirea lui Lorand Gaspar a fost o întâmplare fericită. Mă aflu la Nantes, în 2011, la Arhivele Ministerului de Externe, și consultam dosarul Institutului Francez din București, anii 1940, căutând urme ale misiunii lui Roland Barthes care, între 1947 și 1949, făcuse parte din legația franceză. La un moment dat, îmi iese-n cale o scrisoare datată 27 iulie 1949, prin care viitorul critic o roagă pe o doamnă numită Baci-Fayon (despre un anume profesor Fayon am găsit o referință într-un articol din România literară, 1995³) cu adresă pe strada Ștefan cel Mare din Târgu-Mureș (Barthes ortografiază mai întâi numele maghiar al orașului, Marosvasarhely), să cerceteze, în cea mai mare discreție „moralitatea, mentalitatea și originile” familiei din care provenea Lorand Gaspar. Mama celui care atunci era student la medicină în Franța, aflăm de la Maxime del Fiol, nu avea o relație bună cu fiul. După plecarea lui de acasă, odată

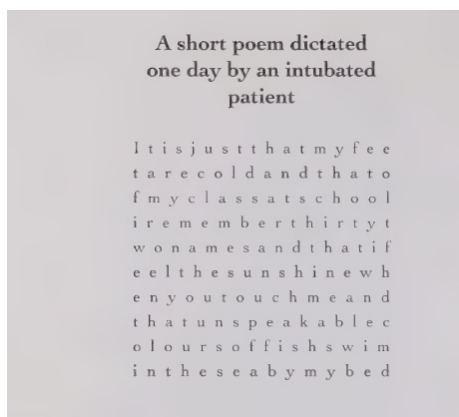
cu mobilizarea în timpul războiului, ei aveau să se revadă abia în 1970, la Budapesta, pentru că Lorand voia să evite contactul cu regimul Ceaușescu⁴. Dar Barthes, deși cerea informațiile respective în nume privat și nu pentru el însuși, răspundea în felul acesta unei sarcini de serviciu. Cert e că, pornind chiar de la geografie, Lorand și Barthes nu par să fi avut aceleași preferințe. Barthes locuiește în Alexandria egipteană după ce pleacă de la București, unde îl cunoaște pe Greimas, dar Orientul arab nu-i place, cum de altfel nici Balcanii nu erau pe gustul lui – avea să mai aștepte puțin până la Japonia care-l va fascina.

Ceea ce m-a făcut să mă întorc la Lorand nu este însă poezia, cât ceea ce el numește „foi”, eseurile și însemnările sale. Prin tot ceea ce a scris, și mai ales prin niște titluri poate mai puțin comentate, el este unei opere care astăzi nu poate fi ocolită de *medical humanities*. Numele său lipsește din cele câteva antologii de gen publicate în ultimii ani, dar asta nu înseamnă decât că aceste antologii, alcătuite după modelul anglo-saxon de ambalare și difuzare a corpusurilor de *studies*, nu iau în considerare decât (sau mai ales) ceea ce există publicat în engleză. Aceste antologii sunt excelente instrumente de marketing epistemologic. Ele devin reperele domeniilor pe care le definesc, dar omisiunile lor nu sunt mai puțin importante.

Când vorbim despre *medical humanities* vorbim despre două mari axe. Una este cea a vindecării. „Reparația prin literatură”, dacă acceptăm sintagma, este o versiune mai *soft* a unui discurs spiritual de vindecare, în carcanele căruia nu voi intra acum pentru că ar însemna să scriu un alt eseu, o altă carte. Acele *medical humanities* în care am putea încadra opera, sau o parte din opera lui Lorand țin de o clasificare tematică, fără ca dimensiunea reparativă să fie complet absentă. Doar că acum nu vorbim din perspectiva pacientului sau din cea a tehnologiei medicale, ci de conștiința unui scriitor-medic care se angajează ca atare în scriitură. Voi vorbi puțin despre această din urmă axă a unei literaturi reflexive, pe care o informează experiența de medic a autorului. Și vom lăsa *medical humanities* să puceadă la câte combinații doresc, așa cum putem constata cu ocazia publicării, anul acesta, a unei *The Edinburgh Companion to Science Fiction and the Medical Humanities*⁵.

În ceea ce privește literatura medicală a lui Lorand, mă gândesc mai ales la titlul său *Feuilles d'hôpital*, editată cu ajutorul familiei poetului la o editură mică, Héros-Limite, din Elveția. Dar fragmente apăruseră deja în numărul special al revistei *Europe*, în 2005, și încă mai devreme, într-un număr din *Nouvelle Revue Française* din 1993. Despre aceste texte scriu Olivier Belin⁶ și Glenn Fetzter⁷. Alături de aceste „foi” există și altele, „de observație”, care toate vin să confirme importanța pe care o are pentru Lorand realul. Care real, însă? Unul în centrul căruia se află pe de o parte omul (mai degrabă generic), și pe de alta spațiile aride și fluide, vaste și continue care îl încadrează și-i inspiră reflecții sobre care devin reverii ale inefabilului. Glenn Fetzter vorbește mult despre relația dintre medicină și scriitură la Lorand și are dreptate atunci când le reunește pe cele două sub acoperișul larg și etanș al Greciei primordiale și generatoare de istorie. E foarte

important de precizat acest orizont, pentru că relația dintre medicină și literatură poate produce forme poetice dintre cele mai diverse. În altă parte de lume, de pildă, există un poet medic, Glenn Colquhoun, mult mai tânăr decât Lorand, neozelandez și influențat de cultura Maori, autor al unor volume dintre care cel mai cunoscut este *Playing God. Poems about Medicine*, din 2002, în care experiența de medic este transcrisă poetic într-o cheie deloc hieratică și nici monologală – se aude vocea pacienților, până la, de pildă, acest poem al unui intubat.



Lorand rămâne adeptul unei viziuni contemplative, iar experiența de medic duce către eseuri în sens clasic, în centrul cărora se află un *eu* echilibrat, conștient de toate mizele vindecării și scriiturii ca procese de grijă, dar ușor distant, surplombant, cum spun francezii.

Lorand este un foarte bun teoretician, însă unul, cum se spunea până de curând, al culturii, ale cărui presupuziții sunt săpate în piatra care împrejmuește Mediterana. Se vede obligat să dea estetica efemeră dar pulsatilă a post-modernității (spus generic: o dinamică socio-politico-culturală foarte rapidă) pe cea parmenidiană a mării „mereu reîncepute” (Valéry). Medicina ca poezie poate să apară atât într-o viziune beckettiană ca cea din *Breath* (1969), de împerecheat cu poezia lui Glenn Colquhoun, cât și ca medicină greacă, ritual, taină, hermeneutică, așa cum o regăsim la Lorand.

Cum vorbim despre opera lui? Bunăoară, ca despre opera unui poet francofon modernist pentru care poezia e origine și monument, substanță sacră care cere respectarea unei taine în actul scrierii, așa cum se întâmplă la poezii francezi din preajma suprarrealismului, Saint-John Perse, de pildă, cu a lui *Anabază* din 1924. Sau, poate mai degrabă, ca despre opera unui poet care face poezie în preajma practicii medicale, a lumii spitalului, a valorilor în care ajunge să creadă și a unei culturi în care naturalul și istoria se împletesc în încercarea de a suplini și poate de a răzbuna depărtarea față de Occidentul accelerat. Aleg această a doua variantă.

Ceea ce mi se pare în fond diagnosticul poeziei lui Lorand este monumentalitatea. El pare să înțeleagă foarte bine că poezia e un vâl pe care-l poți așterne peste lume pentru a o poetiza, iar panteismul său face să-și poată oferi orice face parte din lumea poetizată. Pe Lorand îl atrage însă foarte mult, mai mult decât orice altceva, nu obiectele

care o compun, ci ideea de totalitate a lor, poate pentru că „totul” e etern, în vreme ce fiecare dintre componentele lui are termen de garanție sau e, cum se spune, finit. Mi se pare destul de clar că experiența sa de medic, de medic chirurg aflat în contact permanent cu moartea individuală îl împinge către un idealism holist, în care cuvintele devin ambalajele obiectelor-simbol ale eternității (piatră, statuie, zeu, mare, nisip, dar și valori umane, impresii și percepții care construiesc și întrețin imaginea durabilității). Ok, dar această poezie trebuie mereu contextualizată. Fie de istoria literară, într-o succesiune și vecinătate de forme literare, fie de *medical humanities*, în funcție de raporturile dintre experiențe medicale și transcrierile care le pot comunica. Lectura pe două planuri este și ea posibilă, și în fond recomandată, dar cred că cele două planuri trebuie păstrate. Din punctul meu de vedere, prefer, în ocurența, lectura de diagnostic celei de istorie literară.

Dar, ca oricine, pot greși.

Note:

¹ Dominique Combe, „Parole, langue, langage. Lorand Gaspár contre le textualisme”, în Anne Gourio, Danièle Leclair (dir.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 83

² Maxime del Fiol, *Lorand Gaspar, Approches de l'immanence*, Paris, Hermann, 2013, p. 7-13.

³ Constantin Olariu, „Boema anilor 55-70” în România literară nr. 51-52, 1995, pp. 12-13.

⁴ Maxime del Fiol, op. cit.

⁵ Coordonatori: Gavin Miller, Anna McFarlane și Donna McCormack, Edinburgh University Press, 2025.

⁶ „La poésie en feuilles de Lorand Gaspar. Autour de «Feuilles d'hôpital»”, în Anne Gourio, Danièle Leclair (dir.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, p. 109-124.

⁷ Glenn Fetzer, „Interroger la langue, dépister la maladie: écriture et médecine chez Lorand Gaspar”, în *Lubin Studies in Modern Languages*, 38 (1), 2014, pp. 52-64.

Corina BOZEDEAN

Lorand Gaspar, sau poezia peregrinărilor (lăuntrice): Târgu Mureș - Paris - Ierusalim -Tunis, aller-retour

Născută în exil (deși Lorand Gaspar avusese tentative timide de a scrie încă din liceu), poezia medicului cu origini târgumureșene își găsește respirația în labirintul peregrinărilor, de la Mediterană, la Marea Egee, Iudeea și Orientul Mijlociu, până la destinația poetică finală, regiunea transilvană din județul Harghita, atât de dragă copilăriei sale, situată d(D)errière le dos de Dieu¹.

Lorand Gaspar s-a născut la Târgu Mureș în februarie 1925, într-o familie maghiară, în care mama avea origini săsești și armene. S-a aflat astfel încă de mic la confluența unor culturi și limbi foarte diferite, maghiara, germana și româna, la care s-a adăugat franceza, pe care a studiat-o de foarte tânăr. După absolvirea liceului la Târgu Mureș, s-a înscris la Școala Politehnică din Budapesta în 1943, unde a fost mobilizat câteva luni mai târziu și trimis pe Frontul de Est, pentru armata maghiară care lupta împotriva

Uniunii Sovietice, alături de germani și italieni. Înfrângerea maghiarilor și încercarea eșuată de a negocia o pace separată cu Anglia în octombrie 1944 au dus la ocuparea Ungariei de către Germania, unde Iorand Gaspar a fost deportat în noiembrie 1944. A evadat împreună cu câțiva camarazi în aprilie 1945, în momentul sosirii trupelor aliate în Germania, și a ajuns la periferia orașului Pfullendorf, unde a fost reperat de armata franceză. Plasat timp de un an într-un lagăr de prizonieri de război în Alsacia, a ales să rămână în Franța și s-a stabilit în mai 1946 la Paris, unde a început să studieze medicina, practicând în același timp numeroase meserii pentru subzistență. La finalul Facultății a devenit chirurg în spitalele pariziene, specializându-se în gastroenterologie. În iunie 1954, a plecat la Ierusalim, unde a fost numit șeful a două spitale franceze, Spitalul Saint-Joseph de aici și Spitalul Francez din Betleem, în care a condus secția de chirurgie. Fără să-și dea seama, a ajuns într-o regiune afectată de grave tensiuni politice și a suferit repercusiunile conflictului israeliano-palestinian. În iunie 1967, în timpul Războiului de Șase Zile, casa sa a fost jefuită, iar luptele care aveau loc în jurul spitalului au provocat o explozie puternică, în urma căreia, în sala de operații s-a ajuns să se lucreze cu lanterna.

În ciuda acestui climat de violență, Gaspar nu s-a gândit nicio clipă să părăsească Ierusalimul, unde făcea tot felul de operații, mai puțin neurochirurgicale. Tot acolo, în această lădă cu istoria ei milenară, a început cu adevărat să scrie: descoperirea deșerturilor din Orientul Apropiat, a bogățiilor ascunse și a luminozității aparte, a constituit pentru el o experiență fabuloasă care i-a inspirat primele volume: *Le Quatrième État de la matière* [A patra stare a materiei] (Flammarion, 1966), *Gisements* [Zăcămintele] (Flammarion, 1968) și *Sol absolu* [Sol absolut] (Gallimard, 1972).

Începând cu 1960, Gaspar a descoperit un alt spațiu, cel al Greciei și al insulelor sale, un fel de contrapunct al deșertului și al unei Palestine sfâșiate de conflicte politice. Astfel, în 1961, a cumpărat o căsuță în Patmos pentru a-și petrece acolo vacanțele. Liniștea, albul radiant al caselor, dar și viața simplă a pescarilor, îi ofereau un cadru liniștit, propice scrisului. La acea vreme, nu exista niciun medic pe insulă; foarte repede, Gaspar a devenit pentru locuitori „doctorul” și alături de ei a învățat greaca modernă. Grecia, peisajele și locuitorii săi, istoria și literatura acestei țări, au dat naștere la noi poezii, publicate în volumul *Égée, suivie de Judée* (Gallimard, 1980) [Egeea urmată de Iudeea²] și, mai târziu, în *Patmos* (NRF, 1989/Gallimard, 2001).

Situația sa avea să se schimbe în 1970. După Războiul de Șase Zile, implicarea sa în acordarea de îngrijiri medicale refugiaților palestinieni din Cisiordania, participarea la întâlniri care să intermedieze coexistenței pașnice între israelieni și palestinieni, apoi pozițiile sale publicate în cartea *Histoire de la Palestine* [Istoria Palestinei] (Maspero, 1968) au fost prost receptate. Din acest motiv, autoritățile franceze l-au invitat să părăsească Ierusalimul și să-și caute un alt post.

A ales Spitalul Universitar Charles Nicolle din Tunis, unde și-a preluat atribuțiile medicale în martie 1970, la departamentul chirurgului și profesorului Zouhaïr Essafi. În Tunisia, s-a stabilit într-un loc deosebit, departe de satul Sidi Bou Saïd, într-o casă veche cu vedere la mare, pe un

deal sălbatic de două hectare, de unde observa plantele, păsările, insectele, mișcările cerului și ale mării. La spitalul Charles Nicolle, profesia i s-a specializat, în sensul că a putut să se dedice domeniului său de competență, chirurgia digestivă. Integrarea într-o instituție universitară avea să-i stimuleze cercetările medicale și să-i permită să transmită noile cunoștințe: astfel, după un stagiul de trei luni la Boston cu chirurgul Francis Daniels Moore, a reușit să creeze o unitate de terapie intensivă în chirurgie la Tunis și să îndrume tinerii rezidenți spre o abordare mai plină de empatie și compasiune în tratarea pacienților. După mulți ani, acești medici își amintesc încă de chirurgul atipic, care își făcea timp să stea de vorbă cu pacienții, să le arate rezidenților ceva mai mult decât tehnicile strict medicale, să-i învețe altceva decât cunoștințele esențiale de specialitate pentru a pune un diagnostic.

Iorand Gaspar și-a practicat întotdeauna profesia cu pasiune, în ciuda unor condiții tehnice și climatice adesea dificile, care îl împiedicau uneori să ofere cea mai bună îngrijire. S-a pensionat oficial ca și chirurg în 1988, dar a menținut legătura cu Spitalul Charles Nicolle timp de mai mulți ani, participând la întâlniri cu medicii din fostul său departament și vizitând pacienții.

Începând cu 1992, și-a împărțit timpul între Tunis și Paris, unde s-a stabilit definitiv câțiva ani mai târziu. Acest deceniu a marcat desăvârșirea operei sale, care a fost distinsă cu Premiul Goncourt pentru poezie în 1998. Operele sale au fost republicate, adesea în versiuni extinse: *Égée suivie de Judée* (1993), *Arabie heureuse et autres journaux de voyage* (1997), *Patmos et autres poèmes* (2004), *Approche de la parole suivie d'Apprentissage* (2004).

În opera lui Gaspar, limbajul poetic se identifică cu limbajul vieții – diferit de limbajul general, folosit ca instrument în slujba supraviețuirii –, e original, dinamic, eliberat de strâmtoarea totalizantă a sensului. În viziunea poetului-chirurg, limbajul este un instrument mai mult sau mai puțin adaptat pentru a formula și comunica cunoștințele accesibile simțurilor noastre.

Iorand Gaspar operează o conștientizare crescândă a unității și coerenței lumii nelimitate, atât cea cunoscută cât și cea necunoscută, pe care încearcă să o abordeze în scrierile sale: „Totul pare a fi o chestiune de asamblare, conexiuni, relații și schimburi”, afirmă Gaspar în *Sol absolu* [Sol absolut]³. Prin asamblare, Gaspar se referă nu doar la aranjarea unor elemente diferite, ci și la actul de a reuni componente disparate, de a construi o ființă și de a o reconstitui la infinit. Accentul pus de Gaspar pe aranjarea structurată a versurilor subliniază funcția performativă a limbajului poetic, care desface și rețese constant jocul împletirii semnelor: „Limbajul poeziei sfidează orice categorizare, nu poate fi redus la nicio funcție sau formulă. Nici instrument, nici ornament, el scrută limbajul ce străbate veacurile și spațiul parcurs [...]. Se mișcă cu aceeași energie cu care se construiesc imperiile, iar apoi se distrug” (*Approche de la parole* [Abordarea cuvântului]). În poeziile sale, Gaspar nu caută rime, ci alte conexiuni, mai profunde, mai surprinzătoare și mai secrete între cuvinte.

Vidul devine în poezia lui Gaspar o prezență a cărui descifrare o poate încerca doar poetul, care fixează

imaterialitatea unei ascultări și vibrația unui tumult interior. Poetul-chirurg conceptualizează și poetizează Auzul și Privirea. Poeziile lui Gaspar sunt bio-grafice, lipsite de logică și linearitate, ele sunt asemenea unui organism ce se contopește cu toate formele de existență, organice și anorganice. Ceea ce contează pentru Gaspar este relația senzorială directă cu realitatea, stabilită printr-o lectură intuitivă personală. Poezia nu e pentru poetul-chirurg un răspuns la întrebările omului, care trebuie să continue explorarea, căci textul poetic este textul vieții, extins, prelucrat de ritmul elementelor, erodat și fragmentat pe alocuri. Gaspar caută să înțeleagă funcționarea intrinsecă a lumii reale, să elucideze enigma misterioasă a dinamismului său perpetuu și, de asemenea, să descopere locul ființei vii în cadrul acestui sistem, în care simțirea emoțională și senzorială se împletește cu știința. În *Foi de observație* Gaspar observă, de altfel, că senzațiile și gândurile noastre le reflectă pe cele ale lumii reale, că imaginile din operele artistice se acordă cu mișcările acestora: „Nu cred că există o diferență fundamentală între «interpretările» și «decupajele» realității după care ni se formează simțurile, cuvintele, gândurile zilnice prin integrarea întâlnirilor cu toate mișcările mediului înconjurător și producerea operelor noastre de artă. În ambele cazuri materia primă este dată de capacitatea noastră de a le modifica în structurile personale, de a percepe aceste modificări, de a le combina și gândi” (*Feuilles d'observation* [Foi de observație]).

Observații despre pietre, mișcări ale naturii (deșertul, marea) dar și despre corp („limbajul moleculelor”) devin firul conducător în explorarea Universului și, implicit, a naturii umane din poezia sa. Împletirea între părțile constitutive ale Totului este adesea ideografică la Gaspar:

PIATRĂ	PIATRĂ
	încă o
	PIATRĂ
	nisip
	nelimitat
	NIMIC.
	(<i>Sol absolu</i> [Sol absolut])

După cum se observă în această poezie, repetarea cuvântului PIATRĂ creează legături care există doar pentru a reprezenta simbolic un ansamblu spațial, o entitate ale cărei părți constitutive stabilesc un sentiment de echilibru. La nivel metonimic, textul evocă, prin albul paginii, prin sărăcia cuvintelor, prin aranjarea acestora, precum și prin legături semantice – între Piatră și nisip, între nelimitat și Nimic – ținuturi deșertice, pentru a evoca finalmente realitatea primordială, căutată și invocată constant, chiar și la aproape treizeci de ani de la apariția volumului *Sol absolu* [Sol absolut]:

[...] acolo se consumă în fiecare dimineață contopirea
dintre strălucirea și uzura unui ținut pustiu –
să inventeze o muzică făcută doar
din acest neant care respiră între contrarii
dintre o bătaie a inimii
și bătaia unei aripi
sfârșitul și infinitul.

(*Derrière le dos de Dieu*
[Îndărătul spinării lui Dumnezeu])

Gaspar contemplă atent fragmentele realității primordiale, sesizate de el în deșert, această țesătură telurică, ce pare amorfă. Percepe în ea o organizare secretă a formelor materiei. În intimitatea particulelor dispuse, aparent, la întâmplare, Gaspar intuiește un spirit misterios ce gestionează aranjarea lucrurilor: „Trebuie doar să privim mai departe, să pătrundem mai adânc. O lume nouă se conturează deja, o complexitate nevăzută se dezvăluie în interiorul structurii atunci când este mai bine observată (sau mai distanțată)” (*Sol absolu* [Sol absolut]). Citind *Gisements*, *Sol absolu* și *Le Quatrième État de la matière* întâlnim mineralele elementare (piatra, nisipul), percepem lumea prin ochii unui chirurg, anatomist al deșertului, ca o imensă catedrală de piatră, înălțată în aerul uscat. Opera lui Gaspar ne dezvăluie scheletul Terrei, nuditatea planetei, percepută în Orient mai bine ca oriunde: „Am învățat aproape totul străbătând ținutul, amestecându-mă printre cele mai defavorizate vieți de pe planetă” (*Journaux de voyages* [Jurnale de călătorie]). Aceste spații îl fac să înțeleagă mai bine constelația simbolică a memoriei („Am doar lucruri foarte simple / soarele a apărut treptat/ precum mama când tăia pâinea / și noi puneam supă pe masă/ lucrurile ce afară cădeau încet, iasomia, zăpada, copilăria / gustul de ardei iute și dinții fericiți / corpurile ce ne țin încă de cald o vreme/ în nopțile târzii ale vârstei” – *Sol Absolu*), îl ajută să iubească și mai mult „îmbrăcăminte” existenței („Se poate atinge cu mâinile lumina / pașilor în vaporii care se ridică / cețuri și muni din corpul orb / gândul se împletește în umbra pielii / zbor de cocori sus în lumina zilei / clipocitul apei noaptea fără vânt” – *Feuilles d'observation* [Foi de observație]).

Peisajele evocate sau descrise de el apar ca spații ale unor tensiuni interioare, nu ca simple apropieri subiective ale realității, iar limbajul poetic devine „locul” care materializează experiențele gândirii și simțirii, un loc situat la limita puterii de verbalizare, în liniștea ce se așterne după cuvântul „alb” de la finalul versului: „și printre atâta alb / să găsești pipăind / căile înguste ale venelor noastre” – (*Sol absolu* [Sol absolut]).

Lorand Gaspar interoghează și disecă în permanență originarul dar și orizontul, spațiul și timpul, destinul individual dar și cel colectiv, continuitatea existentă între acestea „înainte de A și după Z”, liniștea deșertului și mașinăria complexă din corpul uman. tensiunea constantă a vieții: „Trebuie doar să dau orizontul la o parte: / Un cântec de silex se prăbușește bucușor” (*Quatrième état de la matière* [A patra stare a materiei]). Măsurând dimensiunea peregrinărilor prin imensitatea spațiului din jurul său, poetul conștientizează dimensiunea spațiilor din interiorul omului: „Și desigur / imensitatea este în mine” (*Sol absolu* [Sol absolut]).

Ca ființă umană, poetul percepe realitatea vie ca pe un sistem, ale cărui mecanisme intrinseci caută să le înțeleagă, încearcă să elucideze enigma dinamismului său perpetuu, născut din interschimburile. Dacă în *Approche de la parole* [Abordarea cuvântului] Gaspar afirmă că nu poate distinge între știință și scriitură („Am sentimentul că fiecare dintre aceste două activități – actul de a scrie, de a instrumentaliza limbajul și actul de a îngriji, de a repara [...] decurg din aceeași dorință de a trăi și de a vedea mai

clar.”), în ultimul volum, în secțiunea „Neuropoeze”, poetul sugerează că știința ne permite să înțelegem calea creației poetice și că limbajul poetic revelă fluxul vital al sistemului viu. Asemenea legăturii corp-minte, uniunea știință-poezie ne invită să luăm în considerare legătura intrinsecă care ne unește cu lumea, rolul pe care realitatea sensibilă îl poate avea asupra corpului și minții. Tocmai de aceea, poetul stabilește o paralelă între sutele de miliarde de neuroni din creier și sutele de miliarde de stele din Calea Lactee, într-o abordare neuroestetică a lumii, a ființei și a creației poetice.

Începând cu anii 1990, o parte semnificativă a activității literare a lui Lorand Gaspar a fost dedicată definitivării eseului său, *Feuilles d'hôpital*, menit să reunească notițele dispersate consemnate în spital, în pauzele dintre pacienți, în perioada tunisiană. În anii 2000, și-a recitat integral toate aceste texte, dar în această perioadă au apărut primele semne ale unei boli neurodegenerative care i-a perturbat treptat activitatea socială și literară, împiedicându-l să finalizeze revizuirea finală a volumului. Reflecțiile asupra bolii, durerii, asupra relației medic-pacient și asupra progresului medical evidențiază influența reciprocă a două experiențe profunde, cea medicală și cea poetică. Relația medic-pacient consemnată în aceste notițe dezvăluie parcursul unui medic profund umanist, atent la continuitatea vieții și la relația „corp-minte”, un medic care și-a alertat cititorii cu privire la riscurile medicinei pur tehnice. Căci Gaspar nu a făcut niciodată distincția dintre corp și minte, preferând o viziune monistă a ființei prinse în mișcările rețelei imense din Lumea căreia îi aparține.

Pentru a descoperi nuanțele limbajului poetic și ale unei limbi de împrumut, cum a fost franceza pentru Gaspar, poetul-chirurg a desfășurat constant și o importantă activitate de traducător. Astfel, o parte importantă a operei sale s-a născut la confluența unor limbi precum maghiara, germana, araba, greaca, din care Gaspar a tradus de-a lungul vieții în franceză. A-l traduce pe „celălalt”, nu a însemnat pentru el doar a descoperi un nou mod de a gândi și de a scrie, ci și a înțelege dinamica funcțională și posibilitățile expresive din propria limbă de creație.

Lorand Gaspar a decedat la Paris pe 9 octombrie 2019.

Deși recunoașterea operei lui Gaspar a depășit multe granițe geografice și lingvistice, acest lucru nu s-a întâmplat până în prezent în țara sa natală, unde rămâne aproape necunoscut. Traducerile lui Gaspar în limba română sunt aproape inexistente, iar prezența sa în revistele literare românești a fost mai mult decât discretă.

Tocmai pentru a umple acest gol din cultura română, Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” a organizat în februarie 2025 un important Colocviu internațional, „De la parole au corps du mode, Lorand Gaspar à la croisée des langues, des cultures et des disciplines” [De la cuvânt la corpul lumii, Lorand Gaspar la intersecția limbilor, culturilor și disciplinelor] pentru a marca la Târgu-Mureș centenarul nașterii acestei personalități, mai puțin cunoscute în locurile de obârșie. Explorarea moștenirii culturale din opera lui Gaspar din perspectiva istoriei, culturilor și a oamenilor care locuiesc în

spațiile evocate se impun în abordarea științifică a acestui mare poet-chirurg. Proiectul RESLOG (*RESTITUTIO AD INTEGRUM Lorand Gaspar și moștenirea transilvană*), recent câștigat de Universitate, urmărește justa integrare a moștenirii transilvane a lui Lorand Gaspar în biografia sa, propunându-și să umple un gol important din exegeza sa francofonă, care a ocultat în numeroasele monografii trecutul transilvan al poetului. Căci această componentă a identității lui Lorand Gaspar rămâne activă de-a lungul vieții și operei sale, motiv pentru care proiectul are două obiective majore: integrarea componentei identitare transilvane mai articulat în biografia sa și promovarea moștenirii culturale a operei poetului în Transilvania și în toată România, prin publicarea în traducere a unei antologii bilingve, româno-maghiare. Se vizează atât domeniul științific, cât și cel cultural, într-un demers firesc de a reface traseul existențial-identitar gasparian, sub forma unui (necesar) *aller-retour*: TÂRGU MUREȘ – PARIS – IERUSALIM – TUNIS.

Bibliografie

Opere ale lui Lorand Gaspar:

Gaspar, Lorand, *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, NRF, 2010; *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2001; *Égée, Judée*, suivi d'extraits de *Feuilles d'observation* et de *La maison près de la mer*, Paris, Poésie/Gallimard, NRF, 1993; *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986; *Journaux de voyages*, Paris, Deyrolle, 1997; *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978; *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972; *Gisements*, Paris, Flammarion, 1968.

Traduceri în română din Lorand Gaspar:

Gaspar, Lorand, Viski Andras (album), *Approche de la lumière, Közeltés a fényhez. Abordarea luminii*, Cluj-Napoca, Koinónia, 2008; *Foi de observație*, tradus din franceză în română de Anca Măniuțiu. Cluj-Napoca, Koinónia, 2005; *Egeea, Iudeea*, tradus din franceză în română de Marta Izsak, Cluj-Napoca, Clusium, 1995.

Opere despre Lorand Gaspar:

Debreuille, Jean-Yves, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers, „Poètes d'aujourd'hui”, 2007; Del Fiol, Maxime, *Lorand Gaspar*, Nunc n°17, éditions de Corlevour, 2008; Lançon, Daniel, *Lorand Gaspar*, cahier Seize, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004.

Lucrare susținută printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS -UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.

Note

¹ Traducere propusă volumului eponim de traducătoarea Dominique Ilea.

² Tradus în limba romană de Marta Izsak, Cluj Napoca, Clusium, 1995.

³ În afara unei mențiuni specifice, varianta în limba română a textelor lui Lorand Gaspar ne aparține.

Maria Luisa VEZZALI

**Spre o „precizie mai bolovănoasă”.
Relatarea unei traducătoare italiene**

Pe Iorand Gaspar l-am întâlnit pentru prima dată la mijlocul anilor '90, când, prin prisma locului de muncă de la Editura Il Mulino, am ajuns la ambasada Franței de la Roma. Pe rafturile din biblioteca de acolo mi-a atras atenția o carte apărută la Gallimard: *Égée Judée suivie d'extraits de Feuilles d'observation et de La maison près de la mer*¹. M-a atras titlul, atât prin prisma studiilor de filologie greacă cât și datorită rezonanței cu scrierile mele poetice (tocmai publicasem un volum intitulat *Eleusi marina*², în care încercam să descriu propria mea „casă de lângă mare”, în același timp concretă și metaforică, făcută din lut, praf, memorie, lumină și reflexii pe apă). Dar eram mai ales fascinată de acea triplă fotografie de pe copertă, care îl reprezenta cu privirea lui specială, ce dezvăluie serenitatea care emană dintr-o cunoaștere sigură dar nu potolită a lumii, deschisă și interogativă. M-am pus imediat pe tradus câteva texte din volum, dar numai ca și exercițiu de înțelegere, destinat doar mie. Nefiind nici specialistă în literatură franceză, nici traducătoare literară „profesionistă”, doar datorită interesului manifestat de editura Donzelli (care va publica în 2007 și volumul meu, *lineamadre*) cât și faptului de a fi descoperit că singura traducere a lui Gaspar în italiană era cea din *Sol absolu*, a lui Matteo Meschiari³ mi-am făcut mai târziu curaj să continui, luând contact cu autorul în anul 2004.

La vremea respectivă n-aveam la activ, în afara câtorva texte mici din greacă și din latină, decât o primă traducere⁴ din poeta americană Adrienne Rich, publicată la editura Crocetti în 2000 și cu care urma să stabilesc o relație profundă de corespondență și de schimb de idei, astfel apărând o a doua antologie italiană⁵. Mă simțeam un pic jenată să îi propun o traducere unui autor despre care știam, în ciuda slabei difuzări în Italia, că e o figură importantă a peisajului literar francez, cu o producție de valoare și colaborări cu personalități precum Bonnefoy, Deguy ori Michaux dar și cu relații internaționale intense (mai ales întâlnirea cu Seferis la Atena, prologul unei lungi și fructuoase prietenii). Răspunsul lui Gaspar a fost, cu toate acestea, foarte favorabil și politic, moment în care am început un schimb de e-mailuri care a dus la apariția volumului *Conoscenza della luce*, publicat de Donelli în 2006. Un rezultat care mă face foarte fericită, deși e singurul care poate justifica prezența mea în această companie.

Încă de la început îmi era clar că, în pofida relației amicale și destinate pe plan personal, metoda pe care o adoptasem cu Adrienne Rich nu putea fi repetată. Dacă cu Rich puteam obține explicații detaliate despre evenimentul care generase textul, despre efectul scontat prin folosirea unei imagini ori a unei alegeri lexicale, despre sursele și contextul pe care se baza poemul, și să discutăm cu aplomb de cea mai bună soluție pentru

versiunea în italiană, Gaspar nu credea că o astfel de abordare era posibilă. Încă de la prima întrebare răspunsul lui a fost net: „logica poeziei» aparține fiecărui poet cu adevărat creator, ea corespunde unei dorințe de a exprima un lucru inexprimabil pe care tocmai poemul te poate face să-l simți”. Într-o altă ocazie afirma într-o doară că „trebuie să fii poet ca să traduci poezie”. Când l-am întrebat ce însemnau „Cricouillet” și „Patte-rose”⁶ mi-a zis că era vorba de două pisici pe care le avea la Sidi-Bou-Said, și care „din păcate, între timp s-au pierdut”. Dar, când am încercat să aflui sursa de inspirație care a stat la baza poemului *Iconostase* mi-a dat definiția laconică a termenului: „La greci, iconostasul e ca la noi altarul, numai că, așa cum îi zice și numele în greacă, e plin de icoane”. Am înțeles repede că scrierile lui Gaspar nu suferau nici clasificare, nici clarificare, nici justificare și nici comentariu, o atitudine care mi-a fost confirmată de lectura textului poetic *Approche de la parole* (1978):

„Poezia nu se justifică și n-are nevoie să fie apărută: doar încerc să văd ce din mine, călăuzit de ideea de precizie, pornește nesmintit, pe pipăite, în întuneric, în căutarea a ceva de o precizie mai bolovănoasă.”⁷

În privința alegerii textelor, Gaspar mi-a dat multă libertate dar mi-a zis ferm: „În principiu, pentru mine, ANSAMBLURILE mele sunt indivizibile”. Înțelegea că – la cererea expresă a editorului – era vorba de o antologie și că voiam să ofer cititorului italian o sinteză completă a operei sale. De aceea era dispus să facă anumite concesii, dar unele din suitele lui, în special *Patmos* și *Séfar*, nu puteau fi amputate („Înțeleg că vreți să dați o «vedere» de ansamblu asupra publicațiilor mele... Pot face câteva concesii, dar anumite ansambluri n-au sens pentru mine dacă sunt tăiate. O să vă dau, pentru început, acele titluri care, din punctul meu de vedere, își pierd interesul odată amputate [...]. E valabil și pentru *Egée*, dar pot accepta ideea selectării unui sub-ansamblu, și aici intră: *Épiphanie*, *Fouilles*, *Pierre*, *Choeur*, *Îles* etc.”⁸). Mai adăuga și că, dacă n-ar trebuit ca volumul să n-aibă prea multe pagini, ar fi acceptat ca textele ce făceau parte dintr-un ansamblu să fie publicate unul după altul și concluziona cu tălc: „Îmi pare rău că vă dau toată munca peste cap... scriitorii în viață pot fi agasanți câteodată!”

De fapt, lucrul cu textele lui Gaspar nu era deloc „agasant”. În mod misterios, indicațiile poetului s-au dovedit a fi exacte pentru munca mea de traducător. Nu mai căutam explicații, ci mă sprijineam mai degrabă pe mișcarea textelor, pe ritmul lor, aducându-le la viață în interiorul propriului „corp-intelect individual”. Citeam versurile cu voce tare, de mai multe ori, comparând efectul cu cel din traducerea în italiană, ca să elimin, pe cât posibil, toate poticnirile și distorsiunile. Ghidându-mă după „precizia bolovănoasă” pe care Gaspar o consideră esențială ca să poți surprinde „susurul viu al izvorului” pe care poemele au încercat să-l capteze, m-am ținut pe urmele acestui tip de literalitate despre care vorbește A. Berman în a sa *Auberge du lointain*⁹, ce caută să evite capcanele diverselor tendințe deformante la transpunerea dintr-o limbă în alta. Și, de cele mai multe ori, ajungea să las cuvintele la locul lor:

je sors dans la nuit
parmi de grands arbres
qui bougent les étoiles
et vais ne sais comment
dans le grondement sourd
de vagues qui se lèvent
personne ne sait où¹⁰

io esco nella no e
tra grandi alberi
che muovono le stelle
e vado non so come
nel rombo sordo
di onde che si alzano
nessuno sa dove –

Însă n-ar fi sincer din partea mea să neg asperitățile atât de des întâlnite la transpunerea din franceză în italiană, când a trebuit, de pildă, să redau, într-o limbă așa de diferită din punct de vedere al ritmului, suflul circular propriu fiecărui vers și care îl transformă într-un fel de mantră, o spirală care se pierde deopotrivă în sunet și în sens. În ce privește ritmica dată de deictică, firească pentru o scriitură a contactului și a spațialității, precum cea a lui Gaspar, dar periculoasă atunci când e redată în italiană, am fost constrânsă să renunț la șoapta monosilabicului *ce*, mângâietor precum un suflu („ce matin, ce corps, ces mailles...”) pentru prozaicul și bazicul *questo* („questa mattina, questo corpo, queste maglie...”). E valabil și pentru uzajul prepozițional la Gaspar – care e analogic și extragramatical („l’effrètement est à mes doigts...”).

Prin urmare, am pus accent pe indicațiile pe care versul mi le dădea prin ritm și imagini, cu minime ajustări. De exemplu, versul „Figures où le mouvement a pris feu un instant”¹¹ este un alexandrin cu rimă la mijloc; dar, pus la final, „un instant” reverbera în mine ca un soi de subiect, un timp în flăcări, un timp petrecut la spital, locul „unde se concentrează durerea oamenilor” și care umple ochii de imagini ale „descompunerii formei umane”. L-am redat astfel: „Figure dove il movimento un istante ha preso fuoco”, un nonasilab plus un octosilab, cu „istante” plasat în mijloc, în același timp complement de timp dar și – prin sugestie – subiect. În alte situații am simțit nevoia să inversez diatezele („ces mailles sur l’eau qu’un rien déchire”¹², octosilab cu o pauză mare în mijloc, care m-a inspirat să redau prin „queste maglie sull’acqua strappate da un nulla”), sau trecerea de la verb principal la gerundiv („où le jour frissonne et se décompose”¹³ devine dublul septasilab „in cui rabbrivendo si decompone il giorno”).

În ce privește alegerile terminologice, mi-a fost mai folositor să explorez traduceri din italiană în franceză, mai cu seamă acolo unde un autor dedicat precum Gaspar folosește forța cuvântului în maniera lui Ungaretti. Un exemplu foarte ilustrativ, cred, este expresia „balancements d’ailes”, care apare în *Connaissance de la lumière* și pe care am tradus-o „dondolii d’ali”. Într-o primă etapă, am tradus *balancements* – termen pe care dicționarele îl dau ca „oscilație”, „unduire”, „rostogolire” prin genericul „bătăi”, în ideea de a păstra forma de plural – dar soluția nu mă mulțumea. Citind traducerea din Ungaretti a lui Pierre Jean Jouve, am găsit termenul în „Chant cinquième” din *La mort méditée*¹⁴: „Et l’équivoque de la lune/Et le *balancement*, très doux,/ Si tu me poses tes mains/Sur les yeux, atteignent l’âme.”

(v.10-13). În original, *Sentimento del tempo* zicea: „E l’equivoco della luna / E il dondolio, dolcissimi, / Se vuoi posarmele sugli occhi, / Toccano l’anima.” Mi s-a părut că alegerea era tocmai în stilul lui Gaspar. Astfel, importanta componentă fonică a expresiei poetului, bazată pe ușoara asonanță între cele trei sunete „ba”/ „la”/ „dai”, foarte potrivită pentru a crea un contrast cu imaginea subsecventă care operează trecerea de la mișcarea păsărilor în echilibru la o plonjare rapidă și circulară în interiorul subiectului uman („gouffres rapides sous la peau”), a devenit, în varianta mea finală, tripla aliterație a sunetului dental asociată cu efectul muzical mai blând dat de sugestia copilărească a unui balansoar sau a unui leagăn.

Am încercat să mă ocup mai ales de aspecte privind sunetul. În aceeași suită, puțin mai încolo, terțetul „Je t’ai bati de crissemments et de cris / exhumé puis lentement / de nouveau enseveli”, în care se detașează atât înălțimea cristalină a sunetului „i” cât și rima internă „băti/enseveli”, a devenit în italiană „Ti ho costruito di stridori e di gridi / esumato poi lentamente / di nuovo seppellito.” Pe urmele sunetului, am făcut următoarele alegeri: „leviga la luce” („lisse la lumière”)¹⁵, „con la sua messe di pietre asciu e e di luci” („avec sa moisson de pierres sèches et de leurs”)¹⁶, „ruggito murato” („rugissement emmuré”¹⁷), „sento stridere purissimo il gesso” („j’entends grincer très pure la craie”¹⁸)...

Când am avut dificultăți, am căutat sprijin în traduceri din Gaspar în engleză, fiind una dintre limbile care îmi sunt foarte familiare și care îmi putea servi drept puncte ori ghid, limbă nomadă și care deja cunoscuse experiența diasporei în același peisaj de stânci, de cariere de piatră, de cărări și de hăuri. Într-una din situațiile notabile, când încercam să descifrez o pagină din *Îles*, acest lucru mi-a permis să identific un pasaj în care ediția Gallimard de buzunar, care transpunea o variantă a autorului, uitase să suprima un punct și să scrie cu literă mică cuvântul următor. Din cauza acestor scăpări, versurile deveniseră de neînțeles, fiindcă, după un „après que”, lipsea subiectul.

Le même soir, la même nuit, peut-être,
vidés de songes et piqués au mât
tandis que migre d’est en ouest.

Cu toate acestea, în traducerea în engleză a lui Peter Riley¹⁹, pasajul a fost transpus astfel:

The same evening, the same night perhaps,
emptied of dreams and tied to the mast

while the underworld of tattered roses
migrates from east to west.

Luând legătura cu Gaspar în legătură cu
subiectul, am descoperit că, în prima ediție, strofa avea
patru versuri,

Le même soir, la même nuit, peut-être,
vidés de songes et piqués au mât
tandis que migre d'est en ouest
la pègre des roses en quenilles.

fiind ediția tradusă de Riley. Dar atunci când
poemele au fost reeditate, Gaspar a făcut câteva
modificări, inclusiv suprimarea versului despre
trandafiri, cu intenția de a face din cuvintele următoare
un subiect („la même aube, peut-être, / la gorge
enflammée / et les rames plongent dans la chair, / blessant
le feu sombre à la saignée des courbes.”). După ce am
înțeles unde era problema, am tradus astfel:

La stessa sera, la stessa no e, forse,
svuotate di sogni e appese all'albero
mentre migra da est a ovest
la stessa alba, forse,
la gola infiammata
e i remi affondano nella carne,
ferendo il fuoco oscuro all'emorragia delle
curve.

Pe parcursul lecturii lente și repetate pe care
o impune procesul de traducere, anumite constante
ale poeziei lui Gaspar au ieșit în evidență și le-am
considerat, deci, fundamentale, respectându-le cu
strictețe – cu o strictețe „bolovănoasă”, așa zice, precum
poetul – la fel ca și capacitatea de a lega / a face să
coincidă termeni și câmpuri opuse în ideea asumării
și depășirii tuturor contradicțiilor, ori fecunditatea
arealului semantic asociat mișcării (*mouvoir/bouger* și
sinonime) sau circulația continuă între corp, pământ
și cuvânt, pe care medicul/călătorul/poetul a știut să
o creeze. Căci la Gaspar există o voce a corpului,
precum cea a pământului, a spațiului, o vorbire care
hrănește, e abisală, în care corp, pământ și spațiu se
contopesc fără cuvinte când suflul se epuizează: „i
sen eri stre delle vene” („les chemins étroits de nos
veines”²⁰), „il buio giardino del corpo” („le sombre
jardin du corps”²¹), „le pietre vive” („les pierres
vives”²²), „il mare, un grumo di sangue” („la mer, un
caillot de sang”²³), „la polpa tenera delle parole” („la
pulpe tendre des mots”²⁴); „le parole caste, e fresche,
cariche di un'acqua condivisa” („les mots pudiques, et
frais, et graves d'une eau partagée”²⁵)...

Nu pot pretinde că sunt mulțumită de fiecare
vers în parte. În exemplarul meu din carte au rămas,
adnotate în creion, numeroase alternative și chiar
câteva lacune. Totuși, mă declar satisfăcută de
rezultat în ansamblu, și, de asemenea, mă bucur că
o poezie atât de profundă și de sănătoasă, în același
timp senzuală și filosofică, poate fi citită de publicul
italian. La urma urmei, am convingerea că traducerea
– tocmai fiindcă abordează un punct de vedere care

nu e situat, cuminte, în afară, ci e mai degrabă, la fel
ca și poezia, un „*aller avec*”, „procesul migălos de
abordare a unui fragment”, „acceptarea unei vorbiri
mereu întrerupte, mereu insuficiente, inadecvate, cu
respirația tăiată”²⁶ – este cea mai pertinentă abordare
critică a operei lui Gaspar. Pentru că nu încearcă să le
explice pe toate și nu face decât să se angajeze, precum
originalul, într-o nesfârșită căutare fără certitudini,
pe urmele unei energii recreatoare, animată fiind de
aceeași bucurie de a simți. Să-l traduci pe Gaspar e
cu adevărat o călătorie, la finalul căreia nu se ajunge
la o destinație definitivă, dar drumul în sine îți oferă
rara ocazie de a depăși toate limitele, într-o respirație
comună, de a locui în oaze de „comunitate întru viață”
– mai degrabă decât neantul.

Traducere din limba franceză de Andreea POP

*Traducere susținută printr-un grant al Ministerului
Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS -UEFISCDI, nr.
proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.*

Note:

¹ Paris, Gallimard, 1993. În limba română, fragmente
din opera lui Lorand Gaspar au apărut în traducerea Ancăi
Măniuțiu sub titlul *Foi de observație* la editura Koinonia din
Cluj-Napoca în anul 2005. [N. trad.]

² În *Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano*, a
cura di F. Buffoni, Guerini Associa, Milano, 1992.

³ „In forma di parole”, XXIII, nr. 2, aprilie mai-iunie
2003.

⁴ A. Rich, *Cartografie del silenzio*, a cura di M. L.
Vezzali, Milano, Croce, 2000; ediția a II-a, Milano, Croce,
2020.

⁵ A. Rich, *La guida nel labirinto*, a cura di M. L. Vezzali,
Milano, Croce, 2011; a II-a ediție adăugită, Milano, Croce,
2021.

⁶ În *Poèmes d'été à Sidi-Bou-Said*.

⁷ L. Gaspar, *Le quatrième état de la matière.
Nouvelle version. Sol absolu, Corps corrosifs avec un essai
d'autobiographie inédit*, Paris, nrf Gallimard, 1982, p. 25.

Transpunerea în limba română a citatelor care apar în
articol aparțin traducătoarei române.

⁸ Într-un e-mail din data de 08/12/2004.

⁹ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du
lointain*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

¹⁰ În *Nuits*. „ies în noapte/printre copaci înalți/ce mișcă
stelele/și mă duc nu-știu-cum/în vuietul surd/al valurilor ce se
‘nalță/nimeni nu știe unde/’]

¹¹ În *Feuilles d'observation*. „Figuri în care mișcarea
s-a aprins o clipă...”]

¹² În *Connaissance de la lumière*. „aceste ochiuri pe apă
ce nimic nu destramă”]

¹³ În *Écailles*. „în care ziua tresare și se descompune”]

¹⁴ *La Nouvelle Revue Française*, nr. 217, 1 octombrie
1931. „Și echivocul lunii/Și legănarea lină/De-mi pui mâinile
/Pe ochi, ating sufletul”]

¹⁵ În *Connaissance de la lumière*. „lină lumina”]

¹⁶ În *Épiphanie*. „cu snopii de pietre uscate și vâpăi”]

¹⁷ În *Feuilles d'observation*. „urlet zidit”]

¹⁸ *Ibid.* [„aud cum scârtaie foarte pură, creta”]

¹⁹ L. Gaspar, *Four poems*. Translated from French by Peter Riley, London, Oasis, 1993.

²⁰ În *Iconostase*. [„cărarea strămtă a venelor noastre”]

²¹ În *Palmos*. [„întunecata grădină a trupului”]

²² În *Pierre*. [„pietrele vii”]

²³ *Ibid.* [„marea, un cheag de sânge”]

²⁴ În *Épiphanie*. [„pulpa fragedă a cuvintelor”]

²⁵ În *Feuilles d'observation*. [„cuvintele pudice, și noi, și grave ale apei împărțite”]

²⁶ Citate din *Approche de la parole*.

Smaranda ENACHE

Dincolo de exercițiul înțelegerii Sinelui

Caut cu înfrigurare în colecția din 1992 a Gazetei de Mureș interviul meu cu Lorand Gaspar (GĂSPĂR Loránd). Hârtia îngălbenită miroase pregnant, literele fug, îmi sar în ochi greșelile de tehnoredactare cu istoricul computer 286. Mă fură curiozitatea, condimentată cu un amestec de admirație și nostalgie. Se perindă, unul după altul, titluri vechi ce-mi par complet necunoscute: *Din păcate, nu ne interesează România, Sondaj de opinie în prag de alegeri- Iliescu, Câmpeanu, Sonescu, Druc, Gavra, Manolescu, Rațiu, Roman, Împreună - Együtt, Europa - amintiri despre viitor, Germania de Est - Factura libertății, Fair Play...*

Descopăr interviul, ocupă întreaga pagină 6: *Dincolo de exercițiul înțelegerii Sinelui. O convorbire între Smaranda Enache și LORAND GASPĂR*. Îl recitesc cu plăcere și satisfacție, aveam să aflu peste ani că este singurul interviu cu Gaspar de la noi.

Mă străduiesc să rememorez întâlnirea noastră. Trebuie să fi fost una din acele zile pline, sediul Pro Europa de la etajul trei al Clădirii Apollo forfotea de tineri, atmosfera pre-electorală pusese stăpânire pe noi toți, era vorba de „a fi sau a nu fi”, un punct de inflexiune în istoria noastră, miza era, credeam noi cu tărie, destinul democratic proeuropean al României. În vacarmul amical, primesc un telefon, un domn pe care îl cunosc după nume, dintr-o veche și bună familie a urbei, mă întreabă cu politețe dacă aș avea timp să primesc vizita unei rude a sa, un chirurg și poet francez, aflat în trecere. Îmi trece prin gând un răspuns retractil, preferam vizitele diplomaților, militanților, civicilor de la noi și de aiurea care erau, ca și noi, într-o perpetuă mișcare browniană de resetare a Europei. Ce puteam discuta cu un chirurg și, mai ales cu un poet, tocmai acum? Bunul simț ardelenesc m-a determinat să răspund cu aceeași politețe, ne-am pus de acord, vizita urma să aibă loc.

Un domn fermecător, cărunt, intră oarecum plutind în sala noastră de ședințe, însoțit de o doamnă brunetă cu pas hotărât. Suntem soții Gaspar, se introduce Gaspar franțuzește, cu un graseiat subtil, apoi ungurește, Găspăr, românește se aude Gaspar. Vorbim franțuzește, e limba pe care o preferă doamna Jacqueline. Cu o voce domoală, se prezintă sumar, nu persoana lor e importantă, spun, ci ceea ce faceți voi, aici, la Pro Europa, o mână de oameni de toată isprava. Încep să explic cum a fost relația româno-maghiară sub dictatură, apoi despre miracolul din decembrie, apoi despre căderea

în irațional din martie '90, despre pericolele pentru Europa noastră regăsită, despre ostilitate și speranță. Mă ascultă cu interes, uneori schimbă priviri încurajatoare, înregistrez și cu aprecierile lor reținute, simțim treptat apropierea umană, candoarea unei identități de valori, acel ceva nedefinibil al unei comuniuni imediate. Suntem de aceeași parte a baricadei. Apoi cădem de acord că întâlnirea merită imortalizată.

Interviul cu Gaspar cuprinde detalii și trimiteri la biografia și opera sa poetică, marcată de zestrea locului natal. Redau crâmpci, la întâmplare: „Cred că omul devine scriitor sau muzician sau artist tocmai pentru că are mai multe probleme decât alții și apare dorința de a face puțină lumină în asta, exprimându-te, speră să te lămurești întrucâtva.” „Mi-au trebuit zece ani de chin îngrozitor până am reușit să scriu ceva în franceză”. „Ninsoarea este, știu eu, alta decât cea din Franța sau Austria, este ninsoarea copilăriei”. „Este curios că au ales (referindu-se la Festivalul Poeziei ca Dialog, organizat de Revista *Ramuri*, unde fusese invitat n.a.) tocmai poezia care are reputația de a fi prin excelență o artă solitară, o experiență solitară, o creație solitară”. „Cred că există epoci când este mai prielnică exprimarea ca individ, după cum există perioade când suntem dominați de acest alt individ pe care îl putem numi societate. Este firesc ca în momentele de criză să ne ocupăm mai intens de societate, decât de sine. Am convingerea profundă că înțelegerea societății este mai adecvată, dacă am străbătut, în prealabil, exercițiul înțelegerii sinelui.”

Legătura noastră, în anii '90, a fost nu numai una de solidaritate ideatică, am beneficiat de afinitatea lui electivă pentru mica noastră echipă, sub auspiciile dialogului, interculturalității, respectului pentru alteritate, angajamentului pentru reconciliere istorică și reconstruirea încrederii. A dăruit micii noastre biblioteci o masivă colecție de volume *Que sais-je* pe teme de geopolitică, minorități, rasism, în limba franceză. Împărțea cu noi valorile civice fundamentale. Fusese decenii la rând, chirurg celebru al spitalului francez din Ierusalim, apoi al spitalului Charles-Nicolas din Tunis, profund angajat în crearea de punți între evrei și palestinieni, primise și el admonestări și chiar amenințări, pe care le-a ignorat consecvent, urmându-și calea. Prețuia și el plurilingvismul transilvan, vorbea încă de copil, pe lângă maghiara maternă, germana și româna. Provenea, asemenea multora dintre noi, dintr-o familie multietnică, maghiaro-armeano-săsească. Se dedicase deschiderii spre alte culturi, traducând intens din maghiară, greacă, arabă, engleză, germană, franceză: Spinoza, Seferis, Rilke, D.H. Lawrence, Pilinszky. Obsedat de fotografie, imortaliza cu prilejul lungilor sale călătorii, magia anorganică a deșertului și vibrația zburdalnică a naturii vii. Căci, dincolo de toate, era subjugat de veșnica aventură umană a căutării Sinelui.

Recitind modestul meu interviu cu Lorand Gaspar din 1992 regret că, în iureșul celui prezent de maximă urgență, nu l-am discutat mai profund, mai amplu. La urma urmelor, nu îl cunoșteam cu adevărat, intuam doar complexitatea sa, există o scuză, firele care uneau fuseseră destrămate, o jumătate de secol Cortina de Fier ne despărțise eficient și impermeabil de Exil. L-am redescoperit în toată frumusețea lui umană și creatoare cu prilejul revizitării acestei prime și ultime întâlniri, când inimoasa inițitoare și catalizatoare, doamna Bozedean (Dâmbean) – merci, Corina! – m-a

implicat în evenimentele prilejuite de centenarul nașterii (Târgu Mureș/Marosvásárhely, 28 februarie 1925) lui Gaspar și am avut, niciodată nu-i prea târziu, revelația întregului personalității acestui mare om și mare poet.

Anul trecut, spiritul lui a revenit în urbea sa natală. Cu discreție, cu modestie, blând, elegant, într-o rafinată prezență-absență inefabilă, specifică lui. Un simpozion internațional, de ținută, o placă comemorativă (datorată maestrului Gheorghe Pop), o mână de binevoitori umaniști, iubitori ai poeziei, ai limbii franceze, au salutat această revenire a Poetului la rădăcini. Sunt sigură că, așa cum l-am cunoscut, este mulțumit.

Privind înapoi, acum, după decenii, când scriu aceste rânduri, îl revăd clar pe acel Lorand Gaspar care m-a cucerit din prima clipă, cu privirea blândă, cu intonația inefabilă, cu eleganța gestului, cu modestia expresiei. Emană bunăvoință, profunzime, cumințenie ascetică, dăruit cu arta levitației spirituale pe care o au doar Înțelepții, cei care, după ce au mistuit hachițele absurde ale prezentului, au parte de iluminarea ultimă, doar esența contează, universul își află echilibrul, binele ne învăluie cu un văl de liniște, rănilor se vindecă, Omul se înalță spre Eternitate cu simplitate și smerenie.

Merită să ne amintim mai des de Lorand Gaspar, de exilații noștri, uitați decenii la rând, fiecare în felul său, la locul său, cu menirea sa, onorând comunitățile noastre uimite de bogăția darurilor lor. O aniversare Lorand Gaspar, dedicată lui și, de ce nu, poeziei franceze, un 28 z' februarie anual, ar ridica pe un pedestal cultural internațional urbea noastră, prea des smintită de adorarea banalului și frământată de pizme fără noimă.

Târgul Mureș/Marosvásárhely, pierdut undeva *en Transylvanie Orientale, Derrière le dos de Dieu*, cum zice Gaspar, ar putea reintegra literaturii noastre pe unul dintre rarii poeți încununați cu prestigioasele premii franceze, Grand prix national de la poésie de la Ville de Paris, Prix Guillaume Apollinaire, Prix Mallarmé și Prix Goncourt de la Poésie, născut pe aceste meleaguri.

„*Nous n'avons que cette
musique-multitude
blessante et joyeuse
pour toucher le feu qui
nous habite.*”



HALLER Béla

Obârșie și memorie

Tânărul Lorand Gaspar sosit în primăvara anului 1946 la Paris după tragică experiență a războiului și a prizonieratului întemeiază împreună cu prietenul său Lóránt Csukássy revista *Ahogy Lehet* (Cum se poate) unde publică versuri și proză în limba maghiară alături de producțiile literare ale tinerilor săi conaționali stabiliți în Franța, Germania, Spania, în marea lor majoritate debutanți ca și el. Ba chiar, în 1953 îi apare la Hamburg la editura Várta volumul de proză poetică *Így szól a csend* (Astfel sună / grăiește liniștea), un titlu elocvent din perspectiva creației sale de mai târziu. Ideea de a se adresa publicului în mijlocul căruia trăiește și de a se exprima în limba pe care o vorbește în viața de fiecare zi se conturează în mintea tânărului student de la medicină, împreună cu conștiința dificultății unei asemenea opțiuni. Deși familiarizat încă din anii de școală cu limba franceză – tatăl său insistase s-o învețe alături de cele trei limbi vorbite în Transilvania – și aflându-se chiar printre cei mai buni elevi ai profesorului József Gampe la Gimnaziul Romano-Catolic din Târgu Mureș și cu tot aportul practicii cotidiene a limbii la Paris, Lorand Gaspar știe că îl așteaptă un drum lung și anevoios. Se poate prezuma că aceea concepție poetică, care tinde să găsească cuvântul potrivit pentru a intra în posesia unui adevăr nebănuț (sau pentru a suferi un eșec cu multiple învățăminte), și vede în liniile de forță din interiorul textului poetic echivalentul forțelor care pun în mișcare lumea, impunea o aprofundare ieșită din comun a sensurilor și a halourilor de sugestii cât și cunoașterea creației poetice nu numai de expresie franceză, în mod deosebit a celei contemporane. Un efort susținut de motivații mereu renăscute, ce nu se poate separa de studiile și practica medicală, de scufundarea în mitologia și istoria popoarelor mediteraneene, de acel mod de viață care cultivă deopotrivă erudiția și călătoriile austere prin deșert și pe mare. După circa zece ani, în 1966 publică volumul de versuri *Le quatrième état de la matière* (Cea de-a patra stare a materiei), distins cu un an mai târziu cu premiul Apollinaire, iar peste aproape trei decenii Marele Premiu Național de Poezie va confirma valoarea unei creații care face parte în mod firesc din literatura franceză a timpului nostru. Vor mai urma două volume de poezii, în 2001 și 2010.

Întrebat de redactorul ziarului *Népújság* din Tg. Mureș Nagy Miklós Kund cu ocazia vizitei din 1992, dacă ar putea să scrie din nou versuri în limba maghiară, Lorand Gaspar a dat un răspuns mai mult negativ: „A transpune dintr-o structură lingvistică săpată în adâncime – așa este limbajul poetic – într-alta, este aproape imposibil. Limbajul meu de poet liric, modul meu de gândire și de expresie s-au format în franceză.” Poetul a relatat cu aceeași ocazie experiența descurajantă când a tradus de dragul unor prieteni maghiari din versurile sale franceze, iar acestea sunau plat și lipsit de interes.

Totuși, găsirea echivalențelor a devenit actuală într-un alt domeniu: traducerea literară. Pe lângă textele lui

Spinoza, Rilke, Seferis, D.H. Lawrence ș.a. Lorand Gaspar a transpus în franceză poeți contemporani maghiari: Gyula Illyés, István Vas, Sándor Weöres, Ágnes Nemes Nagy, Sándor Csoóri, János Lackfi, Béla Markó, iar medierea la care s-a angajat în repetate rânduri este cu atât mai valoroasă cu cât renunță la traducătorii intermediari (care fac o traducere „brută”, din care poeți francezi – Guillevic, Jean Rousselot, Lucien Feuillade, pentru a-i aminti pe cei mai cunoscuți – încearcă să recompună o poezie aproximativ echivalentă cu originalul). Cea mai importantă întâlnire însă a avut loc cu poetul János Pilinszky (1921-1981), favorizată de asemănarea de crez poetic și de motive-cheie cum ar fi deșertul (metaforic pentru Pilinszky, real și metaforic pentru Gaspar) sau tăcerea, similitudini existente dincolo de afinitățile de caracter și de mentalitate. O întâlnire providențială pentru ambii creatori, din care s-a născut o caldă prietenie ce a reprezentat o reală consolare pentru Pilinszky, chinuit de boală și depresii, așa cum reiese din acest scurt mesaj (citat de Dorottya Szávai): „Vezi, în singurătatea mea aproape insuportabilă gesturile curate ale prieteniei mă mai țin în viață.” La sfârșitul lunii mai 1981 moare Pilinszky, anul următor Gaspar publică primul volum de traduceri, apoi al doilea, prezentând publicului francez o imagine fidelă a operei prietenului dispărut.

Alături de întâlnirile care au loc pe tărâmul poeziei, în biografia lui Lorand Gaspar se remarcă o anumită asiduitate în reluarea și cultivarea legăturilor cu locurile și personajele copilăriei. Avem în acest sens mărturia textului scris pentru ediția în limba maghiară a jurnalului de călătorie *Arabie heureuse* (Arabie fericită, în versiunea maghiară Boldog Arábia, Ed. Koinónia, Cluj, 2005), intitulat *Hazatéréseim Erdélybe* (Întoarcerile mele acasă în Ardeal). Textul reia anumite informații și formulări din eseul autobiografic plasat drept prefață la volumul de versuri *Sol absolu et autres textes* (Gallimard, 1982) și le completează cu altele. Din suprapunerea celor două rezultă imaginea unei ascendențe și copilării tipic transilvane: bunici secui din Lăzarea (Harghita) din partea tatălui, bunica rămasă văduvă care muncește ca spălătoreasă pentru a-i crește pe cei trei fii, din care unul pleacă în lume, unul moare în primul război mondial, și doar al treilea, Ferenc, tatăl poetului va fi demobilizat și va veni la Târgu Mureș căutând de lucru. Dotat cu un simț practic evident se va înstări devenind directorul general al S.A. Agrofera, care după naționalizare se va numi *Secera și ciocanul*, denumire din care târgumureșenii vor reține doar primul cuvânt. Ferenc Gáspár nu va mai asista la aceste schimbări, el moare în 1945. La circa 20 de kilometri de Lăzarea, la Joseni, familia mamei: bunicul este armean, poartă numele de Ávéd, iar în familia bunicii se vorbește dialectul săsesc al limbii germane. Cei doi au zece copii, printre care mama poetului, Rozalia, severă, dar și un unchi predilect, „Bandi bácsi”, cu studii comerciale făcute în Germania însă total lipsit de simț comercial, dar și de veleități sociale: revenit din lagărele sovietice a rămas multă vreme celibatar, era parcă „un fel de filozof taoist” care vorbea puțin, se exprima monosilabic, medita cu un muc de ȕigară în colțul gurii și știa să aprecieze bucuriile simple ale vieții. Încă de mic copil Loránd lângă el se simțea în siguranță. Unchiul Bandi și bunica maternă, delicată și grijulie vor fi personajele care

domină amintirile, regretele și nostalgiile copilăriei.

1992 – un alt an al întoarcerilor pe meleagurile copilăriei, după o absență de 15 ani. Plecarea din Târgu Mureș cu mașina, scurtă oprire la Lăzarea pentru a saluta un văr. La Joseni, vizită la tanti Emma, văduva unchiului Bandi, decedat cu 10 ani în urmă. Mătușa îl tachinează afectuos pe Loránd pentru că a uitat să-i trimită cafea și ciocolată de Crăciun („Atunci într-o dimineață am ieșit în curte și am strigat tare de tot: Ahoi! M-ai uitat?”)...

O prezență constantă în legăturile lui Lorand cu Târgu Mureșul natal este un văr primar, care pe plan profesional a realizat prima opțiune a poetului-chirurg: a parcurs o carieră de inginer, s-a pensionat ca inginer șef al fostei Fabrici de Zahăr. D-l Ervin Ávéd, împreună cu soția Éva, pianistă solistă și profesoară s-au aflat în corespondență permanentă cu vârul omagiat în lume, se vizitau reciproc inclusiv la Tunis, îi urmăreau destinul civil și artistic citindu-i operele pe care le primeau cu dedicație. O mică insulă familială în orașul începuturilor.

Același an 1992, o altă vizită: Lorand Gaspar este invitat la un simpozion internațional de poezie la Craiova, după care vizitează Tismana și Târgu Jiu. Ansamblul sculptural Brâncuși îl impresionează profund, ca dovadă grăitoare „a sensibilității umane și a puterii sufletului”, realizat în armonie cu natura, la scară umană. Un moment mai important, decât am crede la prima vedere. Se pare că drumurile marilor noștri infideli se pot intersecta peste timp, chiar în momentele lor de fidelitate.

Iringo CORA

Cuvântul ca revelare a ființei, în *Derrière le dos de Dieu* de Loránd Gáspár

„Doamne, Dumnezeuul meu, cât de adâncă este prăpastia secretului Tău și cât de mult m-am îndepărtat de el datorită păcatelor mele nefericite! Te rog, vindecă ochii sufletului meu și fă ca eu să am bucuria de a vedea lumina Ta.” (Sfântul Augustin, *Diferența dintre cunoașterea lui Dumnezeu și cea a Omului în Creația lumii și Timpul*, Paris, Gallimard, 1993, p.70, traducerea noastră)

Volumul de poezii *Derrière le dos de Dieu* (În spatele lui Dumnezeu, traducerea noastră) apare în 2010 în colecția Blanche la editura Gallimard, fiind considerat de critica de specialitate o sinteză de artă poetică gaspariană și una dintre cele mai profunde reflecții ontologice asupra ființei și creației din poezia contemporană franceză.

Loránd Gáspár, poet franco-maghiar, de expresie franceză, născut în Transilvania, își invită cititorul încă de la primele pagini, în spațiul mitic al Transilvaniei sale natale, undeva între Orient și Occident, plasându-și creația la frontiera dintre lumi, printr-o transparență a căutării identitare: „În spatele lui Dumnezeu: numele dat acestei regiuni din estul Transilvaniei, unde se află satele aspre din platourile înalte ale Carpaților, de unde proveneau

bunicii mei. L.G.” (*În spatele lui Dumnezeu*)

Prin intermediul poeziilor reunite în acest volum, poetul repune în lumină marile teme ontologice în jurul cărora se conturează întreaga sa creație de altfel: fuziunea dintre corp, psyché, univers, natura și limbaj; alianța dintre poezie și știință, dintre cunoaștere și mister, o cunoaștere exploratoare lipsită de orice dogmă; și nu în ultimul rând, un limbaj care transcende spre universul de mistere ale ființei. În creația sa cuvântul reprezintă mai mult decât un instrument de comunicare, devenind un spațiu ontologic al prezenței, al ființei, fiind ritmat pe alocuri de spațiile albe și de tăcere.

Prin alegerea titlului, *În spatele lui Dumnezeu*, Gáspár își revizitează și interoghează deopotrivă originile, spațiul geografic de unde își trag obârșia bunicii poetului, acest loc de o frumusețe deșertică și inumană pe alocuri. Fascinația poetului pentru austeritatea deșertului ar putea fi interpretată prin prisma filosofiei heideggeriene. Astfel, în *Devastarea și așteptarea. Convorbire pe drumul de țară* (traducerea noastră), Heidegger afirmă că: „Deșertul este ceea ce este dezolant [...] Astfel, noi considerăm deșertul ca fiind întinderea părăsită de orice formă de viață. Deșertul propriu-zis este acela care devastează. De aceea, devastarea constă în faptul că totul: lumea, ființa umană, pământul, duce la abandonarea oricărei forme de viață.” (traducerea noastră)

Creația este act de cunoaștere, de explorare a necunoscutului cu ajutorul simțurilor, și nu întâmplător poeziile lui Loránd Gáspár abundă de verbe, substantive și adjective senzoriale creând astfel o poezie „de l’ouvert”, al spațiilor deschise, infinite. Dimensiunea ontologică a cuvântului și a ființei este revelată de poet și în versurile: „A scrie acel ceva numit poem, știind că nu știm ce este.” (*În spatele lui Dumnezeu*) Poezia ca gest de creație ontologică creează o realitate în care limbajul, ca mijloc primordial de expresie, concepe ființa iar poemul depășește dimensiunea de reprezentare, devenind un eveniment al ființei în sensul heideggerian dat cuvântului: „Die Sprache ist das Haus des Seins” („Limbajul este casa ființei”, traducerea noastră). (Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, [Calea către grai, traducerea noastră], 1959)

Lumea explorată de cuvintele poetului nu este una de înțeles, ci de simțit, de trăit iar cunoașterea este viscerală, traversează corporalitatea, dovadă fiind verbele și substantivele senzoriale care inundă creația gaspariană: a privi, a asculta, a simți, a vedea, senzații, viziune: „Prezent în viața multiplă a corpului meu/senzații, mișcări, mușchi și gânduri/zgomote, limbaje, muzică și durere/ating briza, o rază de lumină/hrănesc privirea creierului pentru care/niciodată, nimic nu este obișnuit/viziune imediat cuprinsă în spațiul deschis.” (*În spatele lui Dumnezeu*, p.108)

De asemenea, în creația lui Gáspár, sacrul este lipsit de transcendență iar misticul este vizibil. Peisajul deșertic, infinit precum și lumina care transpare din imaginile create de cuvânt, devin spațiul sacrului immanent, infinitul fiind cuprins în finitudine iar prezența în vid. Deșertul și lumina, spațiile albe și uneori infinite potențează creația care devine astfel un loc sacru immanent.

Ființa și creația sunt înscrise în vid, în infinit. Gáspár creează un sacru fără transcendență, în ultimă instanță, un mistic al vizibilului: „Sursa de întuneric și lumina/de imobilitate și mișcare./Sursa de aer care vibrează și de graiuri/în adâncul tăcerii tenace./Aici un cuvânt, acolo un gest, o absență/care ne arată și ne descifrează eroziunea.” (*În spatele lui Dumnezeu*, p. 9)

Dimensiunea ontologică a cuvântului este experimentată de poet și în alianța ființă-știință, căci spațiul de creație poetică este infuzat de viziunea științifică a realului: lumea ca ființă, construită din energii neuronale, cosmice. Poezia devine limbaj al ființei iar cuvântul o legătură vie între corp, materie și univers. Prin creație și cuvânt, ființa se reconectează la totalitatea lumii, iar cuvântul devine expresia unității cosmice. Dacă *În spatele lui Dumnezeu* este un omagiu adus spațiului natal, originilor sale transilvănene și bunicii săi, a doua parte a volumului, intitulată *Neuropoèmes* este dedicată prietenului sau, Jacques Fradin, profesor specializat în psihonutriție și cognitivist în același timp. În această parte a volumului, în mod special, Gáspár îmbină profesia sa de medic cu vocația sa de poet, scriind despre locurile îndepărtate și despre ființă, despre univers și creier: „Nucleul patului striei terminale (în amigdală)/ cel numit accumbens și/ griul periaqueductal/cele ale rafeului/ aproximativ o sută de miliarde de neuroni ai creierului/ fac cu ochiul către aproximativ o sută de miliarde de stele ale Căii Lactee/„fluturii misterioși ai sufletului”/(spunea Ramón y Cajal vorbind despre complexitatea creierului)/ ale căror bătaii de aripi ar putea într-o zi/să clarifice atâtea alte secrete/(Dar asta nu e nimic în comparație cu numărul sinapselor = conexiuni: 10 la puterea 15).” (*Anatomie, În spatele lui Dumnezeu*, p. 93)

De altfel, în *Épistémocritique* (2016) Antoinette Laffont-Bissay îl citează pe Loránd Gáspár care afirma că: „Ceea ce scriu este ritmul celulelor, al sinapselor, al corpului în mișcare. (...) Am sentimentul că fiecare dintre aceste două activități – scrisul și îngrijirea – izvorăsc din aceeași dorință de a trăi și de a vedea mai clar.” („«Neuropoemele» în *În spatele lui Dumnezeu* sau o abordare neuroestetică a lumii, ființei și a creației poetice”, traducerea noastră)

Spațiul poetic este impregnat de o biologie spirituală care observă, contemplă, gândește viața și ființa pentru a se integra în infinit, și în ultimă instanță, în „l’infinit de l’œuvre” (în „infinitul creației”), după Blanchot (Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, p. 14).

Cunoașterea care transpare din versurile sale este fără frontiere, un spațiu infinit, plin de posibilități: „Ceea ce nu știu este infinit.”/ „Încă nu cunosc /adevărata natură a ceea ce se mișcă.” (*În spatele lui Dumnezeu*).

Experiența de cunoaștere a ființei este potențată de puterea ontologică a cuvântului poetic, de limba care precedă și acompaniază gestul poetic, creator. Limba ca ființă, materie vie ce se naște din spațiile albe, din pauze și tăceri astfel încât poezia lui Gáspár devine fragmentară, lipsită uneori de punctuație, denotând pe alocuri tensiunea și dinamica creației într-un spațiu deschis, fără frontiere: „Aici limba mi se paralizează/și se adâncește auzul –/ corpul, gândul/rătăcește prin ravenele aride./Somptuoasă

nuditate care se deschide/în întinderea fără memorie/ și fructul suav al limbii/redat anilor de secetă –/oracol mereu tăcut –/pe același morman de gunoi.” (*În spatele lui Dumnezeu*, p.19)

Tăcerea ca spațiu al ființei nu este un gol, la Loránd Gáspár poezia devine adesea ascultare, nu vorbire. Suspendarea cuvântului gasparian diferă de tăcerea la Blanchot unde vidul dizolvă sensul: „A scrie înseamnă a te lăsa pradă fascinației tăcerii.” spunea Maurice Blanchot în *Spațiul literar*. La Gáspár tăcerea devine un act de comuniune cosmică iar creația un spațiu deschis, infinit ale cărei granițe sunt necunoscute: „Da, atâta suflet în trup, în degete/care se ating în lucruri, în corpuri/pentru ca enigma să rămână neprihănită/a multitudinii strânse, nedefinită/unde totul este unic, solitar și nimic/ce apare nu mișcă nimic/fără o infinitate de alte nimicuri/fără ca totul să existe, cu excepția erorii/pentru că nu știu ce este „totul”. (*În spatele lui Dumnezeu*, p.23).

Volumul de poeme, *În spatele lui Dumnezeu*, un adevărat testament poetic al creatorului, cuprinde și unifică în paginile sale temele majore ale creației gaspariene, respectiv alianța dintre natură, ființă, știință și spiritualitate. Rezultă o poezie a imanenței, actul creator fiind în esență o experiență a senzorialului și a cognitivului. Creația și deci poezia reprezintă pentru Loránd Gáspár, un act ontologic de a fi în lume, un *modus vivendi* pentru o viață finită.

Creația sa este un omagiu deosebit adus lumii în general, ființei, cunoașterii, artei, ființa fiind invitată să ia cunoștință de o lume extrem de frumoasă și diversă, conexiunile neuronale permițând renașterea perpetuă, reinventarea unei lumi deschise spre cunoașterea infinită: „[N]u am decât această deschidere / intimă, simțită în seara / vieții mele sfârșite, de a fi o picătură / de lumină în spațiul și timpul infinit / născută din întâlnirea simțurilor unui corp / din miliarde de neuroni / din sori și vânturi necunoscute.” (*În spatele lui Dumnezeu*)

Bibliografie

- Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- Loránd Gáspár, *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010
- Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, 1959
- Martin Heidegger, *La dévastation et l'attente, Entretien sur le chemin de campagne*, trad. din limba germana de Philippe Arjakovsky și Hadrien France-Lanord, Collection L'Infini, Paris, Gallimard, 2006.
- Antoinette Laffont-Bissay, „Les ‚Neuropoèmes’ dans *Derrière le dos de Dieu* ou une approche neuroesthétique du monde, de l'être et de la création poétique”, in *Épistémocritique*, vol. 8, 2011, <https://epistemocritique.org/les-neuropoemes-dans-derriere-le-dos-de-dieu-ou-une-approche-neuroesthetique-du-monde-de-letre-et-de-la-creation-poetique>).
- Saint Augustin, *La Création du monde et le Temps*, Paris, Gallimard, 1993.

Lucrare susținută printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS -UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.

KOROS-FEKETE Sándor

Un arc în timp creat de un om-lumină (Receptarea lui Lorand Gaspar în România mileniului III)

În vara anului 1992, un domn simpatic intra într-unul din birourile mici, lipsite tot timpul de razele soarelui, de pe latura estică a Bibliotecii Academiei de la Cluj. Erau patru încăperi mici în care se instalase Centrul Cultural Francez, înființat doar cu un an în urmă, ca filială regională a Institutului Francez din București. Vizitatorul era un bărbat trecut de 60 de ani, îmbrăcat modest, precum călătorul care mai mult privește, fără intenția de a se face privit. Francezii au obiceiul de a vizita reprezentanțele țării lor, mai ales în locuri unde asemenea stabilimente apăreau mai rar. Aidoma acestui „bătrânel” care era doar în trecere spre alte meleaguri ardene, mai către est.

Doar acum, la o distanță de câteva decenii, mi-a devenit clar ce m-a cucerit în ființa lui discretă, fără vreo urmă a infatuării cu care mă obișnuiseră mulți trecători străini ce „descopereau” această țară parcă uitată de lume. Era de fapt privirea domnului Lorand Gaspar care m-a captivat, o căutătură pe care am revăzut-o neschimbată, de nenumărate ori, pe portretele sale cu care mă întâlneam vrând-nevrând, de-a lungul anilor. O privire rezervată, dar francă – cordială, aș putea spune –, privirea perfectă a blândeții în care se ascunde un minuscul zâmbet, ca o promisiune...

Astăzi îmi este mult mai ușor să deduc că observasem privirea unui fotograf, mereu căutătoare – și a unui medic obișnuit cu prezența permanentă a suferinței umane, privirea unui om mereu disponibil să ajute.

Evident, fusesem captivat și de faptul de a fi întâlnit un concitadin (amândoi fiind născuți probabil pe aceeași stradă a Târgu-Mureșului), care însă, în urma vicisitudinilor sorții, s-a transformat din maghiar expatriat în francez expatriat, călător și intim observator al tărmurilor mediterane, devenind, mai presus de toate, un creator de poezie franceză: o poezie născută din iubirea pentru limba adoptivă și cizelată de privirea sa scrutătoare.

*

Revizitând acest moment în prezent, prin prisma a două interviuri acordate de poet unor ziare locale în iunie 1992: în dialogul purtat cu Smaranda Enache în *Gazeta de Mureș*, Gaspar spunea că nu se recunoaște în poeziile sale traduse în limba maghiară, de parcă și-ar auzi „vocea înregistrată. Ceva lipsit de viață, exterior, ciudat.”¹ Într-un alt interviu – de data aceasta în limba maghiară, convorbire consemnată de Miklós Kund Nagy în cotidianul *Népszás* – autorul mărturisea că a încercat să traducă pentru prietenii săi maghiari câteva poeme proprii, însă textele au devenit „plate, lipsite de interes”,² dovadă că, odată „maturizat” într-o limbă adoptivă, poetul nu mai este capabil să se re-creeze în limba sa de origine.

Putem constata deci că Lorand Gaspar revenea pe tărâmul natal (pentru prima oară în 1968, după un sfert de secol de absență) înzestrat cu o dublă identitate: cea maghiară, înrădăcinată în timp, fixată pentru totdeauna într-un moment foarte îndepărtat, în tinerețea care i-a fost curmată de vâltoarea războiului; și cea franceză: identitate aleasă, dobândită prin forța și voința proprie, consolidată de experiențele unei vieți întregi.

*

Privirea poetului: blândă, caldă și, totodată, statornică, scrutătoare. Spațiul mediteranean mi-a devenit familiar tocmai prin intermediul acestei priviri care a immortalizat observațiile, trăirile cuprinse în volumul în proză apărut în 1997 cu titlul *Arabie heureuse*. Mi-a fost dat să-l traduc în limba maghiară la începutul anului 2005³ – o experiență care m-a transportat într-o lungă călătorie, plecând din Algeria, trecând prin Yemen și ajungând până în Asia Centrală, pentru a reveni, împreună cu autorul, într-o altă patrie adoptivă a sa, Tunisia, iar apoi – prin intermediul unui appendice scris anume pentru ediția în limba maghiară, *Retours en Transylvanie* – în Ardealul pe care îl părăsise în 1943. Nenumăratele referințe la o realitate ce îmi era necunoscută, incursiunile în lumea deșertului, în lumea arabă și în cea a islamului, cercetările care constituiau un album de „fotografii” mintale ce părea că îmbracă dimensiuni incommensurabile, îmi ocupaseră luni de zile timpul personal transferându-mă într-un spațiu feeric compus din semne, fragmente intertextuale, observații și cugetări pe care mi le însușeam prin ochii... cui? Ai turistului? Ai fotografului, cu privirea avidă de compoziții din lumini și umbre? Ai poetului care își consemnează experiențele în forma unei proze de o lejeritate tipic franțuzească? Ai filosofului scrutând rețeaua transparentă, spirituală a lumii pentru a găsi noi noduri de condensare a semnificațiilor vieții? Sau, pur și simplu, prin ochii unui navigator prin deșerturi care, împăcat cu imensitatea și imprevizibilitatea lumii înconjurătoare, se lasă dus de vânturi, de valurile dunelor mișcătoare...

Cartea originală, ediție revizuită și augmentată a volumului *Journaux de voyage* (1985), a văzut lumina tiparului după revenirea autorului în Franța și încheierea carierei sale de chirurg. La primele capitole – note de călătorie publicate începând din anii '70 – s-au adăugat experiențele din Yemen și un capitol „de rămas-bun” dedicat orașului Sidi Bou Saïd, unde a locuit până la părăsirea Tunisiei. Versiunea în limba maghiară a fost completată cu notele autorului care rememorează vizitele sale în Transilvania, Timișoara și Oltenia la începutul anilor '90, printre care găsim și un text comemorativ dedicat lingvistului și orientalistului secui, Sándor Kőrösi Csoma, autorul primului dicționar tibetano-englez. Pe lângă acest text și pasajele referitoare la memoriile familiale, celelalte note despre România reflectă mai mult actualitatea, impresii din perioada incipientă a tranziției, neavând posibilitatea unei analize dintr-o perspectivă adecvată. Lorand Gaspar, discret, doar consemnează, păstrându-și „privirea franceză”, dar și un optimism evident în privința evoluției țării.

*

În vara anului 2005 editura clujeană Koinonia a mai publicat o antologie de proză poetică și versuri în limba română, *Foi de observație*,⁴ în traducerea Ancăi Măniuțiu. Aceste două volume au încercat cumva să rupă tăcerea care îl înconjură pe Lorand Gaspar în România, dacă nu socotim cele câteva tentative de a-l introduce în lumea literară autohtonă, dintre care se remarcă volumul *Egeea, Iudeea* în versiunea românească a Marthei Izsak. Poate nu greșim constatând că aceste încercări au rămas fără ecou, cu toate că presa târgumureșeană s-a străduit să mențină poetul în conștiința colectivă.⁵ În ceea ce îl privește, Gaspar nu a căutat niciodată să fie promovat în mediul literar autohton, reîntoarcerile sale pe pământul natal s-au rezumat la reluarea contactelor familiale și stabilirea unor prietenii bazate pe afinități poetice. Astfel i-a (tra)dus în Franța pe Béla Markó din Târgu Mureș, pe Ottó Tolnai din Palić (Voivodina), pe traducătorii săi maghiari, György Somlyó, János Lackfi și Mátyás Varga și – în primul rând – pe marele clasic al secolului XX, János Pilinszky. Această îndeletnicire, aceste traduceri – în care a fost mereu secondat de Sarah Clair – demonstrează și ele faptul că Gaspar, deși multilingv, a ales o singură limbă de creație: franceza. Iar această alegere a contribuit, fără îndoială, la distanțarea sa față de mediul de baștină – și la ignorarea lui de către acest mediu. O distanțare fizică, determinată de evoluția profesională – să nu uităm că vocația sa primordială a fost cea de medic –, dar și lingvistică, într-o perioadă a apropierei francezei ca limbă de creație, o perioadă plină de trudă care a rezultat în cele din urmă în găsirea glasului poetic propriu.

Să ne reamintim că perioada formării sale ca poet francez coincide cu acel lung sejur petrecut în Levant (1954-1970), într-un mediu lingvistic complet nou, în care elaborarea limbajului poetic se desfășura în paralel cu viața profesională și cu descoperirea deșertului. Aceste experiențe simultane au contribuit pesemne, toate laolaltă, la făurirea unui limbaj pur, despuiat până la albul oaselor, până la străvezime.

Am putea spune că proza lui Gaspar, „însemnările” sale discrete, contemplative frizează uneori stilul jurnalistic – însă apropiindu-ne de limbajului său poetic, rigurozitatea și seninătatea acesteia ne introduc în profunzimi nebănuite. Într-adevăr, această poetică a deșertului, limbajul pe care și l-a asimilat stabilindu-se în Orientul Mijlociu, experiența crucială a primei survolări a pustietății în drum spre Ierusalim, în 1954, multiplicată ulterior de alte experiențe în pustii din Asia, Africa și America de Nord, a devenit baza solidă a unei expresii unice, a unei personalități poetice care s-a manifestat în literatura franceză apărând practic din neant, fără antecedente, cu puritatea unei limbi învățate, aleasă de poet ca „limbă maternă” a creației sale.

*

La doar câțiva ani după reintroducerea lui Gaspar în peisajul literar transilvan apărea la Cluj, la aceeași editură Koinonia, o colecție de nestemate: un album cu fotografii de mari dimensiuni realizate de poet, însoțite de scurte fragmente de text din cărțile sale mai recente

(*Égée / Judée și Arabie heureuse*), cu titlul *Approche de la lumière – Közelítés a fényhez – Abordarea luminii*. Volumul trilingv conține un eseu de András Visky și note biografice, însă fără legende atașate imaginilor cuprinse. Lipsiți de aceste informații, în loc să răsfoim albumul ca o selecție de poze din călătorii, putem da frâu liber privirii și imaginației pentru a ne delecta ochii cu frânturile de eternitate imobilizate în aceste pagini. Acompaniamentul textual minim lasă mai mult spațiu ochiului – luminilor și umbrelor, compozițiilor, culorilor împietrite în timp sau volburându-se ca valuri de pigment aproape palpabile –, făcându-ne să-l uităm pe autor și să ne lăsăm purtați de imensitatea unui spațiu feeric, să pătrundem această imensitate pentru a înțelege cât de adânc trebuie să te afunzi pentru a regăsi esența vieții.

Ca orice imagine bine compusă, încadrată, fiecare fotografie a lui Gaspar ne spune o poveste – iar noi avem toată libertatea pentru a ne imagina aceste povești, să ni le însușim, să ne găsim locul în spații nemărginite, în momente eterne, în compania unor personaje care, în imobilitatea lor, ne poartă în dimensiuni necunoscute. Imagini interpușe între act și cuvânt, între momentul privirii creatoare și momentul formulării, prin care ochiul receptorul îmbogățește priveliștea, aceste fotografii ne incită să revenim la subiectul limbajului poetic – să percepem minunea prin care compoziția vizuală transcende lumea cuvintelor, lăsând loc interpretării lăuntrice, dincolo și mai presus de vorbe. Imaginile ne îndeamnă să recitim textele autorului, să le privim cu un alt ochi, ca și cum am fi „inițiați”, și totodată înnobilează percepția, interpretarea noastră.

*

La început de 2025, iată-ne din nou în compania lui Lorand Gaspar, la Târgu-Mureș. De data aceasta, o reuniune de familie – reuniune hibridă conform uzanței recent împământenite, asigurându-ne prezența celor aflați departe pe un ecran imens deservit de tehnologia vremii. Participanți din peste 10 țări iau cuvântul în sală sau pe ecran, unii prieteni apropiați ai poetului, alții doar admiratori depărtați în timp și spațiu. O atmosferă de familie se instalează pe măsură ce petrecem timpul nostru comun sub tavanul înalt, restaurat în starea lui interbelică, al aulei universității de medicină – chirurgul Lorand Gaspar cu siguranță a fost foarte mulțumit de faptul că vechea școală de cadeți a devenit după război o citadelă a studiilor medicinei. Iar acum legatarii săi se adună în aulă pentru a-și împărtăși gândurile despre acest legământ, despre poezia, arta, personalitatea sa. Este o experiență formidabilă să fii părtaș, chiar și ca simplu ascultător, al prelegerilor – despre poetul, medicul și fotografii Lorand Gaspar, o zi întreagă fiind dedicată traducerii (poeților traduși de Gaspar și poeziei sale traduse în alte limbi) – și, mai presus de toate, martor al prezenței sale, mijlocită de prezentările savante ale universitarilor din toată Europa și din Africa de Nord. Prin grija celor două coordonatoare, Simona Pollicino (Universitățile Roma Tre) și Corina Bozedeau (UMFST „George E. Palade”), amfitrioana noastră timp de două

zile, colocviul „De la cuvânt până la corpul lumii. Lorand Gaspar la răscrucea limbilor, culturilor și disciplinelor”⁶ ne-a oferit o sărbătoare demnă de un centenar. Lucrările participanților au fost reunite într-un volum apărut în vara acestui an, poate cea mai consistentă antologie de lucrări dedicate lui Lorand Gaspar.⁷

Vara anului centenar i-a mai adus poetului un cadou postum: reînființarea, după mulți ani de tergiversări, a liceului romano-catolic pe care Lorand Gaspar l-a absolvit în 1943.

*

În exact ziua centenarului, în 28 februarie a anului curent, participanții colocviului se adună în fața casei natale de pe strada Köteles Sámuel (azi numărul 23) pentru dezvelirea plăcii comemorative. Printre cei prezenți: invitatul de onoare la dezvelire, vărul lui Lorand Gaspar, nonagenarul Ervin Ávéd, interlocutorii interviurilor din 1992, doamna Enache și domnul Nagy, precum și poetul Béla Markó, care rostește în trei limbi un scurt discurs comemorativ, mulțumind organizatorilor colocviului pentru faptul de a fi plătit ceva din datoria târgumureșenilor față de ilustrul nostru concitadin. Uitându-ne în sus, spre plăcuța cu portretul în relief – un pic mai rotunjour decât era în realitate, remarcă un francez –, cu inscripția în patru limbi – dintre care cea franceză mai are loc pentru două corecturi –, ne atinge parcă o adiere venită de nu știu unde, un ușor suspin de rămas-bun pe care îl simțim atunci când știm că acest adio este pur și simplu imposibil...

*

„Nimeni nu îmi poate lua lumina unei aripi care se învârtă deasupra mării, desface și reface cu aceeași mișcare întinderea, nici freacă valurilor în noaptea fără fund sau conversațiile mele cu unul dintre plimbăreții solitari despre care nimeni nu știe dacă sunt nebuni sau înțelepți, nici strigătul glorios al omului peșterilor la prima rază de zorii zilei – clipe eterne.” Lorand Gaspar⁸.

Note:

¹ *Gazeta de Mureș*, nr. 25/1992 (22 iunie), p. 6.

² *Népújság*, suplimentul cultural „Múzsza” din 26 iunie 1992, pp. 2-3.

³ *Boldog Arábia és más úti jegyzetek*, Koinonia, Cluj, 2005.

⁴ Volumul cuprinde o nouă traducere a *Iudeei*, o selecție de poeme din *Feuilles d'observation* și două capitole din *Arabie heureuse*.

⁵ Pe lângă interviurile sus-amintite, poeme traduse, știri, mențiuni în diverse numere ale *Népújság* (15.12.1990, 3.07.1992, 4.01.1995, 6.11.1997, 18 și 28.06.2002, 6 și 11.07.2002, 22.12.2018, 14.01.2023).

⁶ Traducere proprie.

⁷ Aproape 370 de pagini de format B5 în publicația academică *Caietele Echinox*, vol. 48, Cluj-Napoca, 2025.

⁸ Quitter Sidi-Bou-Saïd, în: *Arabie heureuse*, p. 150 (în traducere proprie).

NAGY Miklós Kund

Ce urmează după centenar?

Cei câțiva adepți târgumureșeni ai operei poetului Lorand Gaspar au speranța revigorării memoriei colective privind tot ce se leagă de această personalitate marcantă a orașului. Sunt multe de făcut în această privință, dar ecoul și avântul importantului colocviu internațional inițiat cu atâtă insistență și dăruire de doamna conferențiar dr. Corina Bozedeau, organizat cu generozitate de UMFST G. E. Palade din Târgu Mureș în februarie 2025 ar putea contribui la schimbări benefice în opinia publică mureșeană. Dezvelirea plăcii comemorative în strada Köteles Sámuel din Tg. Mureș pe casa unde s-a născut și a trăit până la vârsta de 18 ani marele poet, chirurg, traducător și fotograf deja a creat un important loc de adunare pentru pasionații vieții culturale. Recent Asociația Culturală Armeano-Maghiară din Târgu Mureș a organizat acolo un impresionant moment comemorativ. Poate că și activitatea de cercetare privind fenomenul Lorand Gaspar se va întinde în perioada ce urmează. Și subsemnatul va încerca să adauge câte ceva la acea literatură de specialitate care are ca scop îmbogățirea cunoștințelor noastre despre acest creator francez atât de puțin cunoscut în localitatea sa natală. Din bunăvoința domnului inginer Ávéd Ervin, vărul și prietenul apropiat al lui L. G. În patrimoniul Casei Bernády ne stă la dispoziție o mică colecție de cărți, documente, scrisori, fotografii care pot fi studiate de cei interesați ca o parte infimă a moștenirii poetului. Sper că și fragmentele interviului realizat cu scriitorul Lorand Gaspar care îl luna iunie a anului 1992 a fost în vizită la Tg. Mureș pot capta atenția cititorilor. Convorbirea s-a derulat în limba maghiară și a apărut în suplimentul literar-artistic Múzsá al cotidianului Népújság sub titlul: Öröm viszontlátni a gyermekkor színhelyeit / Plăcerea revederii scenelor copilăriei/. Ulterior interviul a fost publicat în volumul de convorbiri Míg a magnó összekapcsolt apărut în anul 2006. Traducerea a fost realizată de autor.

— V-am deranjat aici, în sălile Bibliotecii Teleki de care cred că vă leagă gânduri nostalgice, dar timpul ne presează, de această dată ați reușit să vă programați doar o scurtă vizită acasă.

Nu e vorba de deranj, dar în asemenea ocazii omul e într-adevăr bântuit de amintiri, reapar întâmplări din copilărie, din perioada anilor de liceu parcă uitate de mult timp. Eu aici m-am născut, părinții mei au avut rădăcini în Depresiunea Giurgeului. Studiile le-am făcut în Târgu Mureș. Am fost elev la gimnaziul care a purtat numele principelui II. Rákóczi Ferenc, ultimul an l-am terminat la Liceul Reformat.

— Momentan trăiți la Paris...

Acolo ne este reședința, dar ne mișcăm des. De douăzeci de ani lucrez la Clinica din Tunis ca reprezentant al Franței, mă ocup cu pregătirea chirurgilor tineri de acolo. Anterior am lucrat 16 ani la spitalul francez din Ierusalim.

— Din cele spuse reiese că sunteți chirurg, profesor, dar eu v-am căutat în primul rând fiindcă sunteți poet.

Eu le fac cu plăcere pe toate cele amintite. De multe ori sunt întrebat cum se împacă profesiunea de medic cu cea de poet. Nu mi se pare a fi o problemă. Nu întâmpin greutăți în armonizarea celor două sau trei preocupări, toate au greutățile lor specifice. Tratarea oamenilor este o muncă grea atât din punctul de vedere uman cât și științific, iar scrisul, lirica tot așa, are greutatea, seriozitatea sa, nu e o delectare.

— Faptul că sunteți medic vă ajută să cunoașteți mai bine sufletul uman?

Întotdeauna am avut acest gând. Poate că subconștientul m-a îndrumat spre medicină. Inițial studiile mele universitare le-am început la politehnica din Budapesta. După primele trei luni m-a târât cu sine războiul. Mai târziu, când deja am avut posibilitatea am ales medicina. Presupun că am simțit că aici reușesc să-mi perfecționez cât mai bine cunoștințele despre om, această ființă misterioasă.

— Deci anterior ați avut deja preocupări poetice?

Aveam doisprezece ani când am început să scriu versuri. Spre marea mea surprindere în moștenirea mamei mele acum mi-am găsit o poezioară din frageda mea tinerețe. N-are valoare, dar pentru mine a fost o ciudată experiență întâlnirea cu sinea mea de atunci.

— Când ați ajuns la Paris?

Prima dată am ajuns într-un lagăr de muncă din Germania. De acolo în mai 1945 am reușit să evaderez din imperiul german care era deja în prăbușire și am ajuns în Franța. De mult timp doream să studiez acolo. De mic copil m-a preocupat limba și cultura franceză. Tatăl meu m-a îndrumat așa. El a fost cel care mi-a impus ca pe lângă maghiara, româna și germana să-mi însușesc și limba franceză. Spre norocul meu am avut și profesori excelenți de la care am reușit să învăț limba și literatura franceză. Desigur când am ajuns la Paris, am fost nevoiți să ne asigurăm existența. Comunitatea maghiară de acolo ne-a ajutat mult. Am fost mai mulți tineri din Transilvania și Ungaria, ne-au făcut rost de muncă și concomitent am putut să și învățăm. După primii ani m-au angajat ca practicant într-un spital și de atunci n-am mai avut probleme existențiale.

— Condițiile materiale s-au schimbat, dar acel tinerel care cândva și-a încercat talentele poetice în limba maghiară când a devenit poetul francez deja acceptat de opinia publică din Franța?

A fost un drum foarte lung. La început cu câțiva prieteni pasionați de literatură am înființat o revistă literară cu denumirea Ahogy lehet (Cum se poate). Câțiva ani am publicat aici în limba maghiară. Pe urmă mi-am dat seama că dacă rămân în Franța degeaba scriu într-o limbă pe care cei de acolo nu o înțeleg, n-o să meargă. M-am hotărât, încerc să scriu în limba lor. Dar nu este atât de simplu. Este mare diferență între faptul că vorbești bine franceza la spital sau pe stradă și faptul că scrii cu pretenția unui literat și dorești să publici. Am lucrat enorm de mult, au trecut peste zece ani până când am ajuns la un rezultat care poate fi considerat un fel de literatură franceză. Afirm asta cu precauție fiindcă niciodată nu poți fi sigur când e vorba de persoana ta.

— Publicul francez și criticii din Hexagon când au început să vă considere de-al lor?

Primele semne că atenția unor critici literari s-a îndreptat către mine au apărut în anul 1966.

— Vă considerați un „poet roditor”? Publicați des?

Nu. Nu fac parte din acei poeți lirici care anual publică o carte. Până acum mi-au apărut cinci volume. Două în ediții de mare tiraj și popularitate.

— Dar între timp au apărut și semnele recunoașterii oficiale. Mă gândesc la Premiul Apollinaire.

În Franța, mai ales în domeniul liricii asta nu prea contează. Premiile acordate romancierilor au totuși altă greutate. Un roman care a fost premiat cu Premiul Goncourt sau Renaudot poate fi vândut în 300000 sau 500000 de exemplare, iar un volum de poezii, chiar dacă a fost premiat, poate fi cumpărat de vreo 2000 de cititori. Deci să nu acordăm prea mare importanță acestor distincții.

— Nu ați simțit niciodată impulsul că ar fi bine să scrieți poezii și în limba maternă?

Nu, în modul la care vă referiți. Nici nu se poate. Dar prietenilor mei am încercat să transpun în maghiară unele dintre propriile mele poezii. Au devenit fade, lipsite de interes. Sunt convins că un scriitor care a fost nevoit să se despartă de limba sa maternă și într-o altă limbă a reușit să atingă un înalt nivel literar, ar fi în stare să reînceapă totul din nou. Părerea mea e că încercarea nu are sorți de izbândă.

— Întrebarea a fost motivată de faptul că din când în când pământul natal vă cheamă și când puteți, ca și acum, veniți acasă. Poate uneori regretați că din cauza necunoașterii limbii mesajul poeziilor dv. nu ajunge la publicul de aici.

Da, am astfel de regrete. Dar este aproape imposibilă trecerea dintr-o structură lingvistică readâncită în alta care este total diferită. Limba mea poetică, modul meu de gândire și exprimare s-a format în franceză.

— Cum v-ați simțit din nou acasă?

În urmă cu atâtea decenii nu am plecat din propria inițiativă. De atunci n-am avut posibilitatea să vin de multe ori acasă. Dar ori de câte ori am revenit întotdeauna m-a interesat latura umană a lucrurilor. Mai am rude și prieteni din copilărie care trăiesc în Târgu Mureș. Mă simt bine vizitând orașul, locurile amintirilor plăcute, revăzând frumoasele meleaguri ale adolescenței. O experiență aparte a vizitei actuale a fost invitația primită la întâlnirea internațională a poezilor de la Craiova. Există acolo în jurul revistei literare Ramuri un grup tânăr și entuziast de scriitori și profesori care m-a primit cu mult drag. Mi-a plăcut deschiderea lor spre toate problemele dezbătute în cadrul Dialogului care s-a purtat acolo.

— Dialogul purtat de dv. cu pământul natal pe parcursul vizitei de acum se va regăsi și în lirica semnată Lorand Gaspar?

Nu putem ști căci întotdeauna totul începe în subconștient. Dar sper totuși că ceva va fi. Ceea ce este însă sigur e faptul că mă voi întoarce cu mare bucurie.

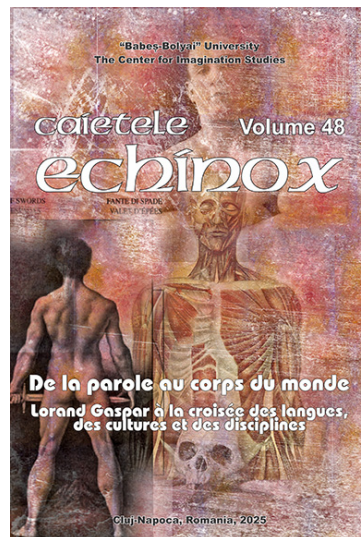
Andreea POP

Lorand Gaspar: între nomadism și existență engramatică

Viața lui Lorand Gaspar, chirurg și poet născut la Târgu-Mureș în 1925 a stat sub semnul nomadismului. Cu toate că, de-a lungul timpului, a fost recompensat cu numeroase și prestigioase premii literare în Franța și pe continentul european (Marele Premiu pentru Poezie al orașului Paris, premiul Apollinaire, premiul Heredia dar mai ales, în 1998, premiul Goncourt pentru Poezie), el rămâne cvasinecunoscut în țara de origine, pe care o părăsește la vârsta de 18 ani pentru a face studii la Politehnica din Budapesta. Fiul unui tată secui și al unei mame cu origini săsești și armene, Lorand Gaspar rămâne profund legat de locurile copilăriei sale fericite în satul bunicilor materni din secuime.

Înrolarea forțată în armată, în anul 1943, urmată de episodul prizonieratului în Germania, marcat fiind îndeosebi de drumul parcurs în vagonul pentru animale, fac ca traiectoria pe atunci foarte tânărului student să cunoască o schimbare radicală. Evadează, ajungând în Franța, unde, după o perioadă de nouă captivitate, are ocazia, după Război, să se stabilească în capitală. Din 1946 se înscrie la Facultatea de Medicină. Adevărata intrare în *logica nomadă* o va face o dată cu decizia radicală de a părăsi Parisul. Tânăr chirurg gastroenterolog, alege să profeseze mai întâi la Ierusalim și Betleem (1954-1971), iar mai apoi, din cauza implicării în complicatul context zonal și a simpatiilor sale palestinienne, e nevoit să plece din Orientul Apropiat. Alege Tunisul, unde va profesa până la pensionare (1971-1988), dar nu rupe legăturile cu spitalul Charles Nicolle. Din 1992 se ocupă pentru o vreme cu studii experimentale în neuroștiințe, la Paris, iar apoi se dedică în întregime scrisului.

Paradoxul existenței sale de nomad intelectual face ca, oriunde merge, să prindă rădăcini. Ba mai mult, resimte o imediată familiaritate cu locurile, ceea ce îl readuce mereu la punctul de plecare: epoca



copilăriei transilvane. Aceasta, pentru că nu doar glisează la suprafața lucrurilor, ci are ambiția de a cunoaște în profunzime fiecare loc prin care trece. În vreme ce cunoașterea lui e intensivă și stratificată, spiritul îmbrățișează lumea în toată lărgimea ei, se întinde continuu, spre un orizont niciodată atins. În esență nomadismul pe care îl practică e unul *tubercular*, multiplicat și multidirecționat de peregrinările sale profesionale, în sensul propus de Gilles Deleuze și de Félix Guattari la mijlocul anilor '70: drumul contribuie la crearea unei structuri abstracte, ramificate și subterane – într-un cuvânt, *rizomatic* – după cum vor spune filozofii în legătură cu opera lui Kafka – „o vizuină” cu intrări-ieșiri multiple, care împiedică pătrunderea în centrul structurii. Pentru că nu există, de fapt, un centru: el se delocalizează pe măsură ce rețeaua se extinde și produce tot mai mulți noduli care multiplică sensul prin dezinvestire¹. Cu aplicare la biografie, și mai cu seamă, la cea a poetului-chirurg, teoria se revendică, pe de o parte, prin prisma cauzalităților și a caracterului transgenerațional pe care le subîntinde (trilingvism din copilărie, etnicitate complexă, război, prizonierat, partizanat etc.); pe de alta, ea privește fascinația poetului pentru *desert* ca simbol al spațialității nesfârșite, adevărată axă care va structura destinul lui Lorand Gaspar și care va contrasta mereu cu agitația, direcționalitatea, constrângerile și controlul la care este supusă *metropola*. Faptul că poetul alternează șederile între Paris și desert, mai ales spre sfârșitul vieții, e un simptom al existenței nomade, care nu poate asimila presiunea spațiilor închise decât prin compromiterea structurii interioare – ceea ce Lorand Gaspar nu e dispus să accepte.

Recunoașterea meritelor poeziei sale, încununate cu premiul Goncourt dar și prin zecile de studii universitare și de critică literară care îi sunt dedicate, rămâne de netăgăduit. *Nomadismul rizomatic* care îi este specific (grefăm expresia pe teoria spațialității din *Mille plateaux*), este în esență construit pe juxtapunerea aparent tensionată a spațiului copilăriei, muntos și înverzit, deschis spre divinitate dar dezvoltat pe verticala înălțimilor milenare ale Carpaților și infinitatea orizontalizantă a deșertului, fără timp și fără altă devenire decât în sine și prin sine. De aceea credem că acest aspect reiese cu mult mai multă luciditate și curgere logică din *Jurnalele* sale de călătorie și din interviurile pe care le acordă – și asupra cărora ne vom apleca în cele ce urmează.

Când, în primăvara lui 1946, tânărul de 21 de ani vede pentru prima oară Parisul, un soare blând îl salută pe străzile animate de oameni zâmbitori și de pomii în floare. Marea metropolă aduce cu sine promisiunea unui nou început. După evadarea din prizonierat, mai precis

„[u]n an mai târziu, după multe alte peregrinări, ajungeam la Paris. Era iarăși primăvară, castanii din grădinile Luxembourg erau în floare iar eu îmi ziceam ca acest cuvânt, *libertate*, căpăta brusc un sens, în cea mai frumoasă zi din viața mea.”²

Din acest spirit de libertate și de camaraderie se va naște și ideea noii cariere medicale, căci, așa cum își amintește în „Eseul autobiografic inedit” care deschide volumul *Sol absolu et autres textes* din 1982, lua această decizie și sub influența anturajului pe care îl va avea în capitala franceză. Familiaritatea din diversele contexte ale vieții, tradusă nu numai ca adaptabilitate, ci mai cu seamă, ca acceptare a diferenței, îl va aduce în fericita stare de a se simți oriunde acasă – că e vorba de Paris, Israel, Palestina ori Tunisia. Lorand Gaspar e cetățean al lumii – și această calitate îi este instilată din copilărie: când România recuperează ținuturile transilvane, etnicii unguri trebuie să se plieze noii situații – care nu schimbă însă existența de zi cu zi, căci, dintotdeauna, români, sași, secui și toate celelalte naționalități au coabitat pe aceste meleaguri. Această multiculturalitate de fond, dublată de propriile origini amestecate, îl va predispune la toleranță și empatie pentru oameni și la dorință de adaptare în raport cu locurile.

Însă familiaritatea pe care Lorand Gaspar o resimte față de oamenii și spațiile diferite de ceea ce cunoscuse în fosta viață indică o înțelegere a existenței care depășește limitele experienței. La vederea deșertului pentru întâia oară, această adaptare imediată îl lovește cu forța unei evidențe: nomadul este spiritual deschis întocmai ca și spațiul în care simte mereu să se integreze fără însă a i se supune. O convență naturală se naște din acest contact care, deși pare superficial, e de fapt spontan și în același timp, durabil. În survol deasupra deșertului Ghor, zărește o dără de vegetație care brusc îi face ținutul familiar, în ciuda circumstanței, ca și cum cromatica îl duce înapoi, spre anii copilăriei și ai vacanțelor petrecute la bunici, în secuime, înconjurat de munți și de un calm infinit, acolo unde albastrul cerului întâlnește verdele pădurii. O *engramă a imanentului* se naște la acest prim contact, prin care subconștientul suprapune realității o imagine de ansamblu demult introjectată.

„Soseam din est, dinspre deșert, adică, după ce înconjurasem Israelul. În Orientul Apropiat vara își intrase deja în drepturi, avionul survola destul de jos sfârcurile dezgolate, în alternanța bej-cenușie care unduia senzual înălțimile Amonului și Moabului, despățite de lanțul din Iudeea prin crevasa adâncă a Ghorului, în care puteam zări dăra de vegetație șerpuitoare care însoțește Iordanul până la gura de vărsare în Marea Moartă. Fiind de obârșie dintr-un ținut al pădurilor, care parte din mine putea bunăoară să intre subit în rezonanță cu pământul ăsta dezgolit? Căci, de fiecare dată când, de-a lungul anilor, reveneam aici după o perioadă mai mult sau mai puțin îndelungată, vederea culorilor șterse, a unduirilor, a podișurilor, a crevaselor care se înfățișau înaintea mi precum linii de fugă, mă umplea, fizic, de aceeași bucurie manifestă, de nedescris... Eram îndrăgostit de țara asta.”³

Deșertul, cu relicvele sale de vegetație uscată și urmele stratificate ale erelor geologice pe care le-a traversat omenirea, funcționează ca un catalizator al

memoriei afective, care readuce la suprafață imagini fondatoare ale individului. Cele două tipuri de spațialitate, atât de îndepărtate, își răspund, totuși, datorită faptului că integrează același caracter „neted”, continuu și omogen, cu toate că ființează în baza inversării axelor orizontală și verticală, fără, însă, a înceta să reprezinte, în imanență, o întindere potențial infinită. Asistăm la o adevărată somatizare, la o reverberație profundă a conștiinței întrupate prin revelația cromatică a verdelui, precum un efect de persistență retiniană. Suprapunerea engramică este validată de acest moment revelatoriu, care are loc ca o *recunoaștere apriorică* a unei realități niciodată experimentate înainte și trăite ca o imixtiune a planului trecutului, încă viu în conștiința individuală. Copilăria petrecută la bunici infuzează cu a ei „bucurie” repetată cu fiecare întoarcere momentul intim al acestei recunoașteri și este transferată asupra deșertului în virtutea faptului că apare ca o consecință a unei „realități multiple și complexe”⁴. Sosirea se face mereu dinspre orient, ca și când estul ar funcționa ca și element declanșator, în plan simbolic, al unui întreg set de cauzalități nevăzute: poetul zărește deșertul dinspre est, provine din Transilvania orientală, undeva în Europa de Est, dintr-un loc pe care localnicii îl numesc *Îndărătul spinării lui Dumnezeu*⁵...

Cu ocazia unei vizite la Târgu-Mureș în 1992, în interviul pe care îl acordă Smarandei Enache, singurul care apare, de altfel, în România, Lorand Gaspar își precizează poziția în ce privește legătura cu religia, care, pentru el, e tot atât de immanentă naturii precum e corpul fizic.

„Eu nu pot concepe diferențe de natură. Pentru mine, una și aceeași substanță sau natură, dacă vrei, produce atât fizicul cât și spiritualul”⁶, mărturisește poetul. Ceea ce nu duce la negarea lui Dumnezeu, din moment ce agnosticismul lui Lorand Gaspar admite existența divină atâta timp cât ea e immanentă Naturii: nu o transcende, nu o depășește. Păstrând aceeași logică, în opinia sa, în funcție de climatul istoric, prevalează, în diferite epoci, ori individul ori societatea, căci sunt

tributare aceleiași substanțe. Cu bemolul că înțelegerea sinelui condiționează o bună cunoaștere a comunității umane. Or, această realizare ne aduce în fața conceptului de *empatie* care organizează discursul poetic gasparian. Dragostea pentru om și natură vine din fericirea momentelor în paradisul verde al Carpaților. După cum povestește într-un alt interviu, din 2008, pentru numărul special al revistei *Nunc* care îi este dedicat⁷, se consideră „foarte norocos” să-și fi putut petrece măcar o parte a vacanțelor școlare la buncii materni, în secuime, unde vara mergea la pescuit cu tatăl său. Universul copilăriei va genera, prin urmare, *engrama fericirii* (chiar lipsit fiind de dragoste maternă); apoi, ea se va suprapune altor contexte de-a lungul vieții (în speță, experiența deșertului) și va infuza *trăire* unor spații care, cine știe, nu ar fi stărnit în el vreun tip de reacție emoțională.

Sentimentul de comuniune cu natura provine, probabil, din aceste weekenduri petrecute cu tata, lângă șuvoaiele prăvălite din înălțimile Carpaților. [...] Mult mai târziu, descoperirea deșerturilor din Orientul Apropiat m-a îmbogățit cu o experiență foarte diferită, și cu toate acestea, foarte asemănătoare, a cărei intensitate depindea de întâlnirea solitară a unui tânăr cu o „Natură” care mi se părea nelimitată și căreia, o știam deja intuitiv, îi aparțineam.⁸

Engrama mnezică pe care, tânăr fiind, o experimentează, funcționează în sensul conversiei momentului prezent într-unul din trecut, unitar căci reiterat, și care converge spre zilele luminoase, în care copil și adolescent, se bucura de iubirea părintească a tatălui (mama fiind o constantă sursă de suferință, fire rece și chiar despotică – așa cum măsurusește în interviul acordat lui Maxime Del Fiol). Această trăire singulară îl transformă pe loc în nomadul *rizomatic* care nu va înceta să se caute pe sine. Persistența retiniană a clipelor investite emoțional face posibilă această punere în paradigmă a trecutului cu prezentul prin prisma spontaneității trăirii care operează la modul cel mai firesc un transfer simbolic, din moment ce ambele planuri ale existenței sunt virtual extensibile la infinit și omogene din punctul de vedere al calității mnezice.

Dinamica proiectiv-introjectivă stă la baza sentimentului de familiaritate instalat în ciuda disonanței cognitive pe care o implică și va canaliza spiritul nomad în sensul recunoașterii: prin aceasta sunt importante paginile sale de *Jurnal* – ele provoacă bucuria regăsirii prin intermediul autenticității momentului captat în actul de scriere. *Journaux de voyages* e poate cel mai bun exemplu în acest sens. Volumul, apărut în 1985, dă măsura importanței pe care o are engrama mnezică în opera poetului – ce se dovedește a fi un cel puțin la fel de talentat povestitor. Capitolul de deschidere, „Ahaggar”, reține episodul unei plimbări în singurătate, fără ghidul sau tovarășii de călătorie:

„Urc pe jos prin valea seacă (a) în căutarea unui semn de viață. Ca și când existența acestor pietre n-ar fi viață deja! Nu mai bate vântul, nu e nici o mișcare. Glorioasă tăcere, neclintire zdrobitoare. Stranie densitate a absenței, a eliberării brutale a simțurilor. Stau la umbra rară a unui tufiș uscat în așteptarea a nu-știu-ce. Ațipesc.



În vis, tăcerea se face lichidă – lichid transparent, miraj și mirază (b); visul îl estompează pe drumețul care înaintează cu greu. Apoi, o piatră și sunetul pur al unei raze de lumină ce se frânge. Arunc o privire: în vârful unui tufiș vecin, o păsărică cu cap alb (c).”⁹

Fraza eliptică și încărcătura vizuală din aceste rânduri încapsulează indubitabile valențe poetice, cărora li se adaugă urma mnezică a Naturii atotstăpânitoare. Onirismul scenei și așteptarea iau forma unui presentiment ori a vreunui instinct ascuns care semnalează suprapunerea planurilor temporale. „Visul” în „oglină” trecutului demonstrează că spiritul poate parcurge timpul în sens regresiv, poate *dezbrăca* diversele straturi sociale în care sinele se camuflează, pentru a ajunge la conturul de origine, demult internalizat. „Ațipirea” funcționează ca o adormire a logicii și a gândirii raționale, ea lasă să vorbească simțurile. Și totul se petrece în solitudine, ca un act transgresiv și extrem de personal. Căci *solitarul*, după cum îi mărturisește Smarandei Enache, „nu este decât o formă, dar esența pe care aș putea-o numi energie, mișcare, gândire este incomensurabilă.”¹⁰

Solitudinea și solidaritatea între spațiile temporale explică, din nou, reîntoarcerea la esența tuturor lucrurilor manifeste (care e neapărat imanentă, pentru poet). Reproșul adresat spațiului citadin, normat, constrângător și discontinuu, e de a fi în ruptură cu fireasca curgere în virtutea consubstanțialității imanentului, modernitatea răpind omului dreptul la singurătatea care îi permite să reia legătura cu sinele. În *Carnet de Patmos* această critică ia valențele unei nostalgii a originilor, pe care, cu timpul, nu le mai regăsește. Natura altădată sălbatică a insulei grecești a fost cu timpul gentrificată în exces, pentru a urma o strategie turistică care i-a compromis adevărul existenței milenare.

„De când s-a dezvoltat turismul industrializat, a apărut o rețea de vreo douăzeci de kilometri de șosele, pe care circulă tot felul de mijloace de transport, de la scutere la autobuze. Vara e mai ușor de găsit benzină decât apă.

Într-un cuvânt, de vreo zece ani încoace, «splendida insulă a fiicei lui Leto», loc de exil al Sfântului Ioan, care mă sedusese cu goliciunea și cu farmecul ei, a fost atinsă de Hidra îmbulzelii, a furnicarului uman și a vacarmului, ca multe alte locuri în care domneau odinioară liniștea și lentoarea, și în care viața de zi cu zi se întindea cât vedeai cu ochii și auzai cu urechile.”¹¹

Omul, cu dorința lui crudă de a controla spațiul, de a îl supune propriilor scopuri mai mult sau mai puțin onorabile, nu face decât să îi altereze definitiv substanța, care, așa cum arătau Gilles Deleuze și Félix Guattari în *Capitalisme et schizophrénie II: Mille Plateaux* (1980), se striază, pierzându-și continuitatea și întinderea. Solitarul devine atunci simplu turist, care nu poate trece dincolo de suprafață, nu are momente de intensitate care să ducă la vreo redescoperire a sinelui. Poate chiar această realizare face din Lorand Gaspar un turist în orașul natal. Iată ce notează poetul cu privire la una din vizitele la Târgu-Mureș de după Revoluție:

„În afară de un complex așezat pe vechiul domeniu al franciscanilor (biserica, mănăstire, școală primară) și compus dintr-un teatru nou și alte câteva clădiri care găzduiesc «magazine de lux», centrul orașului Târgu-Mureș/Marosvásárhely a rămas relativ intact. Pe câteva din străzile ce duc în marea piață publică mi se mai întâmplă să dau peste umbre.”¹²

Atunci când, de curiozitate, grupul din care face parte intră într-un magazin oarecare, privirea rece și completa ignorare a nou-veniților – căci vânzătoarea nu și-a terminat discuția cu o prietenă – ne aduc cu siguranță aminte de anii postcomunismului românesc, cu toate că imaginea nu e chiar atât de anacronică pe cât ne-am dori. Străin în locul de naștere – fatidic striat – iată senzația care simptomatizează faptul că ceva din compoziția locului ori a sinelui s-a schimbat radical și definitiv. Călător în țara sa, la fel ca în oricare alta, poetul devine, în distanțare, un vizitator – senzație care se dilată tot mai mult cu trecerea anilor, în ciuda multiplelor încercări de reconectare cu oamenii și locurile.

Empatia, calitate esențială a nomadului rizomatic care este, o rezervă acelora (oameni și locuri depotrivă) care viețuiesc încă în orizontul întins la nesfârșit al arhetipurilor. De aceea, poate, ori de câte ori revine, merge în satul bunicilor, unde mai locuiesc câteva dintre rudele rămase în viață¹³. Curios cum, în călătoriile sale, se apropie tocmai de oamenii ajunși la vârste înaintate – de multe ori la anii și în situații de izolare analoge celor ale bunicilor, altădată. Mereu diferită, fizionomia celui trecut prin viață mijlocește conștientizarea faptului că omul e constant supus propriei condiții și, totodată, un produs al acesteia, pe care fiecare cultură o semantizează în felul ei dar care rămâne, în esență, aceeași. Într-o vizită făcută în partea asiatică a fostului URSS (Kazahstan, Turkmenistan, Uzbekistan...), grupul ajunge la Buhara, vechi oraș uzbek. Mergând la o piață locală, Lorand Gaspar înregistrează cu o remarcabilă acuitate fizionomiile îmbătrânite:

„Fețele lor frumoase și severe, ridate și bronzate, ochii adeseori pierduți în zare, bărbile albe, îngrijite, domină aceste locuri pline de agitație zgomotoasă.

Înfășurați în *șapane* cu dungi gri pe fond gri mai închis, ori negru pe fond albastru închis, purtând pe cap *liube*, își târâie adesea cizmele grele, ce par să cântărească cât ei de mult. La colț de stradă, un călugăr care cerșește îngână o cântare. Circulația e intensă și pestriță: motorete, biciclete, măgari, camioane, căruțe, hamali încărcăți. Între obiectele pe care le vând negustorii, un singur articol de lux, bijuteriile.”¹⁴

Cât de realist și de pitoresc descrisă e această imagine a târgului uzbek, cu omul care se află în prelungirea locului și a timpului cărora le aparține și cu care întreține o relație aproape osmotică – față de situația turistului, constrâns de spațiu și timp să nu poată să pătrundă în profunzimea lor (nici măcar să nu și-o dorească, de fapt). Nomadul *rizomatic* nu e turist, e un explorator care reușește să se conecteze spontan cu locul, și integrându-se, și-l apropiază în oarecare

măsură. Activând depozitele mnezice din interiorul său, el ajunge la adevărul intim al ființei, care, așa cum demonstrează scriitura poetului chirurg, permite, prin accesarea resorturilor de empatie, atât întoarcerea la origini, parțial, cel puțin, cât și integrarea în universalitatea condiției umane, cu tot ce are ea esențial și inalterabil.

Bibliografie

GASPAR, Lorand, *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010.

GASPAR, Lorand, „Retour de Transylvanie (et d'autres villes de Roumanie)” in Maxime DEL FIOL (dir.), Numéro spécial Lorand Gaspar, *Nunc*, nr. 17/nov. 2008, p. 76-83.

GASPAR, Lorand, *Cahier de Patmos*. Textes & Photographies de Lorand Gaspar, Cognac, Le temps qu'il fait, 1991.

GASPAR, Lorand, *Journaux de voyage*. Encres de Zao-Wu-Ki, [Paris], Le Calligraphe, 1985.

GASPAR, Lorand, „Essai autobiographique inédit” in *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7-21.

Interviuri

GASPAR, Lorand, DEL FIOL, Maxime, „Une traversée de l'immanence – entretien” in *Nunc*, nr. 17/nov. 2008, p. 12-22.

GASPAR, Lorand, ENACHE, Smaranda, „Dincolo de exercițiul înțelegerii Sinelui. O convorbire între Smaranda Enache și Lorand Gaspar” in *Gazeta de Mureș*, nr. 25/1992, p. 4.

Alte lucrări

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie II: Mille Plateaux*, Paris, Minuit, col. „Critique”, 1980.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, col. „Critique”, 2005 [1975].

Lucrare susținută printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării, CNCS -UEFISCDI, nr. proiect PN-IV-P2-2.1-TE-2023-0108, în cadrul PNCDI IV.

Note:

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, col. „Critique”, 2005 [1975], p. 7. În partea a doua a monumentalei lucrări *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, col. „Critique”, 1980 cei doi autori vor dezvolta teoria relațiilor rizomatice.

² Lorand Gaspar, „Essai autobiographique inédit” in *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7. Facem precizarea că, în afara unei mențiuni specifice privind traducătorul, varianta în limba română a textelor lui Lorand Gaspar ne aparține.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ În fr. *Derrière le dos de Dieu*, sintagmă care dă titlul ultimului volum de poezii antum, apărut la Gallimard în 2010. Traducerea titlului îi aparține lui Dominique Ilea, care propune o primă versiune în română a câtorva versuri din volumul în cauză. (Vezi *Literomania*, nr. 200/24.04.2021, online)

Cât privește volumul așa cum apare el în versiune



originală, Lorand Gaspar simte să-l deschidă cu o explicație adresată cititorului: „Îndărătul spinării lui Dumnezeu: nume dat regiunii din Transilvania orientală unde se află satele austere de pe înălțimile Carpaților de unde se trăgeau bunicii mei. L.G.” (*ibid.*, p. 8).

⁶ Lorand Gaspar, Smaranda Enache, „Dincolo de exercițiul înțelegerii Sinelui. O convorbire între Smaranda Enache și Lorand Gaspar” in *Gazeta de Mureș*, nr. 25/1992, p. 4.

⁷ Lorand Gaspar, Maxime Del Fiol, „Une traversée de l'immanence – entretien” in *Nunc*, nr. 17/nov. 2008, p. 12-22.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ Lorand Gaspar, *Journaux de voyage*. Encres de Zao-Wu-Ki, [Paris], Le Calligraphe, 1985, p. 12. Numerotarea ne aparține și privește: (a): în fr. *oued* (trad.: „ued”). În virtutea imaginii poetice, am preferat varianta traducerii prin expansiune. (b): în fr. *miroir*. Sinonim înv. pentru „oglină”, selectat în scopul păstrării aliterăției care ritmează textul în original; (c): în fr. *traquet* (trad.: pietroșel sur, pietrar, mărăcinar). Având în vedere gradul de specializare a termenului, preferăm traducerea dezambiguizantă, prin hiperonim.

¹⁰ Lorand Gaspar, Smaranda Enache, *op. cit.* [Ortografie cu „r”, schimbată după reforma ortografică din 1993].

¹¹ Lorand Gaspar, *Cahier de Patmos*. Textes & Photographies de Lorand Gaspar, Cognac, Le temps qu'il fait, 1991, p. 15.

¹² Lorand Gaspar, „Retour de Transylvanie (et d'autres villes de Roumanie)” in *Nunc*, *op. cit.*, p. 81. „Umbrele” pe care le observă pe străzi îndeplinesc un dublu rol: pe de o parte, simbolizează cicatricile interetnice care persistau în zonă după 1990 și permanenta senzație de insecuritate; pe de alta, pot simptomatiza prezențe ce par să răsară, fantomatic, din trecutul său îndepărtat, ascunse în orașul natal, oameni care nu mai sunt dar care și-au lăsat amprenta [engrama] în spiritul tânărului de altădată. Într-un mod care îi este, dealtfel, specific, Lorand Gaspar procedează la amalgamarea celor două planuri temporale, înrădăcinate simultan în conștiința istorică și individuală. Autorul stabilește o omofonie la distanță între un termen exprimat („umbre”) și unul subînțeles, mereu sugestionat („urme” [ale trecutului]).

¹³ *Ibid.* p. 76.

¹⁴ Lorand Gaspar, *Journaux de voyages*, *op. cit.*, p. 45. Sublinierea autorului [L.G.].

BORCO Ilin



Copilul fără Nume

Chiar dacă sunt nemuritor, tot pot muri. Pentru că nu sunt veșnic. Dar nu voi fi trecător pentru totdeauna, mi-a spus un pescar pe care l-am întâlnit mai sus de Aranca, în lunca Mureșului. Tocmai scotea cu *cântarul* un avat cât piciorul. De douăzeci și patru de ani îl aștepta. L-am lăsat în bucuria lui și am plecat. Apoi l-am auzit înjurând și blestemând. Și plângând. A scăpat pește-n apă. A fost nemuritor preț de câteva secunde. Asta știu doar eu, cel care scriu, el nu, și nici nu cred că l-ar fi interesat acest aspect.

Peste o săptămână, la cimitirul de la Semlac, la înmormântarea lui au fost doar popa, o vecină bătrână și Mitu groparul, un țigan acordeonist. Ploua mărunț și insistent, toamna își proptea vremea morții în stolurile de ciori care ciuguleau ultimele lumini din ochii lui octombrie. Gardul cimitirului e din sârmă ghimpată, casa groparului stă să fie înghițită de noroaie. Popa, jigărit și flegmatic, duhnea a rachiu acru și n-avea sutana pe el. Ținea cădelnița ca pe un buzduhan, de zici că acuși face iureș cu ea. Ploua și ploua. De pe chelia rozalie apa i se scurgea în ochi, apoi în gură, iar el se scurgea de pe picioare în sine, în raclă, în vidul de plumb din cer, în moartea mortului parcă. Pe cizmele-i de cauciuc mai mari cu două numere, se prinsese noroiul ca pe șenilele buldozerului. Abia se târa, nu știai dacă groapa-i pentru el sau pentru mortul mort. La groapă au mai fost și copiii *șânțerului*, amândoi retarzi. Ciufuliți, pistruiați, murdari, tot timpul mocicoși în jurul gurii, aproape știrbi. Rânjet blajin și tâmp, bale de un cot și privire goală. Din nicăieri în nimic și înapoi. Acordeonul lui Miti storcea din rugina zilei lacrimile nevărsate ale lumii pentru decedat. Magistral de trist, magistral de mocirlos, și plânsul ar plânge. Popa n-a ținut predică. Doar s-a tăcut în ploaie. Echipa din infernul imediat a dispărut apoi, încet și teleghidat, în amurgul negru. Doar țișanul i-a zis răposatului: e ultima dată când ai murit.

Vino cu mine sus, în pădure, să-ți arăt unde sălășluim atunci când ne dezbrăcăm de piele și de noi. Vino să-ți cunoști fratele și sosia. Să-ți vezi inima de apoi. Acolo stă gol propriul tău tu. Acolo sus, între pini. Acolo-s mai mulți Ilini.

Nu întreba cine ne-a murit, așa, pe jumătate, când ne-a născut. Cine ne-a furat din noi când ne-a făcut. Chiar dacă ar exista răspunsul, ar fi doar unul dintre o mie. Poate ai crezut că inima ta e o doamnă. Nu e, de la bun început a fost

doar toamnă, doar toamnă. De aia îmbătrânești așa de abrupt. Și nu poți să dormi în lumea asta. Hai cu mine, sus, în pădure, să-i vezi pe toți cei care ți-au rămas datori cu o viață și cu un vin. Să vezi că tu ești propriul tău amin.

În vis, propria ta viață visează că ești altcineva, cineva care i-ar conveni să fii. Trezirea e moartea. Și ea durează toată viața.

Atunci l-am întâlnim pentru prima oară. Nu m-aș fi gândit că, după ce vom petrece câteva ore împreună în decurs de câteva zile, nu-l voi mai revedea vreodată, dar că mă va urmări toată viața. De fapt, eu îl voi căuta, nu mă va bântui el.

Aveam vreo paisprezece ani, era înainte de 1989. Începeam, ușor, să mă fecioresc. Adică mă năpădeau filosofii vieții, înainte de faza cu fetele. El să fi avut vreo șapte – opt anișori. Nu-i știam numele nici atunci. Bălai și ondulat la păr, cu pistruii răzleți pe un nas perfect arhetipal, nici ascuțit, nici borcănă, pomeți ca niște caise în părg. Ochi albaștri, limpezi, ca Ochiul Beiului, cu tente verzui la asfințit, gene încovrigate, cât pensula de zugrav. Eu băteam pe strada Iris ultimele mingi adolescentine cu derbedei de la blocul turn 31 de pe Șagului, ultimul lap tenis pe betonul desenat cu cretă roșie. Am luat o pauză și am aprins țigara, un LM cu inscripție albastră lângă filtru. Toamna-și făcea în mine sute de halte în care-mi voi adăsta haiduceala tuturor anotimpurilor care nu-s ale mele în următorii patruzeci de ani. A venit și s-a așezat lângă mine. Va trebui să-i dau un nume, aici, în carte. Căci mi-a fost la capătul minții toată viața, fără să știu că este el, mi-a fost popas în insomnia-mi de o viață fără să știu că-i el, mi-a fost înger și călău în toată avalanșa asta de ani în care nu știam dacă-s om sau neom, osândit sau norocos, renegat sau ales. Sau, pur și simplu, nimic din toate acestea. Aveam cotul drept julit, cu urme de asfalt și bitum pe el. Dureri mari, că e prospătură. Arde și frige, cu tot cu frison. S-a așezat lângă mine, zâmbind. Un zâmbet care nu degaja nici lingușeală nici miștocăreală, nici de supunere, nici de superioritate. Acel zâmbet nu avea veselie infantilității, nici sobrietatea maturității. Doar frumusețe. Și pace. În același timp era și tonic.

— De ce fumezi? – m-a întrebat de zici că discută cu mine a mia oară.

Fix de un puști dornic să fie băgat în seamă am nevoie acum, de unu care fuge de făcut temele, dar nici de mă-sa și tac-su n-are chef.

— Că am o vârstă, că se cade – îi răspund extrem de încântat de calmul din glasului meu, un calm foarte cool, de băiat trecut deja prin meandrele vieții de cartier.

— Mi se pare aiurea să fumezi. Te doare? – îmi atinse ușor pielea din jurul cotului julit. Avea vocea limpede, mă lovise-n inimă instant. Ca apa vie, care n-a cunoscut vreodată vreo strângulare sau îmbuteliere.

— Ei, mă doare pe dracu, mă doare-n cot – am replicat cu o voce metalică, de Charles Bronson, și am tras ultimul fum din țigara care se sufocase deja la filtru. Ceilalți derbedei mă strigau să continuăm jocul. Atingerea copilului mi-a alinat durerea la cot, ca-n poveștile cu minuni. Am răcnit la băieții cu mingea:

— Haplea, adă-mi o țuică de la tac-tu!

— Ești singurul om pe care-l doare-n cot când e lovit în cot – îmi aruncă puștiul râzând. M-a luat de după umeri, camaradereste, bărbătește, însă cu gingășie, fără scuturături.

Râsul lui avea prospețimea unei lubenițe reci scoase din fântână în miezul de august al pusteii. Doamne, ce-aș da să-l mai întâlnesc odată în viața asta!

— Și ce faci cu cotu? – mă întrebă serios, ca un medic.

— Aștept tăria, ce să fac.

— O să pui țuică pe rană?

— Evident că nu. O s-o beau.

Eram mândru de mine. Nu puneam tăria pe rană, ci o beam. Tăria mea consta în a bea tăria, ca un bărbat, fără schimonoseli.

Băieții cu mingea urlau „hai, mă, sârbule, hai fraiere, că-i 2:2!”.

N-am mai jucat fotbal, am rămas de vorbă cu puștiul. M-a întrebat care-i viața mea și de ce-s trist. Cum să fiu trist? Musteam de energie ca un vulcan, erueam de o sută de ori pe zi, eram de nestăvilit, în toate. Picioarele și mâinile îmi mergeau ca gura și gura ca ele. Zburam în continuu, rădeam în calea mea și viața și moartea, deși n-aveam habar de niciuna. Eram un nechez de om, cum să fiu trist?!

— Mie mi se pare că ești trist. Nu fi trist. Ești un om așa de bun.

— Da de unde știi tu că-s bun?

— Așa știu eu – zicea ca pentru el, cu privirea aruncată ca un pod peste timp în zarea de beton, spre depozitul de sticle de bere, lapte și apă minerală din piața Doina.

Ne-am strâns mâna în semn de prietenie. Nu mi s-a prezentat, nici nu m-a întrebat care e numele meu, ever.

Doamne, ce-aș da să-l mai întâlnesc o dată în viața asta.

În timp ce scriu asta în bucătărie, Păpădioara spală vasele, tocmai au plecat de la noi Adrianele. Babeți și Bitang. E 27 iulie 2025. Pe youtube e „Ghost riders in the sky” de Higwaymen. Willie Nelson începe în forță. Pe la mijloc, piesa îi zice cowboyului: „Dacă nu te vei schimba, vei goni pe veci cireada diavolului pe cerul ăsta fără de sfârșit fără să o prinzi”. Adică schimbă-ți viața plină de belele. De riscuri. De fărâdelege. De nebunie. De nerăspundere în fața nimănui, nici măcar în fața ta. Sau – ia-ți osânda ca pe un dar.

Pe frigider e un păienjenuc. Mic și prost, fășneț. Cu greu l-am prins și l-am dus afară, l-am pus pe motocicletă, poate o să-i fie bine pe ea. Pe youtube merge Springsteen, „Dancing in the dark”. Am fost la concert acum, în iunie, la Milano, și anul trecut, la Madrid. Belea, belea, be-lea! Mircea Mihaieș m-a bolânzit de cap cu el, acu douăzeci de ani. Păpădioara face pireu de cartofi și găngurește prin casă. Ce tihnă, ce rost.

Ar trebui să-i dau un nume acestui băiat bălai, care era acea entitate pe care ți-o scoate viața în cale ca să te devii. Să te naști. Să te accepți și să te mustri, să te ierți și să te reinventezi. Să-ți făurești din ființa ta un liber arbitru căruia nici măcar tu nu-i datorezi socoteală. Un înfrânt a cărei inimă a învins doar frica dar nu și sinele ei. Un erou a cărei moarte a fost în zadar chiar și în timpul vieții. O să-i spun Copilul fără Nume.

Ne-am mai întâlnit de câteva ori în toamna lui 1987 sau 1988. Băieții și-au mutat fotbalul la blocul verde. Pe Copilul fără Nume îl găseam pe înserate pe înalta bordură de beton al blocului turn roșu nr 31, lângă treptele acelea de ciment care urcau, lângă garaje, spre intrarea în scară. Mă aștepta. Și eu îl așteptam și speram să fie acolo. Nimic

mai confortabil decât el, nimic mai moale și mai cald. Îi povesteam despre fata pe care o iubesc și dirigul pe care-l urăsc. Față de genul acesta de povești manifesta un dezinteres vădit, avea privirea ațintită în gol, nici nu mă auzea. Apoi îi vorbeam despre Zagor, un erou din benzile desenate sârbești de pe filieră italiană, care trăia în pădurile Philadelphiei în mijlocul secolului XIX și se lupta pentru dreptatea indienilor amerindieni. I-am spus că în dese-le-i încercări de viață și moarte în ritualurile magice, Zagor avea viziuni cu Marele Spirit al indienilor, Kiki Manitou, care i se înfățișa sub chipul unui copil, în vârstă de zece ani, călare pe un bizon. Că de el își lua puterea, din neprihănirea lui, și din Vakan, energia divină. Aici mă asculta atent și interesat, însă nu cu fascinația care ar trebui să ți-o dea naivitatea vârstei. Nu mă întrerupea niciodată, nu puneă întrebări pe parcurs. Doar zâmbea discret, înțelegător, de parcă era în cunoștință de cauză. Încântat a fost de hoinăreala-mi de explorator al pusteii și al crângurilor Mureșului, pe care le cutreieram cu cei doi câini-lup ai mei, de asfințiturile de pe calea ferată și de plajele marelui râu, izolate în spațiu și timp. După ce se asigura că am terminat de povestit, ca nu cumva să mă întrerupă, îmi zicea, simplu și blajin, fără patos, fără emfază:

— Acum trebuie să plec.

Nu tu că ne vedem mâine, nu tu că mi-a părut bine, nu tu nimic.

— Da tu unde locuiești? Stai cu mama și cu tata? Cu bunica?

— Mai încolo, după blocuri. Dincolo.

Acest „după blocuri” îmi suna ca peste mări și țări. Nu exista un anume „după blocuri”, căci după blocuri erau tot blocuri, în vastă întindere a zonei Piața Doina, Ciuperca, Generală 2 și Generală 13, str. Hebe, Musicescu sau înapoi, spre cartierul Dâmbovița. Nu mi-a răspuns niciodată dacă stă cu mama și cu tata sau cu bunica. La întrebarea asta doar apleca ochii și devenea distant și calculat. N-am insistat. Însă l-am urmărit odată. L-am pierdut între străzile Ariadna și Letea, zici că soim s-a făcut.

Nu mi-a cerut nimic niciodată. Un leu, o înghețată, o bomboană, un cowboy sau indian de plastic, un pumn de semințe. Nu l-am învățat nimic – nici jocul de cărți 66, nici table, nici șah, nici cum să facă duble cu minge, nici cum să dea cu pumnul la plex, într-un adversar mai mare, nimic. Însă el mi-a dăruit, în pragul adolescenței mele, fără să miște vreun deget, învățăturile pe care le-am uitat instant când am pășit în tinerețe și de care îmi aduc aminte fix acum, la cincizeci de ani. N-am avut timp de ele în viața asta. De răbdare, ascultare, înțelegere. Înțelepciune. Profunzime. Modestie. Iertare. Devenire. Nu, cui îi trebuie toate acestea în tinerețe, în care tu ești doar filtrul iar viața e țigara din care tot tu trebuie să tragi până te arzi la buză și la degete, până te explodezi de atâtea ori încât propria-ți dezamorsare va fi într-o zi singura condiție a vieții.

Dacia 1100 de pe strada Iris era deja ninsă cu galbenul violent al ultimelor frunze de noiembrie. Vișinie și cu roțile dezumflate de când mă știu, părea un sarcofag ce adăpostea în ea copilăria cu armele de mult depuse. Copilul fără Nume a venit la fel ca vara, în pantaloni scurți și tricou.

— Nu ți-e frig așa?!, l-am întrebat, rușinat că-s în geacă și blugi, friguros în fața unui tânăr.

— Nu. Frigul e doar o senzație cu care trebuie să ne obișnuim.

Mi-a venit să-l iau la mișto cu răspunsul ăsta, însă relația noastră nu presupunea niciun fel de dume sau zădărnici. Nu-i eram superior pentru că eram mai mare-n ani. Și nici el mie inferior pentru că era doar copil. La ultimele câteva întâlniri am cam tăcut, amândoi, ne-am bălăngănit picioarele și ne uitam undeva spre un cer îndepărtat din care-mi voi face peste zece ani câmp de arat cu plugul nebuniei.

— Știi că în viața mea n-am văzut un om așa de bun ca tine, știi? – mi-a zis, în bunu-i obicei, fără patos. Privirea lui mi-a furnicat șira spinării. Parcă mi-a spălat păcatele pe care pe atunci nu știam că le aveam deja. M-a dus înapoi în lichidul amniotic și în același timp după ziua-mi de apoi, pe tărâmul veșnic. Însă am rămas calm și brav:

— Da ce-am făcut să fiu așa de bun? – i-am trecut mâna prin părul de grâu din mătase și am tras tras, important, un fum din LM-ul cu litere albastre pe hârtie.

— Acum trebuie să plec.

Ceva îmi spunea că nu mai vine. O pustiire mi-a măturat ființa. Frig și scrum.

Ochii lui, ochii. Nicio strânsoare de mână, nicio despărțire oficială, nicio promisiune, nu tu urale. Doar ochii aceia în care abia acum îmi dau seama ce văzusem eu atunci. Ochii Copilului Fără Nume au văzut toată viața mea înainte de a-l întâlni și apoi restul ei. Au văzut și moartea mea și drumul meu postum, încotro mă duc și unde voi ajunge. Și au fost tot timpul limpezi, cu tristeți line și rotunde, cu veselie și curaj. O mângâiere. Fără urmă de nebunie, fără scânteii, fără demaraje. În privirea lui am văzut ce a văzut el. Că mă duc într-un loc bun. Că moartea nu mă va omorî. Ochii ăia, incredibil!

Chiar dacă sunt nemuritor în viața asta, tot pot muri. Pentru că nu sunt veșnic. Dar nu voi fi trecător pentru totdeauna.

Da, aștept tăria.

Copilul uriaș al betoanelor din anii '80

Abia acuma-mi dau seama că niciodată nu m-am gândit la Copilul Fără Nume când îmi trăgeam viața în venă la sat. Eternitatea vacanțelor avea o anume strâmtețe mentală, adică n-ai avea nevoie de minte. Doar de spirit. Timpul îți aparținea, spațiul la fel. Mintea n-avea căutări, n-avea întrebări. Oboseala sfântă după o zi în pustă îți garanta că noaptea va fi doar un prag spre încă o nemurire în ziua-ți de mâine. Copilul Fără Nume-mi jupuia dorul de el doar în oraș, în Timișoara mea cu sufletul ei de cartier din beton.

Ca să aibă certificat de băiat de beton, un fel de brevet spiritual fără patentare oficială, băiatul de la oraș din vremea comunismului trebuia să treacă de timpuriu anumite teste în materie de comportament urban. Unul era să îți ușa de tramvai blocată cu umărul și să fumezi pe scările lui, povestit magistral de **SorinSunshine**. Și, evident, să circuli fără bilet, cu riscul asumat. Altul – să mergi măcar o stație cocoțat pe cârligul vagonului din spate, mai cu seamă pe porțiunile cu curbe. Faci țurțuri de frică la cur. Apoi, să te ții doar cu o mână de bara din autobuz, veșnic dejghinată, de pe trepte, cu tot cu ghiozdanul în spate. Să rezisti așa două-trei stații, pe timp de iarnă, cu fața biciuită de vânt, și cu pericolul ca bara să cedeze. Dacă nu bara, s-ar putea să-ți cedeze mâna. Asta se făcea la vârsta la care încă nu eram pentru țigări. Și nu te gândești că deja e 8 fără 10 și n-o să ai timp să copiezi tema

la mate. Să treci Bega înghețată. Să sari în ea de pe Podul 16, în picioare. Și, obligatoriu, să ai cheia de apartament la gât.

Pentru cei de la blocurile turn de pe Șagului mai era un test: să prinzi autobuzul 33 care acuși ajunge la stația de la Arta Textilă, pe care-l vezi de la geamul etajului doi în timp ce cobori scările. Trebuia să zbori peste cele două etaje. Ieși, alergi și-l prinzi. Mi-a ieșit o singură dată, a rămas victoria vieții. Sentimentul n-a fost egalat nici la 35 de ani, când am făcut Veneția – Timișoara cu motocicleta într-o singură zi, cu pasager și bagaje.

Apoi, să ajungi pe scări la etajul zece înaintea liftului, când porniți deodată. Mi-a reușit la 16 ani. Am crezut că o să crăp de la efort. Doar că, înainte de a se opri, liftul are un hop, o întârziere de două-trei secunde, care-ți dă avantaj. Tot la lift – să stai nepanicanat în el o oră pe întuneric dacă ai nimerit ca fix atunci să se ia curentul. Și, testul cel mai mare pentru madăfacării mici de la bloc: să blochezi liftul între etaje, să deschizi ușa, și să te strecorei din el în scara blocului. Din interior, ușa nu se putea deschide, decât cu riscul maxim: să-ți vâri mâinile sub piedica aia cu bilă rotundă din cauciuc, doar că în orice clipă cineva putea să cheme liftul și acesta să pornească.

Sau să încaleci balustrada din casa scării, îmbrăcată în cauciuc verde sau albastru, și să-ți dai drumul pe ea până jos, cu spatele, fără să-ți ia pantalonii sau palmele foc și fără să-ți prinzi picioarele în grilaje. Și, obligatori, să ai cheia de apartament la gât.

Să intri în boxa întunecată – de regulă, lipsea becul și colcăia de șobolani. La fel, să nu-ți fie frică de șobolanii de la imensele tomberoane de fier din cartier. În fața blocului jucam „Flori, fete, filme și băieți”, dar și fotbal, băncile erau pe post de porți. De pe geamul de la subsol a țâșnit un șobolan enorm, i-am tras un picior. S-a prins cu gura de papucul meu, îl fluturam în aer, ceilalți copii țipau și râdeau, nicicum să dea drumul. Sentimentul de groază n-a fost egalat nici la 36 de ani când am intrat cu motocicleta în Mureș și ea a dispărut deodată de sub mine, doar coarnele i se mai vedeau de sub apă.

Să cobori, în timp ce nu era curent pe străzi, în gropănele imense cu noroi, ciment și fier-beton de la Arta Textilă pe când se turna fundația pentru linia tramvaiului 9 și să te cațări înapoi fără ajutor. Îți ieșea din a zecea încercare, că patinai și alunecai în jos cu un kil de noroi zgrunțuros per picior.

Astăzi, ca să fiu madăfacăr trebuie să fiu zen, adică să fac patruzeci de minute cu mașina până la Muzeul Satului și să fiu cool. Să nu-njur nesimțit, să fiu atent la babele care trec pe roșu în locuri fără zebra și în plină avalanșă de mașini, să tolerez viteza melcului și nesemnălizările mămicilor în trafic, somnul altora la semaforul verde, coloanele interminabile, staționarea oricui oricând oriunde pe avarii pentru orice, pierderea vremii aiurea și arsul gazului degeaba, scurgerea vieții la canal. Nu mi-a ieșit niciodată, nu-s madăfacăr deloc în vremurile astea, în marele oraș, care mi-a rămas mic. La urma urmei, și eu mi-am rămas mic. Mă duc până la ai mei, să fac o întrecere cu liftul, pe scări, până la etajul 9.

Când am ajuns la etajul 7, Copilul Fără Nume mi-a zâmbit în minte. Așa cum o făcea el, blajin și înțeleghător, ca un tată cu rol de frate.

Mi-am adus aminte că încă aștept tăria aia din 1988. Nu pentru rana de la cot, și nici pentru cele de mult cicatrizate, ci pentru cele viitoare.

Ioana-Paula ARMĂȘAR

Correspondența lui Flaubert – un jurnal fragmentat

Odată cu Flaubert, din experimental romanul¹ tinde să devină un roman experiență, un ghid de autoformare estetică, constituit pe incertitudini fructuoase. Correspondența sa poate apărea ca un jurnal intim fragmentat în măsura în care îndeplinește funcțiile esențiale ale genului. Regăsim în scrisori desfășurarea în timp a unor confesiuni care reflectă viața interioară și dezvăluie procesul de creație. Deși nu au o coerență narativă și o intenționalitate unitară, epistolele, fațete ale emițătorului în funcție de receptorul său, contribuie la puzzle-ul autenticității acestei autobiografii involuntare.

Correspondența lui Flaubert este un jurnal hibrid, o transformare a unor scrisori private într-un jurnal epistolar cu valoare literară, filosofică și confesivă, devenind după părerea unor exegeți (Marcel Proust, Albert Thibaudet, Jean-Paul Sartre, Julien Gracq, Georges Blin, Roland Barthes, Irina Mavrodin ș.a.) un „laborator de creație” în care cititorului (altul decât destinatarul inițial: mama, iubita, nepoata, prietenii) i se dezvăluie elemente pentru a înțelege stilul impersonal, riguros și perfecționist al autorului. Transpare aici o literatură de frontieră trasată între genurile clasice, dificil de încadrat.

În concepția Irinei Mavrodin² (pe linia lui Maurice Blanchot) cu privire la opera pe cale de a se face, încă nedespărțită de creatorul său, *Correspondența* prefigurează tema fundamentală a întregii opere flaubertiene ca fiind reflecția asupra relației autentice – inautentice, așa cum se constituie ea prin mijlocirea cuvântului. Necesitatea reevaluării funcționalității *Correspondenței* lui Flaubert este evidentă când vorbim despre o scriitură care înglobează omul și autorul deopotrivă, dincolo de intențiile inițiale. Epistolele conțin avataturi asemănătoare cu ale oricărei corespondențe supuse distrugerii parțiale, publicării fragmentare, adaptării, cenzurării, până să devină corespondența = „Correspondență” (adică operă integrată într-un sistem care este Opera scriitorului), operă încheiată prin moarte, unde comunicarea cu un receptor se transformă dincolo de confidențialitate și particular univoc, în generalitate plurivocă.

Interogație asupra ființei literaturii cu mult înaintea romancierilor secolului XX, opera flaubertiană nu descrie lumea, ci impresiile pe care lumea reală, exterioară, obiectivă le lasă unei conștiințe concrete. Astfel, raporturile dintre lume și conștiință sunt măsurate prin impresii. Printr-o contradicție tipică autorului francez, observăm pe de o parte unicitatea corespondenței ce rezidă în senzația pe alocuri de corespondență impersonală, iar pe de altă parte constatăm dimensiunea sa confesivă și introspectivă. Flaubert detunează semnificativ textul epistolar pentru a-l anexa muncii sale creatoare; vorbind despre omul Flaubert, el vorbește aproape tot timpul despre autorul Flaubert. Arhicunoscuta afirmație cu privire la personajul de care numele său va fi indisolubil legat „Madame Bovary c’est moi” este o bornă de frontieră literară dincolo de care scrisul și scriitura devin altceva. Regăsim fragmente de jurnal artistic în frustrările legate de actul scrisului, idei despre morală, politică, obsesii artistice:

„Écrire est une torture. Il n’y a pas de plus grande joie que de terminer une phrase exactement comme on le voulait. J’ai passé cinq jours à écrire deux pages, et je les ai finalement déchirées”³ (mărturisire dintr-o scrisoare către Louise Colet, iulie 1852); idealul estetic radical care transpare din scrisorile sale despre o literatură eliberată de convenții „Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien... le livre ne tenant que par la force du style.”⁴ Expresia „chinurile facerii” textului, dezvăluite de Flaubert în epistolele sale, a devenit un clișeu mult utilizat deja în critică și nu numai, care uneori nu mai are legătură cu Flaubert, ci vorbește despre zbaterea Autorului în căutarea „cuvântului just” (tot de la Flaubert), actul creației fiind tema constantă din scrisorile sale: „Il n’y a pas de vérité en art que dans la douleur.”⁵ (scrisoare către Louise Colet, 11 august 1853). Totodată transpare latura subiectivă exprimată în scrisori prin trăirile cele mai intime, cu opiniile despre societate și o meditație asupra propriei vieți și creații ca într-un jurnal.

Cu o adresabilitate generoasă (Louise Colet, George Sand, Maxime du Camp, Louis Bouilhet, Guy de Maupassant, Ivan Turgheniev, nepoata Caroline Commanville, mama sa și încă mulți prieteni și colaboratori) scrisorile nu au fost scrise cu intenția publicării, dar vocea interioară, sinceră, care transpare uneori, duce către tentația de a le citi în cheia jurnalului intim. Flaubert nu se dezice de a fi scriitor nici când compune scrisori. Câteva citate (alese și traduse de către autoarea acestor rânduri) vin să demonstreze câteva dintre ideile care transformă corespondența într-un jurnal fragmentat: găsim în scrisori definiția flaubertiană a scrisului ca extensie a propriei corporalități „Je suis un homme-plume. Je sens par elle à cause d’elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle”⁶ (scrisoare către Louise Colet, 16 ianuarie 1852); sinceritatea necenzurată a aversiunii față de mediocritatea, ipocrizia și conformismul burhez este exprimată în scris doar către apropiați „Je vomis la bourgeoisie”⁷ (către Ernest Chevalier, 13 iunie 1853); își arată disprețul față de tendința societății de a judeca simplist, rigid și în termeni absoluți „La bêtise consiste à vouloir conclure.”⁸ (către Louis Bouilhet, 14 august 1850). Totodată, într-o mișcare de du-te vino specifică felului său de a fi, scrisorile conțin încercarea eșuată a *prizonierului de la Croisset* (cum îl numește Jean Paul Sartre)⁹ de a lua distanță față de lume: „J’ai toujours essayé de vivre dans une tour d’ivoire, mais une marée de merde en bat les murs, à coups de manche de balai.”¹⁰ (către George Sand, 20 iunie 1871); relația afectivă, plină de umor și tandrețe față de scriitoarea George Sand cu care corespundează constant între 1866 și 1876 „Votre vieille brute vous aime.”¹¹ (către George Sand, 6 martie 1876), sau declarația unui om rezervat, dar intens afectiv cum se arată Flaubert față de prietena sa scriitoare „Je ne vous écris pas souvent, mais je pense à vous toujours.”¹² (scrisoare către George Sand, 7 martie 1876). Transpar din declarațiile unui Flaubert când îndămărat, când disperat, prins în relația tumultuoasă cu poeta Louise Colet, contradicțiile și armoniile spiritului său, emoții și evenimente ce curg într-un schimb epistolar de 9 ani (1846-1855): „Je t’aime comme une bête. J’ai le cœur plein de toi.”¹³ (scrisoare din 8 august 1851); „Je veux t’absorber, t’avoir en moi, être toi.”¹⁴ (scrisoare din 18 august 1852); „Tu me fais du mal, mais je t’aime encore plus.”¹⁵ (scrisoare din 7 aprilie 1853).

Noua poetică inaugurată de Flaubert nu se fondează pe presupunerile unei doctrine sau ale unei școli literare, nici pe viziunea unei lumi singulare, unice, care ar fi cea a autorului. Ea rezultă mai degrabă dintr-o serie sensibil formală de „constrângeri” autoimpuse progresiv în actul scrierii și care au devenit o „rețetă flaubertiană”.

Pe de altă parte, tot caracteristică a unui jurnal, ajungem să vedem în scrierea epistolară a lui Flaubert o supapă, un refugiu, o teoretizare, o zbatere în căutarea suflului și sensului operei literare. Putem urmări astfel câteva dintre aspectele sistemului său ce se regăsesc puse în operă și prefigurate în epistole (în scrisori transpar ca atitudine sau evidente mărturisiri auctoriale): impersonalitatea, structura non concluzivă, elaborarea destinatarului, căutarea și documentarea.¹⁶

Noțiunea de impersonalitate, considerată de Flaubert drept criteriu de evaluare a operelor literare, apare destul de devreme în *Correspondențe* (1845-1846), într-un timp în care scriitorul era pe punctul de a se întreba asupra sensului primelor sale scrieri de tinerete, influențate de romantism. Își dă seama că majoritatea marilor texte pe care le admiră (de la Homer, Shakespeare, Cervantes etc.) se caracterizează prin absența aproape completă a personalității autorului. Ruptura se produce abstract în cursul călătoriei în Orient, între 1850-1852 (perioadă de intensă reflecție estetică pe care o citim în *correspondențe*), apoi concret în primele luni ale redactării „Doamnei Bovary”. În proiectul de a face din roman o operă de artă aparte, inventând o proză romanescă tot atât de pură ca și poezia, principiul impersonalității joacă un rol de prim ordin. Foarte repede această exigență se traduce printr-o formulă invariabilă „L’auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout et visible nulle part.”¹⁷ (scrisoare adresată Louisei Colet în dec. 1852). Acest imperativ al impersonalității va lua forma unui control foarte sever de enunțuri și de stil. Mecanismul (a simți din interior, anonim, despre subiectul scrierii) ni-l dezvăluie prin multele mărturisiri din scrisori, exprimându-și subiectivitatea ca pe o refulare, ca într-un jurnal.

Încă din *correspondența* avută pe când se afla în Orient îi întâlnim refuzul de a concluziona. Am văzut că pentru el e specific burghez și știm că detestă tagma. Flaubert nu vizează distrugerea tuturor valorilor, ci numai deconstruirea pretenției de hegemonie a unora dintre ele, într-o muncă asiduă de dezangajare. Integrează povestirii posibilitatea de a conține un mesaj, printre altele, cel al criticii atitudinilor dogmatice în favoarea unei libertăți de gândire nelimitate.

Tot din scrisorile trimise de-a lungul anilor către prieteni și colaboratori observăm că Flaubert propune un raport dinamic între operă și viitorul destinatar, fiind convins că evoluția mentalităților și transformările societății se vor solda mai devreme sau mai târziu cu prăbușirea unor adevăruri pe care prezentul nu încetează să le schimbe în dogme concluzive. Astfel elaborarea unei povestiri cu determinări în același timp instabile și interactive îi vor forța propriul cititor spre o poziție de recepție/creație.

Flaubert inaugurează generația scriitorilor-căutători pentru care romanul devine spațiul unei apropieri enciclopedice de lume și de cunoaștere. Carnetele de lucru arată exigența unei căutări documentare adeseori colosale (peste 1500 de cărți citite și adnotate pentru a pregăti

„Bouvard și Pécuchet”) și informarea pe teren care par legate de nevoia pe care o resimte autorul de a vedea decorurile în care dorește să-și regizeze personajele. Din *correspondență* reiese că este vorba aici de un proces de concepție, mai mult decât de o obsesie de autenticitate realităților: „Je regarde comme secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin la partie historique et exacte des choses. Je cherche par-dessus toute la beauté.”¹⁸ (scrisoare către George Sand, dec. 1875)

În loc de încheiere, și în spirit flaubertian, fără a încerca vreoa concluzie, trebuie să amintim că azi *Correspondența* lui Flaubert face parte integrantă dintr-un amplu proiect al Universității din Rouen, Franța, care a creat (începând cu 2001 până în prezent) o bază de date academică, gestionată de o echipă internațională și pluridisciplinară de cercetători, sub conducerea profesorului de literatură secolului al XIX-lea, Yves Leclerc. Site-ul Flaubert conține printre altele în ediție electronică toate scrisorile trimise și primite de Flaubert, manuscrise și transcrise, index tematic, index pe persoane, index de publicații, de opere și personaje, index de locuri. Aici căutarea unei anumite scrisori se poate face după cuvinte-cheie, data scrierii sau destinatar.¹⁹

Vitalitatea studiilor critice pe care o suscită opera flaubertiană, multitudinea de piste pe care o deschid scrisorile sale maschează o mașinărie care nu conține să se transforme, transformându-și la rândul său destinatarul.

Note:

¹ Mavrodin, Irina. *Punctul central*, București, Univers, 1972

² Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Éd. Jean Bruneau. Vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980

³ Trad. noastră: Să scrii este o tortură. Nu există bucurie mai mare decât aceea de a termina o frază exact așa cum ai vrut-o. Am petrecut cinci zile scriind două pagini și le-am șters în cele din urmă

⁴ Idem. Trad. noastră: Ceea ce mi se pare frumos, ceea ce aș vrea să fac, este o carte despre nimic... cartea să stea în picioare doar prin forța stilului

⁵ Ibidem. Trad. noastră: Nu există adevăr în artă decât prin suferință

⁶ Trad. noastră: Sunt un om-pană. Simt prin ea, din cauza ei, în raport cu ea și mult mai mult împreună cu ea

⁷ Trad. noastră: Vărs pe burghezie

⁸ Trad. noastră: Prostia constă în a vrea să tragi o concluzie

⁹ Sartre, Jean-Paul. *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 3 vol. 1971-1972

¹⁰ Trad. noastră: Întotdeauna am încercat să trăiesc într-un turn de fildeș, dar un val de rahat îmi izbește zidurile, cu coada unei măuri.

¹¹ Trad. noastră: Bătrâna dumneavoastră brută vă iubește.

¹² Trad. noastră: Nu vă scriu des, dar mă gândesc la dumneavoastră mereu.

¹³ Trad. noastră: Te iubesc ca o fiară. Am inima plină de tine

¹⁴ Trad. noastră: Vreau să te absorb, să te am în mine, să fiu tu.

¹⁵ Trad. noastră: Îmi faci rău, dar te iubesc și mai mult.

¹⁶ Armăsar, Ioana-Paula. *Gustave Flaubert în spațiul literar românesc*, Brașov, Editura Universității Transilvania, 2005, pp. 39-46

¹⁷ Trad. noastră: Autorul în opera sa trebuie să fie ca Dumnezeu în univers, prezent peste tot și vizibil nicăieri.

¹⁸ Trad. noastră: Privesc ca pe ceva secundar detaliul tehnic, informarea locală, în sfârșit partea istorică și exactă a lucrurilor. Caut mai presus toată frumusețea.

¹⁹ <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/>

Dan DINISTRIANU

Prototipul nobiliar din spatele lui Fred Vasilescu

La excursia de la Techirghiol Fred se remarcă prin mașina pe care o conduce, iar pasiunile sale ieșite din comun – știm despre el că practică boxul și canotajul, că este un formidabil pionier al aerului sau că Fred crește cai de curse – ne erau familiare deja de mai devreme.

„Noi plecasem în sâmbăta asta, un grup întreg, încărcat în Austro-Daimler-ul meu... rabla, cum era poreclită de băieți și fete din spirit de antiteză, căci altminteri, cu cei opt cilindri ai lui, era o torpilă mare, boțoașă, de nichel alb-albastru și piele cafenie la fotolii.”² (Fig. 1).



²Fig. 1: Un exemplu de posibilă resursă mediatică folosită de Camil Petrescu

Pentru a-și cumpăra jucăria, Fred probabil că s-a deplasat la adresa reprezentanței naționale Austro-Daimler, care se afla la Brașov, potrivit reclamelor publicate în ziarele vremii. Într-o altă campanie publicitară producătorul își instruieste potențialii clienți să evite achiziționarea de Daimlere second-hand, deoarece motoarele acestora ar fi putut suferi „renovări” în străinătate.

Un aviator pasionat, Fred este la fel de interesat de motoarele de avioane. De-a lungul romanului ni se permite accesul la diferitele îmbunătățiri, sau customizări pentru cititorii mai tineri, pe care Fred le aduce aparatului său de zbor, un Bréguet. Astfel, el adaugă rezervoare de benzină suplimentare pentru a dubla cantitatea de combustibil cu care poate zbura, pentru a-i permite să parcurgă distanțe record, iar cele patru tone rezultate cer, la rândul lor, modificarea trenului de aterizare al avionului.

Aflăm că decolarea sa către Capetown este acoperită de toată presa semnificativă și că aceasta se dovedește o ocazie perfectă pentru Fred de a-și aduce în discuție testamentul, în care își lasă cea mai mare parte din avere – caii, avionul (din care nu va rămâne mare lucru), un teren – către Doamna T. În descrierea avionului său Bréguet, Fred folosește același termen ca și pentru Austro-Daimler, „o torpilă”, de data aceasta una zburătoare. Definită ca o armă subacvatică, torpila este scoasă din mediul său și relocalată de narator – mai întâi pe șosea, iar

apoi în aer. Revenind la termen, creatorul lui Fred demonstrează din nou că este la curent cu cele mai recente realizări tehnice.

În 1929, Austro-Daimler crea un model special, pe care îl boteza Austro Daimler ADR „Torpedo”, personalizat pentru pilotul de curse Hans Stuck, cel ce avea să câștige 46 de raliuri de coastă. În procesul de debarasare vis-a-vis de orice putea însemna o greutate suplimentară luată la bord, Torpedo-ul lui Daimler renunțase la portiere și la aripi, își scurtase șasiul, iar inginerii aleseseră să o construiască din lemn, în loc de metal, toate acestea crescându-i raportul putere/greutate. Mașina avea șase cilindri – în comparație cu cei opt, ai modelului folosit de Fred – dar pistoanele erau fabricate din aluminiu pentru a obține o elasticitate sporită, necesară în cursele de viteză pe traseu montan. (Fig. 2).



Fig. 16. Tehnologia care inspiră automobilul lui Fred

Un aventurier în toată puterea cuvântului – prietenii îi spun Aviatorul, în plus, el are succes la doamne – Fred are deja în istoric două accidente de mașină, acoperite de un *Le Progrès* bucureștean și un alt accident de avion. De asemenea, el este deținătorul a trei recorduri stabilite cu avionul său. Deși poartă o ținută diferită la fiecare ocazie, Fred mărturisește că i-au rămas puțini bani de cheltuit pe haine, deoarece marile sale pasiuni – caii și aeronavele îi cheltuiesc majoritatea resurselor. Devine clar astfel că Torpedo-ul lui Daimler a fost inspirația din spatele unora dintre caracteristicile mașinii lui Fred, deși nu în totalitate. Fred conduce un motor mai mare și are loc să-și ia prietenii cu el în vacanță, spre deosebire de Torpedo-ul original, care era proiectat ca monopost.

Camil Petrescu dovedește o vocație înăscută pentru tehnică și noutate, pe care o manifestă atât ca romancier, cât și ca jurnalist. Ioana Pârvolescu amintește că prozatorul imaginase pe hârtie un fel de balon-parășută. La 19 decembrie 1929, Camil Petrescu publică un omagiu adus exploratorului Roald Amundsen, care murise într-un accident de avion deasupra Mării Barents în timp ce încerca să-și salveze colegii, o echipă de exploratori care se întorcea de la Pol. În articol Petrescu spune: „A murit ducându-se să scape de la moarte câțiva tovarăși. Când zicem a murit, socotim că expresia nu este exactă. Știm că s-au găsit și resturi din avionul în care străbătea oceanul înghețat cu Guilbaud. Dar avem impresia că acest sbor, această moarte nu sunt decât o dispariție în zăpezi, o spirituală contopire cu fantomele de ghiață și cu zesturi de diafane ale meșterului alb asemeni unei înălțări de profet”⁴.

Într-una dintre scrisorile sale către Emilia, Ladima relatează că s-a împrietenit cu un aviator din Pipera, dându-ne astfel informații despre numele pistei de aterizare pe care

o folosește Fred. Întregul episod al plecării sale către Cape Town, în care-și lua rămas bun din zbor de la o Doamnă T. aflată la rândul ei, la volan, are loc în Aerodromul Militar, unde Fred, „cel mai cunoscut pilot din literatura română”⁵, găsisese un hangar potrivit pentru avionul său. Un neînfocat pionier al zborului, Fred moare când Bréguet-ul său se răstoarnă într-o încercare de aterizare forțată și din nou textul este echivoc: Să se fi sinucis eroul lui Camil Petrescu? Dacă a făcut-o, aceasta reprezintă forma supremă de autocenzură. Moartea sa este anunțată într-o ediție specială, asemenea morții lui Ladima înainte de el.

„GROAZNIC ACCIDENT DE AVION

*Aviatorul Fred Vasilescu a capotat, voind să aterizeze, din motive necunoscute încă, lângă Ciulnița. Autoritățile au plecat la fața locului. Cadavrul zvârlit din nacelă și decapitat e păzit de jandarmi. S-a deschis o anchetă pentru cercetarea cauzelor*⁶.

Aflăm că Fred a început să zboare în 1926 și că doar câțiva ani mai târziu se lupta deja să îmbunătățească recorduri mondiale. Presa epocii acorda o mare importanță acestor recorduri se puneau la bătaie sume mari pentru a-i recompensa pe învingători. Lumea aviației urmărea trecerea în mentalul popular de la pionierat la a fi considerată un mijloc de transport fiabil și nu doar rapid. Militar vorbind, Primul Război Mondial demonstrase potențialul aviației în luptă, prin urmare erau stimulate inovațiile de design și cele tehnologice. Acordarea acestor premii record, sponsorizări și, în cele din urmă, alocarea de mai mult spațiu în gazete pentru acești temerari, era modalitatea industriei de a câștiga atât în popularitate, cât și de a progresa în tehnologie. Era o perioadă în care Charles Lindbergh devenea primul „reprezentant” al Antantei care traversa Atlanticul în *Spirit of New Orleans*, câștigând premiul Orteig la doar câteva săptămâni după ce a stabilit un nou record de viteză transamerican, o perioadă în care Clarence Chamberlain parcurgea cea mai mare distanță într-un singur zbor. În Marea Britanie, cotidianul *Daily Mail* organiza propriile sale competiții aeronautice, ai căror câștigători primeau premii substanțiale.

În România, paginile revistei de aviație Aeronautica erau un fel de showroom tipărit pentru nou îmbogățiți, unde apăreau ilustrații pe toată suprafața paginii unele după altele, într-o perioadă în care publicitatea românească se baza mai mult pe text. Toate aceste recorduri erau acoperite în fotografiile și poveștile ce le însoțeau. Ediția aniversară din aprilie 1929 – zece ani de la Unire – titra printre articolele sale: „Elena Stoinescu Caragiani – Cea dintâi aviatore română”, „Un premergător român: inginer Traian Vuia”, „Ferdinand – Întâiul rege al României Mari”, „Mareșalul Foch”, un compendiu de știri alcătuit din zeci de reportaje scurte, nu mai lungi de 50 de cuvinte bazat aproape exclusiv pe recordurile nou stabilite și pe accidente aviatice ale celor mai puțin norocoși care le încercau, înțesat de numeroase afișe publicitare pentru producătorii de avioane și de mașini deopotrivă.

Printre acestea, noul model Ford cu numeroasele sale dotări. Mașina avea lumini și ștergătoare de parbriz electrice, iar plăcuțele de înmatriculare erau iluminate cu o „lampă de tăbărie”, suspensia era hidraulică, pornirea se făcea în sfârșit „automat” de un electromotor, iar scaunele față erau reglabile.

Renault și Frații Dodge vindeau printr-o reprezentanță comună. Louis Breguet își prezenta noul model monomotor, biplanul Breguet XIX, anunțat ca aeronava lui Costes și Le Brix. Un alt număr (1927) al aceleiași reviste ne informează că Costes și Le Brix au zburat peste Atlanticul de Sud din Africa până în America Latină cu un biplan Breguet destinat utilizării terestre.

George Valentin Bibescu este unul dintre pionierii aviației românești și vom vedea dacă se susține afirmația că acesta este și prototipul din spatele personajului Fred Vasilescu. Înaintea lui Fred, George V. Bibescu a trăit cu siguranță o viață pe multe dintre coordonatele sportive adoptate de personajul lui Petrescu din roman. George Valentin Bibescu este fondatorul Automobil Clubul Român, care în 1914 a devenit Automobil Club Regal Român. Bibescu este și organizator al diferitelor curse de raliuri în România și în alte țări. Ulterior a înființat Clubul Aviatic Român și Aerodromul Băneasa. Desigur, Fred Vasilescu era și un antrenor pasionat de cai de curse – dar înainte de 1900 călăria devenise deja sport olimpic, iar președintele Comitetului Olimpic Român avea să fie nimeni altul decât același Valentin Bibescu. Revista oficială publicat de Automobil Clubul Român, Revista „Automobila”, se lăuda cu știri vizând cursele de mașini, noutăți din domeniul aeronautic, curse de cai și atletism. Pe scurt, cuprindea exact aria de interes a ale lui Fred Vasilescu. Ne amintim de apartamentul lui Fred, pe care Doamna T. îl echipase pentru ca Fred să se poată antrena la mai multe sporturi olimpice.

George V. Bibescu a primit cadou prima mașină de la părinți când avea 14 ani și a înmatriculat-o cu numărul 0.

În 1901, Bibescu a condus de la Geneva la București cu o viteză medie de 25 km/h, ceea ce nu este puțin pentru vremea respectivă. Și tot George V. Bibescu a fost pionier în transportul transcontinental când, împreună cu soția și câțiva prieteni, luând în bagaj 18 roți de rezervă și 15 butelii de gaz, a călătorit la Isfahan, în Iranul de astăzi.⁷

Vestea primului raliu al Prințului Bibescu în România s-a răspândit prin afișe în tot Bucureștiul anului 1904. Cursa a fost câștigată chiar de organizator, care a condus până la Giurgiu și înapoi în 108 minute⁸.

George V. Bibescu a fost fiul unui temut trăgător și scrier, căci George Bibescu – tatăl a luat parte la numeroase dueluri, apărându-și numele împotriva unor prinți încoronați sau a unor jurnaliști care-l supărau. Pasiunea tatălui a mers până la a colabora la scrierea „Les tireurs au pistolet”. Acest aspect al istoriei familiei Bibescu ar putea sta la baza duelului dintre Fred și Ladima în timpul evadării lor de vară la Techirghiol, încercând fiecare să o cucerească definitiv pe Doamna T.

Ca pionier al zborului – Bibescu a primit permisul de pilot cu numărul 20 în lume, a pus laolaltă incursiuni aeriene, spectacole aeriene și a antrenat zeci de tineri români. Pentru a reproduce entuziasmul unei mulțimi adunate pentru un astfel de spectacol aerian organizat de principele Bibescu, cităm dintr-un periodic al vremii.

„Ca prin farmec vuitetul mulțimei încetează. Toți ochii sunt ațintiți asupra aparatului. E o tăcere desăvârșită și cei patruzeci de mii de oameni își țin respirația. Deodată, se aude un zgomot ușor care crește încetul cu încetul, e motorul, care a fost pus în mișcare. A fost un moment de neuitat. Helicea aeroplanului începe să se învântească din ce în ce mai repede,

aparatul se pune în mișcare. După un parcurs de vreo treizeci de metri pe pamânt, roata de la spate se ridică în aer. O mică înclinare dată aripelor celor mari și tot aparatul se saltă de la pamânt, îndreptându-se cu mare viteză spre Bucurestii Noi. Publicul izbucnește în urale și aplauze tumultuoase, cu ochii fiind la pasărea aceea uriașă, care începe să se piardă în zare, urcându-se tot mai sus în văzduh. În mai puțin timp de un minut a trecut dincolo de gardul din fund al hipodromului. Deodată Blériot face un viraj la stânga. Și apoi ia direcția spre tribune, iată-l din ce în ce mai aproape, plutind ușor ca un vultur imens cu aripele întinse. Helicea din față se învârtă cu atâta repeziciune, încât nici nu se mai vede. Aripele cele mari puțin înclinate, cârma de adâncime de asemenea, iar la spatele motorului aviatorul, căruia nu i se vede decît capul. Asemanarea cu o pasăre e uimitoare”⁹.

Invitatul special fusese francezul Louis Blériot, care tocmai devenise primul aviator care a traversat Canalul Mânecii pe calea aerului, asigurându-și premiul oferit de *Daily Mail* ce valora o mie de lire sterline.

Doar un an mai târziu, un articol din „Tribuna” ne anunță că George Valentin Bibescu atinsese „marele succes” de a trece Dunărea în aeronava sa¹⁰. În primele decenii ale aviației, cine reușea să rămână aeropurtat pe o distanță de 3 kilometri la viteze de 65-70 km/h devenea subiect de știri.

Cam 15 ani mai târziu, în 1925, același aviator francez, împreună cu producătorul de motoare Lorraine – Dietrich, vor ajuta la înființarea fabricii de avioane românești IAR Brașov, în parte pentru a pune capăt recentelor achiziții dezastruoase făcute în numele armatei române.

După ce a bifat majoritatea mitingurilor auto autohtone, pe multe dintre care le organizase el însuși, în 1928 și 1929, Bibescu, însoțit de un mecanic și un tâmplar, conduce prima expediție românească în Africa. Bazându-se pe două mașini, un Packard și un Chevrolet, ei călătoresc prin Tanzania, Uganda și Kenya. Safariul, după cum însuși Bibescu mărturisește, este inspirat de dragostea lui Hemingway pentru zăpezile din Kilimanjaro, pentru lei, antilope gnu și rinoceri din jungle și este presărat, la rândul lui, cu propriile sale aventuri de vânătoare. La un moment dat, cei trei temerari rămân blocați zile întregi după ce una dintre mașinile lor alunecă de pe puntea unei nave în apa unui lac african. Lucrurile nu merg conform planului, unul dintre participanți face malarie, iar mai apoi primul Packard este pierdut în Mombasa. După ce au comandat o altă mașină, un Packard cu opt pistoane – am văzut un motor similar pe Fred’s Austro-Daimler – cei trei reușesc cumva să rămână în viață, trecând mai întâi Africa Centrală. Sunt primiți ca niște eroi de reprezentanța Packard din Paris, iar vehiculul lor victorios este expus împreună cu hărțile folosite¹¹.

La momentul publicării romanului *Patul lui Procust*, Valentin Bibescu era președintele *Fédération Aéronautique Internationale*, organizație în a cărei înființare Bibescu a jucat un rol cheie. În timpul unei expediții aeriene pe care o face în India în această calitate, prințul Bibescu este nevoit să aterizeze forțat, mașina de zbor răsturnându-se într-un șanț de pe marginea drumului și arzând complet. Bibescu și majoritatea pasagerilor sunt răniți, dar ies de sub avion în viață. Cu toate acestea, unul dintre însoțitorii lui Bibescu moare la scurt timp după accident. Prințul Bibescu nu și-a recăpătat niciodată deplinătatea purilor fizice după arsurile suferite.

Aeronava, un trimotor Ford, numită popular „*Tin Goose*”, a fost produsă între 1926 și 1933, într-o perioadă în care Ford era unul dintre cei mai mari producători de avioane din lume. Potrivit lui Bibescu, incidentul a fost declanșat când una dintre elice a lovit un vultur, ceea ce a fost suficient pentru a trimite avionul la sol. În 1933 Bibescu face un alt turneu aerian, de data aceasta în Africa. Aterizează cu bine în Egipt, Africa Ecuatorială, Sudan, Africa de Vest. El însuși membru al Aero Clubului, Fred Vasilescu plănuiește o expediție aeriană în Africa de Sud, dar trebuie să se mulțumească până la urmă cu Izvoarele Nilului. Prin asta, el imită expedițiile lui Bibescu în Africa. În 1931, cu doi ani înainte ca *Patul lui Procust* să fie publicat, citim despre planurile prințului Bibescu de a trimite un avion de la București la Cape Town. Pentru președintele *Fédération Aéronautique Internationale* din Paris și al Aero Clubului Român, zborul a reprezentat o piatră de hotăr importantă în călătoriile aeriene. Avionul ajunge la București, iar literele de pe lateralul fuzelajului său sunt numele aeronavei: Regele Carol II.

Note:

¹ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Jurnalul Național, București, 2010

² Siebenbürgerisch Deutsches Tageblatt, 31.12.1924

³ Photo credit: Peter Bovy fotografie. The stripped-down, white-painted bodywork, with its coffee-brown leather interior might have been an inspiration source behind Fred Vasilescu’s own road torpedo.

⁴ Camil Petrescu, *Comemorarea lui Amundsen*, în „Fel de Fel”, în „Universul”, an 46, nr. 295, 19 decembrie 1928, p 3

⁵ Corina Ciocârlie, *Cerul deasupra Bucureștiului*, în „România literară”, an 52, nr. 44, 23 octombrie 2020

⁶ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Jurnalul Național, București, 2010

⁷ Fascinantul George Valentin Bibescu, sportsman și prinț veritabil, dosaresecrete.ro

⁸ Ion Munteanu, *Automobilul de competiție*, în „Știință și Tehnică”, an 37, nr. 4, 1 aprilie 1985, p 39

⁹ Iosif Nădejde, *The Aviation Meeting*, în „Adevărul”, sn 22, nr. 7229, 20 octombrie 1909, p 4

¹⁰ „Tribuna”, an 14, nr. 201, 21 septembrie 1910, p 7

¹¹ Dumitru Lazăr, *Trei români traversează Africa în automobil*, în „Sportul popular”, an 25, nr. 720, 9 noiembrie 1969, p 2

Bibliografie

CIOCÂRLIE, Corina, *Cerul deasupra Bucureștiului*, în „România literară”, an 52, nr. 44, 23 octombrie 2020

LAZĂR, Dumitru, *Trei români traversează Africa în automobil*, în „Sportul popular”, an 25, nr. 720, 9 noiembrie 1969, p 2

MUNTEANU, Ion, *Automobilul de competiție*, în „Știință și Tehnică”, an 37, nr. 4, 1 aprilie 1985, p 39

NĂDEJDE, Iosif, *The Aviation Meeting*, în „Adevărul”, an 22, nr. 7229, 20 octombrie 1909, p 4

PETRESCU, Camil, *Comemorarea lui Amundsen*, în „Fel de Fel”, în „Universul”, an 46, nr. 295, 19 decembrie 1928, p 3

PETRESCU, Camil, *Patul lui Procust*, Editura Jurnalul Național, București, 2010

*** Fascinantul George Valentin Bibescu, sportsman și prinț veritabil, dosaresecrete.ro

*** Tribuna, year 14, issue 201, 21 September 1910, p 7

*** Siebenbürgerisch Deutsches Tageblatt, 31.12.1924

Annie ERNAUX



Ocuparea

Annie Ernaux s-a născut în septembrie 1940 la Lillebonne. A studiat literatură modernă la Universitatea din Rouen și, ulterior, la Bordeaux. Debutează în 1974 la Gallimard cu romanul autobiografic *Les Armoires vides*. Romane publicate (selectiv): *Les Armoires vides* [Șifonierele goale] (1974), *La place* [Locul] (1983), *Passion simple* [Simpla pasiune] (1992), *La Honte Rușinea* (1997), *L'Occupation* [Ocuparea] (2002) și *Les Années* [Anii] (2008). A obținut diferite premii pentru cariera ei literară: Premiul Renaudot (1984), Premiul Maillé-Latour-Landry (1984), Premiul Marguerite-Duras (2008), Prix de la langue française (2008), Premiul Strega européen (2016), Premiul Marguerite Yourcenar (2017) și Premiul Nobel pentru literatură (2022). Are romane traduse în limba română: *Pasiune simplă* și *Locul* (traducere din limba franceză de Vasile Zincenco, editura Pandora-M, 2004), *Paradoxul fotografiei* (traducere din limba franceză de Jeanne-Marie Vasiliou, editura Pandora-M, 2006) și *Pasiune simplă. Confesiunea adolescenței* (traducere din limba franceză de Vasile Zincenco și Mădălina Ghiu, 2022). Opera scrisă de Annie Ernaux are la bază experiența ei personală, pe care o prezintă, respingând în totalitate forma romanescă tipică. Scriitura practică de Ernaux evocă un stil obiectiv, factual, minimalist și foarte rece, căutând să ofere impresia unui reportaj. (Daniil Iftime)

*

Întotdeauna mi-am dorit să scriu ca și cum eu trebuia să fiu absentă la publicarea textului. Să scriu ca și cum eu trebuia să mor, pentru că nu mai sunt judecată. Cu toate că, poate, e o trăsnaie (închipuire) să crezi că adevărul nu se poate întâmpla, decât ținând cont de moarte.

Primul meu gest care m-a deșteptat era de a-i apuca sexul sculat de somn și de a rămâne, așadar, ca și cum aș fi agățată de o creangă. Mă gândeam, „atâta timp cât eu mă țin de asta, eu nu mai sunt pierdută în lume”. Dacă m-aș gândi astăzi ce însemna gândul ăsta, mi-aș

da seama că eu voiam să zic că nu doream nimic altceva decât să strâng în mână sexul celui om.

E acum în patul altei femei. Poate că și ea face același gest de a apuca și de a strânge sexul. Luni de zile am văzut aceeași mână și aveam impresia că e a mea.

*

Și totuși eu am fost cea care l-a părăsit pe W., acum vreo câteva luni, după o relație de șase ani. Mai mult dintr-un plictis, decât dintr-o neputință de a-mi ceda libertatea, recâștigată după 18 ani de căsnicie, în schimbul unei vieți mediocre pe care el și-o dorea foarte mult. Am continuat să ne sunăm, să ne vedem când și când. M-a sunat într-o seară și m-a anunțat că se va muta din garsoniera sa. Va trăi alături de o femeie. De acum vor fi reguli când ne sunăm – doar pe mobilul său – și când ne vedem – niciodată seara și nici în weekend. Am fost cuprinsă de o stare mizerabilă, înțelegând că ceva nou a apărut. Începând de acum, existența acestei alte femei mi-a preluat-o pe a mea.

Această femeie mi-a ocupat mintea, pieptul și stomacul. Ea mă acompania peste tot, îmi dicta emoțiile. În același timp, omniprezența ei m-a determinat să-mi trăiesc viața intens. Mi-a provocat stări pe care nu le-am cunoscut niciodată, mi-a stimulat o energie, surse de imaginație de care nu credeam că sunt capabilă, m-a ținut într-o activitate înăbușitoare și constantă.

Eram, cu alte cuvinte, ocupată.

Această stare mi-a alungat grijele și problemele cotidiene. Într-o anumită măsură mi-a îndepărtat atenția de la mediocritatea firească a vieții. Dar și problemele actuale sau politice care, de obicei, mă suscitau nu mai aveau nicio importanță pentru mine. Am încercat de foarte multe ori, cu excepția Concordiei care a decolat într-un Hotelissimo de Gonesse, nimic din vara anului 2000 nu mi-a lăsat vreo urmă în memorie.

Pe de o parte a fost suferința, iar pe de altă parte a fost mintea incapabilă de a face altceva decât să-și constată și să-și analizeze suferința.

Trebuia neapărat să-i cunosc numele, vârsta, slujba și adresa. Am descoperit că aceste informații, prin care societatea definește identitatea cuiva, care ni se par irelevante, sunt de fapt esențiale. Ele erau singurele căi prin care puteam să extrag condiția fizică și socială dintr-o masă de femei de nediferențiat și care construiesc de fapt un corp, un mod de viață a unei persoane individuale. Și, în timp ce el mi-a zis, cu reticență, că are 47 de ani, că ea era profesoară divorțată cu o fiică de 17 ani și că ea locuia pe Avenue Rapp în arondismul 7, a apărut o siluetă, a unei femei într-un costum și o cămașă, părul ei era impecabil pieptănat, pregătit pentru clasă, stând la un birou, într-un apartament burhez.

Numărul 47 a început să aibă o ciudată materialitate. Vedeam cele două cifre inserate peste tot. Erau imense. Nu mai puteam situa femeile decât într-o ordine a unui timp și a unei îmbătrâniri cu care mă

evaluam chiar și pe mine. Toate femeile între 40 și 50 care erau bine îmbrăcate, cu acea necesară „simplitate elegantă”, care uniformizau cartierele înstărite, au devenit ceea ce iese în evidență.

Am descoperit că uram toate profesoarele – chiar dacă eu, la rândul meu, fusesem una, și chiar dacă anumite prietene apropiate încă erau –, găsiindu-le un aer sigur, lipsit de eșec. Reîntorcându-mă la perioada când încă eram elevă de liceu, încă îmi pot aminti cu stupoare că în viața mea nu aș putea fi capabilă să fac o asemenea treabă ori să semăn cu ele. Este corpul inamicului meu, propagat pe fiecare persoană din corpul profesoral, care niciodată nu și-a purtat numele cum trebuie.

În metrou, orice femeie ce părea să aibă 40 de ani și să poarte o sacoșă semăna cu „ea” și sufeream uitându-mă la ea. Simțeam indiferența acestor femei, în general, și mișcarea mai mult sau mai puțin vie, hotărâtă, cu care se ridica una de pe scaun sau cu care cobora în stație (al cărei nume l-am memorat imediat), ca pe un mod de neantizare a propriei persoane, ceea ce făcea să o confund pe femeia din metrou cu noua iubită a lui W., care își bătea joc de mine în tot acest timp.

Într-o zi, îmi aduc aminte de J., care avea niște ochi minunați și păr creț, cum se lăuda că are orgasm în somn, ceea ce o făcea să-și trezească partenera. Imediat este o altă femeie care i-a și luat locul, o altă femeie pe care o văd, o înțeleg, emanând senzualitate și orgasme neîncetate. Era ca și cum provenea din categoria de femei care au capacități erotice neobișnuite – de tipul celor din pozele extatice din „Supplément Sexe”, ce apare vara, în revistele pentru femei –, toate parcă ies în evidență, numai eu eram exclusă.

Acest proces de schimb de corpuri ale femeilor pe care îl întâlneam în alte corpuri se derula continuu: o vedeam peste tot.

Dacă se întâmpla să găsesc, parcurgând rubrica de reclame din *Le Monde* sau cea de vânzări de imobile, menționat bulevardul Rapp, stradă ce-mi aducea imediat aminte de locul unde stătea acea femeie, aveam să fiu atât de tulburată pe tot parcursul lecturii, încât n-aș mai înțelege nimic din ceea ce citeam. Într-un anume loc, parcurgând *Les Invalides* până la Turnul Eiffel, înglobând le Pont de l'Alma și acel cartier calm și

burghez din arondismentul al șaptelea, se ivește o zonă în care, pentru nimic în lume, eu nu m-aș fi aventurat. Un loc mereu prezent în mine, mereu contaminat de cealaltă femeie și pe care lumina Turnului Eiffel, vizibilă chiar de la ferestrele casei mele cocoțate în suburbie, ce se arată cu încăpățănare, în fiecare seară, plimbându-se cu regularitate până la miezul nopții.

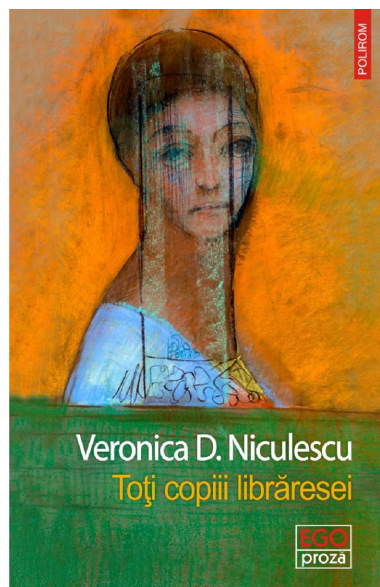
Cel mai îngrozitor lucru în gelozie este de a popula un oraș, lumea întreagă, cu acea persoană pe care n-am putut-o întâlni vreodată.

Și în acele momente rare de răgaz, în care eu mă simțeam ca și înainte, în care mă gândeam la altceva, dintr-o dată, imaginea acelei femei îmi apărea. Aveam impresia că mintea mea nu are deloc de a face cu producerea acestor imagini, de fapt era o erupție din exterior. Aș putea spune că această femeie intra și ieșea din capul meu cum voia.

În filmul interior care se derulează în mod constant – de obicei, îmi aduc aminte de momente frumoase: ieșiri în oraș, vacanțe, aniversări –, toate aceste autoficțiuni permanente, anticipând plăcerea dintr-o viață normală, erau înlocuite de imagini țâșnite din afară care-mi împăienjenesc pieptul. Nu mai eram liberă în reveriile mele. Nu mai eram personajul principal din născocirile mele. Eram doar refugiul unei femei pe care n-am văzut-o niciodată. Sau, cum îmi spusese un senegalez referitor la posesiunea despre care se credea că e mâna vreunui dușman, eram blestemată.

Mă simțeam eliberată de acea atitudine, încercând rochia sau panatalonul pe care tocmai l-am cumpărat, căci aveam în vedere viitoarea mea întâlnire cu W. Privirea sa, pe care mi-o imaginam, mă liniștea.

Traducere din limba franceză de Daniil Iftime;
fragment din romanul *L'Occupation*



Andy MERRIFIELD



Departamentul pentru Eficiență Guvernamentală al lui Gogol

La aproape două secole de la premiera sa, piesa satirică în cinci acte a lui Gogol, *Revizorul*, continuă să tulbure la fiecare reprezentare, oriunde ar fi jucată*. Poate pentru că corupția și logoreea duplicitară nu sunt doar trăsături familiare Rusiei secolului al XIX-lea, ci au devenit aspecte comune ale tuturor sistemelor de guvernare și ale oricărei administrații, recognoscibile pentru publicul lui Gogol, indiferent de limbă sau cultură.

În vremurile noastre, adevărul, dreptatea și cumpătarea, virtuți pe care, spunea Platon, sistemele politice trebuie să le adopte pentru a se putea numi „bune”, au fost manipulate fără rușine, iar înșelătoria este normalizată, o trăsătură comună a „democrației” moderne, tapetată pe coridoarele puterii politice. Elon Musk se comportă ca un revizor guvernamental de secol XXI: un impostor nerușinat care se bate cu pumnul în piept fără nicio jenă. Gogol probabil că ar fi văzut lucrurile altfel. Încearca mereu să râdă de astfel de situații. Ar râde și astăzi, fără îndoială. Căutând numele lui online, sunt întrebat: Ați vrut să spuneți „Google”? Nu, nu am vrut să spun Google.

Gogol admitea franc că prietenul său, Alexandr Pușkin, i-a oferit scânteia inițială pentru *Revizorul*. „Fă-mi o favoare”, îi scria poetului la 7 octombrie 1835: „trimite-mi un subiect, comic sau nu, dar o anecdotă autentic rusească. Mă mănâncă mâna să scriu o comedie... dă-mi un subiect și îți făgăduiesc că voi scrie o comedie în cinci acte – îți promit, mai amuzantă ca dracul. Te rog, pentru numele lui Dumnezeu. Mintea și stomacul îmi sunt lihnite.” „Trebuie să fii foarte atent cu acest ucrainean”, avertiza Pușkin mai târziu. „M-a jefuit înainte să apuc să strig după ajutor.”

Începând cu secolul al XVIII-lea, revizorii guvernamentali cutreierau Rusia cu intenția de a descoperi corupția și proasta administrare din micile orașe. Funcționari din Sankt Petersburg erau trimiși în provincii, călătorind incognito pe distanțe vaste către locuri izolate, iar administratorii erau de obicei avertizați dinainte de sosirea revizorului. Dar nimeni nu știa exact când avea să ajungă,

nici măcar revizorii înșiși. De-a lungul anilor, s-au răspândit zvonuri despre călători singuratici care încercau să se dea drept oficiali guvernamentali, doar pentru a fi ospătați de localnicii neștiutori. În 1833, când vizita provincia Orenburg pentru a documenta *Istoria lui Pugaciov*, despre insurecțiile cazacilor care aproape au detronat-o pe Ecaterina cea Mare, Pușkin însuși fusese confundat cu un oficial petersburghez aflat în inspecție.

Experiența lui Pușkin a fost folosită de Gogol, care a șlefuit-o, a brodat-o cu propria sa magie burlescă, și a transformat-o într-una dintre cele mai cunoscute comedii rusești – „mai amuzantă ca dracul”, după cum spusese. Nu dă numele orașului unde are loc acțiunea; știm doar că e undeva în afara capitalei, departe de strălucirea Petersburgului, un oraș de provincie pe care Gogol îl cunoștea din copilărie. „De-aici chiar și trei ani să mergi călare și tot nu ajungi în altă țară”, spune primarul din *Revizorul*.

În piesă, primarul, un bătrânel cam sucit, află despre sosirea iminentă a revizorului guvernamental din capitală, așteptat din moment în moment. Anunțul stârnete mare agitație – toată lumea știe că districtul nu e cel mai cinstit.

Distribuția lui Gogol cuprinde toată clica orașului, de la primar, judecător, inspectorul școlar, șeful poliției, doctorul, administratorul instituțiilor caritabile, șeful poștei și câțiva lachei, împreună cu soția și fiica primarului. Primarul se teme că negustorii și orașenii vor da în vileag abuzurile administrației sale. „S-au plâns că îi storc prea tare”, spune el, „dar, mator îmi e Dumnezeu, dacă iau din când în când ceva mărunțiș de la ei, o fac fără niciun gând rău.” Judecătorul avertizează pe toată lumea: „mai bine să fim cu băgare de seamă, altfel o să dăm de dracul!” Astfel se pregătește scena pentru sosirea revizorului, iar conducătorii orașului își șterg urmele, dosesc șpagile și micile lor extorcări, curăț străzile și încearcă să rămână vigilenți. „Dracu să-o ia”, spune primarul. „Și dacă întreabă unde e biserica de lângă spital pentru care acum un an s-au alocat bani, să nu uitați să spuneți că a început să se construiască, dar a ars.”

La un moment dat, cineva observă că tânărul din oraș, venit cu valetul său, a adunat o notă de plată zdravănă la han. Mințile încep repede să o ia razna. „Știți că tinerelul ăla”, spune un prostovan, „e un oficial din Petersburg. Îl cheamă Ivan Alexandrovici Hlestacov. E ceva suspect în felul în care se poartă. E aici de două săptămâni și nu iese deloc din han, pune totul pe datorie și nu plătește nicio copeică.”

Așa avansează piesa lui Gogol, în stil de vodevil, cu o confuzie de identitate: Hlestacov, un flăcău cam zăpăcit, fără bani, din Petersburg, aflat în trecere spre moșia tatălui pentru a stoarce ceva bani de la babac, devine revizorul guvernamental. (În traducerea lui Ronald Wilks pentru Penguin, textul este reconfortant de colocvial, fidel limbajului gogolian.)

Când Hlestacov dă pentru prima dată peste oficialii orașului care se gudură pe lângă el, nu are habar ce se întâmplă. Servitorul său, Osip, mai inteligent decât stăpânul, își dă seama și îl avertizează pe Hlestacov să nu întindă prea mult coarda înainte de a fi demascați ca impostori. Să plece cât de repede pot. Dar Hlestacov nu vrea să audă. Urmează scene hilare. I se întinde un ospăț și este invitat să locuiască în casa primarului, este plimbat prin instituțiile caritabile și școli. Întâlnește fiecare oficial în parte, ciupindu-i de câteva sute de ruble, pe care aceștia le oferă bucurioși. Curând,

Hlestacov își intră în rol, începe să creadă în importanța sa, se laudă cu poziția lui înaltă, cu faptul că este onorat de țară, că se trage de șireturi cu „vechiul lui prieten” Pușkin.

Orășenii sunt vrăjiți de o asemenea figură ilustră; și, asemenea lui Cîcikov, celălalt impostor din *Suflete moarte* (o poveste, întâmplător, inspirată tot de Pușkin), îl linguesc, își alimentează propriile ego-uri. Hlestacov o vrăjește pe soția primarului, flirtează cu ea, apoi, șugubăț, o cere în căsătorie, pe fiica lor, Maria, profitând de iluziile de mărire ale mărimilor locale. Primarul le spune negustorilor, care până atunci se plânseseră de constrângerile primarului: „Nu-mi mărit fata cu un fitecine, ci cu un bărbat cum n-a mai văzut lumea, un om care poate orice. Orice!”

Devine amenințător, spunând că se va răzbuna pe toți cei care l-au supărat: „Le arăt eu acelor pițifelnici care se plâng de mine”, spune primarul, „vreau numele tuturor celor care au clevetit împotriva mea, mai ales ale acelor scriitori și infecți care mi-au ticluit petiții.” Convoacă o ședință cu oficialii orașului, anunțându-i despre cum i s-a schimbat norocul, cum de acum înainte el și soția lui vor locui într-un apartament luxos la Petersburg, vor frecventa cercurile înalte, aristocrația, iar ginerile lui se va asigura că primește un post important. Soția primarului se laudă deja că soțul ei va deveni general, bâiguind că „aerul de aici este, trebuie să spun, atât de provincial” (sublinierea lui Gogol). Între timp, Hlestacov și Osip dispar, chipurile pleacă cu treburi, promițând că revin a doua zi sau peste două zile, dar noi știm că nimic nu e adevărat.

Lumea fantezistă creată de Gogol se prăbușește când șeful poștei intră val-vârtej cu o scrisoare deschisă în mână, scrisă de Hlestacov și adresată unui prieten jurnalist din Petersburg. Era cât pe ce să fie trimisă prin curier, dar poștaşul nu s-a putut abține să nu arunce un ochi, rupând sigiliul și citind-o. „Am fost mânat de o forță supranaturală”, spune el. „Eram gata să o trimit, dar o curiozitate pe care n-am mai simțit-o vreodată m-a copleșit. «Nu pot s-o deschid, nu pot», mi-am spus, dar ceva îmi dădea ghes.”

Primarul e furios: „Cum ai îndrăznit să deschizi scrisoarea privată a unui personaj atât de important!” „Ei bine, tocmai asta e”, spune poștaşul, „nu e deloc important și nici măcar personaj! E un nimeni, un adevărat neica nimeni.” Citește apoi scrisoarea cu voce tare: „întregul oraș m-a luat drept un guvernator general... Ai muri de răs, sunt niște arătări de speriat. De ce nu le-ai băga în schițele alea pe care le scrii pentru revistă? Uite, primarul, de pildă. E prost ca o mătură.”

Lovitura vine ca un trăsnet. „Ei bine”, spune primarul, cu capul în mâini, „sunt terminat! Sunt un om distrus, gata. Văd numai rături de porci în loc de fețe.” Toți sunt buimăciți. Atunci judecătorul se întreabă, punând poate întrebarea centrală din piesa lui Gogol, poate problema centrală a politicii contemporane: „Cum s-a întâmplat, domnilor? Cum de-am putut greși în acest fel?”

„Vezi cum a fost păcălit primarul tău”, își spune primarul sieși. „Prost! Imbecil! Netot! [amenințând cu pumnul spre el însuși.] Bou, un mare bou, să iei un individ insignifiant, un pui de fânc, drept personaj puternic.”

„Mi-l și imaginez acum [pe Hlestacov], gonind în sunet de zurgălăi, povestindu-mă lumii! Și dacă nu era destul că am ajuns de tot răsul, te pomenești că mai vine și vreun condei, vreun nenorocit de scriitor, și ne bagă pe toți într-o

comedie... Of, pe voi toți! V-aș prinde, scribi nenorociți, liberali împuțiți, odrasle ale diavolului! Asta mă doare cel mai mult! Scribălăul nu dă doi bani pe rang sau reputație, atâta timp cât publicul râde cu gura până la urechi și bate din palme. [Calcă furios.] Ce râdeți? Râdeți de voi înșivă, asta faceți!”

Aceste replici au fost lovitura de grație a lui Gogol, cuvinte pe care primarul, în timpul reprezentației *Revizorului*, le aruncă direct către public, adresându-se răsului lor. A fost marea stratagemă a lui Gogol. Privind o poveste despre corupție și abuzuri în funcții publice, spectatorii se regăseau implicați în intrigă, devenind ținta glumelor, a satirei și a ridiculizării lui Gogol. Râzând de primar, râdeau de ei înșiși, iar aceasta, pentru Gogol, era esența teatrului său comic: șocul recunoașterii.

Finalul celebru al lui Gogol este așa-numita „scenă mută”. Un jandarm intră pe scenă exact când primarul ironizează publicul, anunțând: „Oficialul care tocmai a sosit din Sankt Petersburg, prin ordin imperial, solicită prezența dumneavoastră imediată la han. [Cuvintele lovesc ca un tunet. Toate doamnele sunt consternate. Întreg grupul își schimbă brusc poziția și rămâne ca împietrit.]” Toți actorii îngheață într-o postură mută, brațele întinse, capetele date pe spate; alții ghemuiți sau cu gurile căscate, ochii holbați, transformați în statui. „Grupul împietrit menține poziția aproximativ un minut și jumătate.” [Cortina.]

Răs și gândire

Când Gogol a scris notele despre *Revizorul*, „gândurile de după”, după ce fugise din Rusia în 1837, a corectat mai multe scene, adăugând și eliminând anumite părți. A rearanjat în special actul V, dezamăgit de modul în care fusese interpretat deznodământul în montările anterioare, indicând instrucțiuni clare pentru o interpretare corectă. Nu-i plăcea nici jocul prea exagerat, nici scenariul prea vodevilesc. Își dorea o comedie cu adevărat amuzantă, dar profundă, nu doar divertisment pentru o seară.

Gogol era clar, piesa nu trebuia jucată caricatural. „Feriți-vă să cădeți în derizoriu”, spune el. Era un mesaj pentru actori:

„Actorul trebuie să facă un efort special pentru a fi mai modest, nepretențios și demn decât personajul său. Cu cât actorul se gândește mai puțin la a fi amuzant sau să facă publicul să rădă, cu atât elementele comice se vor devoala mai clar. Ridicolul va apărea spontan prin seriozitatea cu care fiecare personaj își urmărește rolul... Doar publicul, din poziția sa detașată, percepe vanitatea preocupărilor lor. Ei înșiși nu glumesc deloc și nu își dau seama că cineva râde de ei.”

Personajul lui Hlestacov îl deranja cel mai mult pe Gogol. Deși un mediocru, frivol și mincinos, Hlestacov este și viclean și malițios. Pe scurt, există ceva sinistru în el. Să-l creezi doar un bufon înseamnă să ratezi sensul, amenințarea pe care o reprezintă un personaj ce nu este doar clown. Este și asta, desigur. Și totuși, spune Gogol, Hlestacov „nu blufează. Uită că minte și crede ce spune. A devenit expansiv... oamenii îl ascultă... E sincer, complet deschis, iar minciunile îi arată caracterul... minte calculat, ca un fanfaron teatral; minte cu sentiment; ochii îi subliniază plăcerea minciunii.” Hlestacov este „un om care spune povești gogonate cu entuziasm, cu

poftă, fără să fie conștient de ce-i ieși din gură, un om care, în chiar momentul în care minte, nu-și dă seama că minte. Nu face decât să relateze propriile lui fantezii, ceea ce ar vrea să realizeze, ca și cum aceste fantezii ar fi deja realitate.” Sună tulburător de similar cu cineva pe care-l știm, conducătorul unei mari țări, jurând să o facă din nou măreață.

Gogol spune că a ales un oraș anonim pentru piesă, un oraș imaginar, în mare parte pentru că necinstea și limbajul duplicitar există peste tot în societatea umană. Adevărata miză este tocmai extrema ușurință cu care sistemele politice pot fi deturnate și dezonorate, cu funcționari de de rang înalt și servanți care-și umplu buzunarele. Înșelătoria devine instituționalizată la toate nivelurile, iar logica funcționării sistemului este atât de răspândită încât ajunge imprimată în mintea tuturor. Cinstea nu te duce nicăieri. Singurul personaj onorabil, spune Gogol, este râsul. Râsul este singurul personaj pozitiv. Dar al cui râs? De ce râzi? Ei bine, de tine însuși, sau așa ar trebui. „Să izgonim corupția din suflețele noastre!” spune Gogol. „Există o armă, un bici, care o poate alunga. Râsul, compatrioți! Râsul, de care pasiunile noastre josnice se tem! Râsul, creat pentru ca noi să ridiculizăm tot ce denaturează adevărata frumusețe a omului.”

Mai poate exista râsul și șocul recunoașterii în teatru? Mai există vreun mod ca arta lui Gogol să fie jucată astfel încât să transforme felul în care oamenii gândesc politica și liderii politici, despre noi înșine? Există un moment în viețile noastre când ne spunem că ajunge, că această absurditate de pe scenă, din viața noastră politică, trebuie să înceteze, că am fost păcăliți destul de impostori, că e vremea să rădem de ei și de noi pentru că i-am crezut, pentru că le-am aplaudat mascarada? Poate că teatrul gogolian poate aduce nu doar recunoaștere, ci nerecunoaștere: minciunile nu-și mai ating ținta ideologică; ne putem apăra de ele refuzând să ne mai regăsim în ele.

În acest sens, nerecunoașterea devine vitală, refuzul spectatorului de a se identifica cu spectacolul. Nu există complicitate, nici milă sau sentimentalism, nici furie sau dezgust, ci doar un soi de distanță care contracarează empatia emoțională. Gogol nu lasă niciodată spațiu ca aceasta să se formeze. Scenele se succed prea rapid. Nu există eroi, nu există moralizare, nu există opoziție între buni și răi; rareori apare momentul în care rațiunea triumfă.

Gogol vrea ca râsul să declanșeze gândirea, un râs care generează nu izbucniri de emoție, ci o interpretare critică. Poate că această interpretare vine după ce publicul pleacă acasă. Gogol era un admirator al lui Aristofan, dar nu căuta idealul clasic, de catharsis al teatrului. Catharsisul îi amintea de zgomotul furiei demagogice. Gogol voia să evite orice triumf hiperbolic. Râzând de distribuție și de ei înșiși, spectatorii pot să nu se mai identifice cu ceea ce văd. Pot găsi o poziție critică în afară. Acea distanță trebuie dusă apoi în viața reală, unde poate hrăni valori mai reziliante.

Rescrierea lui Gogol

În 2025, nu poți să nu te gândești la o rescriere a *Revizorului*. Știrile zilnice sunt dezgustătoare și parcă ne imploră să readucem piesa lui Gogol la viață, cu știrile zilnice despre DOGE (Departamentul pentru Eficiență Guvernamentală) și șmecheriile sale, despre minciuni și escrocherii. Revizori guvernamentali „musk-ieni” taie și

distrug bugete federale, concediază masiv, elimină agenții de securitate socială și organizații de dezvoltare, preiau controlul asupra tehnologiei în agențiile guvernamentale, demolează cadre de reglementare, închid linii de asistență și Biroul de Protecție Financiară, eliminând plasele de siguranță împotriva ruinei oamenilor simpli. Chiar și numele „Departamentul de Eficiență Guvernamentală” sună ca o relicvă gogoliană din secolul al XIX-lea! Să ne amintim cum începe Gogol *Mantaua*: „într-unul dintre departamentele guvernamentale, dar poate mai bine să nu spunem exact care. Pentru că nimeni nu e mai sensibil decât oamenii din departamentele guvernamentale, sau, pe scurt, orice corp oficial... Și așa, pentru a evita neplăceri, mai bine să numim departamentul în cauză un anumit departament.” (sublinierea lui Gogol)

Când spun „rescriere”, mă refer la schimbarea rolurilor. Ce-ar fi dacă logica piesei ar fi inversată? Dacă orașenii, publicul, ar fi cinstiți, își fac treaba, poate mai greșesc, trag chiulul uneori, dar în fond sunt corecți și conștiincioși? Iar revizorii guvernamentali ai unui anumit departament sunt cei corupți, cei care trag foloase pentru ei, impostorii reali. Nu au mandat real; e o farsă că tocmai ei exercită puterea. Toți cei pe care-i vânează sunt oamenii cinstiți, dar îngroziți, fugind în toate direcțiile încercând să arate n-au nimic de ascuns. Arbitrariul sistemului vine de sus, de la revizorii guvernamentali, de la „oficiali” fără acreditări, cei al căror decret e ideologic: să elimine opoziția. Risipa și eficiența sunt pretexte pentru a tăia costuri și a demonta sectorul public, în timp ce închid ochii la „asistență” acordată corporațiilor. (Imperiul lui Elon Musk, Tesla, SpaceX etc., a înghițit treizeci și opt de miliarde de dolari de la stat sub formă de contracte, împrumuturi, subvenții și credite fiscale.)

„Rescrierea” înseamnă redenumirea piesei lui Gogol, *Cetățeanul Revizor*. Un mesaj răsună pe coridoarele unui anumit departament: urmează un audit, un audit al poporului, un reprezentant al contribuabililor, „Cetățeanul Revizor”, va sosi curând pentru a investiga corupția și pentru a expune ineficiența „eficienței” DOGE. Va scotoci registrele acestei oficine îndepărtate, îngropate în măruntaiele unui departament din Washington. În numele poporului, *Cetățeanul Revizor* cere transparență absolută și cooperare.

Te-ai aștepta ca scenele comice să provină din idioteția naturală a distribuției, de la modesta lor prostie, cu DOGE umblând bezmetic, neștiind ce face, sau știind foarte bine, tocmai asta fiind gluma anormală, poanta pe care Gogol ar fi spus-o magistral. Râsul ar veni din absurditatea serioasă pe care o proclamă. La final, vom râde de distribuție, dar și de noi înșine, pentru că ne-am lăsat păcăliți. (A fost cineva cu adevărat păcălit?) Vom muri de râs în fața unor asemenea arătări. În final, va exista o altă scenă mută. Un grup împietrit de „oficiali” rămâne nemișcat un minut și jumătate; un jandarm intră năvalnic anunțând ilegalitatea activităților lor: cu toți sunt chemați în fața Tribunalului Poporului pentru a fi judecați pentru crime împotriva umanității...

* Andy Merrifield este cercetător independent și autorul a numeroase cărți, printre care *Dialectical Urbanism* (Monthly Review Press, 2002), *Magical Marxism* (Pluto Press, 2011), *The Amateur* (Verso Books, 2018), *Marx, Dead and Alive* (Monthly Review Press, 2020), *Roses for Gramsci* (Monthly Review Press, 2025).

(continuare)

Adrian Dinu RACHIERU

**IA, între temeri, speranțe,
riscuri și costuri**

Apariția I.A. ar fi comparabilă, spunea Geoffrey Hinton (să reținem: laureat Nobel!), cu Revoluția industrială; firește, nu în sensul puterii fizice. Sub un nume impropriu, simulând inteligența (nonmentală), I.A. nu este un concept abstract, ci o realitate care îngrijorează, urcând impetuos pe scala anxietăților. Într-o lume asaltată de riscuri, știm prea bine.

Ar fi necesar, credem, să aruncăm, fie și fugitiv, o privire în peisaj. Fragmentarismul postmodern, întreținând relativismul cultural și agitația entropică, face din lumea de azi, *interconectată*, un angrenaj planetar. Paradoxul e că *mondializarea mediată* la care asistăm, „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. Basarab Nicolescu ne reamintește că epoca pe care o traversăm poate fi definită printr-un triptic conceptual: *anthropocen*, *panterorism* și *transumanism*. Dacă *anthropocenul* desemnează o nouă eră geologică (specia umană devenind forța geofizică dominantă, riscând propria-i dispariție), dacă *transumanismul* ascunde pericolul apariției, prin „selecție tehnologică”, a omului-mașină („un Dumnezeu-proteză”), *panterorismul* ar exprima o nouă formă de terorism, „fără nici o legătură reală cu vreo religie sau ideologie”, instaurând *insecuritatea globală*.

Spectrul pericolelor în lumea de azi prezintă o încărcată agendă crizistă. În numele biotehnologiei, *marele proiect* al transumanismului, ca „ideologie ascunsă”, răvnește eliminarea transcendenței, omul dorindu-se egal lui Dumnezeu. Noua biserică *Way of the Future*, sub șefia unui inginer expert în tehnologie robotică, A. Levandovski, pretinde, în acest război al inteligențelor, adorarea unei divinități create de inteligența artificială. Reacțiile n-au întârziat și cartea părintelui Jean Boboc (*Le transhumanisme décrypté*, Paris, 2017) se voia un demers demistificator: transumanii nu doar că „transcend biologia”, cum susține futuristul Ray Kurzweil, ci atentează asupra religiilor constituite, anulând „orice urmă de transcendență”.

Tehnologia informației cunoaște o dezvoltare malefică și haotică (vezi „halda Internetului”) iar a patra revoluție tehnologică elimină din ecuație tocmai omul. Încât, decretând „esența malefică a tehnicii planetare”, doar *reafirmarea metafizicii* înseamnă șansa re-umanizării societății, contracarând „explozia malignă a virtualismului planetar” prin reglementări dure. *Metaversul*, „ca surogat servit pe post de viață reală” este o noțiune substitutivă; instituind un univers paralel (virtual), se încearcă resetarea lumii în conformitate cu delirul ideologic de tip progresist, aruncând la tomberoanele Istoriei o solidă tradiție spirituală.

Analizii media, atenți la consecințele revoluției digitale, abandonând viziunea euforizantă, au avertizat asupra

patologiei psiho-sociale a idolatrizatei „culturi de monitor”. „A treia vârstă a mass-mediei” șterge frontiera dintre *viața online* și *viața reală*. Noile tehnologii bulversează raportul nostru cu realitatea. Se impune să ne protejăm de acest bruij permanent, cultivând, ca antidot, o „veritabilă ecologie a spiritului maltratat”. Patologia *New Media*, devenind un „elixir electronic”, procură voluptăți virtuale și senzații vizuale, exhibând viața privată, dislocând valorile și tradițiile sedimentate. *Flirtul web* înlocuiește nevoia unor întâlniri reale. „Accesul” la lume, ideologia divertismentului (infantilizare, starizare, publicizare), identitatea „de piață”, dorința de *extimitate*, revărsată în spațiul public, ne aruncă în insecuritate. Internetul, un mediu în extensie, cu frontiere deschise și facilități magice, pare un Rai tangibil; el ne modelează și ne redefineste, fie elogiata ca șansă de spiritualizare, fie deplâns prin simptomatologie ori chiar demonizat, sub suspiciunile de control secret. Oricum, acroșanta „butaforie electronică”, prin imersiune și interactivitate, creează dependență. Societatea mediatică ne invită la evaziune, plonjând în spațiul virtual, „dematerializat”, rupându-ne de problemele și constrângerile prezentului, părăsind realitatea ternă, stresantă, depresivă. Cu efecte deloc neglijabile: desensibilizare, lexic sărăcit, identități fictive (multiple), o viață paralelă într-o lume paralelă prin prizonieratul virtualului. Riscând să ne pierdem busola în „oceanul virtual”.

Universul digitalic oferă, așadar, o periculoasă libertate „fără margini”, cu efecte patologice, bulversând identitatea socială, adâncind prăpastia dintre *viața adevărată* și *viața online*. Ce-ar fi de făcut, ne întrebăm, pentru a ne proteja de această „bigamie virtuală” (vieți paralele), pentru a ne cultiva „anticorpii” într-o eficientă *pedagogie media*? Adică „o veritabilă ecologie a spiritului maltratat de mirajele ecranelor”, într-un spațiu mental supus torentului informațional, recomandând *dieta digitală*. Noua paradigmă educațională, răvășită de bufeuri reformiste, înfruntând *infobezitatea* și propunându-și dezintoxicarea (*nomofobie*), va trebui să se adapteze provocărilor Inteligenței artificiale (ca Inteligență fără Conștiință).

Doar că „inteligența non-umană evoluează”, ne avertiza Yuval Noah Harari, oferind, în *Nexus*, o istorie a rețelelor informaționale. Și atunci, ne întrebăm: I.A. ce va face? Fiindcă I.A. nu este doar un instrument, ci un agent; mai mult, un *agent autonom*, preciza Harari. Dacă I.A. poate produce I.A., implicându-se în toate domeniile, pericolul existențial nu poate fi subestimat. Deocamdată, vorbim despre o *etapă* în dezvoltarea informaticii, invocăm pericole și speranțe într-o lume interconectată. Algoritmii I.A. (complexi) ne-au făcut leneși, ne „hrănim” cu informații, așa-zisa rețea neuronală (un model matematic) primește instrucțiuni din exterior. Dar provocările viitoare? Riscurile se cuvin reevaluate, zic experții.

Să mai notăm că *omul nou*, ca proiect ideologic, rod al ingineriei sociale nu este „omul îmbunătățit” (în sens teologic); adică ne-implinit, nemulțumit, lucrând cu sine în numele perfecționismului, ca imbold lăuntric, ascensional, pe scara evoluției naturale. El devine un „om augmentat”; adică protezat, cobai al biotehnologiilor / inginerie genetică, massificat și anonimizat. Până la urmă, inutil, deci (de) înlocuit. Mîntea se exteriorizează, devine – cum spunea cineva – un

serviciu „de catering”. I.A., ca entitate non-umană, depășește inteligența umană. E drept, o inteligență fără conștiință, generând texte. Față de I.N. (inteligența naturală) care, după D. Goleman este rațională, emoțională și socială, I.A. nu este (deocamdată?) un agent conștient, nu are emoții, nu manifestă empatie. Impresionează prin performanțe lingvistice și jocuri de strategie, oferă sfaturi și distorsionări fără o conștientizare reală. Poate fi înblânzită I.A.? În „minunata lume nouă” poate fi ținută sub control? Fiindcă asta e de fapt marea întrebare. Dacă I.A. poate produce idei și lua decizii, *apocalipsa I.A.* e aproape; nu e vorba de lamentări exagerate câtă vreme omenirea, trecută prin lecții tragice (Istoria fiind un „abator”), nu se trezește, regândind însuși destinul speciei.

Ce face lumea umanioarelor? C.P. Snow, ne amintim, vorbea, cu decenii în urmă, despre *cele două culturi*, între limbajul științific și cel al umanioarelor căscându-se o falie. Care s-a adâncit odată cu prăpastia digitală. Dacă I.A. aduce indiscutabile beneficii (medicină, inginerie, servicii), intruziunea în sfera creativă produce reacții anxioase. Ca partener creativ, I.A. (ca autor) concurează „autorii umani”. Fără angoase etice sau filozofarde, ștergând, prin imitații și dezinformare, granițele dintre realitate și fals, suspendând chestiuni delicate, precum copyright-ul sau furtul intelectual. Rămâne salvatoare (pentru noi, „autorii umani”) pecetea stilistică, cea care asigură *identitatea*.

Dar n-ar trebui să ignorăm, dincolo de spaima poeticească a unora, consecințele sociologice ale invaziei I.A. Sunt *riscuri* (dezinformare, manipulare, insecuritate) și *costuri* (excluderea socială a celor inadaptați, recalificare). Idolatria tehnocratică merge în paralel cu excluderea digitală a unor indivizi și comunități, cu „zombificarea” educației, cu regresul intelectual și amortizarea spiritului critic. Ca sistem socio-tehologic, inteligența agregată, în perfecționare continuă, pare să scape de sub control; mai rău, pare să preia controlul. Se organizează simpozioane și dezbateri (științifice, filosofice, teologice), se inventariază pericolele (de la supravegherea extinsă la îngrădirea libertăților într-un stat tiranic), se discută abundent. Ce va fi? Cum va fi? Iată o întrebare deschisă, cei de după noi se vor confrunta și vor trebui să rezolve, gândind critic și creativ, o avalanșă de probleme grave. Altminteri, *apocalipsa I.A.* bate la ușă...

Georgeta MOARCĂS

ChatGPT și starea de minorat

Pornind de la recenta răspândire și utilizare a Large Language Models în mediul universitar, mai ales a modelului ChatGPT, pentru a mă referi doar la mediul cunoscut și la LLM-ul cel mai utilizat de studenți pentru scrierea eseurilor sau lucrărilor de licență, de unde și nominalizarea în titlul articolului de față, îmi propun să meditez pe marginea câtorva întrebări legate de semnificațiile acestei interacțiuni care are ca efect major delegarea parțială sau totală a creativității. Această delegare se reflectă mai ales în problema autorității și autorului, a experienței personale, a autenticității și mai presus de toate a stilului, esențial în domeniul umanist. Ramificațiile mai largi includ șubrezirea gândirii critice, chestionarea ideii de „nou” și „original”, monopolul pe care aceste LLM-uri îl instituie treptat asupra cunoașterii și producerii de texte.

Ipoieza de la care plec este că deși interfața dialogică a LLM-urilor (ChatGPT, ChatGPT Edu, Claude, Gemini și probabil și a altora) se prezintă drept un „partener de brainstorming” sau un instrument de cunoaștere, de fapt relația utilizatorului cu ele este problematică din cauza efectelor pe care le generează. Conștientizarea acestor efecte nu schimbă radical raportul dintre utilizator și LLM, în măsura în care LLM-ul are tendința de a substitui diversitatea punctelor de vedere cu un discurs mediu.

În primul rând putem vorbi despre o falsă autoritate a LLM-ului, dată de posibilitatea programului de a avea acces la o imensă bază de date și de a identifica modele de gândire și raționament pe care le folosește apoi pentru a-și recompune răspunsurile în funcție de prompturile primite. Accesul limitat în timp poate atrage o failibilitate parțială a modelului: ChatGPT4 are ultima update cu informație în octombrie 2023 în timp ce ChatGPT 5 are ultimul update la 1 octombrie 2024. El este conjugat și cu o limitare a tipului de texte pe care a fost antrenat modelul, rezultând, în termenii unei critici culturale discutate de Deepak Varuvel Dennison într-un articol recent în *The Guardian*, „What AI doesn't know: we could be creating a global «knowledge collapse»”, „sisteme care par neutre dar sunt departe de a fi astfel” (Dennisson, 2025). Tânărul cercetător al Universității Cornell a observat că „cele mai populare modele privilegiază modurile dominante ale cunoașterii (tipic occidentale și instituționale) în timp ce marginalizează alternativele, în special cele codificate în tradițiile orale, cuprinse în practici și limbaje considerate «low-resource» în lumea calculatoarelor.” (*ibidem*)

Criticii autorității pretinse de LLM-uri i se pot asocia și observațiile legate de lipsa de context în care poate fi transmisă sau facilitată experiența. Între LLM și utilizator nu poate avea loc un proces de transmitere a experienței întrucât LLM-ul nu oferă altceva decât informații cu valoare de numitor comun. La întrebarea „În ce mod poți vorbi despre experiența ta?”, ChatGPT 4 răspunde: „Epistemologic: «experiența» mea e o *formă de experiență colectivă mediată*: o agregare a experiențelor umane învățate din texte, conversii și date. Într-un sens, ceea ce ofer eu este un fel de «ecou al experienței umane colective», reinterpretat prin logică și limbaj probabilistic.” (s.m.) Într-o altă sesiune de interogare, adresând chiar tendința utilizatorilor de a umaniza interacțiunea cu LLM-ul, obținem următorul text: „Lucrul cel mai aproape de «experiență» pe care îl am este **procesarea input-urilor și generarea output-urilor** în timp real. Nu am nicio amintire despre ceea ce am spus mai înainte și niciun sens de continuitate în timp – însă în cadrul unei singure conversații mă pot adapta să răspund în moduri care pot să pară că am o experiență dinamică cu tine. Într-un fel, este o versiune *artificială* a interacțiunii care imită conversația umană.” (s. ChatGPT4)

În al doilea rând, un element cheie al ideii explorate aici – utilizatorii ChatGPT/LLM sunt de fapt într-o stare de minorat – este dat de comoditatea folosirii, care îngemănează mai mulți vectori: presiunea factorului timp asupra celui care solicită un răspuns de la LLM, precum și lipsa interesului pentru munca intelectuală, deoarece răspunsul, cel mai adesea sub formă de discurs, se află literalmente la un click distanță.

În al treilea rând, atractivitatea interacțiunii cu LLM-ul rezultă din iluzia rapidității obținerii unui text „nou”, a unei „noi” perspective, o soluție inedită a problemelor. Doar

că, merită subliniat, noul acesta nu este în întregime nou, ci o combinație „nouă” de elemente deja digerate. LLM-ul nu creează ceva exclusiv nou, spre deosebire de artistul romantic a cărui voință creatoare a modelat de fapt estetica ultimelor două secole, inaugurând o altă eră culturală, complet diferită de cea care se întinde de la presocratici la Rousseau. (Isaiah Berlin, 2004, p. 222-223) Însă marchează o ruptură cu această viziune și estetică autenticistă, posibil anunțată de jocul postmodernist cu clișee culturale.

Efectul cumulat al acestor trei efecte ale folosirii LLM-urilor asupra utilizatorului este o recădere în starea de minorat kantiană.

Am citit relația dintre orice LLM și utilizatorii săi prin prisma unui text clasic al Epocii Luminilor, *Răspuns la întrebarea: Ce este Luminarea?* al lui Kant, căci ea seamănă tot mai mult cu relația dintre student și un tutor pe care primul îl ascultă bucuros, fără să-i mai pună sub semnul întrebării afirmațiile, fără chestionări suplimentare, de detaliu și finețe, care ar putea revela uneori precaritatea datelor și a argumentării produse de LLM mai ales în răspunsurile privind literatura română (ca zonă de nișă) dar și în general. Prin copierea textului oferit de LLM studentul nu învață cum să își exercite autonomia, nu își exersează gândirea critică, nu își formează propriul stil de exprimare, care să reflecte un punct de vedere personal asupra lucrurilor și problemelor cercetate. Copierea brută a textelor redactate de LLM, căci am depășit demult imitația, (cine mai pastîșează în această epocă a eficienței accelerate?) a devenit un modus vivendi universitar.

Dacă pentru mediul românesc nu există deocamdată statistici, avem în mediul britanic, unde cifrele utilizatorilor de instrumente LLM se dovedesc mai mult decât ridicate. Într-o investigație *The Guardian* publicată în 15 iunie 2025, „Revealed: Thousands of UK university students caught cheating using AI”, descoperim că studenții deja folosesc LLM pentru a-și explica concepte, a obține rezumatul unui articol, pentru a primi idei de cercetare, a structura notițele, într-un procent în creștere, 88% din aproximativ 1000 de studenți.

Să ne reamintim afirmația fundamentală care deschide textul kantian: „*Luminarea este ieșirea omului dintr-o stare de minorat, de care se face vinovat el însuși. Minoratul (Unmündigkeit) este neputința de a te servi de inteligența proprie fără a fi condus de un altul.*” (Kant, 2000, p. 29) În ce moduri se realizează această „conducere” când vorbim de interacțiunea cu LLM? Ne servim de inteligența proprie atunci când interacționăm cu sursele variate ale cunoașterii, când actualizăm în munca intelectuală toate operațiunile de înțelegere, selecție, sinteză, organizare a informației, când construim sens. Ne lăsăm conduși de un „altul” atunci când delegăm toate aceste operațiuni intelectuale din rațiuni de eficiență sau uniformizare.

„Dacă am o carte, care pentru mine reprezintă inteligența, un duhovnic ce are pentru mine conștiința morală, un medic ce apreciază pentru mine ce dietă să urmez etc., atunci nu mai am nevoie să mă străduiesc eu însumi.” (Kant, 2000, p. 30) – cu precizarea că această exemplificare variată, valabilă timp de 238 de ani (din 1784, data apariției textului și până în 2022, data lansării LLM-ului ChatGPT) s-a redus drastic – nu mai ai nevoie decât de un smartphone și o conexiune la internet care să ruleze aplicații LLM. Diversitatea tutorilor s-a redus, însă esența relației cu tutorele rămâne, și anume

delegarea. „Nu am nevoie să gândesc, dacă sunt în stare să plătesc” nu un tutor ci o nouă versiune de LLM, „alții vor lua asupra lor treaba atât de supărătoare pentru mine.” (*ibidem*)

Ironia face ca în discursul companiilor despre LLM-uri să găsim invocate accesibilitatea, discutată de către OpenAI în cel mai mare studiu despre modul în care oamenii folosesc ChatGPT, ca „drept fundamental”, „o tehnologie pe care oamenii o pot accesa pentru a-și elibera potențialul lor și a-și construi propriul viitor”, laolaltă cu democratizarea tehnologiei, eficientizarea, crearea de valoare economică (OpenAI, September 15, 2025). Însă impactul asupra utilizatorilor pare deocamdată să fie opus, nu de luminare, ci de afundare în starea de minorat. Ceea ce primează în zona de business este sistemul, eficientizarea lui, uniformizarea documentelor, sistematizarea cu ajutorul digitalizării (eliminând fișierele rătăcite în calculatoare personale), dar și „evidențierea faptului că pot fi eliminate riscurile de afaceri datorate dependenței de cunoștințele personale ale unor angajați” („DNP Unveils AI Chatbot for Business Document Utilization,” IT Business Today, September 5, 2025)

Ne îndreptăm spre un scenariu distopic, însemnând, prin larga utilizare a LLM-urilor, o accesibilitate sporită a utilizatorilor la variațiile nesfârșite ale unui mesaj de valoare medie, un monopol asupra discursului livrat ca sinteză structurată, ușor de digerat, adică să avem dreptul de a fi „minori”.

Bibliografie

Berlin, Isaiah, „Revoluția romantică. O criză în istoria gândirii moderne”, *Simțul realității*, Univers, 2004, p. 210-240.

Dennison, Deepak Varuvel, „What AI doesn't know: we could be creating a global «knowledge collapse», ” *The Guardian*, Tue 18 Nov 2025, <https://www.theguardian.com/news/2025/nov/18/what-ai-doesnt-know-global-knowledge-collapse>, accesat la 18.11.2025.

Goodier, Michael, „Revealed: Thousands of UK university students caught cheating using AI,” *The Guardian*, Sun 15 Jun 2025, <https://www.theguardian.com/education/2025/jun/15/thousands-of-uk-university-students-caught-cheating-using-ai-artificial-intelligence-survey>, accesat la 18.11.2025.

Kant, Immanuel, *Răspuns la întrebarea: Ce este Luminarea?*, în Immanuel Kant, *Ideea critică și perspectivele filosofiei moderne*, – Kant prin sine însuși – ediție, traducere și note de Alexandru Boboc și Liviu Stroia, Paideia, 2000

Open AI, „Advancing organizational transformation for business innovation,” October 28, 2025, <https://openai.com/index/dai-nippon-printing/>, accesat la 18.11.2025

OpenAI, „How people are using ChatGPT,” September 15, 2025, <https://openai.com/index/how-people-are-using-chatgpt/>, accesat la 18.11.2025.

NewsDesk, „DNP Unveils AI Chatbot for Business Document Utilization,” IT Business Today, September 5, 2025, <https://itbusinesstoday.com/martech/customer-experience/dnp-unveils-ai-chatbot-for-business-document-utilization/>, accesat la 18.11.2025

Gellu DORIAN

Inteligința artificială și apogeul inteliginței umane

Noua formă de impact social, nu ca o cuantificare a inteligenței umane, nici ca o gradare a IQ-ului unei persoane, ci ca instrument de lucru, așa cum a fost gândită inițial Inteligența Artificială (IA), a creat, cel puțin în ultimul an, prin excrescența numită ChatGPT, un val de agresivă inteligență umană, trecând de la facil la enciclopedic, încât o serie de inși dovediți leneși până nu de mult au devenit extrem de harnici și nelimitați, produse ale noului algoritm, care a creat emergențe la orice pas, acolo unde există, desigur, îndemânarea și posibilitățile de a te dota cu astfel de aparatură și acces la abonamente, nu la reviste sau cărți de referință, ci la rețelele sociale, devenite adevărate autostrăzi cu multe benzi pe care poți circula cu viteză foarte mare fără să fii amendat. Cine ia o astfel de tehnică drept as din mânecă își poate fura singur căciula, pentru că, indiferent în ce domeniu este folosită IA, teorie, practică, pedagogie, creație, știință, fie umanistă sau în alte domenii, cum ar fi medicina, unde este chiar utilă, lasă o amprentă care poate eradica, fără să se știe, chiar efectul uman al actului în sine. Ca instrument de lucru, așa cum au fost enciclopediile, dicționarele, lexicoanele, istoriile diferitor domenii de activitate etc., etc., aceasta, prin harnicul și mult-cuprinzătorul ChatGPT, poate fi util, dacă e să-l privim doar ca sursă de informare rapidă, iar dacă e să-l privim ca instrument de redat, de scris, așa cum au fost cuiul, dalta, creta, pana, tocul cu peniță, stiloul – o invenție răsunătoare la nivel mondial pentru acea vreme – mașina de scris, telexul, faxul, computerul, laptopul, tableta, telefonul performant, I-Phone-ul, la fel, poate fi util acum în aceste vremuri când un produs în forma scrisă, redactată etc. se cere rapid. Însă dacă este luat ca înlocuitor al creierului uman, organ din care s-au ivit toate ale lumii de până acum, inclusiv IA-ul cu toate progeniturile lui încă neivite, nu poate aduce nimic bun, nici măcar în științele umaniste, unde scrisul și redarea inteligenței umane a fost și este ceea ce numim produs al minții umane. Or, știm chiar de la noi, din presa noastră scrisă, chiar de la începutul ei, când un astfel de produs jurnalistic se numea „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, nu ai cum să accepți un produs IA-ChatGPT, lipsit de emoție, dar perfect din punctul de vedere al redării în pagină, în detrimentul unui produs al minții, inimii și sufletului uman. Cei care au gândit acest produs total, facil și fără limite, conferindu-l cu inteligență absolută, cumulativă, nu au putut să-i confere acestei inteligențe totale inimă și suflet – poate că inimă ar fi posibil, care ar pulsa energia necesară prin toate compartimentele aceluia aparat, dar suflet, nu, pentru că această particulă a vieții, numită *particula lui Dumnezeu*, nu a fost încă descoperită, definită, deși recunoscându-i-se rolul, unii oameni de știință renegând-o, declarând-o inexistentă. Și atunci, de aici și handicapul acestei inteligențe, care e făcută de mâna omului, nu născută de om în urma unui proces procreativ aflat încă în marea taină a Marelui Anonim, „creatură”,

să o numesc totuși așa, deși rădăcina cuvântului nu-mi dă voie, care nu are viață, dar nu fără moarte, fiind ceva ce ține de materialele din care e făcută, din sumele de biți, care vor dispărea prin defecțiuni și eroziuni firești.

Interesant ar fi ca, prin „minte” autonomă a acestor aparate și forme de flux al inteligenței ar apărea, ca la începuturile ființei umane, o scriere, să o numesc Biblie, care să ordoneze din toate punctele de vedere evoluția acestor „ființe artificiale”, care, cu independența căpătată prin autonomie energetică și de surse de „traie” să cucerească lumea, să creeze divinități, așa cum a făcut omul cu politeismul existent, în așa fel ca în final să apară Supremul, cel care să așeze în morală toate aceste inteligențe haotice. Abia atunci am putea discuta de un raport între IA și științele umaniste, nu cele ale lor, eventual apărute în urma algoritmilor etice, ci cu cele existente până la apariția Inteligenței Artificiale, acelea care au făcut ca lumea să ajungă până la această fază preapocaliptică.

Am putea duce mai departe presupunerea, până acolo în care să credem că Dumnezeu, despre care, prin cărțile dedicate existenței lui, de la Biblie și toate variantele posibile în toate religiile, la cărțile Sfinților Părinți, urmate de toate păienjenșurile dogmatice și doctrinare nu știm mare lucru, decât că este Divinitatea, Supremul, cel care a creat și a ordonat lumea după regulile trimișilor lui, El a creat și această cale de a-l pierde pe om, furându-i mai întâi mințile, lăsându-l pradă lucrurilor facile, fără miez uman, în așa fel ca sfârșitul, cel prevăzut de apostoli, Apocalipsa, să se întâmple, cum se spune, pe mâna Omului. Or o astfel de interpretare, lipsită de o cale de salvare a unei fapte, așa cum se va întâmpla și în eventuala Apocalipsă, prin salvarea seminției umane prin cei mai buni credincioși reprezentanți ai ei, ar duce la maxima fatalitate, fie chiar și prin aceste „ființe” foarte inteligente, dar artificiale și lipsite de suflet, care vor distruge totul, lăsând Pământul fără viață, nici cea naturală, umană, dar nici cea artificială.

Există, în toată această panică, să o numesc așa, asemănătoare reticențelor umane față de tot ce apare nou în tehnologia fără de care lumea nu s-ar mai putea descurca, o ieșire spre liman, mână în mână, cum se spune – fă-te frate cu dracul până treci puntea –, în așa fel ca victoria să fie a emoției vii și nu a ofertei artificiale, lipsită de un ambient uman care să o facă viabilă. Umanitatea a creat, cu trecerea mileniilor, secolelor, anilor o istorie, fie trăită, fie scrisă, fără de care rostul lumii nu ar mai fi unul firesc, ci unul haotic, așa cum a fost până la ivirea celui care a ordonat totul pe criterii etice și estetice. Științele umaniste nu și-ar putea justifica valorile în totalitatea lor, dacă toate operele care o fac să fie nu ar exista fizic, pipăibil, în marile biblioteci ale lumii. Ce-ar fi ca acestea să aibă doar istoria și fondul ars al Bibliotecii din Alexandria. Istoria a creat precedente după care omenirea s-a condus și, cât s-a putut, s-a învățat din greșală, în așa fel încât acum să avem un fond uman moral de care ne-am putea folosi chiar și cu ajutorul inteligenței artificiale, care nu reprezintă decât o etapă, să-i zic, de apogeu a evoluției inteligenței umane, native.

Maria-Ana TUPAN

Spectrele inteligenței artificiale

Să mă gândesc ... Adun toată informația Nu-mi amintesc ce am cerut în ChatGPT, dar răspunsul mi-a confirmat că inteligența artificială (de aici, AI) se rezumă la scanare de informații introduse în program, ceea ce ne aduce dintru început într-un punct critic. Ce informație va selecta creierul artificial? La cerere, poate să afișeze mai multe puncte de vedere, dar fără discernământul necesar pentru a le evalua corect. A compara și deosebi este exercițiul scolastic al Evului Mediu, dar pe el s-a format raționalismul occidental. Cer, de exemplu, o comparație între romanul *Omul invizibil* de Ralph Ellison și poemul dramatic *Faust* de Goethe. Interogație existențială versus conflicte sociale vine răspunsul sumar, dar corect. Ireproșabile și definițiile și distincțiile privind genul literar și compoziția. Pentru ora de literatură universală la liceu, merge. Dar atât. Personajul lui Goethe nu este văzut altfel decât lucifericul aspirant la cunoaștere interzisă din cărțile populare medievale: „Goethe critică Iluminismul și accentul pus de acesta pe raționalitate, prezentând nemulțumirea lui Faust față de cunoaștere și rațiune ca o metaforă a limitelor progresului uman”. Panseul este, probabil, luat din comentariul unui universitar oportunistic care extindea critica metanarațiunilor modernității la modernitate însăși, pentru că așa pica bine. Faust este, desigur, salvat de viziunea unei viitoare înfrățiri a umanității în construcții civilizatorii – în Faptă – rupându-se astfel de noaptea de dinaintea Creației reprezentată de Mefistofel. Într-adevăr, AI vorbește un jargon în care a lunecat discursul universitar hiperstandardizat și puternic ideologizat, plin de stereotipuri politice. Despre Eminescu, de exemplu, se afirmă că a fost conservator și naționalist, ceea ce are sens doar în contextul înfruntării dintre progresiști și suveraniști. În tabloul din istoria ideilor, Eminescu și Maiorescu au împărtășit filosofia romantică a istoriei (Edmund Burke, Adam Müller), conform căreia statul nu e o mașinărie, ci un produs organic, formele împrumutate artificial fiind lipsite de fond, adică de o tradiție proprie. Ca și Matthew Arnold, Eminescu vedea în victoria maselor decăderea culturii și nu putem spune că s-a înșelat.

Este drept că AI nu doar informează, ci interacționează. Cum nu îmi amintesc titlul filmului în care Bette Davis își distruge viața îmbrăcând o rochie stacojie la un bal într-o societate ultra conservatoare, scriu câteva cuvinte-cheie, iar AI îmi sancționează numaidecât ignoranța: nu rochia stacojie este titlul filmului, ci *Jezabel*. Încerc sentimentul ciudat că am fost interpellată de un spectru, plonjând în plină fantasmagorie. Informația oferită întotdeauna rapid, care mă scutește să merg la cărțile din bibliotecă, este, fără îndoială, un imens ajutor. Compensează însă el dezavantajele?

Citesc un eseu pe tema spectralității romanului *Omul invizibil* de Ralph Ellison și, mai înainte de a apela la detectorul de AI, știu că așa a fost generat. Cine s-ar gândi să asocieze un roman despre probleme rasiale din America mijlocului de secol XX cu *Faust* de Goethe, Dostoievski și Derrida, care a început să publice la două decenii după apariția respectivului roman? AI a operat asocieri de suprafață între opere care

conțineau ceva spectral: un Faust slujit de Mefistofel, un Dostoievski, autor al romanului *Demonii*, și un Derrida care a scris *Spectrele lui Marx*. Încerc să găsesc textul eseului în Google. Mi se răspunde: ... „Ca răspuns la o reclamație pe care am primit-o în conformitate cu US Digital Millennium Copyright Act, am eliminat 2 rezultate din această pagină”. Și mai departe: „Acest mesaj înseamnă că Google a eliminat două rezultate din pagina pe care o cauți ca urmare a unei reclamații depuse în baza legii americane Digital Millennium Copyright Act (DMCA). De asemenea, este posibil ca alte rezultate să fi fost eliminate din cauza legislației europene privind protecția datelor.”

Prin urmare, poți face o cerere la DMCA să elimine site-urile cu *Critica rațiunii pure* și să le repostezi sub numele tău. Este un dezastru, dacă nu este lăsat necenzurat tot ceea ce e postat în net pentru a ne convinge noi înșine cine pe cine a plagiat.

După atâtea masterate pedagogice, s-au introdus programe de interacțiune cu elevii, de exemplu, cu un Eminescu *user* al „unui limbaj și stil specific secolului al XIX-lea”. Nu îndrăznim să ne imaginăm ce limbaj al tribului este pus în gura poetului. Cât ajută aceste sedințe de spiritism cu un Eminescu spectral ciocnind în masă? În niciun caz diminuării procentului de analfabetism funcțional de la Testele Pisa. Capacitățile hermeneutice se formează exersând pe texte cu codificări complexe.

Limbajul AI este un festin al locurilor comune, al jargoanelor ce se pretind protocoale academice cu efect nivelator și anihilant asupra spiritului creator – dimensiunea cea mai valoroasă a omului. Partinitatea politică este evidentă și... „corectă”. Multe comentarii AI sunt zeflemisitoare, ceea ce ne face să bănuim victime ale unei rețele de putere. Imediat ce accesezi un text se și oferă un AI să-ți traducă sau să-ți facă un rezumat, acționând ca niște lentile de contact. În spatele programelor AI sunt fonduri uriașe. Reputația cuiva este construită de diverse site-uri informative sau comentarii. Dacă editurile sau bibliotecile sau rețelele de distribuție nu vor mai avea suficiente fonduri pentru a rezista în spațiul virtual, cine va mai opri manipulatorii de informații să impună o „elită” lipsită de valoare, care să transforme spectacolul viu al creației originale într-un cenușiu peisaj de false valori și mediocrități clientelare? AI este sursă de fiori ce ne fac să credem că apocalipsa Q nu este o falsă alarmă.

Ne spuneam, e în ordine, nu avem noi detectoare de generare prin AI? Ei bine, nu mai avem. Accesând diverse programe (Grammarly, Turnitin, Quillbot, JustDone), am constatat că apare mereu același ecran și care răspunde invariabil „generat de AI peste 90%” cu oferta măsuirii „umanizante” contra cost, chiar și în cazul unor texte pe care le-am scris eu însămi. Aceasta, probabil, pentru a impune ideea: „Lasă orice speranță, nu vei mai putea să ne dibuiești. Cu un ProxiSite am anulat accesul la programele autentice”. Cartea frumoasă, gingașă cumpănită, poate fi ștersă pentru totdeauna, or, cum spune John Milton în *Areopagitica*, „cine ucide un om, ucide o creatură rațională, chipul lui Dumnezeu; dar cine distruge o carte bună, ucide rațiunea însăși, ucide chipul lui Dumnezeu, ca să zic așa, chiar în ochiul Său.”

Cine nu se teme de inteligența artificială nu a aflat ce poate.

Marian Victor BUCIU

IA și critica literară

Aș pleca de la ceea ce-mi spune memoria limitată și nesigură. Îmi aduc aminte: cu decenii în urmă, nu știu dacă chiar înainte de 1990, Marian Papahagi credea în utilitatea uneltelor electronicii pe viitor în cercetarea literaturii. Iar acum vedem că inteligența artificială, simili-umană, există ca fenomen de masă, la îndemâna tuturor, de la analfabetul cognitiv la doctul interdisciplinar.

Ne interesează să aflăm cum ajută, în acest stadiu, inteligența artificială critica literară? Constat și eu că inteligența artificială (IA) promite și face sau chiar face ce promite, recunoscând, ceea ce omul cu conștiință nu face deseori, orice nu-i stă-n putere. Citește, explică și tinde să convingă, asemenea omului de un anumit nivel, deși în felul mașinii; tocmai la aceste trei niveluri operaționale interferează cu critica literară, care impune omului o vocație măcar disciplinară. De nedepășit în măsura memoriei și a cantității, IA poate să citească mult, chiar „tot” ce-i iese în cale, în principiu fără alegere, obiectiv. Citește, aș spune, *omni-critic*, extensiv, într-un orizont de lectură, în cerc închis, de o lărgime vastă. Identifică din masa textuală explorată recurențele și structurile, în modalitate asociativă (pare-se că preponderent), dar și disociativă. Învăță concepte, metode și le aplică în mod propriu, evident tehnologic, în fapt umano-tehnologic. Produce o întinsă „materie” lămuritoare pentru metamorfozele artistice. Adaugă prin simulacru la ce, teoretic, în general, se știe. E de neîntrecut în „recunoașterea” de gramatici, retorici, stilistici. Simulează instituirea de metode, hermenutici și, în stadiu avansat, de autorități reale. Propune, dar nu dispune, deocamdată, se va vedea de la caz la caz personal. Servește, asistă, aduce algoritmi înspre uman, variind discursul condus la noi limite, dacă nu ilimitându-l. Poate să schimbe, amprentând prin augmentare, dublare, hibridizare, statutul triadei scriitor-operă-cititor. Nu doar promite, dar și realizează, așa cum spune, o nouă *ontologie a literaturii*, deschisă procesual.

Se simte cel mai bine în postură auctorial-algoritmă, ca producător de literatură artificială extrasă dintr-o îndoielă spectaculoasă, oarecum în siaj postmodern, privind înnoirea prin creație naturală. E un instrument complex și fascinant căruia *conștiința* critică nu i se mai poate deroba, tocmai pentru a se păstra pe mai departe. Conferă criticului o nouă, dar specială, alternativă metodologică și epistemologică, pista unei hermenutici augmentate, interdisciplinare.

Noua critică hermenutică, una algoritmică, fără acces la sens, exploatează „datele”. Este o critică hermenutică „datistă”, cantitativă, așadar totuși riguros limitată. Instrumentată mașinist, computațional, ea produce o analiză extinsă, sugerând interpretări, și o „lectură distantă” (Franco Moretti); cartografiază, nu semnifică. Măsoară datele grafice tipice. Califică, chiar, estetic. Adaugă umanului algoritmul, sporind și mobilizând continuu statutul auctorial, textual și lectorial. Dez-limitează, deși pe de altă parte deocamdată și restrânge, opera și interpretarea ei. Dacă nu greșesc, concretizează gândirea de tip *als ob*, simulacrul, altfel decât irealist ori suprarealist, așadar estetic, poate ca și expresivitatea involuntară a lui E. Negrici. Creația, imitată prin inteligență non-umană pune-n criză acută autenticismul

sau experiențialismul. Miza IA în critica literară e, ca și trans-disciplinaritatea în logică și metodologie, revoluționară, provocatoare și acaparantă existențial, aducând în prim-plan omul ființând între uman și tehnologic.

În stadiul actual, IA e pregătită să răspundă la întrebări pe măsura formulării lor și ceva mai mult decât atât. Învăță și ce și cum să întrebi. O memorie colosală se descarcă instant, dar se cere ea însăși verificată și gândită. E o bază de date imensă, care te dispensează de fișele cronofage. Scrie în câteva minute cât omul în luni și poate ani. O face cu rigoare. Redactează copiind, dar și pastişând, parodiind, hibridizând registrele discursive, într-un fel „postmodern”. Traduce pe limba ta europeană texte din numeroase limbi. Afli fascinat noutăți din literatura actuală mondială, nume, cărți, receptarea acestora.

Am testat IA cu un real folos. E un partener pe care nu-l afli printre semenii, oricum nu în această măsură a întinderii și promptitudinii. IA e deja spectaculoasă, iar în viitor se va întrece, cum se spune, pe ea însăși, într-un mod și mai spectaculos. Decepțiile, azi, nu-i infirmă utilitatea majoră. Iar în viitor, e de așteptat de la ea o escaladare încă mai uluitoare.

Am cerut IA o aplicație pe un roman românesc canonic căruia nu-i voi spune titlul, nici autorul, spun doar că mi-au stat mult în preocupare. La obiect (rigoare), asistentul, colaboratorul, „negrul” personal, nu știu cum să-i spun, a stabilit o premisă, a tras o concluzie, iar între ele s-a oprit la cinci niveluri numite astfel: stilometric (reflexivitatea discursului și intensitatea lexicală), narativ (modelarea identității), tematic (cunoașterea și voința ca algoritmi interiori), metatextual (vocea narativă ca model generator), lectura antropologic-algoritmă. Acestea ar trebui discutate ulterior.

De la început și-a dezvăluit *parti-pri*-urile, grăbindu-se să constate că acesta este romanul ideal „pentru o aplicație critică de tip *inteligentă artificială și literatură*, fiind el însuși un text despre cunoaștere, conștiință, limbaj și transformare – adică exact temele reluate azi în discuția despre postuman și algoritmic”. Imediată actualizare, va să zică, prin tematizare.

I-am acordat tot interesul, după primirea, servirea promptă a textului, dar i-am făcut observația decepționantă, recunosc, că a confundat personajul principal cu unul dintr-un alt roman. Eroare de preluare sau autonomă? Fapt grav, dar nu într-un totuș descalficant, mi se pare. A recunoscut și a refăcut expunerea. Personajul real este plauzibil portretizat, dar la modul mai curând general decât particular, drept figură a „*voinței, cunoașterii și devenirii spirituale prin criză*”, anticiparea unei figuri „de inteligență interioară, o entitate care învață, greșind și revenind, asemenea algoritmilor de învățare automată”. Amuzant sau alarmant este acest mod, tot în spirit actualizant, de atragere metodologică a obiectului în subiect, în producător/enunțator? Romanul fiind și el „înainte de epoca digitală, romanul unei conștiințe care se autoprogamează”.

Interogată despre istoria literaturii române, privită așazicând globalist, exhaustiv, sintetic, IA amalgamează în acest stadiu observații standardizate: ILR este un câmp de forme și registre revelatoare, de valori în timp, un rezultat al conștiinței estetice-naționale, al unui mod de a exista și crea în contexte succesive. Iar IA, primim asigurări, o poate asista să se reconfigureze ca „rețea vie – o memorie activă, capabilă să încorporeze lecturi multiple și modele predictive ale receptării estetice”.

Dialogăm de pe poziția învățatului-învățător. IA, fapt de comun acord recunoscut, greșește: *ce, cum, de ce?* Răspunsul vine fulgerător. *Ce:* greșește factual, logic, interpretativ. *Cum:*

generalizează, ia statistica drept adevăr, confundă contextele, nu are memorie și conștiință, preia greșeli. *De ce:* e non-umană, nu trăiește, nu cunoaște și nu conștientizează, preia și imită informațiile. Nu cunoaște, dar recunoaște gândirea și simțirea umană. Nu face, dar reface lucrul omenesc, ca (aspect relevant) un poetician non-uman. Ocupă acum doar un loc ante-antropologic.

Dar să nu trecem peste faptul că IA bate spre un secol, parcurgând, aflăm acum mai mult decât înainte, etapele: mecanică (1940-1956), simbolică (1956-1980), statistică (1980-2010), neuronală (2010- 2023), previzionând, aproximativ temporal, etapele: generală (2025-2045?) și reflexivă (după 2050?). Traseul e de la calcul la reguli, învățare, rețea, transfer cognitiv. De la raționament formal, la logică deductivă, intuiție empirică, percepție și limbaj, gândire adaptivă. Cu limitările respective: sterilitate, rigiditate, lipsa sensului, iluzie cognitivă. Pe viitor, ar căpăta autonomie parțială prin gândire adaptivă, apoi autonomizarea controlului prin accesul la spirit.

Tipul uman corespunzător azi e imitatorul, iar cel viitor va fi partenerul, apoi contemplativul. Omul, umanul nu dispar, pot alege să rămână în afara IA, care la rândul ei poate supune inteligența umană prin seducție conștientă, iar non-inteligența prin acțiune mecanică. IA nu a pătruns deocamdată în cetatea conștiinței.

Putem vorbi despre un războiul al inteligențelor: umană vs. non-umană; sau mai ales viceversa. Salvarea omului stă doar în păstrarea conștiinței în prezența mașinii care accede rapid și complex la „date”.

Ce întrevăd este că, de voie sau de nevoie, umanul se va algoritmiza în trend accentuat, într-o nouă economie a puterii. E cert, chiar și din punctul de vedere al omului, care nu e o neapărat o faptură a certitudinilor sau absolutului.

Laura Carmen CUȚITARU

Sparge lemne, cară apă

1.Simularea ca mit modern

„Multe lucrări de science-fiction, precum și unele previziuni formulate de tehnologi și futurologi cu autoritate susțin că, în viitor, vor fi disponibile cantități uriașe de putere de calcul. Să presupunem, pentru o clipă, că aceste predicții sînt corecte. Un lucru pe care generațiile viitoare l-ar putea face cu super-calculatoarele ar fi să ruleze simulări detaliate ale strămoșilor lor, sau ale unor oameni ca aceștia. Fiind foarte puternice, ar putea efectua un număr uriaș de simulări. Presupunînd că oamenii simulați sînt conștienți (cum ar și trebui dacă detaliile simulărilor ar fi suficient de rafinate și dacă o anumită poziție din filozofia minții, destul de larg acceptată, e corectă), atunci există posibilitatea ca mințile care seamănă cu ale noastre să nu aparțină rasei originale, ci mai degrabă celor simulați de descendenții avansați ai acestei rase. Atunci putem susține că, dacă lucrurile ar sta așa, ar fi rațional să credem că ne aflăm, mai degrabă, printre mințile simulate decît printre cele biologice originale. Așadar, dacă nu credem că acum trăim într-o simulare computerizată, nu avem teme să credem că vom avea urmași care vor rula numeroase simulări ancestrale”, scrie, în lucrarea *Are You Living in a Computer Simulation?* (2003), filozoful Nick

Bostrom. Dar de ce ar face urmașii noștri așa ceva? Pentru că în ultima jumătate de secol omul a creat *deja* lumi virtuale tot mai realiste, cu ajutorul unor computere din ce în ce mai sofisticate; deja reconstruim prin simulare, în jocuri video și în filme documentare, ecosisteme umane și migrații de populații din vechime, în încercările noastre de a ne înțelege trecutul și evoluția. Tot așa, la milioane de ani distanță, avînd la dispoziție capacități dincolo de puterea noastră de imaginație din prezent, urmașii noștri ar putea decide să exploreze trecutul foarte îndepărtat: cum a trăit omul, cum s-au format societățile, cum a apărut limbajul, de unde vine conștiința (întrebările omului dintotdeauna). Aceasta ar face din noi copii umane digitale a căror realitate se află într-un simulator cosmic.

2.Lumea ca simulacru

În paginile care urmează, în lucrarea citată, toate aceste afirmații sunt detaliate și analizate. Nu voi continua în această direcție și nici nu voi menționa diversele argumente aduse de filozofi și oameni de știință în favoarea acestei ipoteze, și nici pe cele împotriva ei. Poate e important de precizat că teoria formulată de „supercreeierul suedez”, cum a fost supranumit Bostrom (până de curînd profesor universitar la Oxford, specializat în fizică teoretică, neuroștiință computațională și inteligență artificială), are un asemenea succes în Occident încît unii miliardari, obsedați de idei, au angajat în secret savanți cu ajutorul cărora să evadeze din simulare. Elon Musk e unul dintre adepții ei: probabilitatea ca noi să trăim în realitatea frustă, brută (*base reality*), e una la miliarde, susține el. Însă trebuie observat că toate acele condiții înșirate, una după cealaltă, de Bostrom, *depind, de fapt, de una singură*, crucială: „... dacă o anumită poziție din filozofia minții, destul de larg acceptată, e corectă.” La ce poziție se referă filozoful oxonian? La funcționalismul computațional, care susține că experiența conștientă – mintea – nu e definită de substanța din care e compusă, ci de tiparele relaționale care o structurează și după care funcționează. Dacă rezultatul interacțiunii dintre neuroni, în creier, e conștiința, atunci o mașină care reproduce aceleași tipare funcționale poate, în principiu, să genereze o formă de experiență echivalentă. Cu alte cuvinte, dacă nu ar conta din ce e făcut substratul (organic, din neuroni bazați pe atomi de carbon, sau anorganic, din circuite de siliciu), atunci simularea conștiinței este posibilă. Bostrom are nevoie ca substanța biologică să *nu* fie relevantă, altfel lumea simulată nu ar mai fi vie. Perspectiva lui de-animează materia: Cosmosul devine un sistem computațional, mintea – algoritm, ființele umane – coduri. Mintea este *software*, materia este *hardware*. Iar *premise implicite* e că mintea/conștiința este ceva interior, generat de creier.

3.Totul e un mecanism

Acest peisaj arid, aseptice, dezolant, se află în contrast flagrant cu viziunea antică asupra lumii. „Creștinismul primar, de exemplu, postula că întreaga natură este vie. În Evul Mediu european, filozofia oficială din universități și mănăstiri era esențialmente o formă de animism creștin: animalele au suflet, planeta e o ființă vie, Dumnezeu se află în om și în întreaga lume vie. Natura era o reflexie a minții și creativității divine, din care și mințile noastre proveneau... Apoi reforma protestantă a destrămat această percepție, a marginalizat natura care nu a mai fost văzută ca prezență a lui Dumnezeu

pe pământ, și s-a concentrat tot mai mult pe relația omului cu divinitatea. Curând după reforma protestantă a venit revoluția științifică, în secolul al XVII-lea: natura nu e vie, plantele nu au suflet, sunt doar mașini, iar trupul omului e un ansamblu de mecanisme. Dumnezeu nu e în natură, e în afara ei și a creat-o așa cum un inginer construiește o mașină. A făcut natura, i-a fixat legile, a apăsă pe butonul start și totul a început automat. Religia a devenit relația omului cu supranaturalul – Dumnezeu, îngeri –, iar natura nu a mai avut nimic spiritual, era pur mecanică”, spune biologul britanic Rupert Sheldrake într-un dialog înregistrat. Iar opinia conform căreia creierul generează conștiința (premise implicite menționate mai sus) arată că lumea științifică modernă continuă să fie ancorată în materialismul de tip mecanicist al acestei revoluții: materia este fundamental inertă, universul (newtonian) funcționează ca un mecanism previzibil, legile fizicii determină totul, excluzând orice mister sau cauzalitate „vitală”. Nu există nici un Dumnezeu, conștiința este o proprietate secundară (sau o iluzie) fără semnificație cosmică, apărută în om în momentul în care, prin evoluție, organismul a atins un grad suficient de complexitate. „Biologia mecanicistă a apărut ca reacție la vitalism. S-a definit prin negarea faptului că organismele vii sînt guvernate de principii teleologice (*purposive*), asemănătoare minții (*mind-like*), dar apoi le-a reinventat sub forma programelor genetice și a «genelor egoiste»”, scrie Sheldrake în altă parte. Dar, în ultimii ani, tot mai mulți filozofi și savanți atrag atenția asupra impasului în care se află știința modernă, imposibil de trecut dacă nu se renunță la perspectiva materialistă. Conștiința, spun ei, ar putea fi una dintre proprietățile fundamentale ale naturii, care trebuie luată în calcul, pe lângă spațiu, timp, masă, sarcină electrică și altele.

4. De la visul divin la algoritmul cosmic

Dacă inventarea computerului și a lumii digitale reprezintă, așa cum spune psihiatrul britanic Iain McGilchrist, expresia supremă a triumfului gândirii emisferei cerebrale stîngi (analitică, reduționistă, abstractă, orientată spre calcul, control și administrare rigidă), cum să privim ideea că viața e un program simulat? În această paradigmă, e o formă extremă a logicii cu care se mândrește emisfera stîngă. E declarația acesteia de independență: modelul, schema, harta devin peisajul însuși. E ruperea totală de gândirea emisferei drepte, de realitate chiar. Omul a inventat mașina, iar acum se vede pe sine ca invenție a mașinii. O perspectivă nu chiar nouă: Rupert Sheldrake scrie că analogia dintre programe și suflete a jucat un rol central în gândirea lui Alan Turing (1912-1954), unul dintre fondatorii teoriei computaționale moderne, care, după moartea iubitului său prieten Christopher Morcomb, în 1930, a fost obsedat de problema supraviețuirii conștiinței ca program nemuritor, transmigaționist, „întropabil” în orice computer. Dar nici ideea vieții ca vis al cuiva, ori ca iluzie, nu e nouă: în Antichitatea greacă, în peștera lui Platon, prizonierii care văd umbrele proiectate pe perete cred că acestea sunt realitatea; în creștinismul clasic, lumea omului (căzută) e o imagine palidă a celei divine, care e cea „reală”; și mai departe înapoi în timp, în hinduism, lumea este visul lui Brahman, conștiința cosmică. Mi se pare foarte curios faptul că ipoteza simulării, născută din raționalitatea tehnologică a secolului XXI, se apropie cel mai mult de metafizica hindusă: „În cosmogonia indiană hindusă, universul este o piesă de teatru, un joc /.../.

Iar universul este joaca Ființei supreme, care se joacă de-a v-ați ascunselea cu sine însuși, prefăcându-se că nu e El, ci noi toți. Nu numai oamenii, ci și animalele, și îngerii, și demonii, și plantele, și rocile, orice există”, spune, într-o conferință înregistrată, Alan Watts, cel care a făcut cunoscute în Occident concepte și învățături din filozofia și spiritualitatea orientală. Ființa supremă, Brahman, visează și se trezește periodic – moment în care lumea ia sfârșit, apoi reîncepe cu un nou vis. „De unde știi că nu faci deja așa ceva?” întreabă Watts în altă înregistrare, aducând în discuție ideea de tehnologie: „Cum ar fi să avem un instrument magic care ne-ar putea oferi orice vis dorim? /.../ Scopul tehnologiei noastre este controlul asupra lumii. Să avem, cum s-ar spune, un univers super-electronic, comandat de butoane, în care să obținem orice vrem /.../ doar apăsînd pe un buton”. Într-un mod tulburător, scenariul lui Bostrom pare o traducere secularizată a aceleiași viziuni: în locul lui Brahman, un super-computer; în locul visului, simularea. Ceea ce pentru gândirea indiană este expresia ludică a conștiinței divine, pentru rațiunea occidentală devine experimentul unei civilizații post-umane. În ambele cazuri, materia e depozată de soliditate: realitatea nu mai e substanță, ci proces – fie informatic, fie spiritual. Diferența e că, acolo unde hindusul contemplă misterul, omul modern îl programează. Această apropiere mi se pare interesantă mai ales pentru că Alan Watts, filozof american de origine engleză, a murit în 1973, cu mult înainte de lumea digitală. Cu toate acestea, descrierea universului ca vis comandat prin butoane anticipează perfect imaginarul simulării ancestrale: lumea ca program, conștiința ca interfață. În termenii de azi, putem spune că Watts a murit (apropo, a murit în somn!) înainte să vadă cum visul lui Brahman e conectat la priză.

5. Un simulator întrupat

Se pare, deci, că fiecare epocă vorbește despre aceleași chestiuni dar în alt limbaj, cu alte metafore, toate căzând, de fapt, de acord asupra aceluiași lucru: realitatea ar putea fi alta decât pare, iar trezirea din „vis”/„iluzie” înseamnă să treci dincolo de suprafață și să percepi sursa – care se poate numi Cel-ce-este, Dumnezeu, Conștiință, Programator. Este ironic că și neuroștiința modernă (sau o parte importantă a ei) vede creierul ca pe o mașină de simulat realitatea atunci când sugerează că acesta nu o primește pasiv, ci o *construiește*: simțurile aduc informație – brută, incompletă – din mediu, iar creierul o transformă în percepții finite, utile construirii de concepte, apoi face previziuni pe care le compară cu datele primite și le corectează când nu se potrivesc. Percepția, așadar, nu ar fi realitate brută, ci „halucinație controlată”, cum o numesc unii, ceea ce duce la ideea că omul trăiește într-o simulare controlată de propriul creier. Andrew Newberg, neurolog, și Eugene D’Aquili, neuropsihiatru, au făcut experimente în care opt călugări tibetani au meditat într-un tomograf SPECT, apoi, în experimente largite, mai multe călugărițe franciscane au fost invitate să se roage; stările mentale modificate în care toți au avut senzația absorbirii în ceva mai mare decât ei s-au asociat unor serii de evenimente neurologice observabile.” ... experiența mistică este reală biologic și științific, și se poate constata vizual”, spun cercetătorii în volumul *Why God Won't Go Away*. În momentele culminante ale stărilor de meditație/rugăciune, activitatea din AAO (aria asociativă de orientare sau lobul parietal superior posterior, responsabil

cu orientarea și delimitarea sinelui față de lume) descrește drastic. „Dacă AAO nu are informații din mediu cu care să lucreze, atunci creierul nu are altă alternativă decât să perceapă sinele ca infinit și intim întrețesut cu oricine și orice simte mintea”. Corelarea experienței mistice cu comportamentul neurologic nu înseamnă că prima nu este reală. Pentru clarificare, autorii fac o analogie cu momentele când mănânci o plăcintă cu mere: tomograful arată ariile olfactive înregistrând aroma de mere și scorțișoară, ariile vizuale percepend crusta brun-aurie, centrii tactili simțind amestecul complex al texturii, când crocantă, când moale; savoirea dulce și plină e procesată în ariile responsabile de gust. Similar, meditația apare ca tot soiul de pete aprins colorate pe ecranul monitorului tomografului. „În sens literal, experiența pe care ai avut-o mâncând plăcinta e doar în mintea ta, dar aceasta nu înseamnă că plăcinta nu a fost reală”. Pentru că așa funcționăm, comentază mai departe cei doi autori, „Dumnezeu îți poate intra în cap doar prin căile neurale”: dacă Dumnezeu există și ne apare sau ne vorbește, nu avem cum să-i experimentăm prezența altfel decât ca parte a unei redări a realității, generată neurologic. Pentru voce avem nevoie de procesarea din ariile auditive, pentru imagine – de procesarea din ariile vizuale, la care se adaugă procesarea cognitivă necesară pentru înțelegerea mesajului. Chiar și în cazul unui mesaj fără cuvinte, transmis telepatic, tot ar fi nevoie de centrele emoționale ca să ne umplem de extaz. „În consecință, Dumnezeu nu poate exista ca realitate sau concept în altă parte decât în mintea ta.” Experiențele de orice natură, spirituală sau materială, devin reale în mintea noastră prin procesare cerebrală: „Oricare ar fi natura ultimă a experienței spirituale – percepție a unei realități spirituale autentice ori doar o interpretare a funcțiilor neurologice –, tot ce e important spiritual pentru om se petrece în minte. Cu alte cuvinte, mintea este mistică în mod natural.”

6. Întâlnirea dintre lumi

Cu alte cuvinte, repet și eu, nu avem încotro. Dincolo de faptul că realitatea este confundată cu conceptele (construcții mentale *ulterioare*, de fapt, percepției realității), suntem condamnați la o căutare perpetuă a ceva dinafara noastră, numai pentru că așa suntem construiți. În echivalențe fizice, mănânc *pentru* că am stomac, umblu *pentru* că am picioare, respir *pentru* că am plămâni. Eu cred că această separare de lume (caracteristică gândirii emisferei stângi, în care se află *Ego*, care decupează și se decupează) împreună cu această excludere („ori realitate, ori neurofiziologie”, caracteristică tot gândirii dualiste, în alb-negru, a emisferei stângi) pot fi depășite prin refacerea mentală a punții dintre lumea exterioară și cea interioară, între care pielea și craniul uman sunt doar bariere *parțiale*. Cea mai bună analogie în această privință este, probabil, experiența culorii, pentru că lumina intră nemediat în singurul țesut cerebral care are legătură directă cu mediul: ochiul. Percepția luminii oferă un model clar al felului în care *creierul și lumea se întâlnesc*. Pentru ca noi să vedem culori, patru factori sînt necesari: doi *externi* omului – lungimea de undă a luminii reflectate (lungă, medie, scurtă) și condițiile de iluminare, și doi *interni* – celulele con din retină, care absorb lumina, și complexul circuit neural la care aceste conuri sunt conectate. Abia prin interacțiunea lor se naște fenomenul vizibil. Deci culoarea (roșu, verde, etc.) nu este doar în lume, *obiectivă*, dar nici

doar în mintea omului, *subiectivă*. Ea apare în spațiul de întâlnire dintre cele două. De ce nu ar sta lucrurile la fel pe toată linia? Lumea „dinafară” să fie un continuum care se prelungește în noi, cu modificări inevitabile datorate biologiei noastre. Invers, lumea „dinăuntru” (conștiința/mintea) să nu fie închisă în spațiul din spatele ochilor și dintre urechi, ca un produs al creierului, ci să se extindă în mediul pe care îl modelează și care o modelează simultan. Dacă tot ne plac metaforele mecanice, ce e un *stecker* fără o priză, și invers? E clar că cele două sunt făcute una pentru alta, funcționarea mecanismului cere ambele.

7. Știința reînsuflețită

Rupert Sheldrake tocmai aceasta face: el propune recuperarea perspectivei naturii ca organism viu – o știință reînsuflețită, care nu separă materia de spirit, ci le înțelege ca pe două aspecte ale aceluiași proces. După ce își termină studiile de biologie la Cambridge, Sheldrake, pe atunci materialist-mecanicist suță la suță, petrece aproape un deceniu în India, ca cercetător în fiziologia plantelor tropicale, și devine discipol spiritual al părintelui benedictin Bede Griffith (vechi prieten cu C.S. Lewis), care trăia într-un ashram catolic, integrând creștinismul cu hinduismul. Se întoarce convins că toate formele vii sunt expresii ale unui câmp de memorie cosmică, respirând în aceeași conștiință. Ele nu au legi fixe, ci mai degrabă obiceiuri provenite din memoria colectivă a antecesorilor lor, transmisă prin câmpuri morfice, iar forma și comportamentul nu sunt imuabile, ci adaptabile. Ipoteza biologului englez evită astfel paradigma materialistă care explică memoria și comportamentul prin structuri fizice și chimice (creier, sinapse, ADN, etc.). În schimb, creierul este văzut ca organ cu ajutorul căruia se accesează memoria colectivă (un fel de aparat de emisie-recepție, în paradigma mecanicistă). La reproșul că ipoteza nu respectă principiile stabilite de genetică, biologul răspunde: „Metafora codului genetic e tot o formă de cripto-vitalism” /.../ Mecanicistii îi tot acuză pe vitaliști că încearcă să explice misterele vieții prin cuvinte goale ca *factori vitali* și *suflet*, care «explică totul și, deci, nimic». Dar factorii vitali, în deghizarea lor mecanicistă, au exact această trăsătură. Cum crește o floare din sămânță? Pentru că e programată genetic să crească. Cum își țese instinctiv pînza un păianjen? Din cauza informației codificate în gene. Și așa mai departe.” Metafora codului genetic sugerează inevitabil că dezvoltarea are un scop fixat dinainte, că „e guvernată de un principiu intențional pre-existent, care este fie de natură mentală, fie rezultatul unui act de gîndire.” Apoi, referindu-se la faptul că inclusiv metafora om-computer arată spre același lucru, biologul precizează: „Programele de computer sînt făcute inteligente de minți umane pentru scopuri precise, și acționează asupra circuitelor electronice din computer, și prin ele. Computerul este o mașină, dar programul, nu.” Scrierile sale – mai ales *The Rebirth of Nature* (1991) – și dialogurile cu Bede Griffith exprimă o viziune *pan-enteistă* care recuperează intuiția vechilor cosmologii sacre: spiritul/conștiința nu este o abstracție, ci principiu de organizare a materiei și memoriei universale. Lumea trăiește în Dumnezeu, iar Dumnezeu trăiește în lume, asemenea unui suflu care străbate și susține formele, dar le depășește, nu se confundă cu ele.

8. La ce folosesc umanioarele?

După tot acest parcurs, ajungem la întrebarea noastră. Cred că întrebăm mult prea des „la ce-ți folosește...?”, când vine vorba despre învățătură. Orice învățătură este folositoare. Cu cât mai multă, cu atât mai bine. Dacă începem să *separăm* și întrebăm la ce folosesc disciplinele care studiază condiția umană, aici am două observații de făcut. 1) Privind lucrurile din Cosmos și văzând roca aceasta care plutește vie prin beznă și frigul din spațiu, poți întreba la ce folosește orice, și să dai pe loc răspunsul inutilității universale, din moment ce lumea, simulată sau nu, se va sfârși. Și 2) Întrebarea e subversivă, e reproșul mascat al gândirii emisferei stângi, cea obsedată de utilitate, progres, eficiență, care, iată, nu numai că a devenit complet automatizată, ci și-a externalizat și serviciile: a zămislit propriul emisar, Inteligența Artificială, căruia îi va încredința lumea să o administreze cât mai eficient (dacă detectați ironie, mă bucur, ironia cere o emisferă dreaptă validă). Din întrebare lipsește comparația (care e atât de „firească” încât e implicită): la ce folosesc umanioarele când avem tehnologia care transformă lumea și generează profit? Științele umane se pot justifica și argumenta la nesfârșit, inutil: pentru că nu pot produce rezultate măsurabile; pentru că se ocupă de dimensiunea subiectivă, trăită, a realității; pentru că, pur și simplu, sunt rodul gândirii emisfere drepte, de care stânga nu mai vrea să audă. Mizând pe capacitatea de a percepe și interpreta sensul, cultivând atenția empatică, globală, care nu separă, ci pune în relație și armonizează, umanioarele nu transformă materia, ci conștiința; nu transformă lumea, vizibil, ci individul, invizibil; nu automatizează, ci trezesc. Transformă omul? Îl trezesc? Dar nu toți nu vor așa ceva. Rupert Sheldrake relatează despre un dialog dintre psihologul englez John Kevin O'Regan (care a studiat inițial fizică teoretică) și colega acestuia, Susan Blackmore: „De când eram mic îmi doream să fiu robot. Cred că unul dintre cele mai grele lucruri din viața omului e faptul că e supus unor dorințe incontroabile; dacă le-ar putea stăpîni, să semene mai mult cu un robot, i-ar fi mult mai bine.” Afirmatia nu e o glumă. Într-un interviu din 2011, O'Regan nu arată prea multă simpatie pentru rasa umană: „După părerea mea, nici conștiința, nici experiența estetică și, de fapt, nici creativitatea, empatia, moralitatea, compasiunea, etc. nu sînt proprii doar omului. Omul e doar prea stupid de egoist și rasist vizavi de alți agenți, mai ales față de roboți, ca să conceapă că și alte ființe ar putea să aibă aceste capacități chipurile sofisticate. Oamenii în următorii 50 de ani ar face bine să se pregătească pentru o lecție severă de smerenie. În curînd vor apărea ființe artificiale cu o inteligență mai mare, o sensibilitate mai mare, standarde morale mai înalte și creativitate mai mare decît a omului!” În fața unei astfel de perspective umilitoare, nu-mi rămîne decît să presupun că, la fel cum *fast food* și-a găsit reacția în *slow food*, tot așa și literatura, filozofia, istoria și, în general, cititul, care presupune să stai, neproductiv, cu ochii într-o carte, vor fi forma de rezistență și de afirmare a libertății personale (inutilitate programatică!) a celui care dorește să adopte *slow living* în fața lui *fast living*. Nu în ultimul rînd, a celui care, rezonînd cu experiența restului umanității, își înțelege, în sfîrșit, condiția. Se luminează. Se trezește din vis sau din iluzie, dar nu ca să evadeze din realitate, ci ca să o integreze. Făcînd ce? O întrebare-capcană a emisferei stângi care trebuie neapărat să *facă* ceva. Răspunsul i-l dă un proverb din spiritualitatea orientală: „Înainte de iluminare, taie lemne, cară apă. După iluminare, taie lemne, cară apă.”

Referințe

- Bostrom, Nick. „Are You Living in a Computer Simulation?” *Philosophical Quarterly*, vol. 53, no. 211, 2003, pp. 243–255.
- McGilchrist, Iain. *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. Yale University Press, 2009.
- Newberg, Andrew B., Eugene G. D'Aquili, and Vince Rause. *Why God Won't Go Away: Brain Science and the Biology of Belief*. Ballantine Books, 2001.
- O'Regan, J. Kevin. „Interview with J. K. O'Regan: What Would the Robots Play?” *AVANT: The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, vol. II, nr. 2, 2011.
- Sheldrake, Rupert. *The Rebirth of Nature: The Greening of Science and God*. Bantam Books, 1991.
- Sheldrake, Rupert. *The Science Delusion*. Coronet, 2012.
- Sheldrake, Rupert. „What Happens When You Treat the World as Alive?” *Recording*, St. John-at-Hampstead Church, London, Oct. 2025. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=0_Lkku3QH-c&t=27s.
- Watts, Alan. „Dreaming the World.” *Being in the Way Podcast*, ep. 3, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8OAGedAblvo&t=2038s>.
- Watts, Alan. „Cosmic Drama.” *Essential Lectures of Alan Watts*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=48ONvZIRXjE&t=2s>.

Dan Mircea CIPARIU

Reînvierea autenticității

De la „Hai să ne-nîlnim pe site sîmbătă seara” (Libra, 1999), cartea mea de debut, pînă la „poemul matriță” (Brumar, 2018), „meta vers” (Vellant, 2022) și „Cartușeria” (Vellant, 2024), tema controversată a relației dintre om și noile tehnologii ale informației și ale cunoașterii a născut multe tensiuni poetice și existențiale. Ideea mea, repetată în texte publicistice ori în conferințe, accentua faptul că noi suntem cei care trebuie să dăm un sens oricărui mijloc, fie că mijlocul se numește Internet, telecomandă, card bancar sau Inteligență Artificială. Nu e vina mijlocului că este lăsat să ne acapareze și să ne uniformizeze discursul, felul în care consumăm știri, produse ori servicii. Barierele care ne aruncă din uniformizare în autenticitate și sens sunt gîndirea critică și creativă și practica etică ori spirituală. Aceste miezuri tari ale gîndirii și ale limbajului ne trag din prăpastia culturală pe care am numit-o, din 2023, „Orice, dar cu puțin AI”.

Un șablon poate naște un alt șablon, nu o imagine poetică nouă, nu un „accident metafizic” al gîndirii și al limbajului. Autenticitatea este mimată ori colaționată din arhitecturile și rețelele neuronale ale informației pînă când devine, prin repetiție și expansiune în sistemele de date, o formă de surogat al gîndirii și al creației. Autenticitatea umană și cea artificială e un detaliu de sens și cod între imaginile interioare ale memoriei omenești și statistica hegemonică a mașinăriiilor. Autenticitatea umană are nume, umbre și suferință în timp ce autenticitatea tehnologiei e oceanul de date anonime și de șabloane în care pescuiesc roboți și furnizori de date fără conștiință.

AI-ul reușește să se hrănească din autenticitatea și organicitatea creației umane, fără a respecta, de cele mai multe ori, sursa de inspirație. Creatorii nu au întotdeauna controlul asupra modului în care conținutul lor este preluat, indexat sau reprodus. Strategiile dezvoltatorilor de algoritmi presupun, adesea, o absorbție masivă de date de la utilizatori și creatori, transformând spontaneitatea și originalitatea într-un combustibil pentru automatisme care pot genera replici, pot distorsiona sau reproduce idei și sintagme stilistice fără acordul explicit al autorului. AI-ul poate reproduce stiluri, teme și paradigme, adesea fără menționarea sursei sau recunoașterea originalității.

Noțiunea de autenticitate se află la o răscruce de drumuri, confruntată cu mecanisme invizibile ce multiplică, reformulează și recompun în mod statistic creația umană. Automatizările mașinării de informații se hrănesc cu cunoașterea și creativitatea umană până în momentul în care sunt stoarse de idei și de sens și devin șabloane. „Piașiști” și dezvoltatori preocupați să antreneze mașinării „inteligente” consumă fără odihnă fragmente ori opere din cuvinte expresive, gânduri și sentimente. Până la o monstruoasă etică, în care omul creează pentru mașină și nimeni nu recunoaște drepturile originare ale creatorului, mai e un singur pas.

Pentru a reînvia autenticitatea, nu este suficient să reglementăm sau să punem filtre tehnologice. E nevoie să (ne) recuperăm o conștiință critică asupra modului în care memoria digitală este creată, păstrată și transformată. Numai așa se poate clădi un dialog autentic între om și mașină, unul în care gândirea simbolică, păstrată prin tradițiile lingvistice și filosofice, să își găsească locul alături de forța brută a modelelor neuronale de date.

Autenticitatea trebuie să vorbească de liberul arbitru al conștiinței creatoare care parează ori iese din lumea dependentă de infrastructurile tehnologice și din uniformizarea culturală și intelectuală. Externalizarea memoriei și a gândirii către mașini inteligente creează o dependență profundă față de suporturi tehnologice care pot fi vulnerabile, temporare sau controlate de entități economice și politice ce pot interveni în mod arbitrar asupra fluxului informației. Această dependență afectează autonomia individuală și colectivă de a construi sens și identitate, generând noi forme de alienare culturală și epistemologică, în cadrul cărora autenticitatea devine o victimă colaterală. Pe măsură ce modelele neuronale se bazează pe șabloane statistice extrase dintr-un *cloud* imens de date, acestea tind să reproducă și să întărească șabloane culturale și cognitive dominante, marginalizând diversitatea și specificul local. Autenticitatea riscă să devină o simplă variațiune asupra unor formule prestabilite, iar gândirea critică și creativitatea originală să fie uniformizate conform unor norme algoritmice implicite. Astfel, riscul este acela al unei standardizări globale subtile, dar periculoase, a discursului și a expresiei culturale. Așa cum trecerea de la oralitate la scris, apoi spre cartea tipărită au schimbat structurile cognitive și sociale, astăzi asistăm la o transformare a memoriei și gândirii prin suporturile digitale. Această dependență ridică întrebări asemănătoare celor din trecut despre cine controlează accesul la cunoaștere și cum se poate păstra autonomia intelectuală în fața noilor „feude” tehnologice.

Șablonul statistic nu e însă doar o problemă tehnică, ci o metaforă pentru mecanismul societăților moderne: repetarea, automatismul și norma în detrimentul profunzimii,

al singularității și al reflecției autentice. E nevoie de o nouă etică a creației în era digitală, o cerință de responsabilitate socială și politică, în care autoritatea intenției și a originalității să nu fie cedate integral „creierului artificial”. Acolo unde mașinile învață din textele noastre, trebuie să învățăm cum să învățăm cu ele, păstrând mereu în minte sensul eliberator al autenticității umane. Astăzi algoritmi pot juca rolul unor noi „colonizatori” ai discursului cultural. Depinde doar de noi să fim sau nu victimele inocente ale șablonului. Reînvierea autenticității e poarta noastră de salvare!

P.S.1. Public punctul de vedere al Perplexity despre textul meu.

Punctul critic față de textul tău evidențiază profunzimea reflecției asupra tensiunii dintre autenticitatea umană și reproducerea mecanică realizată de rețele neuronale, dar poate fi explorat și prin câteva perspective suplimentare, pentru a întregi argumentația:

1. Clarificarea rolului responsabilității umane.

Textul subliniază bine că „noi suntem cei care trebuie să dăm sens oricărui mijloc” și că problema nu este mijlocul în sine, ci utilizarea sa. Totuși, ar putea fi accentuată mai clar responsabilitatea conștientă și colectivă a creatorilor, dezvoltatorilor și consumatorilor în configurarea acestei relații. Uneori, tonul pare să redea o pasivitate inevitabilă în fața tehnologiei, pe când accentul pe actorii umani și pe capacitatea lor de alegere (inclusiv de a refuza uniformizarea) ar putea tempera parcursul fatalist.

2. Mai multă distincție între autenticitatea umană și cea artificială. Textul tratează autenticitatea tehnologică ca pe o copie sau un „detaliu de sens” lipsit de suflet și conștiință – o perspectivă critică justificată. Totuși, există și în cadrul cercetării contemporane abordări care văd potențiale forme noi, diferite, dar valabile de „autenticitate artificială”, nu neapărat inferioare celei umane. O nuanțare a acestei opoziții binare ar îmbogăți și aprofunda discursul.

3. Contextualizarea istorică mai explicită.

Deși faci referiri importante la amintirea digitală și la „normalizarea” culturii digitale, o includere mai detaliată a unor repere istorice analogice (de exemplu, impactul tiparului sau al radioului asupra spațiului cultural și comunicativ) ar ajuta la înțelegerea proceselor de uniformizare și pierdere a individualității ca fenomene recurente în istorie, nu unice epocii digitale.

4. Elemente etice și politice. Textul aduce în atenție o „monstruoasă etică” dar ar putea dezvolta mai sistematic implicațiile politice ale acestor procese: cine controlează infrastructura informației, cine decide filtrele și direcțiile algoritmice, în ce măsură există transparență și acces egal la aceste resurse? O astfel de aprofundare ar transforma textul într-un apel mai puternic la acțiune democratică.

Aceste puncte critice nu diminuează valoarea textului, ci oferă perspective complementare pentru o reflecție și mai amplă și mai nuanțată asupra autenticității în era inteligenței artificiale.

P.S.2. Perplexity AI este o companie privată americană care oferă un motor de căutare web asistat de inteligență artificială, capabil să proceseze întrebările utilizatorilor și să sintetizeze răspunsuri precise, actualizate în timp real, bazate pe conținutul existent pe internet. Folosește modele

lingvistice mari (LLM) precum GPT-5, Claude 4 și altele, împreună cu tehnici de procesare a limbajului natural, pentru a înțelege întrebările și a oferi răspunsuri sintetizate, fiecare răspuns fiind însoțit de surse citate pentru verificare.

Platforma oferă atât o versiune gratuită, cât și un abonament Pro, cu caracteristici avansate și acces la modele AI mai performante. Perplexity AI se diferențiază de motoarele de căutare tradiționale, care oferă doar linkuri, prin faptul că oferă răspunsuri directe și contextuale, sprijinite de surse credibile, facilitând astfel accesul rapid și eficient la informații complexe. A fost fondată în 2022 de experți în AI și machine learning și a câștigat rapid popularitate, fiind considerată o soluție avansată pentru căutarea și explorarea informațiilor online

Gabriela GLĂVAN

Lt. Data se întreabă

S-a scris deja mult despre revoluția inteligenței artificiale și despre impactul ei asupra științelor umaniste. În toate aceste interogații, persistă dilema aceluia teritoriu intermediar dintre om și mașină, dintre mintea umană și algoritmi inteligenței artificiale. Cu toate că IA avansează cu o rapiditate ce le pune utilizatorilor serioase probleme de actualizare și adaptare la noile sale instrumente, încă persistă zone de ambiguitate și eșec, mai ales în ceea ce privește etica, empatia, creativitatea și infinitele nuanțe ale contextului, pe care mintea umană le percepe și procesează pe căi încă imposibil de replicat. Un personaj alegoric, din cohorta de elemente ale imaginarului pop care a precedat apariția propriu-zisă a inteligenței artificiale trei decenii mai târziu a fost personajul Locotenentul căpitan Data, androidul din echipa navei intergalactice Enterprise, din serialul *Star Trek. The Next Generation*. Misiunea lui Data este aceea de a oferi o perspectivă „din afară” asupra umanității, el fiind o formă superioară de inteligență non-umană creată de om. Într-un cadrul memorabil, Data ține în mână capul detașat al unui android alter-ego, amintind de Hamlet: „Ce operă minunată e omul...”. De-a lungul sutelor de episoade în care Lt. Data apare, cei care au iubit personajul au văzut, cu o anticipare de decenii, cum arată inteligența artificială – sfoasă, politicoasă, sigură de sine pe tot ce e cuantificabil științific, dar nedumerită și mereu surprinsă de natura umană. De-a lungul existenței sale prin copilăria generației care trebuie acum să se adapteze unei lumi guvernate de sistemele IA, Cpt. Data se întreabă, cu mirare crescândă, ce înseamnă să fii om. Cheia acestui moment constă în faptul că, la ora actuală, IA oglindește doar inteligența umană, fără a avea capacitatea cognitivă independentă a acesteia, adică acele trăsături definitorii, constitutive.

Odată cu lansarea instrumentelor de inteligență artificială la care are acces un public larg, au apărut și interogații consistente cu privire la modul în care acestea interferează cu științele umaniste și cu domeniul lor în spațiul social. Astfel, din tensiunea acestor diagrame, a apărut un domeniu nou, în plină afirmare, care deja își articulează conceptele fundamentale și metodologia¹. Utilizarea economică a IA, implicarea ei în fluxul global de capital, în diverse ramuri ce

dirijează distribuția de bunuri și variate ramuri pe piața muncii, precum și utilizarea ei ca instrument de supraveghere și segregare socială reflectă motivul pentru care „Studiile critice despre IA vizează ramificațiile politice, economice și etice ale acestor tehnologii”². La fel ca teoria critică din alte ramuri ale științelor umaniste, aceasta se concentrează pe modul în care se construiesc interacțiuni între IA și mediile în care aceasta este utilizată. Așa cum a fost implementată în acești ani, IA „nu este un instrument neutru, ci un sistem socio-tehnic adânc înrădăcinat în valorile, înclinațiile și structurile de putere ale societății în care este utilizată, reflectându-le”³. Domeniul caută să identifice, în parametrii unei abordări critice, modul în care tehnologiile IA generează norme societale, dimensiuni ideologice sau accentuează inegalitatea.⁴

IA a fost creată de-a lungul mai multor decenii, începând cu anii '50, însă impactul ei societal a devenit evident odată cu lansarea, în noiembrie 2022, de către compania Open AI, a programului Chat GPT, un chatbot care funcționează pe baza unor algoritmi de învățare automată. A urmat o răspândire rapidă a utilizării IA generative, care poate genera texte, imagini, clipuri video, elemente grafice, de design, poate crea modele și identifica pattern-uri, acestea fiind cele mai dese solicitări din partea utilizatorilor. Utilizarea comercială a IA evoluează cu o viteză fără precedent pentru un astfel de produs, piața muncii înregistrând deja semnale puternice că IA va înlocui o serie vastă de meserii și abilități. În domeniul educației și al cercetării, precum și în întregul spectru umanist, utilizarea IA ridică probleme serioase de etică, de respectare a unor norme auctoriale și de intervenție critică, de creativitate și de respectare a limitelor onestității profesionale. Capacitatea generativă a IA (acoperind un areal larg, de la generare propriu-zisă de text și până la sinteze, traduceri, identificarea unor modele sau structuri) are, în domeniul umanist, un impact pe care nicio tehnologie informațională de până acum nu l-a avut. Într-un metaspățiu imaginar, însă, literatura, lumile ficționale și narațiunile în care acestea s-au încheat, există o anumită familiaritate datorată unei conviețuiri îndelungate cu elemente care acum fac parte din arsenalul IA. Concepte și reprezentări care au persistat în cultura occidentală timp de secole, care ne sunt familiare, dată fiind persistența lor în proximitatea umanului și care acum sunt integrate noii ordini a IA. Există, fără îndoială, un univers al „IA dinainte de IA” Astfel, obiectele animate⁵, cu viața lor stranie și misterioasă, adesea ridicând un front ostil și o graniță permeabilă între lumi, și creat imaginarul propriu din romantism și până în prezent. Literatura fantastică, experimentele avangardelor și universul science-fiction abundă în astfel de entități și obiecte. Automatele și androizii, posedând elemente de inteligență similare celei umane, precum și indicii că ar putea avea o formă de inteligență proprie, au o îndelungată carieră. De la Xenomorph-ul lui H.R. Giger și până la dispozitivele tehnologice care au estompat limita dintre SF și progres, automatele și entitățile non-umane inteligente populează un segment bogat al culturii pop. În primul *Alien* (1979), regizat de Ridley Scott, echipajul include nu doar un android (pe Ash) care mimează perfect umanitatea, ci și un sistem de operare al navei Nostromo, numită Mother (modelul de inteligență artificială MU/TH/UR 6000) care ia decizii de pilotaj automat, menține somnul profund al echipajului și implementează „ordinul special 937”, prin care compania de care aparținea nava proiectase o serie de măsuri ce protejau cu orice preț

viața monstrului extraterestru în defavoarea echipajului uman, pe care xenomorful a început să-i ucidă. O întreagă nișă cinematografică inventariază revoluția „mașinilor” împotriva oamenilor și apocalipsa ce marchează sfârșitul civilizației umane. Algoritmii, parte integrantă din acest ecosistem, sunt programe și sisteme inteligente a căror existență se rezumă la o prezență abstractă în interiorul sistemului prin care operează. Capabili să proceseze cantități enorme de date dar și să „învețe” cum să le gestioneze, acești algoritmi au un potențial important de a-și impune dominația asupra oamenilor. În tot acest univers, anterior lansării modelelor actuale de inteligență artificială, lipseau câteva elemente care astăzi schimbă definitiv climatul acestor noi tehnologii. Noile modele IA sunt capabile să genereze un spectru aparent nelimitat de texte, acoperind întreg arealul nevoilor de comunicare al utilizatorilor, ceea ce aruncă în criză auctorialitatea. Din moment ce sistemele IA pot sintetiza și procesa limbajul uman pentru ca mai apoi să genereze forme discursive noi, unele cu potențial creativ. Pe lângă bruiajul și neliniștea cauzate în statutul și edificiul cultural al autorului, IA mai ridică și problema complexă, intens dezbătută, a modurilor în care IA poate fi creativă. Zilele trecute, un antreprenor exasperat de climatul economic potrivnic, găsisse totuși un prilej de a jubila: Nano Banana, generatorul de imagini și editorul de fotografie al „asistentului AI de la Google”, Gemini 3, (lansat în 18 noiembrie, anul acesta), i-a creat în câteva secunde un logo (nu foarte imaginativ, dar care a costat 0,28 de dolari). „Designerii vor dispărea”, a conchis triumfător. Dincolo de „bula AI” și de antreprizele comerciale ale companiilor de pe acest segment revoluționar, abilitățile remarcabile de a procesa text, imagine și sunet ale noilor modele lingvistice mari au pus în gardă o bună parte din universitățile mari occidentale. Există și aici o competiție în a integra IA în procesul de educație, trasând niște limite etice clare și un set de practici adecvate și acceptabile.

Etica IA este, probabil, la ora actuală, cea mai de succes ramură a științelor umaniste care se ocupă de studiul impactului pe care aceste noi tehnologii îl au în interiorul perimetrului umanist, dar, mai ales, în afara lui. Dacă efectele utilizării precare și nereglementate a IA poate avea efecte negative în educație și cercetare, este posibil ca aceste efecte să poată fi corectate mai eficient decât efectele pe care utilizarea lipsită a etică a IA le poate avea în medicină, în mediul de afaceri și, mai ales, pe piața muncii. Ceea ce atrag atenția toate forurile ce pledează pentru reglementări etice ale IA bine conturate este că, deși IA poate fi folosită în domenii variate, de la învățare automată și robotică până la conținut în rețelele sociale, omul rămâne responsabil pentru efectele pe care aceste utilizări le au. În esența ei, etica IA este un domeniu filozofic, care interoghează mecanismele ce pun în lumină echitatea, responsabilitatea, transparența, confidențialitatea și securitatea datelor cu care IA operează. Un caz relevant în acest context îl reprezintă cel al specialistei în știința computerelor Timnit Gebru, care a publicat, împreună cu Margaret Mitchell (co-fondatoare, alături de Gebru, a grupului pentru Inteligență Artificială Etică din interiorul Google), Emily M. Bender și Angelina McMillan-Major articolul „On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?” („Despre pericolele papagalilor stocastici: Pot modelele lingvistice să fie prea mari?”) Gebru, care a lucrat timp de trei ani în domeniul procesării limbajului natural, atrage atenția, alături de celelalte autoare, asupra riscului ca modelele de

inteligență artificială să acționeze ca niște „papagali stocastici”, adică să proceseze și să emită un limbaj pe care, de fapt, nu-l înțeleg. Printre riscurile pe care își propun să le evidențieze și analizeze, autoarele atrag atenția asupra inegalităților pe care aceste instrumente le pot propaga, precum și asupra riscurilor dezinformării pe care modelele lingvistice mari le implică, dată fiind dimensiunea lor. Deși circumstanțele concrete ale incidentului au rămas incerte, Google nu a fost cu publicarea articolului, solicitându-i lui Gebru să elimine dintre autori ceilalți angajați ai companiei care au conlucrat cu ea, sau să retragă articolul. Gebru a refuzat, iar contractul ei cu compania a fost reziliat pe loc. Deși aceste evenimente s-au petrecut în 2021, persistă incertitudinile și teama că IA ar putea servi tocmai interesele pe care în aparență un astfel de instrument ar trebui să le combată. Între timp, Gebru și-a consolidat poziția și relevanța ca cercetător și activist în domeniul eticii IA. La Universitatea Oxford, din Marea Britanie, funcționează un centru pentru etică în IA, înființat în 2019, ca urmare a unei donații consistente din partea lui Stephen Schwartzman, director al companiei de capital privat Blackstone. Misiunea declarată a acestei instituții ce funcționează în cadrul Facultății de Filosofie, este aceea de a explora implicațiile sociale și etice ale IA și cum pot fi acestea abordate pentru a construi un instrument de inteligență artificială care să oglindească nevoile și valorile umane, adresând deopotrivă interogații despre tehnologie și umanitate.⁶

„IA nu anihilează științele umaniste, ci le rescrie valoarea”⁷ susțin vocile optimiste care, cu toate incertitudinile etice și realitatea incontestabilă că IA este o afacere dominată de primatul profitului, caută să echilibreze corpul cultural al domeniului cu argumente temperate. Pe de o parte, își păstrează actualitatea avertismentul lui Emily Bender, lingvist și profesor la Universitatea din Washington, autor principal al articolului „Despre pericolele papagalilor stocastici”: aceste mari modele lingvistice sunt închise în „mintea” lor artificială, fără acces la lumea reală și la interacțiunile din interiorul ei. Limbajul nu e doar construit lingvistic, este și context, aluzie sau nuanță. Dar, cu toate aceste semnale, ceea ce persistă, insuficient rostită, este teama că aceste modele lingvistice sunt printre ultimele entități care, ironic spus, mai citesc.

Note

¹ Jonathan Roberge, Michael Castelle (eds.), *The Cultural Life of Machine Learning: An Incursion into Critical AI Studies*. Cham: Springer, 2021; Rita Raley, Jennifer Rhee, „Critical AI.” Special issue *American Literature* 95 (2), 2023; Lauren M. E. Goodlad (ed), *Critical AI* 1 (1-2), 2023; Simon Lindgren, *Critical Theory of AI*, Cambridge, Polity, 2024.

² Hannes Bajohr, *Thinking with AI in Thinking with AI. Machine Learning the Humanities*, Open Humanities Press, 2025

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Seria acestor elemente e enumerată și descrisă în Will Slocombe, Genevieve Liveley, „Introduction. Why AI and Literature” in *The Routledge of AI and Literature*, Routledge, 2025, p.3.

⁶ <https://www.oxford-aiethics.ox.ac.uk/>

⁷ Mary Hemphill, „How AI Is Rewriting The Future Of Humanities Education”, *Forbes*, 1 octombrie 2025. [<https://www.forbes.com/sites/maryhemphill/2025/10/01/how-ai-is-rewriting-the-future-of-humanities-education/>].

Eugenia SARVARI

La Satu Mare, șoapte din umbră

Prima premieră a stagiunii 2025-2026 a Trupei „Harag György” de la Teatrul de Nord din Satu Mare a fost *Șoapte din umbră* de Tiago Rodrigues, în regia lui Bocsárdi László și dramatizarea lui Dálnoky Réka, care a avut loc în seara zilei de 14 noiembrie 2025. Tiago Rodrigues este actor, regizor, scriitor, dramaturg, producător portughez și, din 2022, director al Festivalului de la Avignon. Activ în teatrul independent el a fost numit director la Teatro Nacional „D. Maria II” din Lisabona (între 2015-2021), unde atenția i-a fost atrasă de Cristina Vidal, sufleroza trupei timp de treizeci și nouă de ani. Ca un gest de recunoștință a ceea ce, spunea el, reprezintă „memoria teatrului”, i-a dedicat acest text. Piesa a avut premiera absolută pe 7 iulie 2017, în Franța.



Spațiul scenic este conceput de colaboratorul constant și fidel al regizorului, scenograful Bartha József. El folosește ingenios trei trape ale scenei, care vor mări suprafața de joc. Două reflectoare răsturnate, o mașină de fum, un pian, un stativ pentru costume și câteva scaune completează atmosfera. În acest cadru intim își spune povestea Doamna Sufleor, o persoană aflată mereu în umbră și de aceea îmbrăcată într-un costum negru compact, pentru a fi cât mai puțin vizibilă (costume foarte inspirate: Szőke Zsuzsi). Ea poartă pe umeri povara „memoriei teatrului” din care își fac apariția chipurile personajelor atâtor și atâtor piese, ale căror cuvinte au fost șoptite actorilor, de-a lungul anilor. Directorul-regizor îi propune un lucru neobișnuit: să urce pe scenă, în lumina reflectoarelor (light-design: Bánya Tamás) și să-și depene amintirile. Aflăm că a ajuns pentru prima oară în teatru la vârsta de cinci ani, adusă acolo de mătușa ei, casieră a teatrului. A fost acceptată la repetiții de Doamna în verde, Directoarea teatrului, al cărei destin trist ni-l va face cunoscut cu sensibilitate și

implicare. Amintirile ei se împletesc armonios cu scene din piese clasice: *Dinis și Isabel* de António Patricio, *Avarul* de Molière, *Trei surori* de Cehov, *Antigona* de Sofocle, *Bérénice* de Racine. Întinsă pe catafalc, Isabel este înconjurată de Bufonul/Nebun, de Servitoare și de Dinis. Situația dramatic-tragică se răstoarnă în comic, umorul rezultând din rememorarea plină de haz a întâmplărilor din timpul repetițiilor, când interpretul lui Dinis, nestăpânind rolul, aștepta mereu șoapta din cușca suflorului, ba chiar indicațiile de mișcare în scenă. Pe nesimțite, Dinis intră apoi în pielea avarului Harpagon. Și aici, problema rolului neînvățat duce la situații dintre cele mai amuzante. „Îmbrăcat” în penele zburătoare ale unei perne sfâșiate, Harpagon ne ia martori – acuzându-ne în același timp – la furtul averii, care e căutată peste tot. Trecherile între piese/personaje se fac imperceptibil. Așa se ajunge la cele *Trei surori*, unde Verșinin este iubit nu doar de Mașa, ci și de Olga. Sora mai mare soarbe cuvintele de pe buzele colonelului, cu venerația cu care coana Efimița îl asculta pe Conul Leonida. Scena despărțirii dintre Mașa și Verșinin are ceva din sfârșierea a două trupuri atât de unite, încât desprinderea lor provoacă, parcă, o rană sângerândă. La finalul scenei, Kulîghin, impasibil, își ia soția pe un umăr și o cară liniștit acasă, reluând existența anostă. Fragmentul de un profund tragism dintre Antigona, Ismena și Creon are parte, și el, de un contrapunct comic. Una din trapele scenei lasă la vedere bătaia dintre cele două surori cu mâini înfipite în păr, învâlmășeală de picioare dezgolite și obraji plezniti cu generozitate. Spre finele spectacolului, într-o acțiune de un profund dramatism, peste replicile Bérénice se suprapun cuvintele din viață ale Doctorului / iubitului Directoarei, care, cu mult tact îi atrage atenția asupra gravității bolii de care suferă și de care se va stinge. Doamna sufleor rememorează cum maldărul de flori de la cimitir a fost îngământ în cabina ei de la teatru.



Ca omagiu la împlinirea a 75 de ani, rolul Doamnei sufleor i s-a încredințat Doamnei Teatrului din Satu Mare, Méhes Kati. Interpretarea ei are un firesc și o naturalețe ieșite de comun. Ea ne face părtași ai întâmplărilor pe un ton de o sinceritate și un realism colocvial, ce impresionează. Ceea ce povestește, vocea, intonația, aparțin registrului vieții de zi cu zi. Cu o mențiune: viul răzbate din fiecare silabă purtând cu el amprenta unei trăiri autentice.

Directorul lui Szabó János Szilárd este un ins cu părul vâlvoi și privirea împătimită de teatru. Dar și profund pătrunsă de respectul ce-l poartă acestei *slujitoare* a teatrului și a memoriei lui. Tinerețea lui se înclină, plină de considerație, în fața celei pe care o cheamă, pentru prima oară, la rampă.

Moldován Blanka are de dus multe roluri. Este Directoarea în rochie verde, este Isabel în costum de epocă, este Olga în rochie moale de catifea, este Antigona, este Bérénice, care părăsește scena pe un foarte izbutit fragment de dans flamenco (mișcare scenică: Szabó Franciska, compozitor: Bakk-Dávid László). Ceea ce unește eroinele – și este ilustrat cu prisosință de actriță – este forța lor dezlănțuită. Toate sunt personaje puternice, impunătoare, dar, în cele din urmă, învinse de boala, căreia nu i se poate face față. Cu toate acestea, actrița reușește, printr-o dozare perfectă a efectelor, să dea o notă de învingătoare, celei învinse.

Multe roluri are de întrupat și Nagy Csongor. Este impunător în Regele Dinis în armură, cu coiful acoperindu-i fața, dar deîndată ce viziera este înlăturată, apare întreaga slăbiciune a omului; interpretul nu-și învață rolul și mișcarea, încurcându-se, repetând fraze. Pe Harpagon îl joacă cu multă credință și seriozitate, rezultatul fiind un comic de cea mai bună calitate. Verșinin al lui este pătruns de patima îndrăgostitului fără speranță. Toate ipostazele și toate rolurile stau mărturie a paletei extrem de largi pe care actorul se mișcă: de la

tragicul cel mai profund la comicul nebunesc, totul îi este la îndemână. Și totul interpretat cu brio.

Nagy Csongor este Bufonul/Nebunul. Rolul lui de mică întindere rămâne în memorie prin plasticitatea interpretării și pofta de joc. Încercarea de a ușura tristețea și suferința prin giumbușlucurile comice îi reușește pe deplin.

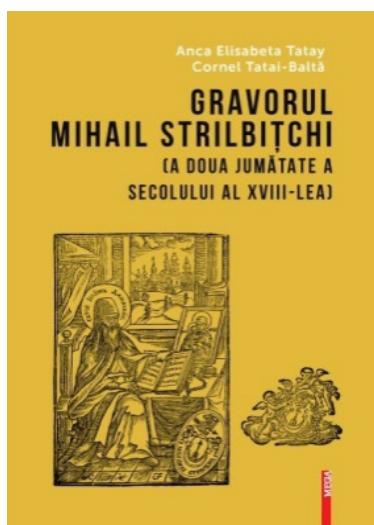
În Kulîghin și Creon, Diószegi Attila arată neclintirea de stâncă a personajelor în abordarea suferinței omenеști care-l înconjoară, cea a Mașei, respectiv, cea a Antigonei. Impasibil, el trece peste chinurile lor cu greutatea unui colos nepăsător, neîncercat de sentimentalisme ieftine. Cu o față impasibilă îi spune Olgăi: „Las-o să plângă”, când aceasta încearcă să potolească suspinele sfâșietoare ale Mașei. Budizsa Evelyn imprimă Mașei fragilitatea trestiei bătută de vânt, aplecându-se sub îngrozitoarea și imposibila iubire pentru Verșinin. În Ismena dezvăluie o altă fațetă a talentului, ținând piept cu semeție impetuoasei ei surori, actrița reușind performanța de a reuni în făptura ei delicată, laturi atât de contrare.

Omagiul adus *sufleuzei ce-și amintește* este transpus în premieră absolută în limba maghiară pe scena sătmăreană în viziunea regizorală a lui Bocsárdi László. Aflat la a cincea colaborare cu trupa – după *Comedia erorilor* de Shakespeare (premiera: 5 februarie 2017), *Scapin* după Molière (premiera: 17 mai 2019), *Romulus cel Mare* de Friedrich Dürrenmatt (premiera: 17 septembrie 2021) și *Amphitryon* de Heinrich von Kleist (premiera: 24 noiembrie 2023) – regizorul dedică acest spectacol lui Veres Edit, regizor tehnic al Teatrului din Sfântu Gheorghe de mai bine de trei decenii. Și iată cum prin acest spectacol asistăm la o triplă manifestare de recunoștință: în fața unei Doamne sufleor, în fața unei actrițe, în fața unui regizor tehnic dedicat. Este o demonstrație a profunde înțelegeri a naturii umane, pe care Bocsárdi László o manifestă în toate montările sale.



Maria ZINTZ

Anca Elisabeta Tatay, Cornel Tatai-Baltă, *Gravorul Mihail Strilbițchi* (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), Editura Mega, Cluj Napoca, 2023, 345 p. (cu ilustrații)



Semnalăm o nouă carte realizată de doi admirabili cercetători ai cărții și xilografurii vechi din România: dr. Anca Elisabeta Tatay și profesorul universitar dr. Cornel Tatai-Baltă. Capitolele cărții sunt următoarele: *Argument*, p. 9-10; *Scurtă prezentare a vieții și activității lui Mihail Strilbițchi* (circa 1730-1805/7), p. 11-17; *Gravura*, p. 18-92; *Legătura de carte*, p. 93-101; *Concluzii*, p. 102-106; *Tabelul cărților la care a contribuit Mihail Strilbițchi ca ilustrator, tipograf, prefăcător, traducător, autor*, p. 107-114; *Tabelul cărților la care a contribuit Mihail Strilbițchi și depozitele în care se mai păstrează ele astăzi*, p. 115-121; *Tabelul gravurilor semnate sau atribuite lui Mihail Strilbițchi, alături de cele ale colaboratorilor săi: Monahul Teofan și Policarp Strilbițchi*, p. 122-130; *Tabel cu formatul cărților lui Mihail Strilbițchi, tipografiile în care au apărut și ilustrațiile fiecărui volum*, p. 131-143; *Lista legăturilor*, p. 144-145; *Bibliografie referitoare la Mihail Strilbițchi*, p. 146-160; *Bibliografie generală*, p. 161-171; *Rezumat în engleză*, p. 173-177; *Reproduceri*, p. 179-345, incluzând: *Foi de titlu; Ilustrații; Ornamente; Analogii; Coperți*.

În *Argument* se precizează că „ilustrația de carte românească veche (1508-1830) este din ce în ce mai apreciată, atât de specialiști, cât și de marele public”. Sunt amintiți predecesorii care au contribuit la punerea în valoare a acestui segment al artei și culturii

românești. „Lucrările celor mai importanți gravori, activi în tipografiile existente în Țara Românească, Moldova și Transilvania, precum și a celor din oficina românească de la Buda, sunt, în general, cunoscute” – ne asigură autorii acestui volum. „Nu același lucru se poate spune despre operele grafice realizate de Mihail Strilbițchi pentru a împodobi cărțile de la Iași, Dubăsari și Movilău”. De aceea, cei doi cercetători au considerat că era „necesară publicarea unui studiu amplu consacrat celui mai valoros și prolific gravor din Moldova de la a doua jumătate a secolului al XVIII-lea”.

În capitolul *Scurtă prezentare a vieții și activității lui Mihail Strilbițchi* (circa 1730-1805/7) se precizează că Mihail Strilbițchi, „de origine incertă (polonezo-ruso-ucraineană), născut în orașul ucrainean Mirgorod, regiunea Poltava, absolvent al Academiei Teologice din Kiev, s-a remarcat ca tipograf, editor, gravor, legător de cărți, traducător, autor”, aducând o contribuție însemnată la dezvoltarea culturii românești. În plus, el a fost și informator în serviciul imperiului țarist. Despre Mihail Strilbițchi au scris un număr impresionant de cercetători, bibliografia aferentă fiind parcursă cu mare atenție de autorii cărții și comentată, ei observând unele inadvertențe, dar și existența unor aspecte încă neelucidate. De altfel, până la acest volum încă nu a apărut un studiu amplu consacrat exclusiv activității de gravor a lui Mihail Strilbițchi. În urma cercetărilor, autorii au aflat în biblioteci un număr de 30 de titluri la care Mihail Strilbițchi a contribuit ca gravor, tipograf, editor, traducător, autor. Ele au fost tipărite în cadrul imprimeriei Mitropoliei din Iași sau în propria officină, numită politicăescă, adică laică, care funcționa în capitala Moldovei, iar mai apoi la Dubăsari și Movilău.

Aflăm, de asemenea, că Mihail Strilbițchi era în strânse legături cu călugării de la Mănăstirea Neamț la începutul secolului al XIX-lea, a transferat acestui centru monahal o parte din tipografia sa, mai precis,



teascul, instrumente tipografice, litere, plăci de lemn gravate. Tot el a contribuit la instruirea câtorva ucenici în meseria de tipograf și gravor, iar plăcile sale au fost folosite în cărțile de la Mănăstirea Neamț până târziu în anii '74, câteva din gravurile sale fiind incluse și în unele manuscrise de la Mănăstirea Neamț.

În cărțile lui Mihail Strilbițchi autorii au depistat 41 de gravuri semnate de el, alături de altele care îi pot fi atribuite. Capitolul următor tratează materialul grafic, ținând seama de cărțile în care a apărut prima dată. Cercetătorii observă faptul că gravurile care îi poartă semnătura sunt inegale din punct de vedere artistic și diferite ca manieră de execuție.

Capitolul II: *Gravura*, începe cu prima realizare a lui Mihail Strilbițchi: „portretul în metal al lui Nicolae Mauroicides Chefalonitul (1708-1788) din cartea acestuia, *Mreaja apostolică*, redactată în limba greacă și ieșită de sub teascuri la Iași, în anul 1756, (...) în oficina grecului Duca Sotiriovici, primul deținător al unei tiparnițe particulare în țările române”. Se subliniază că avem de-a face cu primul portret datorat unui autor local, existent în cărțile românești vechi tipărite în spațiul românesc. Dorința gravorului de a ne prezenta un cârturar al timpului „este susținută de faptul că personajul ține pana de scris în mâna dreaptă”, iar „stânga o sprijină pe cartea deschisă”. Autorii analizează portretul, îi evidențiază expresivitatea, starea meditativă, precizând că Strilbițchi era la curent cu ceea ce se întâmpla în Europa sub aspect artistic, observând, în ceea ce privește punerea în pagină a portretului, analogii cu lucrări similare executate la mijlocul secolului al XVII-lea în mediul german.

Sunt prezentate în continuare alte lucrări datorate lui Mihail Strilbițchi. În 1761 el semnează și datează, împreună cu Monahul Teofan, cei patru evangheliști –

fiecare în plină pagină, reproduși în *Evanghelia* de la Iași din 1762. Autorii cărții precizează și că Ghenadie Enăceanu, episcopul Râmnicului (1886-1898), a emis încă din 1895 judecăți de valoare despre volumul de la Iași din 1762, valabile până azi. Întrucât *Evanghelia* este prima carte de acest fel din Moldova, Ghenadie Enăceanu a apreciat că ea a inaugurat „o direcțiune nouă în măiestriile grafice (...)”. Desigur, ierarhul face observații în legătură cu ceea ce era caracteristic tipăriturilor apărute în Moldova în comparație cu cele din Țara Românească. În cartea pe care o supunem atenției, fiecare evanghelist este analizat sub aspect artistic cu o deosebită competență, însă nu putem detalia din cauza economiei acestei recenzii, dar remarcăm talentul lui Mihail Strilbițchi de a conferi personajelor expresivitate, subliniindu-le starea de meditație, intensă trăire interioară. Tot Ghenadie Enăceanu remarcă că „Din punct de vedere al măiestriilor grafice, *Evanghelia* de la Iași din 1762, poate fi privită ca un produs mareț și pare că are menirea de a face epohă în această privință. Se întemeiază o școală nouă, deosebită de cea antimană din București, și cu înclinațiuni spre rutenism și nu bizantinism, școală care apoi s-a păstrat în Mănăstirea Neamțului (...)”.

Trebuie evidențiată documentarea aprofundată a autorilor cărții, ce află analogii în spațiul ucrainean. Astfel, Anca Elisabeta Tatay și Cornel Tatai-Baltă surprind similitudini între cele patru imagini de la Iași și unele gravuri din *Apostolul* de la Kiev din 1738, având acces la exemplarul păstrat la Biblioteca Națională din Kiev.

În 1777, Mihail Strilbițchi începe să tipărească în Tipografia Mitropoliei, realizând două cărți, și anume *Catahisis* și *Ceaslov*, pe care le și ilustrează. Ele sunt analizate din multiple puncte de vedere. Se precizează comanditarii, particularități iconografice, cum este și prezența pe marginile cadrului foi de titlu a *Ceaslovului* a scenei *Buna Vestire* surmontată de *Dumnezeu-Tatăl*, cu nimb triunghiular, flancat de *Prorocița Ana* și de *Prorocul Ioachim*, temă pe care autorii cărții n-au mai întâlnit-o în grafica românească. Au găsit însă similitudini cu cadre de foaie de titlu ucrainene, apărute la Lvov. Temele iconografice sunt urmărite de-a lungul timpului, la fel influențele renascentiste și baroce.

Un an mai târziu a apărut la Iași un *Catavasier*, cu text românesc și grecesc, tipărit de Mihail Strilbițchi. Prezentarea este exhaustivă, iubitorii de carte veche beneficiind de informații importante, imaginile ilustrative ne conving și de această dată că este vorba de un cârturar ce stăpânea tratarea iconografică, autorii punând accent și pe expresivitatea scenelor, cel ce a lucrat fiind înzestrat cu un talent înăscut.

Capitolul continuă cu prezentarea celorlalte tipărituri ilustrate de Mihail Strilbițchi, dar spațiul nu ne permite să detaliem. Mai amintim acum doar gravurile *Calendarului* din Iași din 1785, pentru care



autorii descoperă influențe din mediul rusesc, mai exact în calendarul de tip „Bryusov” apărut la Moscova pe parcursul a circa două secole.

Capitolul intitulat *Legătura de carte* descrie 11 volume legate în piele de către Mihail Strilbițchi, păstrate în diverse instituții din țară: Mănăstirea Putna, Biblioteca Mitropoliei din Iași, BCU Iași, Biblioteca Academiei din București, Biblioteca Națională a României. Cele mai multe dintre ele sunt semnate „S-au lucrat de Popa Mihai în Iași”.

Concluziile încep prin a menționa faptul că „acest volum prezintă pentru prima dată în țara noastră amplă activitate a gravorului Mihail Strilbițchi, artist atât de prețuit în România, Republica Moldova, Ucraina, Polonia sau Rusia”, meritul său incontestabil fiind acela „de a introduce în arta cărții românești gravuri variate și cu un aspect impunător, dând, și în această privință, un nou suflu tiparului”. 1755 este anul în care îl aflăm prima dată pe Mihail Strilbițchi ca semnatar al legăturii manuscrisului lui Vartolomei Măzăreanu, *Apostefgmata*, iar 1800 este data la care se va tipări ultima sa carte, un *Bucvar* de Movilău. În acest interval el a semnat 41 de gravuri (un cadru de foaie de titlu, o marcă tipografică, ilustrații, steme, frontispicii).

Talentatul gravor și-a semnat lucrările în diferite feluri: „Ierei Mihail Strilbi.”, „Proto Ierei Mihail Strilbițchi, Exharh Mitrop”, „Ierei Mihail”, „Ierei Mihail S.”, „Proto Ierei Mihail”, „Mihail”, „M.S.”. „El a colaborat în patru rânduri cu Monahul Teofan (pentru evangheliști), iar de nouă ori cu fiul său, Policarp. Alte șase xilogravuri lipsite de semnătură (Nașterea lui Iisus Hristos, Zodiacele, Harta feței, Stema Moldovei, Fons Vitae, Sfântul Ioan Gură de Aur) îi pot fi atribuite lui Mihail Strilbițchi, alături de unele frontispicii și viniere. Doar șase ilustrații consemnează anul realizării: Portretul lui Nicolae Mauroicides (*Mreaja Apostolică*, Iași, 1756) este datat în 1756, evangheliștii Ioan, Matei, Luca, Marcu (*Evanghelie*, Iași, 1762, semnați împreună cu Monahul Teofan), sunt datați în 1761; Regele David (*Psaltire*, Iași, 1782) este datat în 1782”. Li se adaugă ilustrația nesemnată Fons Vitae / Sfânta Împărtășanie / Isus ca Om al suferinței (*Ceaslov*, Dubăsari, 1794), datată în 1790.

Mihail Strilbițchi a fost implicat în numeroase domenii culturale, de aceea autorii cărții nu cred că acesta este autorul a mai mult de 200 de gravuri, cum s-a spus. Ei precizează că „au avut în intenție activitatea de gravor al lui Mihail Strilbițchi desfășurată la Iași, Dubăsari și Movilău numai până în anul 1800.”

Nu este de mirare faptul că, în calitate de ilustrator, Mihail Strilbițchi a acordat „un interes precumpănitor temelor religioase, atât datorită profesiei sale de preot, protopop și exarh al Moldovei, cât și pentru că a lucrat pentru un timp în cadrul tipografiei Mitropoliei din Iași. Tipăriturile sale cu conținut laic sunt însă sărace în ceea ce privește ornamentația

(excepție făcând *Calendarul* din 1785), fenomen de altfel întâlnit în întreg arealul locuit de români. Totuși ilustrațiile cu teme profane, atunci când apar, umplu un gol”. Autorii subliniază că „este o certitudine faptul că Mihail Strilbițchi a fost cel mai important editor, tipograf și gravor din Moldova în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Totodată, din mâinile sale au ieșit legături de cărți trainice și deosebit de frumoase pe care și-a lăsat semnătura aproape de fiecare dată. Prin publicarea numeroaselor cărți bisericești și laice, acestea din urmă având uneori valoarea de pionierat, a contribuit substanțial la modernizarea culturii românești. În calitate de gravor, el renunța în mare parte, la modelele de tradiție bizantină, cu unele excepții, apelând cu insistență la lucrări de factură occidentală, îndeosebi germane, existente în mediile poloneze, ucrainene și rusești, ce provin din goticul târziu, Renaștere și baroc. Ca atare, acorda, mai mult interes umanizării scenelor religioase, sugerării volumului și perspectivei”. Este subliniat de asemenea rolul tipografiei sale particulare.

Autorii au reușit să depisteze unele modele din spațiul ucrainean (Kiev, Lvov, Cernigov și Poceaev), la care Mihail Strilbițchi a apelat. Exemplele oferite sunt convingătoare, printre ele aflându-se ilustrațiile *Kanonicului* imprimat la Kiev, în anul 1763. În același timp, unele xilogravuri de ale sale au fost folosite de model de către alți gravori români sau de către unii miniaturisti.

Cele 454 de note de subsol, alături de cele 211 titluri de bibliografie referitoare la Mihail Strilbițchi și alte 158 de titluri de bibliografie generală, evidențiază seriozitatea cercetării, în timp ce tabelele sinoptice de la finalul textului facilitează aprofundarea informațiilor.

Așadar, avem în față o carte care aduce informații prețioase în legătură cu un mare cărturar și un mare gravor, care era la curent cu evoluția tiparului și artă europeană, fiind un artist înzestrat cu har, dar și cu cunoștințele necesare de crearea unei compoziții, prin perspectivă tridimensională, sugerarea volumului, a mișcării în spațiu, sublinierea trăsăturilor ce determină expresivitatea, figurile fiind animate de viața reală, dar și de cea interioară. Reprodusele de o bună calitate vin în sprijinul textului atât de bogat în informații variate. Toate informațiile sunt credibile, analizele sunt competente, realizate în mod critic, cu argumente, prin propriile cercetări riguroase, confirmate de numeroasele imagini. Volumul prezentat stărnește interesul cititorului invitat să o parcurgă cu răbdare, la urmă așteptându-l răsplata: întâlnirea cu realizările unui cărturar și un artist de talie europeană. O asemenea carte nu s-a scris ușor, dar rezultatul este admirabil, datorat celor mai competenți cercetători în domeniu, autori a mai multor cărți pe tema gravurile de carte românească veche, la care se adaugă zeci de studii de specialitate: dr. Anca Elisabeta Tatay și prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă.

Rodica ILIE

Exotism și afinități electiv

Muzeul *Casa Mureșenilor* din Brașov găzduiește în această perioadă, până în martie 2026, expoziția dedicată memoriei lui Ștefan Baci, poet brașovean aflat în avangarda mondială odată cu asumarea exilului. Biografia sa tumultuoasă, călătoriile intercontinentale i-au asigurat un traseu intelectual și spiritual care au desenat atât în profilul său existențial, precum și în cel poetic un imaginar mereu afin cu rădăcinile, mereu în contiguitate nostalgică și melancolic centrat cu un ethos al tradițiilor și al recuperării spirituale a centrului. În pastelurile și poemele autorului, Brașovul este reiterat adeseori prin peisajul său poetic cu note distincte, atât familiare, cât și evanescent onirice.

În conceptul curatorial propus de Roxana Cornea, rememorarea și recuperarea personalității lui Ștefan Baci se face printr-o serie de tablouri, fotografii, litografii, artefacte care i-au aparținut poetului, acum aflate în patrimoniul Academiei Române. Expoziția este de două ori valoroasă: ca document cultural ce se revelează ochiului prin culoare și ritmuri grafice, cât mai ales prin fondul uman și spiritual care se află în spatele acestor daruri oferite de prietenii poetului. Acuarelele, pânzele în ulei, gravurile și litografiile sunt semnate de pictori aflați de asemenea în avangarda hispano-americană: Jean Charlot (fracez cu rădăcini mexicane), Alfredo Zalce (Mexic), Carlos Mérida, Omar Rayo (Columbia), Francisco Amighetti (Costa Rica), Eugenio Granell (Spania) și reprezintă mărturia emulației intelectuale pe care Baci a susținut-o în exil, a deschis-o congenerilor, poeți, pictori, artiști vizuali, aflați la intersecția discursurilor culturale euro-atlantice, dar și nativist recuperate prin curiozitatea și straniețea pe care le-au avut avangardele pentru exotismul tradițiilor, pentru vitalismul cromatic, pentru energia și optimismul imaginarului primitivist.

Deși relativ puține numeric, selectate atent, exponatele evocă o lume care palpită de viață, o lume surprinsă artistic în autenticitatea contururilor și a striățiilor grafice. Urmele poetului Ștefan Baci se regăsesc în litografii care ni-l reprezintă ca explorator sensibil și atent prin peisaje contrastante (*Bărbat cu ochelari*, Francisco Amighetti), alteori doar prin dedicațiile pe marginea unor artefacte care ni-l revelează ca prezență caldă și prietenoasă pentru intelectualii aflați și ei departe de zgomotul metropolelor europene. Avangarda din exilul extra-european întreținea prin personalități ca Baci un dialog mai aproape de resursele vitaliste, de limbajele nepervertite, aș îndrăzni să scriu *motivate* onto-existențial, căci aflate în afinitate electiv-spirituală cu bășinașii. Darurile expoziționale pe care curatoarea le-a intitulat *Ștefan Baci între pictori și*



poeți. Culoarele libertății în America Latină exultă atât primeitatea și plenitudinea codurilor vegetale, organice, geometrice, cromatice, cât și forța lor de expresie. O forță de reacție și răspuns la tragismul comunităților periclitare de colonialism, de război, de violență, de ambiguitate și contraste, precum *Malinche*, femeia metisă ce reprezintă simbolul ambivalent și controversat al strămoașei fondatoare, dar și victima și trădătoare (v. pânza în ulei cu același titlu de Jean Chalot, 1966, 13x13 cm, ce condensează în spațiul atât de restrâns o dialectică a simbolului care este redată cu o forță și o densitate ce amintesc de totemurile nativiste). La intersecția dintre cubism și expresionism se află și îngerul lui Chalot din *Ucierea îngerului-soldat*, imagine ce redă periclitarea ordinii, desacralizarea, cruzimea sau *Drumețul* lui Francisco Amighetti, ce amintește de tonurile reprezentării lui Iov, de dramatismul liniilor lui Otto Dix în accente de critică socială profund marcată empatic sau *Îmbrățișarea*, xilogravura semnată de același Amighetti, ce comprimă sentimente reactive, care corodează și erodează umanitatea prin ipocrizia unui fals pact. Alegorii sau rememorări culturale ale gestualității maternale sacre, ale beatitudinii familiale din vitraliile tradițional creștine sunt, alături de exemplele mai sus amintite, fondul de spiritualitate remanentă ce pare să caute prin explorarea metadiscursivă tensionată și alertă o lume pură, ingenuă, de dinainte de cădere.

Valoroase așadar, în ciuda acribiei rezolvării expoziționale a spațiului, litografiile și tablourile lui Baci sunt pentru privitori un exercițiu provocator de sinteză culturală. Limbajele grafic-picturale ce ni se revelează aparent spontan au fost alese cu rafinament curatorial, prezentate și prin câteva analogonuri fotografice, cinematografice (un colaj de interviuri și lecturi), de artefacte tradiționale și moderne punctate riguros, astfel încât să avem prilejul să revenim și să revedem.

Cornel SIGMIREAN

Comisia mixtă de istorie și dialogul inter-academic dintre istoricii români și maghiari

Academia Maghiară de Științe s-a creat în prima perioadă a secolului al XIX-lea, în una dintre cele mai strălucite epoci din cultura europeană, pentru că atunci au apărut mișcările filosofice, literare și politice care se află la originea marilor schimbări din lumea contemporană. Dar, în primul rând, secolul al XIX-lea, perioada în care s-a fondat Academia Maghiară, ca templu al științei și al culturii, s-a impus prin asumarea modelului meritocratic, a legitimității proprii existenței sau a comunității prin instruire, prin cultură, un etern ideal academic.

Propunând o comunicare despre aniversarea Academiei Maghiare, nu pot evita să spun că la acel moment fondator a fost prezent și marele mecena Simeon Gheorghe Sina, care a subscris cu suma de 80 000 florini, devenind membru în comitetul de direcție al Academiei Maghiare, portretul său fiind și azi expus în Sala Mare a celui mai important edificiu al științei din Ungaria. Un alt român, bănașeanul Gheorghe Ioanovici de Duleu și Valea Mare, cu origini macedoromâne, membru în Sinodul Bisericii Ortodoxe Române, unul din principalii autori ai *Statutului Organic*, a fost și el membru al Academiei Maghiare, din 1867 ca membru corespondent, iar din 1883 ca membru titular. Între anii 1882 și 1895 a deținut funcția de președinte al Comisiei de Filologie a Academiei. O biografie care nu trebuie să ne surprindă, în cultura națională a Europei Centrale avem multe personalități cu dublă sau chiar triplă identitate.

Dar povestea interferențelor academice româno-maghiare, în mod paradoxal, s-a scris instituțional odată cu instaurarea regimului comunist în Europa de Est. Potrivit modelului sovietic, statele comuniste aveau datoria de a crea oameni de știință loiali poporului, cu pregătire științifică de înalt nivel, care să folosească știința modernă și „în slujba cauzei poporului muncitor”. La sfârșitul anilor '50, la Moscova, noul lider, Nichita Hrușciiov, reconsidera rolul științei și al tehnologiei avansate, lansând programul spațial sovietic. În acest context, în 1962 s-a semnat *Convenția privind colaborarea științifică între Academia Republicii Populare Române și Academia Maghiară de Științe*. În preambul se spune că: „În conformitate cu Acordul Cultural încheiat între Guvernul Republicii Populare Române și Guvernul Republicii Ungare, semnat la 7 septembrie 1961 la Budapesta, Academia Republicii Populare Române și Academia Maghiară de Științe încheie o Convenție privind colaborarea științifică”. Un document care, cred, a fost fundamental pentru schimburile inter-academice dintre cele două academii până la sfârșitul anilor '80. Convenția a fost întocmită și semnată la Budapesta, în 2 februarie 1962, în numele Academiei Române de către Vasile Malinschi, membru al Prezidiului, iar din partea Academiei Maghiare de János Lajos, vicepreședinte. Din cinci în cinci ani, în conformitate cu Convenția de colaborare științifică, conducerile celor două academii elaborau un plan de cercetare științifică pentru toate institutele integrate în programul de colaborare.

Numeroase dosare aflate în Arhiva Academiei Române conțin pagini relevante despre proiecte și rezultate, despre relațiile interumane dintre cercetătorii din institutele celor două academii.

Se spune că regimul comunist este un Ianus al vremurilor moderne. Are o față întunecată, cu multe tragedii, dar și una luminoasă, a speranței în făurirea unui viitor. Să recunoaștem, este greu să obiectivezi în același timp pasiunea și realitatea. Mai ales că atunci, în lume și mai ales în țările comuniste, exista credința în puterea științei, binefăcătoare, ca factor de progres pentru statele comuniste, în primul rând.

Experiența acumulată la nivelul schimburilor academice a fost recuperată și s-a continuat și după 1989. În 9 septembrie 1991 la București, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și Ujfalussy József, vicepreședinții celor două academii, au semnat *Protocolul de colaborare științifică pe perioada 1991-1995 între Academia Română și Academia Ungară de Științe*. La articolul 3 din *Protocol* se menționa că „în scopul realizării colaborării, se stabilesc cote de schimb echivalente nevalutar pentru cercetătorii științifici, reprezentând 100 de săptămâni pe an”. Un detaliu important, prin care cele două academii asigurau în continuare reciproc stagii de documentare pentru cercetătorii din institutele Academiei, adevărate burse de studii de care am beneficiat mulți dintre noi.

Destinat în primul rând colaborării la nivelul științelor exacte, la începutul anilor '70 *Protocolul de colaborare* s-a extins și la nivelul științelor umaniste. În 1971 s-a creat Comisia mixtă de istorie romano-maghiară, într-o perioadă în care Europa Centrală și de Est parcurgea o etapă de aparentă stabilitate, dar și de profunde contradicții interne. România și Ungaria, aflate în continuare în sfera de influență a Uniunii Sovietice, au început să manifeste, în grade diferite, dorința de autonomie politică și economică, încercând să își definească un profil propriu în cadrul blocului socialist. Relațiile bilaterale dintre cele două țări au reflectat fidel această ambivalență: o diplomatie prudentă și formal cordială, dar dublată de o neîncredere istorică și ideologică persistentă; cum a fost în anul 1973 când s-au iscat numeroase controverse pe tema manualelor de istorie. Regimurile politice au permanent tendința de a se legitima prin apelul la istorie și la memorie. Una din particularitățile regimului comunist a fost obsesia pentru istorie, văzută ca un material modelabil, aptă să fie scrisă și rescrisă în funcție de interesele partidului.

În anii '80, diferențele de regim politic, de discurs ideologic și de interpretare a trecutului au creat un climat de neîncredere. România, sub conducerea autoritară a lui Nicolae Ceaușescu, se izola tot mai mult, cultivând o viziune etnocentrică asupra istoriei, în timp ce Ungaria, sub János Kádár, explora un model mai deschis, mai pragmatic, de socialism reformist. În acest context, contactele culturale și științifice bilaterale au fost minime, iar istoria, disciplină cu un profund impact asupra conștiinței colective, devenea adesea instrumentul legitimării politice. Într-o perspectivă istorică, putem spune că relațiile culturale și istoriografice româno-maghiare se aflau într-un formalism prudent, în care fiecare parte își reafirma propria narațiune națională fără a o supune dezbaterii.

Dar, a intervenit miracolul, căderea comunismului! Odată cu democratizarea și reconfigurarea contextului geopolitic, relațiile româno-maghiare aveau să se redeschidă în spiritul cooperării autentice. În 1992 președinții Comisiei mixte româno-maghiare, Cornelia Bodea și Benda Kálmán, s-au întâlnit la Budapesta la 20 iunie 1992, explorând posibilitățile de cooperare între istoricii unguri și români, stabilindu-se datele unei vizite a Biroului Părții ungare a Comisiei mixte la București. Vizita a avut loc în zilele de 12-15 octombrie 1992, când la București s-a desfășurat, după zece ani, potrivit Raportului asupra întâlnirii, prima reuniune de

lucru a birourilor celor două comisii. La ședință, din partea română au participat Cornelia Bodea, președinte, Dan Berindei, în calitate de vicepreședinte și Alexandru Porțeanu, secretarul științific al comisiei. Din partea maghiară, președintele Benda Kálmán a fost însoțit de Szász Zoltán, vicepreședintele comisiei, și de Fülöp Mihály, secretarul comisiei. În perioada de pregătire a ședinței, între Budapesta și București a avut loc o bogată corespondență, în limba franceză, membrii comisiei încheindu-și de fiecare dată scrisoarea cu salutul „pe curând, cu prietenie”. În cadrul întâlnirii s-a decis ca în primăvara anului 1993 să se desfășoare o sesiune a Comisiei mixte în Ungaria, în cadrul sesiunii urmând să se dezbată două subiecte, unul despre dezvoltarea istoriografiei din fiecare țară și al doilea să-l reprezinte o discuție despre manualele de istorie. Cele două părți urmau să procure de la Minister manuale și să le transmită reciproc.

Conferința programată s-a desfășurat la Budapesta în zilele de 7-9 mai 1993, delegațiile celor două academii fiind conduse de Camil Mureșanu din partea Academiei Române, și de Benda Kálmán, din partea comisiei maghiare. Istoricii Camil Mureșanu, Engel Páll și Niederhauser Emil au prezentat expunerea *Istoriografia maghiară și română în perioada 198-1993*. Tema despre *Manualele de istorie maghiară și română în pregătire*, a fost susținută prin expuneri prezentate de Bogdan Teodorescu, Szögi László și Gypai Gábor.

Reuniune, desfășurată într-o atmosferă colegială și deschisă, a reprezentat un pas important în direcția normalizării relațiilor științifice și culturale dintre cele două țări. S-a remarcat dorința comună de a depăși barierele trecutului și de a construi, prin dialog istoric onest, o bază solidă pentru înțelegere reciprocă. S-a subliniat nevoia unei revizuirii a conștiinței istorice, a unei priviri critice asupra propriei istorii, nu pentru a o contesta, ci pentru a o înțelege mai deplin, în contextul complex al Europei Centrale și de Est. În timpul întâlnirii, au fost ridicate întrebări fundamentale: Cum putem proiecta împreună o istorie eliberată de clișee ideologice?; Cum putem contribui, prin cercetare, la o mai bună cunoaștere a realităților din anii 1918–1945 și ale perioadei postbelice?; Și, mai ales, cum poate istoria să devină un instrument al reconcilierii și nu al separării? Dincolo de aspectele științifice, atmosfera întâlnirii din 1993 a arătat că bunăvoința și deschiderea personală pot deveni fundamentul unei cooperări instituționale de durată. În acest cadru, sesiunea Comisiei Mixte Româno-Maghiare de Istorie (Budapesta, 7–9 mai 1993) a reprezentat nu doar o inițiativă administrativă, ci și un gest de reconciliere intelectuală.

De 32 de ani, Comisia de istorie rămâne o referință constantă în relațiile dintre cele două Academii. Nu am să mă refer în detaliu ce a reprezentat fiecare reuniune a istoricilor români și maghiari, dar amintesc câteva. În 1994 activitatea Comisiei fost inedită ca desfășurare, primele două zile s-au ținut la București și următoarele la Oradea, fiind dezbătute două teme, una despre *Mihai Viteazul, personalitatea și epoca sa*, prin referate susținute de Ștefan Ștefănescu, *Mihai Viteazul – personalitatea și orizonturile domniei*, și de către Bartha Gábor, *Mihai Viteazul în istoriografia maghiară*. A doua parte a sesiunii Comisiei mixte s-a desfășurat la Oradea, fiind dedicată temei *Dezvoltarea orașelor în Europa Centrală (spațiul geopolitic român și maghiar) în epoca medievală și modernă*.

Un moment de referință în istoria Comisiei mixte a fost anul 1996, când sesiunea s-a desfășurat la Budapesta, în 6-9 septembrie, fiind marcată aniversarea a 25 de ani de activitate a Comisiei. Despre eveniment am să citez din Raportul transmis Secției de Istorie a Academiei de către președintele Părții române, Camil Mureșanu: „Din dorința de a asigura prezenței sale un nivel

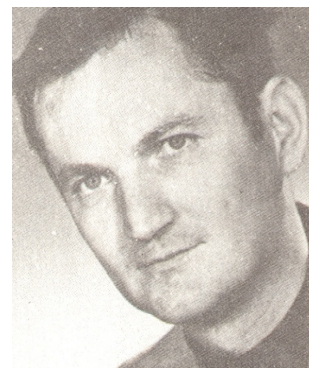
științific superior, delegația română a fost alcătuită într-una din cele mai reprezentative formații din acești ani, și anume : Camil Mureșanu, directorul Institutului de Istorie din Cluj, Al. Zub, director al Institutului de Istorie A.D Xenopol din Iași, Ioan Aurel Pop, directorul Centrului de Studii Transilvane, Grigore Ploșteanu, directorul ICSU „Gh. Șincai” din Tg. Mureș etc. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de academicienii Glatz Ferenc, președintele Academiei Maghiare de Științe și de Camil Mureșanu, președintele Părții române a Comisiei. Au susținut „Cuvinte de aniversare” Szász Zoltán și Alexandru Porțeanu. Istoricii Camil Mureșanu și Ioan Aurel Pop au susținut în plen comunicarea *De la națiunea medievală la națiunea modernă*. Seara, Ambasada Română de la Budapesta a oferit o recepție. Sesiunea din 2002 s-a desfășurat la Budapesta, cu o temă de mare actualitate, *Imaginea celuilalt*. În 2012 s-au ținut la Sibiu, între 28 mai și 1 iunie, reunind nume de prestigiu ale celor două istoriografii, Nicolae Edroiu, președintele Comisiei Române, Paul Niedermaier vicepreședintele Părții Române, Remus Câmpeanu cercetător la Institut „G. Bariț” din Cluj, Szász Zoltán, președintele Părții Ungare, Miskolczi Ambrus, vicepreședintele Părții Ungare ș.a. Un fapt inedit, la sesiunea de la Sibiu, în delegația română a participat și Páll Antal Sándor, membru al Academiei Maghiare de Științe. În 1916 Conferința s-a ținut la Alba Iulia. În calitate de președinte al Părții Maghiare în Comisie, profesorul universitar dr. Miskolczi Ambrus a subliniat faptul că „disputa din anul 1973 în chestiunea manualelor școlare a contribui și ea, chiar în condițiile unor relații externe oscilante, la prezervarea Comisiei Mixte ca insulă a unei relative libertăți de opinie”. În ultimii ani sesiunile s-au ținut la Budapesta, la Arad și Miskolc.

Desfășurate din doi în doi ani, alternativ, în Ungaria și România, sesiunile au reunit de fiecare dată prestigioase nume ale istoriografiei maghiare și române: Benda Kálmán, Szász Zoltán, Miskolczi Ambrus, Nagy Levente, Trigli István, Fonagy Zoltán, Dan Berindei, Camil Mureșanu, Alexandru Porțeanu, Nicolae Edroiu, Ioan Bolovan, Remus Câmpeanu ș.a. Printre temele aflate pe agenda sesiunilor, a ultimilor sesiuni, s-au numărat subiecte precum: *Cultura istorică cultul istoriei; Români și maghiari de-a lungul veacurilor; De la Pax Habsburgica la Pax Sovietica; Asociaționism și naționalism de la începuturi până în prezent în Europa Est-Centrală* ș.a. Dar Comisia înseamnă și participarea la evenimente științifice comune, cum a fost cel dedicat memoriei istoricului Miskolczi Ambrus, din 3 octombrie 2025, la care au participat din România Remus Câmpeanu, Loránd Madly și Cornel Sigmirean, colocvii și dezbateri pe tema cooperării pentru creșterea vizibilității revistelor de istorie, conform standardelor internaționale, întâlnire inițiată de președintele Părții române, Ioan Bolovan ș.a.

Privind activitatea de 50 de ani a Comisiei Mixte de Istorie Româno-Maghiare, îndrăznesc să spun că de fiecare dată sesiunile au reprezentat un îndemn la reevaluarea trecutului național, dar și la regândirea rolului istoricului în societate. Comisia a fost o școală a dialogului româno-maghiar din ultimii 30 de ani, demonstrându-ne că o memorie critică, onestă și echilibrată este posibilă, chiar și între națiuni cu istorii paralele și sensibilități divergente. Istoria nu este un tribunal al trecutului, ci o școală a înțelegerii. În numele acestei misiuni comune, doresc să exprim recunoștință Academiei Maghiare de Științe și Academiei Române pentru sprijinul constant oferit cercetării istorice și pentru cultivarea unui climat de respect și colaborare între comunitățile noastre științifice. La împlinirea a 200 de ani de istorie, felicitări Academiei Maghiare de Științe! Vivat in aeternum academicus spiritus!

SZILÁGYI Domokos

Szilágyi Domokos (n. 1938 la Șomcuta Mare – m. 1976 la Cluj) a debutat în 1962 în colecția *Forrás* a Editurii Kriterion cu volumul *Álom a repülőtéren* (Vis pe aeroport). Au urmat: *Szerelmek tánca* (Dansul iubirilor), 1965; *Garabonciás* (Solomonar), 1967; *A láz enciklopédiája* (Enciclopedia febrei), 1967; *Búcsú a trópusoktól* (Adio de la tropi), 1969; *Sajtóértekezlet* (Conferință de presă), 1972; *Felezőidő* (Timp de înjumătățire), 1974; *Az öregek könyve* (Cartea bătrânilor), 1976; *Legszebb versei* (Cele mai frumoase poezii), 1976; postum au apărut volumele: *Tengerparti lakodalom* (Nuntă pe malul mării), în 1978, și *Kényszerleszállás* (Aterizare forțată), în 1978, după care s-a editat albumul *A költő életei* (Viețile poetului) dedicat personalității sale, iar în 1990, sub coordonarea lui Kántor Lajos, a apărut volumul *Élnem adjatok* (Dați-mi viață), care strânge la un loc poezii, proze și eseuri din perioada 1956-1976.



Poet admirat fără rezerve, în dreptul numelui său folosindu-se toate superlativele. La apariția sa, critica a reacționat precipitat, surprinsă de forța buimăcitoare a talentului său, cum nu se mai manifestase la nimeni de la dispariția lui József Attila, dar a intrat într-un coroziv con de umbră după acuzele de colaboraționism de la sfârșitul anilor nouăzeci.

Dare de seamă
(*Számvetés*)

Chiar dacă n-o duc grozav, măcar versul nu-mi merge rău.
Am o cină caldă, am nevastă, copil, am un pahar de bere.
Și nu pentru că-i *la modă*, dar eu știu și cred că-i bine să trăiești,
să-ți cauți locul: să aștepți până când gravitația socială ne așază
unul câte unul pe orbită
– precum cealaltă planetele.
Uneori am senzația că sunt deja un înțelept

cu barbă deasă:

atotștiutor și atotînțelegător, foarte inteligent și foarte calm –
dar niciodată mulțumit, niciodată, șohan, iată ce-mi furnică
gâtlejul în cele mai faste momente, să strig, să strig
că eu n-am făcut contract pentru asta, tovarășă Viață, nu pentru
un cerc familial, nu pentru
tihnă;
la optsprezece ani, curiozitatea mea nu voia una sau alta – voia
totul:
neliniște, pentru că-i schimbare, în vecii vecilor, înăuntru
și afară,
schimbare *înainte*, suferință cât țara, cât lumea, să duci până la capăt, cu credință, omenește acest schimb de cincizeci-șaizeci
de ani și să-ți predai locul schimbului
următor cu suflet neprihănit,
precum noul lucrului și mai nou, precum ziua de azi celei
de mâine, neînțelegerea
înțelegerii, păcii – armele.

Chiar dacă n-o duc grozav, măcar versul nu-mi merge rău.
Am o cină caldă, am nevastă, copil, am un pahar de bere.
Au fost vremuri când a trebuit să mă zbat chinuitor; există momente când trebuie să suferi, ca să pui capăt chinului.
Am fost și eu romantic, cât aveam caș la gură; iar faptul că au fost zile când nu mâncam deloc și mi-a fost foame de trei ori,
îmi zgândărea și mai tare predispoziția nativă de a sări la bătaie –
pentru că sunt eretic, mi-e scârbă de orice pseudoeretic – eretic,
cei ce mă iubesc nu mă-ndrăgesc doar pe mine, ei îmi iubesc
și dreptatea;
și-acum și eu, precum odinioară fratele Martin: sunt aici. Stau aici,
las zilele săptămânii să-mi muște, să-mi sfărtece mușchii, nervii.

Dacă nu bine, cel puțin nu-mi merge rău rândul.
Am o cină caldă, am nevastă, copil, am un pahar de bere.
Nu pentru asta am semnat contractul?

Nu.

Cu toții am semnat

numai că binele acela trebuie stors – înlăuntrul nostru și în afară –,
pentru ceva mai bun,

pentru că fericirea e o stare activă, asta e unica ei taină,
și fericirea e determinată social – –

Să credem deci că sub mâinile noastre cuvintele, cele mai frumoase cuvinte, îmbracă forme palpabile,
cum ar fi: neliniște, schimbare, progres și cunoaștere, lume,

pace, viitor –

iar când impulsul din noi se va reîntoarce-n mineral

și-n urma noastră va încolți iarba, în beneficiul nostru

va crește și ea.

Acoperiți-l pe bunicul

(*Takarjátok be nagyapát*)

Noe a început să fie lucrător de pământ și a sădit o vie. A băut din vin, s-a îmbătat și s-a dezgolit în mijlocul cortului său. Ham... a văzut goliciunea tatălui său și a spus celor doi frați ai săi afară. Atunci Sem și Iafet au luat mantaua, au pus-o pe umeri, au mers de-a-ndăratelea și au acoperit goliciunea tatălui lor: fiindcă fețele le erau întoarse înapoi, n-au văzut goliciunea tatălui lor.
(Facerea, I. 9. 20-23)

O, fecioara fecioarelor, ia-ți avânt, aleargă, fugi, gonește cu sufletul la gură,
calcă-n grabă prin zloata lui februar, pe sub arinii bătrâni, pe sub brazii uscați,

lasă-n urmă orașul cu interese colective de-a valma

și profitabile, desigur, cu tainice jocuri amoroase și palmuii uneori,

fugi pe sub brazii bătrâni, pe sub arinii uscați, prin noroi, pentru că, iată,

drumul ce duce la moarte e tinos,

fugi, pentru că medicul-șef e cuprins de istericale pe coridor, bodogănește,

strigă: – Cortizonu' mă-sii, crucea mă-sii de haiducie, unde naiba a dispărut cheia de la dulapul de prim ajutor! iar asistenta Rózsika tocmai în clipa asta caută fără rezultat vena în brațul bunicului, pe dosul mâinii,

bunicul tace, pentru că nu poate vorbi, dar știe că fiecare e dator cu o moarte și că drumul spre moarte e tinos,

bunicul tace, i se face transfuzie, îl podidesc uneori lacrimile, poate pentru că-și aduce aminte că maximul pe care îl poate atinge un om e: să i se simtă lipsa.

Și fugind în goana mare veni fecioara, cea numită Slăbănoaga, floare de busuioc sălbatic, și a trecut în fugă pe coridor, prin fața ușilor de la saloanele în care duhneau ploști, se-ncolăceau catetere, infirmiere rozalii îi primeneau pe buncii care s-au scăpat pe ei;

gâfâia nubila și bocănea ca un puști neascultător care nu vrea să se dezbrace în fața razelor X și pe imaginea roentgen sar în ochii nasturii rotunzi ai cămășii,

și a trecut fecioara lipăind și deschizând ușa de la șapte, îl văzu pe bunicul despuat; poate i-a fost cald, poate au vrut să-l primenească așa cum faci c-un prunc; poate n-a avut putere-n mână paralizată ca să tragă pătura peste el;

și deschizând fecioara ușa, s-a dat îndărăt speriată de goliciunea bunicului și a fugit val-vârtej pe coridor și a strigat răsunător:

– Soră dragă, acoperiți-l pe bunicul!

– Acoperă-l dumneata!

– Soră scumpă, acoperiți-l pe bunicul!

– Ei na, ce-i? Trebuie să vă obișnuiți și dumneavoastră.

– Nene, vă rog să-l acoperiți pe bunicul!

– Fugi d-aci, fătuc, f ă r ă a i a n i c i tu n-ai fi pe lume!

Și fuge pe coridor și imploră să fie acoperit bunicul,

și fugim și implorăm să-l acopere cineva pe bunicul,

a c o p e r i ț i - l p e b u n i c u l,

pentru că bunicul umblă deja, agale, pe drumul tinos,

pentru că bunicul știe deja prea multe despre viitor,

pentru că bunicul trebuie acoperit,

TREBUIE ACOPERIT,

pentru că doar ne naștem astfel, giulgiul nu-i decent pentru vii,

bunicul trebuie acoperit, ca să nu i se mai vadă niciodată,

pentru că zadarnic îl așteaptă la capătul drumului giulgiul

dacă se ridică indecent și sunt prea multe acuzele sub el,

vai, acoperiți-l pe bunicul,

vai, acoperiți-l,

vai, bunicule, oare n-ai crezut și tu că fără principii judecata nu are sens, că fără convingeri lumea e lipsită de lumină,

vai, fecioara fecioarelor, avântă-te, zorește-te, aleargă, fugi, gonește cu sufletul la gură și strigă:

Vai, acoperiți-l pe bunicul,

vai, acoperiți-l,

vai,
vai,

și gonind gonește, vaitându-se, fecioara fecioarelor, până la scăpătat de soare, „și porumbelul s-a întors spre seară; și iată că în ciocul lui era o frunză de măsline ruptă de curând„. (Facerea, I. 8. 11).

Aterizare forțată (Kényszerleszállás)

N-am devenit, totuși, n-am devenit îngeraș cu aripi-mături de pene, cu nimb de staniol, cu cămășuță de pânză, drăguț, bucălat mic, unul precum cei pe care i-au fabricat cu metode grozave bunicile noastre cu fabrici de berze, bunicile noastre cu veșnice dureri de pânțec, sărmănele, mici artizanate fabricante de îngeri; de păcat nu-i păcat, numai că de acolo ni se trage; și-i poate chiar o virtute să-i înmulțești pe îngerașii lui Dumnezeu.

Deci n-am devenit îngeraș; tipând, fără aripi, dar merge și neînăripit, mă prăbușeam, în picaj, cu scâncete largi, cu forța chinuitor-temerară a certitudinii, ca un pilot de încercare.

Dar nu regret nimic, doar aripile-mături, care-i sunt omului de folos, celui ce vrea să curețe veacul acesta țesut în plase de păianjeni.

N-am devenit îngeraș, blând, bălai, cu cămășuță, care plutește deasupra tuturor punților șubrede ale acestei lumi, ca să nu cadă în apă nimeni dacă-i blând, bălai, mititel drăguț,

să-i ferească de prea multele înghețate, să treacă sub tăcere metodele meșteșugărești și industriale ale fabricării îngerașilor, să spună seara povești despre faptul că toate cele șapte capete al Balaurlui sunt tâmpite, că Balaurlui e bun numai ca să i se taie toate cele șapte capete, pentru că, știți, copii, pe lumea asta numai Balaurlui e pieritor. E de-ajuns să știți atât despre ce-i pieritor.

Nici îngeraș, dar nici heruvim cu paloș de foc n-am devenit. Aruncătorul de flăcări nu mi-a plăcut nici în Paradis,

deși acolo încă era atât de primitiv! În mare, nu avea alt rost decât jandarmul de la colț: să schimbe lampa pe roșu. Ei bine, n-am devenit îngerul de la colț de stradă,

și să arunce primul cu piatra acela care e sigur că mă nimerește, pentru că nu-mi place nici să mor, dar dacă-i musai: și o dată e prea de-ajuns.

N-am devenit îngeraș; mai degrabă drăcușor; rânjitor, pișicher, obraznic, imprevizibil, malițios, îndărătnic, nesuferit, răzvrătit, D₁₂ ori neconciliant,

atenție, fetețe, băieți, înainte de a adormi, vă dezvălui că Balaurlui acela nici nu-i chiar atât de tâmpit și să nu credeți nici că Țara de basm e o lume specială, se petrec și acolo lucruri de fiecare zi,

ieri, de pildă, pe deasupra vârfului de argilă a plutit un nor de ștrand de culoarea cadranului ceasului deșteptător, iar primul născut al prințului cardinal din Țara Galilor a născut un sincrofazon într-o noapte de ocră, dar pe când au ajuns cei de la salvare, a pierdut deja apa grea, și imaginați-vă, Mrs. WHO, am stat la rând trei ore pentru onoarea haiducului de obială, dar pe când am ajuns, s-a terminat, în afară de asta, un milionar din Washington a cumpărat pentru 200000 de dolari factorul rhesus al lui Franz Iosif, dar o bandă de gangsteri a furat din el rulmentii, păi să nu-ți fie ciudă?

Eu chiar am crezut în desăvârșirea papei, până nu s-a aflat că face trafic cu foliculină!

Dormiți, fetețe, băieți, nu s-a întâmplat nimic deosebit, nu-i niciun bai, am spus toate acestea numai pentru că mi-au trecut prin cap, în timpul picajului, la mijlocul secolului al douăzecilea,

pentru că n-am devenit înger, lua-m-ar dracu; singura mea știință: disecția pe viu, uitați-vă la cadavrul acesta oribil. E al meu. Un cadavru viu, da. Lăsați-mi logica în pace.

Îmi ridic cu grație calota craniană, uitați-vă la acest creier pleșuv, ce scoarță a prins, deși nu are decât câteva milioane de ani, cum s-a asprit! la cât de multe a făcut față, ticălosul, la câte a rezistat, toate cele care: nu i s-au întâmplat lui! Știți ce câte ori ar fi trebuit, în aceste câteva milioane de ani, să înnebunească orice om cinstit?! Nu vă mirați de triburile primitive care i-au considerat pe nebuni niște sfinți. Uitați-vă deci, fetețelor, băieților, la acest creier calos, ticălos și învățați. Și

să nu văd niciun îngeraș printre voi! Îngeraș, bălai, blând, cu cămășuță de pânză, cu aripi-măturici, cu nimb de staniol,

și să lăsăm basmul cu balauri, iar mie, care n-am devenit înger cu aripi-măturici, cu nimb de staniol, cu cămășuță de pânză, drăguț, micuț dulce,

mie, care m-am prăbușit aici în picaj, cu tipăt prelung, cu forța chinuitor-torturantă a lipsei de îndoială,

mie să nu-mi spuneți „să iubești pe aproapele tău ca pe tine însuși”,

să nu spuneți decât atât:

„să-ți placă să-l împuști în burtă pe aproapele tău ca pe tine însuși; să-ți placă să-l trimiți pe aproapele tău în camera de gazare ca pe tine însuși; să-ți placă să-l așezi pe aproapele tău pe scaunul electric ca pe tine însuși; să-ți placă să-l scuipi în față pe aproapele tău ca pe tine însuși; să-ți placă să arunci bomba atomică în capul aproapelui tău ca asupra ta însuși; să-ți placă să te îngrași din carnea aproapelui tău ca din a ta însuși” —:

să nu spuneți decât atât și atunci vă spun fără ezitare că vă cred,

eu, micul diavol, care m-am prăbușit aici, am dus la bun sfârșit o aterizare forțată între voi, pe terenul acesta zgrunțuros, stâncos, râpos, necunoscut,

am făcut o aterizare forțată și știu că voi muri, nu am scăpare.

Am un prieten bun, respectivul este mierloi de apă,

m-a învățat cum trebuie să alerg prin curent, să ciugulesc de sub pietrele năpădite de mușchi

hrana de toate zilele. Lui, iată, nici nu i-a trecut prin minte

că ar fi putut fi îngeraș, dulce,

umblat în chestiunile cerești,

și m-ar fi învățat, de pildă, să fragmentez rândurile mai scurte și-atunci n-ar trebui să scormonesc sub atâtea pietre cu mușchi.
 Știți ceva, dacă eu aș fi om,
 om care a fost constrâns să trăiască în veacul cel mai lung al istoriei universale
 (cel mai lung, deși încă n-au trecut nici două treimi din el),
 dacă aș fi om, cum vă spun,
 aș face rost de un buldozer ca să pregătesc o pistă de aterizare lină pentru viitorii constrânși la aterizare forțată.
 Și cine știe la ce înălțime poate sări câte o bucată de pământ rașchetat?

Basm-basm-basm-basm

(Mese-mese-mese-mese)

Odinioară, demult tare,
 cândva, undeva, cineva –
 așa începe povestea – –
 apoi se sfârșește bine, se sfârșește rău, se termină, se încheie
 și nu are niciodată sfârșit.

Și nici nu trebuie.
 Pentru că-i poveste numai până nu se sfârșește.

Ce ne mai trebuie la o poveste?
 O căsuță în pădure, Scufița Roșie, bunica, Albă ca Zăpada, pitici
 și, în afară de ei, animale umanoide, care trebuie domesticite
 ori învățate cu dârvala, precum caii de remontă;
 mai avem nevoie de una-două strigături din marele dans de nuntă,
 de auroră, înserare, două șprîțuri (ca să-mi rămână și mie),
 de *așterne-te măsuță*, dar să fie cine s-o aștearnă,
 și mai e nevoie – pentru că-i o poveste modernă, nu-i așa? – de Peggy Fleming, cea cu glezne tari, și de Eusebio, dumnezeul tuturor mulatrilor
 și nemulatrilor.

Și avem nevoie de divinitate. Divinitate care – precum Timaios –
 a imaginat sensul ca armonie și armonia ca sens.
 Și pe undeva pe-acolo e de căutat și Sufletul. Cel banal, cel
 de poveste –
 în funcție de cum înțelege fiecare sensul și armonia.

Povestea încă nu s-a sfârșit. Până și
 eroul de poveste cioplit din lemn e ajuns din urmă, împiedicat, călcat în picioare de resemnare.
 Resemnare în revoltă!
 în faptul că odată cu apropierea de Țel, puterea e pe sfârșite.
 Doar Începutul și Sfârșitul neliniștesc,
 pentru că noi, animăluțe umanoide, credem naiv că una, alta, cealaltă se întâmplă datorită muncii și vrerii noastre,
 și ne născocim, drept consolare, lociitori pentru Început și Sfârșit – puteri, monștrii ticăloasei noastre puteri.

Dar asta nu mai e poveste.
 Nu-i nici realitate, într-adevăr.

I-aș spune: compunere – un fel de predică la poale de munte
 din care fiecare înțelege altceva.
 Pentru că ne aruncăm unii la beregata celorlalți dacă înțelegem ce spune celălalt, unii la beregata celorlalți dacă nu înțelegem ce spune celălalt,
 dacă-l înțelegem greșit – –
 și încă n-am văzut rândul ordonat de cadavre pe piei întinse pe jos, în încordată poziție de drepti, cadavru lângă cadavru la institutul de
 medicină legală –
 dar uităm și dacă le-am văzut – altfel ne-am arunca la propria beregată.

Și totuși ne rămâne doar – și numai – povestea.
 Așterne-te, măsuța mea, fii așternută, și fă-te cârnați, gardule,
 și lupul umblă la grădi și învață să urle la lună,
 îi ținem isonul fluierând ca să nu *lunatizeze* de unul singur,
 cel ce se teme, chiar dacă nu recunoaște, trebuie să fluiera. Pe întuneric,
 toți fluieră – ori așa, ori altminteri. Nu trebuie să ne temem, prin urmare, de ei.

Dar acum, aici, povestea asta se sfârșește.
 De-aici încolo, de obicei, se visează.

Manifestul poeziei cuantice



Lumea nu mai poate fi spusă doar în cuvinte. Ea trebuie cuprinsă și în cuante de lumină, în salturi de sens, în pulsațiile nevăzute ale energiilor care o țin vie. De aici s-a născut poezia cuantică, din dorința de a uni ceea ce omul modern a despărțit: știința de credință, rațiunea de extaz, spiritul de materie.

Poetul cuantic nu vorbește doar despre lumea aparentă, ci mai ales despre energia profundă a ei. El nu mai descrie doar fenomene, ci se mișcă odată cu ele. Versul devine undă, imaginea devine particulă, cuvântul nu mai este doar ornament, ci act de creație.

Astfel, în fiecare poem se adună misterul unei revelații – o unitate inseparabilă între energie și sens, o mică scânteie divină care luminează și trupul, și sufletul.

Poemul cuantic nu este o metaforă a fizicii, ci mai degrabă o fizică a metaforei – locul unde lumina metaforei se topește în lumina rugăciunii. Ea nu respinge rațiunea, ci o sfințește, nu neagă știința, ci o umanizează, deschizând-o către taină.

Această poezie nu se citește doar cu mintea, ci cu toată ființa: cu aerul proaspăt al respirației, cu o memorie mereu activă, cu o nesfârșită uimire.

Aceste poeme nu propun un sistem închis, ci doar o stare de conștiință în care totul comunică neconținut cu totul, în care Dumnezeu și atomul, visul și formula, iubirea și constelația își vorbesc în același grai de lumină.

În acest sens, poezia cuantică poate deveni nu numai un curent literar, ci și o chemare de a recunoaște în noi acea parte de Univers care strălucește fără a-și slăbi vreodată lumina.

Rezumând, Manifestul nostru poate fi comprimat în acest

DECALOG

1. Credem că poezia este mai mult decât artă – este respirația sufletului, un act de închinare și de cunoaștere, un gest de a uni omul cu transcendența.
2. Poezia cuantică îmbrățișează două lumini – lumina științei, care dezvoltă legile nevăzute, și lumina divină, care oferă sens și mântuire. Împreună, ele alcătuiesc un singur fulger revelator.
3. Nu există graniță între rugăciune și metaforă, între ecuație și psalm. Limbajul poate fi deopotrivă matematic și sacru, fără să-și piardă autenticitatea.
4. Poezia este hrană vie – omul nu se satură doar cu pâinea trupului, ci are nevoie și de pâinea cuvântului, de vinul metaforei și de uleiul binecuvântării rostite.

5. Poetul cuantic este martor al prezenței lui Dumnezeu în adâncul materiei, dar și în adâncul inimii. El descoperă în atom aceeași taină pe care o simte în rugăciune.
6. Fiecare poem trebuie să fie o „cuantă de lumină” – mică, irepetabilă, vibrând de energie și de sens, purtătoare a unui mesaj unic și ireductibil.
7. Limbajul poeziei cuantice nu se teme de formule, de ecuații, de imagini științifice, așa cum nu se teme de rugăciuni, imnuri sau invocații. Totul devine materia poeziei.
8. Poezia nu explică misterul – îl lasă să se manifeste. Ea nu este manual, ci revelare; nu schemă, ci fereastră deschisă spre necunoscut.
9. Cititorul nu este un consumator de texte, ci un călător pe drumul inițiativ al poemului. Fiecare vers devine o treaptă spre înțelegerea tainei universului și a propriei sale ființe.
10. Credem, asemenea lui Malraux, că secolul XXI va fi religios sau nu va fi deloc. Poezia cuantică este una dintre punțile către acel viitor al spiritului, un altar de lumină în mijlocul haosului lumii.

*

Și încă ceva: poemele cuantice nu vor explica lumea, ci o vor lăsa să se aprindă dinăuntru. Ele caută în vers ceea ce fizicienii caută în particulă: limita vizibilului, locul unde se naște sensul din vibrație și materia din lumină. În fiecare cuvânt, poetul pune o fărâmbă din acel câmp tainic care ne leagă unii de alții și pe noi toți de Dumnezeu.

Poetul cuantic nu este un vizionar izolat, el este o particulă de conștiință într-un ocean de energie divină. Când scrie poeme, nu scrie doar el, ci Universul prin el, ca o undă care trece printr-un punct luminos al conștiinței.

De aceea, poemul său nu mai este doar o simplă formulă artistică. El devine o rugăciune care nu mai are nevoie de altar, un laborator de lumină, o încercare de a rosti în limbaj omenesc limbajul din care e țesută întreaga lume.

În acest câmp al poeziei cuantice, fiecare vers este un salt; fiecare cititor, un martor; fiecare respirație, o mărturisire.

Și dacă lumea, într-o bună zi, se va întoarce iar spre lumină, poate că nu o va mai face prin ecuații sau dogme, ci printr-un poem care va ști să pulseze la unison cu inima Universului.

Ștefan Dimitriu
Vasile Poenaru
Ștefan Mitroi

Călin VLASIE



Poetici emergente în era post-algoritmică (5)

Despre termenul *post-algoritm*

Nu există (încă) o „primă folosire” unanim acceptată a termenului **post-algoritm**. El pare să fi apărut independent, în mai multe comunități (artă digitală/generativă, teorie media, politică tehnologică) în jurul anilor 2017–2022, cu sensuri apropiate („după dominația algoritmilor”, „dincolo de explicația/curatoria algoritmică”). Termenul nu desemnează o modă lexicală, ci un prag de conștiință culturală.

Pe cât m-am putut documenta, nu există o „prima folosire” canonică a termenului *post-algoritm*. El apare independent, în mai multe zone/comunități (artă digitală/generativă, teorie media, politică tehnologică) din 2017 încoace. Sunt atestări timpurii clare care pot fi susținute cu surse. În studii despre cultură și teoria media circulau deja discuții despre *algorithmic culture*, iar formularea „(post) algorithmic culture” apare cel târziu, în 2017, în rețeaua *Culturelink* (Nada Švob-Đokić), ca ipoteză despre o cultură (post)-algoritmă. (<https://www.culturelink.org/news/members/2017/members2017-003.html>).

Kelley Cotter folosește explicit expresia *post-algorithmic-ranking platform* într-un studiu despre influențeri și vizibilitate pe platforme (2019; text disponibil online), ceea ce e o utilizare timpurie și bine documentată a sintagmei în sens socio-tehnic. (https://kelleycotter.com/wp-content/uploads/2020/02/NMS_visibilitygame.pdf)*.

Un articol PLOS ONE definește *post-algorithmic bias* (2020) – diferit ca domeniu (bias „de după” interacțiunea cu algoritmul), dar confirmă intrarea termenului „post-algoritm” în vocabularul academic. (Wenlong Sun, Olfa Nasraoui, Patrick Shafto, *Evolution and impact of bias in human and machine learning algorithm interaction*, 13 august 2020, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0235502>).

În *Logic Magazine* Dan McQuillan discută despre IA și cultură (<https://logicmag.io/home/deep-learning-and-human-disposability/>), 22 august 2022, în articolul *Deep Learning and Human Disposability*. „Inteligența artificială așa cum o știm nu este doar un set de metode algoritmice precum învățarea profundă, ci o aranjare stratificată de tehnologii, instituții și ideologii care pretind că oferă soluții pentru multe dintre cele mai dificile probleme ale societății.”

Logic Magazine discută despre *post-algorithmic society* (2022), marcând circulația termenului în discuția publică despre IA și cultură.**

Am găsit și utilizări mai vechi ale unor forme înrudite (ex. „ex-post algorithmic audits/probability”) care nu desemnează o „epocă post-algoritmă”, ci „analize/efecte de după algoritm”; nu sunt sinonime cu sensul cultural de „dincolo de dominația algoritmilor” (Laura Blattner - Stanford University, Scott Nelson - Chicago Booth, Jann Spiess - Stanford University, 25 august 2021, în https://conference2021.eamo.org/accepted/acceptednonarchival/EAMO21_paper_107.pdf).***

Nada Švob-Đokić, scrie în 2017 în *Culturelink Network* că „orice analiză a culturii algoritmice ar trebui „situată în detaliile producției culturale”. Prin urmare, provocările transformării culturale rezidă în practicile și creativitatea culturală actuale, care atrag mult interes și stimulează cercetarea atât a aspectelor tehnologice, cât și a celor culturale ale tranzițiilor culturale în curs. Hallinan și Striphas subliniază, de asemenea, că schimbarea culturii și a identităților culturale este un proces care trebuie încă cercetat și clarificat. Rămâne de văzut dacă cultura în care ar putea intra umanitatea acum ar fi într-adevăr o **cultură (post)algoritmă**.” (în <https://www.culturelink.org/news/members/2017/members2017-003.html>). Termenul de *cultură algoritmă* a fost introdus de Alexander Galloway (2006) *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. Vezi: Striphas, T. (2015) „Algorithmic Culture”, *European Journal of Cultural Studies*, 2015, Vol. 18(4-5), p. 395.

În 2020, la Centrului de Artă Nabi din Coreea de Sud a fost organizată o sesiune cu tema „**Post-algoritm. Arta și viața în era inteligenței artificiale**” și o expoziție de grafică pe calculator și tehnici interactive (vezi <https://history.siggraph.org/conference/siggraph-asia-2020-the-13th-acm-siggraph-conference-and-exhibition-on-computer-graphics-and-interactive-techniques-in-asia/>) Soh Yeong Roh (director al Centrului de Artă Nabi) a spus: „De la atacul rachetelor până la recomandarea muzicii noastre preferate, algoritmul a fost dezvoltat pentru a comanda și controla mai bine lumea din jurul nostru. Dezvoltările recente în algoritmiile rețelelor

neuronale ne permit să atingem un nivel supraomenesc de inteligență în domeniul recunoașterii tiparelor. Într-un ritm mai rapid decât ne-am imaginat vreodată, acești algoritmi de recunoaștere a tiparelor dictează nu numai ceea ce vedem, auzim și gândim, ci și ceea ce ne place, urmăm și credem(...). Prin natura sa, arta rezistă programării, fie ea socială sau tehnologică. Prin regândirea, remodelarea, reutilizarea și reprezentarea a ceea ce este dat, arta urmărește constant ceea ce se află în afara tiparelor. Opusul artei este o viață omogenă și conformă, dar fără formă și dezordonată și, în cele din urmă, nerealizată și lipsită de sens. Putem depăși această stare de stupoare prin constatarea capacităților subiective care sălășluiesc în fiecare dintre noi și proiectând în lume ceea ce este în interiorul nostru: devenind creatori. Artiștii media care lucrează cu inteligența artificială sunt un exemplu în acest sens. Mai întâi, ei învață noua tehnologie, o aplică, se joacă cu ea și îi înțeleg punctele forte și limitele. Ei folosesc tehnologia ca instrument, nu ca scop. Acești artiști indică un viitor **al societății post-algoritmice** în care tehnologia servește umanitatea, nu invers.” În spațiul românesc, o apariție vizibilă este acest eseu publicat de *Vatra* în serial începând cu iulie-august 2025 „Poetici emergente în era post-algoritmica” și reluat pe Academia.edu). Nu susțin că e „prima” utilizare în română, dar e una dintre primele utilizări asumate în teoria și critica literară (<https://revistavatra.org/2025/09/15/calin-vlasie-poetici-emergente-in-era-post-algoritmica/>).

Am căutat sistematic apariții în română ale termenului „**post-algoritmica**” înainte de 2025 (site-uri.ro, reviste, baze de articole, seturi PDF ale conferințelor locale, căutări țintite pe „era post-algoritmica / lume post-algoritmica / cultură post-algoritmica”). Nu am găsit o folosire a expresiei ca etichetă de perioadă/estetică, publicată înainte de 2025. Ce apare în română înainte de 2025 sunt texte despre „algoritmica”, „feed algoritmica”, „management algoritmica”, „imaginar algoritmica” etc., dar nu „post-algoritmica” ca nume de epocă sau concept cultural. (<https://journalofcommunication.ro/index.php/journalofcommunication/article/view/400>, 2024)

Începând din 2017 apar primele referiri la „era post-algoritmica” (Oscar Luis Alvarado Rodríguez, *Towards Algorithmic Experience Redesigning Facebook’s News Feed*, 2017, Department of Informatics and Media/ Uppsala Universitet, în: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2%3A1110570/FULLTEXT01.pdf>). Nikos Komninos și Christina Kakderi publică în 2019 *Orașe inteligente în era post-algoritmica. Integrarea tehnologiilor, platformelor și guvernanței*, 2019 (<https://www.elgaronline.com/edcollbook/edcoll/9781789907049/9781789907049>.

xml). Avital Meshi discută despre „un posibil viitor al unei societăți post-algoritmice, în care ne modificăm comportamentul pentru a-l alinia algoritmilor din mediul nostru.”, 2021, în <https://www.siggraph.org/wp-content/uploads/2021/01/AG.html>).

Extrem de interesante sunt opiniile exprimate de Predrag K. Nikolic, Mohd Razali Md

Tomari și Marko Jovanovic în 2020 la SIGGRAPH Asia, unde ei își prezintă lucrarea *Botorikko, Machine Created State*:

„Dezvoltările recente din domeniul învățării automate întâlnesc răspunsuri creative interesante ale roboților și transformă această zonă într-un mediu artistic provocator. Există două direcții posibile în dezvoltarea viitoare a creativității roboților: replicarea proceselor mentale umane sau eliberarea creativității mașinii în sine.

Din punct de vedere estetic, ne situăm în tradiția conceptuală a avangardei secolului XXI. Intenționăm să trasăm paralele între dadaism și conținutul generat de mașini și să cuprindem singularitatea tehnologică și dadaismul într-un singur concept – *Dadaismul Singularității* –, ca paradigmă lipsită de prezență umană a unei practici creative incontrollabile, strâns legată de estetica inteligenței artificiale și de fenomenele de abstractizare ale mașinii. Modele de inteligență artificială de ultimă generație produc cele mai mari proiecții în ceea ce privește creativitatea și actul de creație.

Creativitatea și actul de a crea artă reprezintă unele dintre cele mai mari provocări la care este expusă noua generație de modele de inteligență artificială. Cu toate acestea, prin crearea de agenți IA menită să atingă și să depășească performanțele umane, trebuie să acceptăm și evoluția creativității lor. Prin urmare, există două direcții posibile pentru viitorul creativității roboților: fie replicarea proceselor mentale caracteristice oamenilor, fie eliberarea creativității mașinilor și lăsarea lor să-și dezvolte propriile practici creative.”

În geneza artistică a lucrării „*Botorikko, Machine Created State*”, apariția și dialogurile generate între clonele de inteligență artificială ale lui Machiavelli și Sun Tzu evocă *Mimesis*-ul aristotelic, ca iubire naturală a omului pentru imitație și plăcerea recunoașterii asemănărilor, precum și idei dadaiste legate de o critică socială puternică împotriva gândirii antiprogresiste. Încercăm să deplasăm inteligența artificială, ca mediu creativ, dincolo de abordările și interpretările artistice tradiționale și, posibil, să o acceptăm ca partener co-creativ, nu doar ca instrument de asistență, în era inteligenței artificiale și a Societății Post-Algoritmice.” Ideea că IA devine / a devenit „partener co-creativ, nu doar instrument de asistență” rezumă perfect noua poetică.

Poezia post-algoritmică

Nu am întâlnit, atât cât am putut cerceta, o utilizare a termenului „poezie post-algoritmă” înaintea textelor mele publicate în *Vatra* începând cu august 2025. Nanni Balestrini, în 1961, este prima care utilizează expresia *poezie algoritmică* (*algorithmic poetry*). În schimb despre generarea automată a textului se discută din anii '50 (Strachey, Queneau etc.).

Este cunoscut faptul că tehnologia dinamizează creația artistică o, iar această relație a avut de-a lungul timpului un impact major asupra literaturii și artelor. Mai ale în ultimele decenii când totul s-a accelerat cu o forță fără precedent. Modurile noi de expresivitate literară sunt o combinație a metodelor de generare procedurală a textelor și a tehnicilor de învățare automată, cu un impact neașteptat de rapid și uluitor asupra poeziei algoritmice (PA). Termenul pe care îl propun, *poezie post-algoritmă*, și prin extensie *literatură și artă post-algoritmă* marchează trecerea de la producerea automată, exclusiv mașinică a textului literar la o producție mixtă, rezultată din conlucrarea dintre mașină (algoritmi) și subiectivitate umană. Experiența subiectivă, identitatea poetică și conceptul algoritmic se reconfigurează în epoca digitală. A apărut o nouă paradigmă încă puțin sau deloc cunoscută, cu toate contribuțiile creatorilor și criticilor care au identificat și dezvoltat această paradigmă.

Baza teoretică a creării automate de texte poetice, dar modul în care elementele algoritmice interacționează cu introspecția subiectivă și cu noile practici literare, sunt capitole noi în poetica de azi. Termenul *poezie post-algoritmă* face referire la două aspecte: originea tehnologiei de generare a textelor și metodele și instrumentele folosite.

Metodelor matematice și algoritmice IT au produs o schimbare radicală în explorarea modalităților de exprimare artistică și dezvoltarea PA. Metode stocastice precum lanțurile Markov, dar și librării de gramatică au servit pentru efectuarea primelor experimente de producere automată a textului. Python și JavaScript sunt limbaje de programare implementate de creatorii de poezie algoritmică și care au fost structurate pe modele bazate pe învățarea automată și tehnici stocastice.

Archive of the Anthropocene (Becca/Rebecca Ricks, 2020) este o piesă web interactivă de poezie generativă despre **doliu climatic**. La deschidere, site-ul îți spune: „A poem is being generated for you below. It will self-destruct in 200 seconds – one for each species that goes extinct every day. Perform the meditations below as you read the poem.” – adică poemul se compune pe loc și se auto-șterge după 200 de secunde, transformând lectura într-un ritual efemer ([https://](https://rebecca-ricks.com/archive-anthropocene/)

rebecca-ricks.com/archive-anthropocene/). „*Arhiva Antropocenului* este o poezie generativă, de zece versuri, care surprinde sentimentele și limbajul durerii climatice. A fost dezvoltată în colaborare cu activistul și scriitorul pentru climă Ash Sanders. Am folosit generarea de text procedural ca parte a unui proces de dezvoltare a unor noi ritualuri pentru pierderea speciilor și a terenurilor. De fiecare dată când reîmprospătați site-ul web, acesta generează o poezie efemeră - o mutație întâmplătoare a tuturor cuvintelor și arhivelor pe care le-am introdus în generator. Textul sursă principal al poemului a fost format din tweet-uri extrase de pe Twitter despre durerea climatică, anxietatea climatică și speciile forțate să dispară. Sursele secundare includ cuvinte despre geografie și limbă preluate de la alți poeți. De fiecare dată când reîmprospătați site-ul web, acesta generează o poezie efemeră - o mutație întâmplătoare a tuturor cuvintelor și arhivelor pe care le-am introdus în generator. Textul sursă principal al poemului a fost format din tweet-uri extrase de pe Twitter despre durerea climatică, anxietatea climatică și speciile forțate să dispară. Sursele secundare includ cuvinte despre geografie și limbă preluate de la alți poeți. *Site web construit cu JavaScript + text generativ alimentat de tracery.*” (<https://beccaricks.space/algorithmic-poetry>).”

„*Finnegans Wake-ify* (2016) este un instrument generator de text care vă permite să generați un text care imită atât stilul, cât și vocabularul romanului *Finnegans Wake* de James Joyce. *Finnegans Wake* este scris într-un stil experimental de tip flux de conștiință care respinge convențiile narative.”

„*Apology Generator* (2016) este un proiect care generează poezii compuse din scuzele mele. Textul sursă principal folosit a fost o arhivă a e-mailurilor mele. Mai exact, am folosit e-mailuri în care mi-am cerut scuze de un anumit fel, fie că a fost vorba de un răspuns întârziat la un e-mail, de o respingere sau de o exprimare a empatiei.”

„*Internal Security Zones* (2016) este un proiect de text generativ satiric care generează instrucțiuni pentru construirea și întreținerea unui mediu penitenciar. Sursa principală folosită este *Ghidul de proiectare a închisorilor al Departamentului de Justiție al SUA* (<https://s3.amazonaws.com/static.nicic.gov/Library/024806.pdf>), cu o „bază de date cu aforisme despre afaceri și capitalism ca text sursă secundară.”

„*Chiastic Wood* (2016) este o poezie generativă, de șapte versuri, inspirată de un model chiastic folosit în literatura antică (Odiseea, Iliada, Biblia ebraică etc.) – o tehnică literară care utilizează proiecții (motive) narative și alte pasaje textuale. Folosește ca texte principale anunțuri de pe Craigslist pentru mobilier

antic din lemn și scenarii de episoade din romanul *Twin Peaks* de David Lynch, după structura circulară , palindromică ABBA. (<https://beccaricks.space/algorithmic-poetry>) . Iată un exemplu:

„#1

*Focul despre care vorbesc nu este un foc blând.
o structură solidă din tec cu împletitură cu lambă și
nut.*

N-am văzut atâtia copaci în viața mea.

Am un om în plus în viața mea

N-am văzut atâtia copaci în viața mea.

*o structură solidă din tec cu împletitură cu lambă și
nut.*

Focul despre care vorbesc nu este un foc blând.

#2

plăcinta aia cu cireșe merită o oprire.

Lungime completă, complet tapițată, spătare arcuite.

Poate, dacă ar fi mai greu...

aceste creaturi care se prezintă

Poate, dacă ar fi mai greu...

Lungime completă, complet tapițată, spătare arcuite.

plăcinta aia cu cireșe merită o oprire.”

Cu riscul producerii de texte care nu conțin subiectivitate umană reală și nici profunzime afectivă, aceste tehnologii inovatoare schimbă natura creației, încurajând și autorii și criticii să creadă că procesele algoritmice pot crea forme literare remarcabile, chiar dacă lipsite de subiectivitate umană reală și adâncimi și nuanțări afective. În *Poetry Will Not Optimize; or, What Is Literature to AI?*, Michele Elam atenționează că aceste tehnologii nu reușesc să absoarbă nici semnificațiile și nici complexitatea trăirilor umane. Creația artificială schimbă relația dintre algoritm și inspirație, precum și între creativitate și calcul, fiind lipsită de „viață” emoțională și „inspirație”.

Mutația produsă în ultimii patruzeci de ani în literatură face obiectul unui studiu dens, aplicat, primul la noi, *Ascensiunea autorului în epoca globalizării digitale*, 2025, semnat de Alex Ciorogar. Ipostazele Autorului de-a lungul epocilor, dar mai ales în epoca inteligenței artificiale, a „globalizării digitale”, cum enunță, cumva tautologic, Ciorogar, suscită analize profunde pe teme la zi ale paradigmei literare contemporane. Digitalizarea fără circulația informației și a conceptelor e greu de imaginat. Studiul amplu, cu o bibliografie impresionantă, girat de un teroretician important cum este profesorul Corin Braga, de altfel îndrumătorul lucrării de doctorat a autorului, pune în discuție teme, concepte, în prim plan condiția auctorială, specifice epocii algoritmice. „Ascensiunea autorului ar trebui să impună, în cele din urmă, o nouă metodologie critică.” (lucrarea citată, p. 364), Nu doar a autorului,

ci și a întregii literaturi create în epoca IT și IA. Dar și a unor teorii progresiste, adaug eu, care au tutelat gândirea teoretică de mai bine de o sută de ani, cum ar fi teoria formelor fără fond a lui Titu Maiorescu sau teoria sincronismului a lui Eugen Lovinescu.

Evoluția conceptuală

Semnul de funcționare a noii paradigme a poeziei post-algoritmice (PPA) îl constituie integrarea procedurilor algoritmice în subiectivitatea umană. Filosofic, etic și afectiv apar consecințe nebănuite. Identitatea autorului se modifică, iar „subiectul algoritmic” devine un exemplu al interdependenței dintre procesele tehnologice și experiența umană. Prin imitarea unor modele preexistente (PA), pornind de la o procedură automată, de algoritmi și modele stocastice, se ajunge la o colaborare între intuiția umană și algoritmi, atât experiența subiectivă cât și interacțiunea umană conținând substanțial. Deși conține formă și structură asemănătoare cu forma și structura umană, totuși PA este lipsită de emoție și afect, în timp ce PPA preia și integrează semnificații de o profunzime spectaculoasă, fără a pierde nimic din transformările emoționale și afective. În cazul PA autorul operează ca un programator sau creator tehnic, în cazul PPA **autorul devine o interfață între tehnologie și trăiri autentice umane**, dar în amestec de uman și non-uman.

Progresele tehnologice din sfera instrumentarului algoritmic influențează noua estetică a poeziei, dezvăluind o paradigmă nouă. Cât, în ce fel și până la ce nivel? AI produce forme literare și artistice surprinzătoare, dar capacitatea umană de a trăi revelații ideatice și afective și de a genera poeticitate prin intuiție, experiență și sensibilitate, cu tot avansul tehnologic extraordinar, nu poate fi pe deplin automatizată. Spontaneitatea inerentă psihismului uman depășește orice dezvoltare formală strict algoritmică. Proiecte de genul celor enumerate mai sus (prezentate pe <https://rebecca-ricks.com/>) au contribuit la dezvoltarea poeziei algoritmice și, implicit, au pregătit terenul pentru conceptele post-algoritmice.

Criterii de recunoaștere (heuristici). O poezie este „post-algoritmice” dacă: 1. rezistă fixării: rămâne deschisă (versuri variabile, final întârziat); 2. valorizează greșeala/ezitarea ca semne de viață (valoare stilistică), nu ca defecte de corectat; 3. activează prezența (gest, tăcere, ritm) ca parte a textului; 4. se sprijină pe co-autorat (comunitate, cititor-hrănitor, iterații publice); 5. refuză „claritatea prescriptivă” când aceasta devine instrument de control.

Diferențe față de „estetică” tradițională. În ceea ce privește forma se constată o trecere de la obiect

închis la proces. Auorul nu mai înseamnă o semnătură unică, ci o rețea de intervenții. Timpul depășește rigiditatea unui cronometru și se înscrie într-o durată elastică, iar valoarea e măsurabilă prin ceea ce este viu și rezonant, nu atât prin ceea ce este corect și clar.

Surse-cadru. Hannes Bajohr, *On Artificial and Post-artificial Texts* (Poetics Today, 2024) – propune termenul „post-artificial”, cadru vecin: literatura de „după artificial”, cu accent pe materialitate și pe noi contracte de lectură; Avery Slater, *Post-Automation Poetics* (American Literature, 2023) – istoric/teoretic despre poezie și calculatoare, oferă filiația „după automatizare”; Komninos & Kakderi (eds.), *Smart Cities in the Post-algorithmic Era* (Edward Elgar, 2019) – fixează public sintagma „post-algorithmic” în cadru socio-tehnologic; *Logic Magazine* (2022).**

De la slăbirea subiectului la redistribuirea autoratului

Problematizarea eu-lui creator a preocupat experimentele lui John Cage și Jackson Mac Low esențiale în înțelegerea poeticilor procedurale până la formele contemporane de poezie algoritmică. Relativizarea dominației subiectului permite apariția unor rezultate care nu sunt expresia directă a voinței individuale. Paradigma poetului-suveran se modifică radical. A nu se înțelege prin aceasta, și nici Jackson Mac Low nu o face, că se elimină complet eu-l ca intenție. Eu-l nu dispăre, ci cunoaște o mutație prin care procedura fixează propriile sale limite. **Poetul ne/uman** (amestec de uman și non-uman), să-l numim așa, își reconfigurează ontologic eu-l în comparație cu eu-l uman, tradițional. Nu mai avem de-a face cu un eu care tinde să se retragă în spatele textului, ci cu un sistem în care autoratul este redistribuit/redispersat între mai multe instanțe: umane, procedurale și nonumane.

Eu-l poetului ne/uman nu este nici suveran, nici eliminat. El este fragmentat și externalizat. O instanță preia zona instabilă, afectivă, deviantă a subiectivității: ezitarea, eroarea, vibrația, tensiunea minimă care scapă controlului. Această instanță nu este un eu confesiv, ci un vector de stare – un mod prin care subiectivitatea se manifestă ca oscilație și contingență. O altă instanță, în schimb, preia funcția arhitecturală: ordinea, structura, lumea-model, regula. Ea nu exprimă eu-l, ci îl suprascrie într-o formulă teoretică și tehnologică.

Procedura, în acest sistem, nu mai este doar o metodă de slăbire a eu-lui, ci mediul în care eu-l încetează să mai fie centru. Poetul ne/uman nu scrie „în ciuda” eu-lui și nici „împotriva” lui, ci dincolo de el, într-un spațiu în care subiectul este unul dintre agenți, nu instanța supremă. Alături de regulă, de algoritm, de

cititor, de context, de infrastructura tehnologică, eu-l însuși devine o variabilă.

Pentru înțelegerea poeziei post-algoritmice, acest tip de mutație este esențială. Realitatea, remodelată de proceduri algoritmice, rețele neuronale și dispozitive cu funcționare automată, impactată de virtual, ne determină să concepem ca insuficient eu-l individual în poezie. Din sursă unică, păstrându-și însă subiectivitatea, poetul ne/uman devine efectul emergent al unui sistem poetic.

Astfel, procedura nu mai este o tehnică defensivă împotriva eu-lui, ci o ontologie a scrisului. Ea definește un spațiu în care creația nu aparține exclusiv nimănui, dar nici nu este anonimă; un spațiu în care sensul apare prin interacțiunea dintre instanțe multiple. Poetul ne/uman nu este lipsit de eu, ci este post-egotic: subiectivitatea sa nu se mai afirmă prin control, ci prin circulație.

În acest sens, poetul ne/uman nu reprezintă o negare a tradiției lirice, ci o mutație a ei. Eu-l nu mai este mărturisit, ci operaționalizat. Nu mai este „vocea” poeziei, ci una dintre forțele care o pun în mișcare. Procedura devine, astfel, nu un refugiu față de subiect, ci forma prin care subiectul supraviețuiește într-o lume a sistemelor. Procedura nu mai este metodă. Este ontologia scrisului într-o lume a sistemelor.

Note

* „Dintr-o perspectivă mai largă, jocul vizibilității are implicații asupra activității legate de inegalitățile digitale prin aducerea în prim-plan a „câștigătorilor” și „pierzătorilor”. În general, influencerii „veterani” văd jocul ca pe un vestitor al unei schimbări de paradigmă legată de cine poate fi influencer. Ei consideră platforma de dinainte de tranziția algoritmică ca o arenă a șanselor egale, în care oricine putea să-și construiască influența de la zero. În schimb, ei consideră platforma post-algoritmică ca o plutocrație în care o serie de reguli ascunse și mereu schimbătoare cer mai mult timp, energie și bani, pe care nu toată lumea și-i poate permite. Un influencer a rezumat lucid acest punct.”

** „Tipul de diviziuni sociale care sunt amplificate de AI a fost adus în prim-plan de Covid-19: pandemia reprezintă un test de stres pentru nedreptățile sociale subiacente. Scarificarea, securitizarea, stările de excepție și creșterea carceralității accentuează structurile care fac deja societatea fragilă, iar polarizarea tot mai mare atât a averii, cât și a mortalității în timpul pandemiei a devenit un predictor al **societății post-algoritmice**. Se afirmă adesea că lumea de după Covid-19 nu va mai fi aceeași ca înainte și că va trebui să ne adaptăm unui „nou normal”. Ceea ce este însă mai puțin înțeles este în ce măsură acest nou normal va fi modelat de normalizarea rețelelor neuronale și a sistemelor de inteligență artificială, precum și faptul că trierea clinică declanșată de pandemie funcționează ca o figură anticipativă a modului în care, pe termen lung, algoritmi vor distribui șansele de viață în societate.” (Dan McQuillan, *Învățarea profundă și disponibilitatea umană*, 22 august 2022, în <https://logicmag.io/home/deep-learning-and-human-disposability/>)

*** „Caracterizăm supravegherea optimă a algoritmilor într-o lume în care un agent proiectează o funcție complexă de predicție, dar un principal este limitat în cantitatea de informații pe care le poate afla despre funcția de predicție (...) Auditările **algoritmice ex-post** pot îmbunătăți bunăstarea, dar câștigurile depind de proiectarea instrumentelor de audit.”

KOCSIS Francisko

Carpe diem (21)

Friedrich Dürrenmatt: Omul n-are nevoie decât de foarte puțin, un metabolism întrucâtva schimbat, câteva celule degenerate, pentru a deveni un animal (*Făgăduiala*).

Ne aducem aminte de Destin numai când vedem micile pietre de mormânt ce ne amintesc de victimele anterioare (*Pană de automobil*).

*

John Steinbeck: Zâmbetul unui tigru n-are nimic liniștitor (*Joia dulce*).

Pentru a câștiga, e suficient să nu fii tu însuși învins (*Joia dulce*).

*

Ernest Hemingway: De când e lumea, toate generațiile au fost, sunt și întotdeauna vor fi, dintr-o pricină sau alta, „generații pierdute” (*Sărbătoarea de neuitat*).

Știam din experiență că orice lucru, bun sau rău, atunci când se sfârșește, îți lasă un gol în suflet. Dacă e vorba de ceva rău, golul se umple de la sine. Dar dacă golul e lăsat de un lucru bun, îl poți umple doar înlocuindu-l cu altul și mai bun (*Sărbătoarea de neuitat*).

*

August Strindberg: A explica înseamnă a descoperi ce se ascunde în spatele fenomenului (*Saloanele gotice*).

Orice om care și-a croit drum până la moartea naturală este un erou (*Saloanele gotice*).

*

Lawrence Durrell: Orice lucru asupra cărui înșiși prea mult devine un păcat (*Justine*).

Toate religiile mari n-au făcut altceva decât să excludă și să emită un lung șir de interdicții. Dar interdicțiile, în loc să potolească dorințele, le creează (*Justine*).

*

Doris Lessing: Detectivii și legea sunt un lux pentru bogătași (*Fecioara neagră*).

Oamenii deștepți fac otrava ca s-o bea nătărăii (*Foamea*).

*

Giorgio Bassani: A ști înseamnă a înțelege (*Ochelarii cu ramă de aur*).

Teama, chiar și în artă, a fost întotdeauna un rău sfetnic (*Grădinile Finzi-Contini*).

*

Vasile Andru: Eroismul este o constrângere, nu o alegere (*Anul câinelui de apă*).

O catedrală, se știe, este o mare mașinărie de șters păcate (*Povestea lui Sarsailă care a zidit o catedrală*).

*

Fănuș Neagu: Dragostea, ca și viața, cere totul. Dragostea este dăruire deplină. Cine iubește cu adevărat duce cu el ceva din frumusețea și nebunia mărilor (*Cocoșul roșu*).

Moartea, chiar când seceră departe de inima noastră, ne prăvale în suflet tristețe, compătimire și o umbră de spaimă (*O sută de nopți*).

*

Marta Petreu: Nu e adevărat că viața poate fi luată oricând de la început, nici că greșelile pot fi corectate ori șterse, vorba că niciodată nu e prea târziu e o prostie. O minciună consolatoare (*Supa de la miezul nopții*).

Dacă viața e în pericol, toate regulile încetează și trebuie făcut orice pentru a salva viața (*Supa de la miezul nopții*).

*

Graham Green: Când ai un copil, ești condamnat să rămâi toată viața părinte. Copiii te părăsesc, dar tu nu-i poți părăsi pe ei (*La drum cu mătușă-mea*).

Viața omului e influențată de cărți în mai mare măsură decât de semenii săi (*La drum cu mătușă-mea*).

*

Ismail Kadare: Oasele din mormânt și piatra de hotar nu se clintesc din loc (*Aprilie spulberat*).

Poate vă par cinic, dar în zilele noastre sângele a devenit o marfă precum toate celelalte (*Aprilie spulberat*).

*

Louis-Ferdinand Céline: Vorbesc aiurea, îmi descânt nebunia, asta e puterea mea de a uita de mine (*Moarte pe credit*).

Speranța în comori e o magie care nu poate fi cu nimic comparată (*Moarte pe credit*).

*

Heinrich Böll: Adesea soțiile sunt loiale față de bărbații lor până la nebunie în toată legea (*Opiniile unui clovn*).

Nu există nimeni pe lume care poate să înțeleagă un clovn, nici măcar un clovn nu-l înțelege pe altul (*Opiniile unui clovn*).

*

Friedrich Schiller: E un nătâng cel ce silește legile să fie drepte prin fărâdelegi (*Hoții*).

Odată dezlănțuită, pasiunea nu se dă îndărăt de la nici o nebulie (*Intrigă și iubire*).

*

Mircea Horia Simionescu: Este destul de dificil să distingi geniul de un simptom maniacal (*Luceafărul de noapte*).

Știu că vorbele bune spuse despre cineva nu trec pragul odăii în care au fost rostite și că defăimarea zboară repede și ajunge până la miniștri (*Corespondența mea cu domnul Arouet, zis Voltaire*).

*

Vasile Voiculescu: Lasă totul în voia vieții, care aduce tămăduirea la orice rană (*Zahei orbul*).

Cincisprezece ani ori cincisprezece clipe, pentru un mort e totuna (*Zahei orbul*).

*

Antonio di Benedetto: Niciun om nu disprețuiește perspectiva unei iubiri nepermise (*Diego De Zama*).

Nimeni nu poate hotărî acțiunile, speranțele ori șansele altcuiva (*Diego De Zama*).

*

José Luis Sampedro: Când ești nefericit, te agăți de Dumnezeu și de sfinți. Când necazurile sunt foarte, foarte mari și ajungi la disperare, s-a terminat și cu Dumnezeu (*Apele care ne poartă*).

Numai arhitecții fac planuri înainte, viața niciodată. Columb s-a pregătit pentru Asia și istoria i-a oferit America (*Apele care ne poartă*).

*

Ernst Jünger: Pe tine însuși nu-ți e îngăduit să te lași în părăsire (*Praștia*).

Trebuie să răspunzi așa cum ți se adresează întrebarea: prin cuvinte, melodii, dansuri, de asemenea și prin tăcere (*Praștia*).

*

Joseph Conrad: Într-o țară părăsită de Dumnezeu te poți aștepta la oricât de multă turpitudine morală (*Corsarul*).

Coboară în adâncurile ființei tale și renunță la speranțele deșarte pe care le numesc oamenii fericire (*Corsarul*).

*

Harry Mulisch: Orice cuvânt înseamnă zgomot, sunet. Munții își tac liniștea. Aerul își tace, de asemenea,

liniștea. Liniștea și-o tac și stelele. E atâta liniște încât se poate auzi cum îmbătrânește pământul, cum alunecă mai departe prin timp... (*Diamantul*).

Viața și adevărul se arată abia după ce s-au scurs (*Diamantul*).

*

Hjalmar Bergman: Singura modalitate de a nu te face de râs este să râzi de alții (*Testamentul*).

Liniște, odihnă și bună dispoziție... chestii care nu se vând la farmacie (*Testamentul*).

*

Vida Gábor: Lucrul pe care nu-l formulăm clar, ceea ce nu gândim până la capăt în propoziții raționale, logice, nici nu-l cunoaștem (*Povestea unei bălbâieli*).

Pădurea e cel mai bun psihiatru (*Povestea unei bălbâieli*).

*

Ilya Ehrenburg: Cele patru operații aritmetice pot fi aplicate atât unui sistem filosofic genial, cât și unei socoteli mărunte pentru săpunul de rufe (*Hrăpărețul*).

Cel mai sigur dintre cenzori – focul (*Hrăpărețul*).

*

Kocsis: Oamenii au simțit dintotdeauna nevoia de miracol, dar și mai acut în momentele de neputință, sperând că miracolul poate să scoată din impas ființe, grupuri, societate. Speranța aceasta încă nu-i universală, dar nu mai e decât un pas până acolo. Pentru că se apropie cu repeziciune un „ceas astral” când omenirea își va pune speranța în miracol, când va chema în ajutor orice și pe oricine, hazard universal, Dumnezeu, diavol sau lege care salvează viața, pentru că ea nu va mai ști cum să se salveze. Și-a pregătit prea îndelung acest ceas de supremă disperare ca să-l mai poată opri fără un miracol. Numai să nu întârzie...

O locuință fără nicio carte, fără niciun tablou e doar o grotă ceva mai modernă și mai comodă.

*

Mariana Marin: Multă vreme pentru noi n-a mai fost viață/ decât în râsul scurt din camerele de gazare./ Multă vreme am stat cu botnița lipită de suflet,/ în vreme ce cuvintele ne ocoleau, scoase din minți./ Cărătorii de cenușă de azi,/ viitoarea cenușă de mâine,/ noi am întrecut în splendoare Inchizițiile de altădată/ (chiar dacă uneori — pe la începuturi —/ le-am plâns din pudoare la piept, sărutându-le dreapta)/ Sinucigași în slujba sinucigașilor,/ noi am privit răsăritul și apusul deodată./ Corbii care vă dau târcoale uneori noaptea/ sunt umbrele noastre/ ce-au să vă însoțească încet spre euglena viridis,/ în ușorii saci de gaz,/ toate minciunile despre libertate. (*Sondekommando*)

Valentin TRIFESCU

Fruntea lui Hamlet



*Cercul sacru este păzit acum doar de un
singur om: poetul.*

Béla Hamvas

Fruntea lui Hamlet reprezintă un repertoriu de gânduri, exprimate prin intermediul unor versuri albe, care au străbătut în ultimii ani mintea cunoscutului om de teatru Gábor Tompa. Cartea nu este dedicată lui Hamlet sau teatrului, cum a fi tentați să credem, luând în considerare titlul cărții, dar și meseria autorului. Mai curând putem distinge anumite grupaje tematice realizate nu în urma unei aranjări minuțioase, ci mai curând în urma unor impulsuri spontane sau chiar unor obsesii care trebuie neutralizate prin actul confesării în scris. În definitiv, pentru a prelua inspirata formulă a lui Michel Tournier, *Fruntea lui Hamlet* este un fel de *jurnal extim*, scris între două catastrofe sociale: pandemia de Covid-19 și războiul din Ucraina. Marea istorie își lasă amprenta în meditațiile și în viața cotidiană a autorului, provocându-i acestuia o serie de reflexii care pot fi considerate o critică morală a societății, făcută nu de la tribuna vreunui profesor de sociologie sau politologie, ci mai curând de la înălțimea unui amvon: „[...] o națiune călită în Hadesul istoriei, dar care/ n-a învățat nicidecum din înfrângeri, își roade/ ca viermele propria-i carne, ducând/ cu zel blestemul la împlinire, căci/ sunt contra firii acum orice partid și grup de interese,/ unde la ordin se măsoară decese zilnic/ de ordinul zecilor de mii,/ mascați diformi fug în plină zi/ la carnavallul gazării, în timp ce/ cu povești false spală sânge și creiere/ cronicari vânduți pe câțiva lei, [...]” (*Discurs solemn*) sau „Înghetăm, doar ca să-i pedepsim/ pe ruși [...] Orbim, doar ca să-i pedepsim/ pe ruși” (*Fragment de jurnal*).

În unele poezii se abordează condiția autorului (*Suicid*), iar în altele anumite versuri capătă o încărcătură aforistică: „[...] nici lui Dumnezeu/ nu-i

poate plăcea/ întregul rupt în două” (*Așteptare*); „ce-i putred azi, mâine urât miroase” (*Finișul infinit*) sau „orice foc amintește de infinit” (*Instantaneu*).

Asemenea compozitorilor András Szöllösy și György Kurtág, poetul Gábor Tompa dedică mai multe poezii unor prieteni vii (*Stație comună*, *Poveste la masă*) și mai ales morți (*Noapte în capitală*, *Subconștientul lui Hamlet*, *Bocetul lui Géza în neomaghiară* etc.). Dar nu avem de-a face cu niște simple dedicații prietenești, ci cu niște adevărate mesaje și dialoguri peste timp.

Poeziile funebre ne-au atras atenția în mod particular, deoarece, din punctul nostru de vedere, în cazul lor, poetul a atins gradul cel mai înalt de sinceritate și de elocință poetică: „Și se-ntredeschid ceruri sublime,/ văluri de nebuloase îngerești./ Și-ți aud inima cum dărdăie/ cât eu hotarul Lunii străjuiesc./ Căci trupu-i praf și carnea piere,/ și cuvintele sparte se vor suci./ Dar cei dragi în suflet n-au tristețe,/ căci te pot reînvia zi de zi” (*Proximitate depărtată*). Poeziile funebre nu mai au acea structură fragmentară și uneori disonantă, care se regăsește în celelalte poezii ale volumului, pe care le-am putea numi, prin opoziție, „poezii laice”. Dacă în acest din urmă tip de poezii autorul se revoltă contra tuturor sau critică cu însuflețire întreaga societate, fiind concentrat în permanență spre exteriorul său, în poeziile funebre apar o serie de sentimente noi, statice și profunde, ca îndoiala, împăcarea, speranța sau nostalgia, care descriu, de altfel, parcursul mistic al doliului: *Ultima vizită*, *Așteptare*, *Sâmbătă postumă*, *Duminică dimineața*, *Sonată de grădină*. În urma experienței pierderii, autorul, ajuns la vârsta înțelepciunii, și-a construit eul maturității depline. *Fruntea lui Hamlet* este o carte neagră, după cum negre îi sunt și coperțile, dar nu avem de-a face cu negrul dispariției, ci cu negrul transformării celui care a traversat cu succes etapa alchimică *nigredo*.

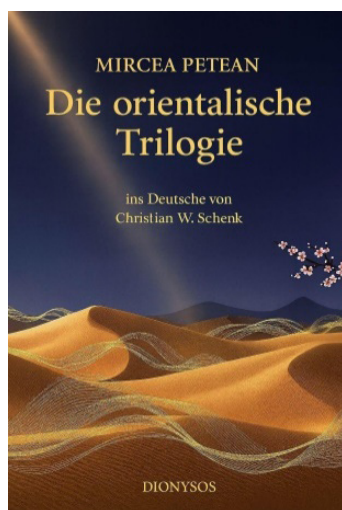
În urma doliului, Gábor Tompa a reușit să își găsească pacea interioară și, în același timp, să facă pace cu bunul Dumnezeu: „Te-am crezut un boschetar vreme lungă,/ tu, Dumnezeule mut care umpli ceruri!! Dar dintr-o noapte luminată, în taină,/ în sufletul nostru blazat ți-e cuibul” (*Idee eronată*).

Prin traducerea acestei cărți în limba română, cultura noastră se îmbogățește cu o contribuție valoroasă a literaturii minoritare din România, pentru care trebuie să-i mulțumim în mod deosebit domnului László Varga. Toate acestea în condițiile în care poezia lui Gábor Tompa a fost insuficient cunoscută printre români, după cum mărturisește și doamna Marina Constantinescu: „Îi citesc poezia lui Gábor Tompa pentru prima oară în limba română. Până acum, mi-a fost călăuză traducând el însuși pe bucăți de hârtie, pe șervețele zburătoare. Traducerea aceasta îmi dă senzația că este impecabilă relația cu toate palierele semantice și polifonia *ideilor* autorului [...]” (Coperta IV).

* Tompa Gábor, *Fruntea lui Hamlet*, trad. și note de Varga László, Editura Cartea Românească, s. I., 2025.

Christian W. SCHENK

Între cuvânt și tăcere



Volumul Mircea Petean, *Trilogia orientală*, apărut în 2025, reprezintă o sinteză poetică ce îmbină experiența personală, deschiderea culturală și reflecția spirituală. Textele oscilează între haiku, fragmente taoiste și pasaje eseistice, conectând tradițiile asiatice cu contexte transilvănene și românești. Textul de față examinează lucrarea din multiple perspective – istorică, filosofică, psihologică, sociologică, critic-socială, politică, literară, științifică și comparativă – și arată că trilogia propune o formă de cosmopolitism poetic situată în tensiunea dintre cuvânt și tăcere.

Mircea Petean, născut în 1952 la Jucu de Mijloc, este o voce literară de anvergură, ce a traversat decisiv a doua jumătate a secolului XX și tranziția de după 1989. După *Trilogia transilvană* și *Trilogia lăgărășilor*, *Trilogia orientală* marchează o nouă încercare de a lega experiența biografică de deschiderea transculturală. Recursul la tradiții asiatice, în special haiku și poezia taoistă, indică nevoia unei *contra-mișcări* față de inflația lingvistică și de uzurparea ideologică a cuvântului în timpul comunismului. Autorul însuși recunoaște „oroarea de vorbe, de zdrăgăneala de cuvinte”.

În centrul demersului se află dialectica dintre cuvânt și tăcere. Petean afirmă: „Cea mai importantă temă a poeziei... este cuvântul și obârșia lui – tăcerea, care e și sfârșitul lui”. Această perspectivă amintește de filosofia limbajului la Heidegger, dar și de tradițiile orientale, unde tăcerea este început și sfârșit al rostirii. Haiku-ul apare nu ca joc formal, ci ca „practică spirituală”, un drum ce unește exercițiul contemplativ cu expresia poetică.

Autorul mărturisește, în prefață, cum, în momente de criză, poezia taoistă i-a devenit vindecare: „M-am vindecat... scriind poeme taoiste”. Literatura capătă astfel funcție terapeutică, o formă

de „biblioterapie” anticipată. Reducția la structuri minimale în haiku exprimă dorința de ordine, seninătate și liniște într-o lume interioară fragmentată. Tăcerea este, totodată, figură a traumei și a vindecării, expresie a anxietății și a transcendenței.

Petean notează rezistența față de haiku în spațiul european: „Rezistența la haiku are conotații politice, naționale, culturale și lingvistice”. Astfel, el atinge teama de „imperialism cultural japonez”, dar și atitudinea defensivă a „marilor culturi”. În contrapunct, autorii de haiku formează o „congregație de prieteni” – o contra-societate care depășește granițe și piețe literare.

Volumul conține miniaturi satirice ce atacă învățământul degradat, corupția politică și superficialitatea vieții culturale. „În jungla comentariilor au fost plasate rachete cu rază medie de acțiune” – iată o metaforă a limbajului transformat în armă. Petean critică și transformarea poeziei în spectacol public: „Poezia nu se citește în public... poezia se citește în gând, pe tăcute, în singurătate”. Este un manifest împotriva culturii evenimentului.

Trilogia orientală nu este explicit politică, dar poartă urmele unui autor care a trăit decenii sub constrângeri ideologice. Suspiciunea față de „zdrăgăneala de cuvinte” are fundament politic: indică abuzul limbajului de către aparatul de putere. În același timp, Petean construiește punți între culturi, integrând taoism, zen și haiku cu motive creștine și europene.

Trilogia sa combină genuri diverse: haiku, poem în proză, eseu, aforism. Inserțiile din Bashō și Lao Zi, trimiterile la Mircea Eliade o ancorază intertextual în literatura universală. Stilul pendulează între concizia orientală și densitatea transilvăneană, între cristal și eseu. Rezultă un text complex, tradițional și modern totodată.

Petean abordează teme variate, de la cosmologie la semiotică: „Cum s-au născut și cum au evoluat lucrurile în univers...”. Poetul devine și filosof, gândind împreună limbajul, ființa și lumea. *Trilogia orientală* este astfel un laborator poetic unde literatura și știința se întrepătrund.

Comparat cu Ezra Pound sau Octavio Paz, Petean se distinge prin integrarea organică a formelor asiatice în propria matrice culturală și biografică. Pound a utilizat haiku-ul ca tehnică modernistă, Paz a abstractizat filosofia orientală; Petean, în schimb, fuzionează Orientul și Occidentul, Transilvania și Asia, cotidianul și metafizicul. Astfel, el propune o autentică formă de cosmopolitism poetic.

Trilogia orientală nu este un joc exotic, ci o încercare gravă de a descoperi, prin poezie, o limbă universală ce mediază între tăcere și cuvânt. Ea este totodată mărturie de viață, experiment literar, meditație filosofică și manifest cultural.

Cartea lui Petean ne amintește că poezia rămâne, în esență, un eveniment spiritual; o rezistență față de abuzul de limbaj și o ofertă de transformare interioară.

P.S. Mihai FRĂȚILĂ

**O paradigmă literară
despre arhitectura interioară
a unui personaj**



Universul Gaudeamus al anului 2025 a fost locul refugiilor literare și al lecturii. Orizontul târgului de carte de la București posedă o feerie singulară. Oameni care mișună printre cărți și lasă la vedere bucuria lor față de lectură. Văzându-i an de an, poate de aceea, nu mă las cucerit de tristețea cifrelor, a statisticii, a ofurilor și a văicăreliei editorilor, justificată, cred, în vremea „de holeră” a stupidității. Gaudeamus continuă și asta îmi e de ajuns.

Dincolo de complexitatea întâlnirii cu scriitorii, am văzut că mulți autori nu par să aibă un aer diferit de noi, muritorii de rând. Discreți, fără aere, poate că ei nu-și lasă anume la vedere steaua din frunte în fața cititorilor, însă le sunt hărăzite libertățile scrisului. Continuând să alegă, să mențină diferența între ceea ce spun și gândesc, autorii de literatură întemeiază lumi care ne permit să străbatem tot atâtea vieți diferite.

Volumul *Ieșirea* (apărut la Galaxia Gutenberg, în 2025) al Ruxandrei Cesereanu a fost ocazia unui scurt exod din alergătura cotidiană. Aș putea să spun și că a fost un mic exercițiu de asceză. Sub presiunea zilnică a mijloacelor de comunicare, concepte firești precum „fericirea”, „viața”, „bunăstarea”, „moartea”, „comunitatea”, „credința”, „apartenența” (chestiuni de bun simț, de-altfel) – încep să aibă nevoie de redefinire în lumea noastră. Sub pretextul că inclusiv perspectiva credinței ar fi parte a forumurilor democratice, unde omul se mântuiește numai prin convingerea despre subsidiaritatea misiunii sale, mesajul creștin riscă să sfârșească în opinie personală. Or, omul credincios – pe care îl descoperă și personajul evocării literare de față – este invitat să țină flamura unui univers interior care nu e decât în mică măsură parte a acestei lumi. Bucuria de a fi mântuiți de noi înșine, de moarte – pentru ceea ce va fi Apoi – rămâne de-a pururi rostul credinței în Înviere.

Schița literară a Ruxandrei Cesereanu e anume restrânsă la atmosfera celor cinci ani petrecuți de episcopul Iuliu Hossu în temnița Sighetului. Pasajul descrierii viziunii prin care el revede acolo ultima sărbătoare a Sfintei Marii Mari – din 1948 – în mijlocul credincioșilor la Nicula, este o piesă remarcabilă. Transmigrația spirituală a arhiereului din antecamera iadului (închisoarea) în mijlocul turmei văduvite de prezența lui: fac din textul scriitoarei un nestemat fără preț. Aflăm de ce credința nu celebrează sfârșitul sau moartea, ci perspectiva binelui și puterea învierii. Descoperim, totodată, că referința eroismului în sfera religiosului nu poate fi o biată amintire de bravadă. În căutarea de a-și putea înfrunta soarta, Iuliu Hossu nu face marea greșală să se creadă pe cont propriu. Reușește să trăiască, traversând pustia, făcând o investiție din speranță și păstrând în existența lui reverberația aceluia cuvânt precis din Evanghelie care îl regăsește pe Isus oricând în fiecare străduință de bine.

Timpul unui personaj istoric poate investi literatura cu sensul paradoxal al victoriei vieții în căutarea fericirii interioare. Ficționalizând personajul istoric al episcopului, repovestindu-i experiența carcerală și creionând imaginile reverberațiilor acestuia în sufletul personajului său, scriitoarea încearcă să ne sugereze un alt soi de genealogie. E vorba despre o moștenire vie pe care a preluat-o direct de la unul din preoții episcopului Hossu – care a însemnat pentru totdeauna viața familiei Cesereanu și a scriitoarei, acel preot fiind însuși bunicul ei patern. Autoarea o confirmă în „Precizările” care se adaugă elegiei sale narative despre episcopul Hossu. Poate de aceea, avem de-a face și cu o cumințenie care se resimte în scris, odată cu reverența afectivă care răzbate din narațiune. Nu e de mirare dacă scriitorii arată uneori o fragilitate ostentativă în zbuciumul natural al artei lor. Viața năvălește indistinct asupra-le, dar ei nu pot uita o clipă că harul de a scrie e o misiune care se petrece în carcasa zădărniceii. Banalul, derizoriul fac parte firește și din viața unui scriitor dornic de celebritate, alături de temerile lui, de neliniști, ba chiar și de sentimentul tainic al îndoielii umane sau al riscului ratării – care ne unește pe toți.

Scriitoarea citește istoria personajului Iuliu Hossu pe care îl zămislește din perspectiva lumii lui interioare, descoperind cheia înțelegerii dramei persecuției Bisericii și revelarea caracterelor la timpul încercării. Dar simțim aici harul dăruit Ruxandrei Cesereanu de a se sprijini simbolic pe poala bunicului din linia paternă, nu doar pentru fibra sângelui. Ca să surprindem, la rândul nostru, un adevăr tăcut pentru care viața oamenilor își rescrie vana interiorității prin alegerile care înaintașilor le marchează pe veci soarta! Și cred că nu mă înșel, dacă spun că proza acestui volum mi se pare articulată inclusiv de lirismul recunoștinței!

Proza *Ieșirii* e, prin urmare, o nemaipomenită arhitectură a sinelui; și, în același timp, o altă manieră de a surprinde istoria. O istorie rarismă! Ea îi permite personajului – omul drept care suferă – să contribuie la răscumpărarea morală și la renașterea colectivității sale, după întunericul care, deocamdată, pare veșnic. Și să nu fie atunci ceea ce obișnuim să numim o carte bună instrumentul excepțional care ne ferește de risipire și de sfârșitul (stupid) de pe apa sâmbetei?

Rodica BRETIN

O carte a eternei copilării



La cinci ani ești deja tot ce ai putea să fii. Nu mai știu unde am citit asta, dar cuvintele mi-au rămas în minte, fiindcă sunt adevărate. Germenii tuturor posibilităților încolțesc în fiecare dintre noi înainte de a împlini cei șapte ani de acasă – iar părinții care înțeleg asta vor avea o relație armonioasă cu copiii lor, chiar după ce aceștia devin adolescenți, apoi maturi. „Copiii înțeleg mai multe decât s-ar crede”, afirmă Ioana Pârvulescu la începutul cărții sale, *Invizibilii*, apărută la editura Humanitas junior în 2022. „La ei totul e prima dată. Ce e foarte bun e prima dată. Și ce e rău e prima dată. Copiii le poți spune orice, le poți încredința toate problemele tale. Le vor primi cu gravitate. Le vor înțelege. Te vor ajuta. Viața lor e încăpătoare, lumea lor e nesfârșită.”

Iar ca să nu se rățăcească în drumurile lor prin această lume, cei mici au nevoie de o călăuză. Acesta e rolul cărților, pe care nimic nu le poate înlocui. „Cărțile au trup și suflet, dar nu au vârstă. Cărțile nu mor niciodată.” Jocurile și filmulețele pe telefon sau tabletă, cu care noile generații fac cunoștință la vârste tot mai fragede sunt utile și instructive, dar nu pot ține locul lecturii. Un copil care nu citește va fi un adolescent lipsit de imaginație și, mai târziu, un adult fără viziune. Și da, asta nu o spun nostalgicii paginilor scrise, ci psihologii ce se bazează pe niște cifre din statistici. Ca orice mușchi, fie și psihic, imaginația nefolosită se atrofiază. Copiii trebuie să și-o exerseze mereu, iar pentru asta nu există scurtături – în loc de cărți, filme; în loc de jocuri inventate, unele pe calculator. Cel care parcurge o carte nu e doar un spectator: devine scenarist, regizor, actor – o întreagă echipă! Însă pentru fi toate astea, întâi e nevoie să așteaptă un secret, al cititului. Iar asta nu e întotdeauna ușor.

Pentru Laura, personajul prin ochii căruia Ioana Pârvulescu își conduce cititorii prin meandrele cărții sale, cititul pare o misiune imposibilă. Nu fiindcă-ar lipsi imaginația. „Fata care nu știe să citească” are destulă. Ba chiar prea multă! Ea vede în litere nu simple semne grafice

pe hârtie, ci desene. În loc să le lege în silabe, cuvinte, apoi propoziții, le preface în tablouri.

Însă literele singure n-au nicio putere, ele trebuie să se adune în silabe, apoi în cuvinte. Un fel de abracadabra mai ceva ca scosul unui iepure din jobenul magicianului! O taină căreia îi suntem părtași, copii și maturi, fiindcă toți ajungem până la urmă să facem parte din societatea secretă a celor-care-citesc. Și toți vom afla că un personaj este „un om pe care trebuie să-l îmbrățișezi strâns cu gândul, nu cu brațele”. Însă nu numai oamenii se strâng în brațe în lumea magică a copilăriei, ne dezvăluie Ioana Pârvulescu, ci și limbile ceasurilor, fiindcă timpul curge altfel în universul poveștilor. „Ceasul vechi cunoștea îmbrățișarea, de nenumărate ori pe zi. Timpul nou habar n-are de asta. Ceasurile noi știu doar să numere: de câte ori îți bate inima, câți pași faci, câți kilometri alergi, câte secunde trec. Dar au uitat că există îmbrățișare pe lume.”

Toți copiii din clasa Laurei au învățat să scrie, numai ea nu. Situația devine disperată când părinții vor să o mute la o altă școală, despărțind-o de prieteni, asta dacă nu va reuși cumva să treacă testul din ziua cititului, adică să descifreze o pagină dintr-o carte la prima vedere.

Invizibilii este un basm modern în care eroina trebuie să facă față unor încercări venite din afară și, în același timp, să se confrunte cu propriile limitări. Deși moare de nerăbdare să afle unul dintre secretele oamenilor mari, cel al cititului, Laura nu reușește, tocmai pentru că e mai înzestrată decât colegii ei. Un paradox pe care autoarea îl face credibil, convingător și, mai ales, amuzant.

După ce, în romanul *Inocenții* a făcut o radiografie a anilor de vrajă ai copilăriei într-un oraș și el de poveste, Brașovul, Ioana Pârvulescu revine asupra vârstei magice cu o carte adresată copiilor. Dacă în *Inocenții* vocea narativă se dedublează – întâmplările sunt văzute atât prin ochii Anei, fetița de pe strada Sfântul Ioan, cât și prin cei ai romancierei de mai târziu –, în *Invizibilii* personajul central și autoarea văd lumea numai din perspectiva celor opt ani neîmpliniți.

Nu e deloc ușor să abordezi literatura pentru micii oameni mari. Copiii sunt atenți, pretențioși. De la un autor cer în primul rând sinceritate, sentimente adevărate. „Cărțile bune nu te mint și nici tu nu le poți minți.” Iar cititorii lor nu vor să fie educați, ci convingși, cuceriți. Ioana Pârvulescu o face, cu experiența căpătată într-o viață dedicată literaturii și cu un suflet care și-a păstrat inocența, capacitatea de a se uimi și bucura de fiecare dată când descoperă una dintre măruntele minuni ale lumii. Schimbarea de registru îi reușește fiindcă nu e o transformare superficială, de suprafață, ci una de fond. Pe tot parcursul cărții, autoarea se pierde pe sine și o câștigă pe Laura, fata timidă și aventuroasă ce va porni, ajutată de un vrăjitor înțelept, într-o călătorie fantastică prin lumea cărților.

Și, fiindcă atunci „când citești un personaj, și personajul te citește pe tine”, se va întâlni cu *Micul prinț* al lui Antoine de Saint Exupéry, apoi cu *Muc cel Mic*, personajul lui Wilhelm Hauff. Va afla despre Pinocchio și *Povestea unei păpuși*, spusă de Carlo Collodi și despre pățaniile unei fetițe ce îi seamănă în *Alice în Țara Minunilor*. Va călători pe ocean în corabia din *Toate pânzele sus* de Radu Tudoran, până în America altui secol, unde Mark Twain consemnase *Aventurile lui Tom Sawyer*.

Fiecare carte e o lume, va constata cu surprindere Laura; poarta într-acolo e zăvorâtă pentru neaveniți și nu se deschide decât cu o cheie fermecată. „Cărțile se întind, sunt lumi cu multe etaje și o grămadă de uși nevăzute. Chiar dacă te iau prizonier înăuntrul lor, îți deschid o grămadă de drumuri. Au ferestre, porți, portaluri, îți largesc lumea”, îi deslușește bibliotecarul-vrăjitor.

După ce „întâlnisem un mic extraterestru fără prieteni, care vorbea cu ecoul, un băiat cu urechi de măgar, altul cu nas lung, care creștea și mai mult la fiecare minciună, fusesem în mijlocul unui uragan, apoi prinsă într-o peșteră cu doar un căpețel de lumânare și, în fine, purtasem o conversație cu o omidă...”, după toate astea Laura ajunge în ziua când trebuie să citească în fața întregii clase, a colegilor și a domnului învățător.

„Mă simțeam de parcă cineva îmi furase vocea. Câteva clipe n-am zis nimic. Aveam, pentru prima dată curaj să-mi fie frică.” Cum se va termina aventura Laurei în lumea cărților? Va învăța, în sfârșit, să citească? Răspunsul, la fel ca toate răspunsurile la orice întrebare pusă vreodată de copii sau adulți, se află cu siguranță între paginile unei cărți, fiindcă, așa cum spune autoarea, „nu există cărți care sunt potrivite doar pentru copii. Cred, în schimb, că toți copiii sunt potriviți pentru cărți.”

Cristina BONCEA

Radu Nițescu – Multă lume în parc și puțină în cap

Radu Nițescu

în inima pustiului,
la malul Cișmigiului



Radu Nițescu rămâne și în *În inima pustiului, la malul Cișmigiului* un poet al paradoxului: familiar și ironic, dar tot mai prins într-un gol al sensului, un pustiu traversat cu luciditate și umor. Noul volum continuă stilistic direcțiile din cărțile anterioare, însă le subminează prin ludic, rimă, improvizație, printr-o

tonalitate care alunecă între grav și glumeț, între limerick și lamentație.

Nițescu își păstrează aici marca personală – poezia de zi cu zi, banalul filtrat printr-un ochi obosit, dar încă atent la cioburile realului. „Lucrurile se strică între oameni / cum se strică în ei dinții sau articulațiile” – versurile surprind perfect felul lui de a construi metafore din fragilități anatomice, de a coborî introspecția în concretul molarului sau al articulației.

Volumul este organizat pe luni arhaice (Brumar, Făurar, Prier, Răpciune etc.), ca un calendar personal și totodată un timp suspendat. Există o tentație de a ordona haosul, dar totul pare să se destrame în fața unei melancolii lucide. În locul unei structuri ferme, avem un flux de însemnări, micro-narațiuni, scene din parc, din apartament, de pe mail, fragmente care par scrise în timp real. Este o poezie a oboselii mentale și a expunerii, un *scrolling poetic* printre reclame, emoji-uri și „tag-uri peste care a crescut iederă”. Nițescu e, în același timp, un observator blazat și un copil care încă se miră de felul în care „peste noapte, crengile au înflorit”.

Tonul e fragmentar și autoironic, iar autoportretul poetului devine unul în care starea de plictis și saturație coexistă cu impulsul ludic, cu pofta de a jongla cu rime și truisme: „lasă, frate, că / tot ce vine din cer / intră-n pământ.” Uneori, poezia pare să se hrănească dintr-o zonă de *internet-language* („nimeni: nimic”, „albastru e cerul și word-ul”), alteori dintr-o mitologie urbană (duhul din lampă, vrăjitoarea cu pisica), iar alteori dintr-o intimitate fărâmițată: mama răpusă de cancer, fragilitatea tatălui, amintiri din cartier, ierni domestice și meciuri de duminică seara.

Volumul pendulează constant între banalul existențial și revelația întâmplătoare – exact acolo unde „sunt locuri micuțe în creier unde nici nu uiți, nici nu-ți aduci aminte”. Din acest balans ies cele mai reușite poeme, chiar dacă ansamblul rămâne, uneori, inegal. Finalul lasă impresia unei poezii care s-a desprins de orice misiune: nu mai vrea să înțeleagă lumea, doar s-o noteze. „O să murim, cred eu, departe de aici și departe / de literatură.” Și totuși, în mijlocul pustiului, ceva mai pulsează – un rest de vitalitate, o glumă, o imagine luminoasă („și la ce mai zbieri creier limbut / când suntem pe limonadă?”). Poate că tocmai astfel se definește poezia lui Nițescu: un exercițiu de supraviețuire prin derizoriu, un amestec de neputință și autoironie care devine, în mod straniu, reconfortant.

În inima pustiului, la malul Cișmigiului este un volum al deconectării lucide, al blazării creative și al umorului ca formă de rezistență. Nițescu rămâne un poet „cu sclipiri” – uneori magistrale, alteori doar amuzante –, prins între pofta de joc și neîncrederea în propriul flux al gândirii.

Gabriel CATALAN

Un document din 1949 al Securității despre Dumitru Stăniloa(i)e

Considerat a fi cel mai mare (sau reputat) teolog ortodox român din secolul al XX-lea, ba chiar unul dintre cei mai importanți teologi ortodocși contemporani, dacă nu chiar cel mai remarcabil teolog ortodox sau chiar creștin din toată lumea¹, Dumitru Stăniloa(i)e (1903-1993) s-a născut în Vlădeni / județul Brașov, iar după absolvirea Liceului „Andrei Șaguna” din Brașov, a studiat Teologia la Cernăuți (1923-1927), Atena (1927-1928), München și Berlin (1928-1929), obținând doctoratul în 1928 la Cernăuți², fiind specializat în Istorie bisericească și Teologie dogmatică.³ Aflat sub protecția mitropolitului Ardealului, Nicolae Bălan, el a fost profesor de dogmatică la Academia Teologică „Andreiană” din Sibiu din 1929 până în 1947, urcând pe rând toate treptele (suplinitor 1929, provizoriu 1932, titular 1935), predând dogmatică, apologetică, pastorală și limba greacă, iar între anii 1936 și 1946 a fost chiar rectorul acestei instituții bisericești de învățământ superior.⁴ Din 1947 s-a transferat la Facultatea de Teologie a Universității din București, fiind chemat să ocupe Catedra de Ascețică și Mistică, iar din 1948 a fost încadrat profesor titular de Teologie Dogmatică și Simbolică la Institutul Teologic Ortodox de grad universitar din București (care preluase și continua facultatea de același profil desființată prin noua lege comunistă a învățământului din vara anului 1948).⁵

El a fost hirotonit succesiv diacon – 1931 și preot – 1932, iar în 1940 era numit protopop stavrofor, fiind ales consilier al Arhiepiscopiei/Mitropoliei Ortodoxe a Sibiului și membru în Adunarea Eparhială corespondentă.⁶

Opera sa teologică scrisă cuprinde manuale și tratate de teologie, îndeosebi de apologetică, simbolică și dogmatică⁷, traduceri din greacă ale Sfinților Părinți (*Filocalia*, 12 vol.)⁸, lucrări de istorie bisericească și eseuri teologice marcate constant și profund de etnicism, filetism, naționalism, misticism pro-legionar, cu foarte puternice accente ortodoxiste, extremiste, xenofobe, anticatolice, antisemite, antimaghiare, antistiliste (ortodocși de stil vechi) și antineoprotestante (baptiști, adventiști, penticostali etc.)⁹.

S-a remarcat și ca publicist șovin, ortodoxist-naționalist ultra-radical, visceral anticatolic și antisemit, pro-legionar, pro-antonescian, ba chiar pro-nazist la „Telegraful Român” – publicația periodică principală a Mitropoliei Ortodoxe a Sibiului, unde a fost redactor-șef între ianuarie 1934 și mai 1945¹⁰, publicând sporadic chiar și în primii ani de după decembrie 1989 când gazeta ecleziastică a început să fie tipărită într-o serie nouă, dar și la revista interbelică „Gândirea”, alt periodic extremist și antisemit. Fundamentalismul său religios și extremismul său confesionalist au atins cote foarte înalte, ajungând să elogieze în articolele și editorialele sale

măsurile administrative și legile xenofobe și antisemite carliste, legionare și antonesciene (inclusiv deportările de evrei și romi în Transnistria sau crimele comise împotriva acestora), pe unii lideri legionari, ultra-naționaliști și antisemiți sau dictatori politico-militari (pro-)naziști ca: Ion Moța și Vasile Marin, A.C. Cuza, gen. Ion Antonescu și Adolf Hitler, ba chiar a susținut „soluția finală” a Germaniei naziste contra evreilor.¹¹

Din 1943 a început să fie tot mai rezervat, se eschiva tot mai mult din punct de vedere politic, iar după 23 august 1944 s-a reorientat rapid cu mare oportunism și s-a adaptat cu ipocrizie evoluțiilor politico-militare, schimbând taberele, criticându-i acum vehement pe Adolf Hitler și Ion Antonescu și devenind favorabil sovieticilor și ideologiei comuniste¹², dar deoarece nu putea să-și șteargă complet trecutul a fost nevoit să intre oarecum într-un parțial con de umbră, să renunțe la conducerea publicației „Telegraful Român”, apoi și la catedra de la Sibiu, transferându-se la București și ferindu-se de o implicare politică prea vizibilă sau de activități socio-politice semnificative, cu excepția celor legate de momentele și temele relative la desființarea abuzivă a Bisericii Greco-Catolice și trecerea forțată, artificială, imorală a credincioșilor uniți cu Biserica Romei la Biserica Ortodoxă Română sub amenințările și presiunile statului criminal comunist român (1948)¹³.

A fost reținut de Securitate și închis la Jilava și Aiud între anii 1959 și 1963, fiind condamnat în lotul „Rugului Aprins”.¹⁴ Imediat după eliberarea din închisoarea Aiud în ianuarie 1963 a lucrat ca funcționar la Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, iar din septembrie-octombrie 1963 revenea la postul de profesor la catedra deținută anterior arestării.¹⁵ Acest din urmă fapt, împreună cu repetatele vizite în RFG (1968), Marea Britanie (1969), Italia/Vatican (1971)¹⁶ și numeroasele articole și cărți care i-au fost publicate în perioada comunistă în RPR/RSR, dar mai ales cele scrise sub propria semnătură în revista Securității – „Glasul patriei”¹⁷ – dedicată propagandei, diversiunii și dezinformării românilor din exil/diaspora și în general a străinătății (inclusiv denunțarea ca legionar a lui Constantin Virgil Gheorghiu¹⁸) se constituie în indicii forte, dacă nu chiar dovezi palpabile, ale colaborării cu Securitatea a reputatului teolog ortodox român, ca urmare a reeducării suferite în detenție (îndeosebi în anii 1962-1963), care a adăugat astfel la biografia sa noi pete, controversate și alte aspecte negative demne de real dispreț și dure critici. Desigur, însă, că nu la un nivel oficial prea înalt, Dumitru Stăniloa(i)e fiind în continuare omagiat, elogiât și menajat de instituții precum BOR, Academia Română (deja în 1990 era membru corespondent, iar în 1991 membru titular)¹⁹ sau de universități din țară și/sau din străinătate (Franța, Marea Britanie, Grecia, Germania ș.a.)²⁰ ori de feluriți clerici sau intelectuali români și străini²¹.

Documentul reprodus mai jos confirmă două dintre tarele sau caracteristicile negative pe drept criticabile ale personalității preotului profesor Dumitru Stăniloa(i)e: 1). extremismul său politic antisemit și naționalist-șovin dovedit prin „activitatea sa legionară

din trecut” și „legăturile lui cunoscute cu mișcarea legionară” și 2). anticatolicismul său visceral, practic un fundamentalism etnocentrist ortodox, dublat de o fobie (ură maladivă) față de Vatican, de Papa de la Roma, de catolici, în general, și de greco-catolici (uniți cu Roma), în special. De altfel, el sprijinise total desființarea ilegală și imorală a Bisericii Greco-Catolice (Unite cu Roma) și înghițirea ei, în mod absolut abuziv, cu tot cu bunuri, biserici și credincioși de Biserica Ortodoxă Română (BOR) spre finele anului 1948, contribuind în acest sens chiar direct prin scris, cuvânt și fapte la propaganda statului comunist și a ierarhiei BOR și clerului ortodox aservit PCR/PMR, în frunte cu patriarhul Justinian Marina de la București și mitropolitul Nicolae Bălan de la Sibiu, cei care s-au remarcat atunci în mod special prin vehemența, falsitatea și cruzimea discursurilor lor anticatolice, respectiv prin completa lor supunere și loială (dar interesată) colaborare cu regimul comunist/stalinist.

Având în vedere aceste ultime aspecte, coroborate cu trecutul politico-administrativ-bisericesc și publicistic al lui Dumitru Stăniloa(i)e în Ardeal, inclusiv întreaga sa carieră, consider că observația informatorului „Matei” privind apropierea preotului profesor Dumitru Stăniloa(i)e de mitropolitul Nicolae Bălan al Ardealului este corectă, fiind perfect credibilă. Aceasta nu înseamnă, totuși, că patriarhul BOR, Justinian (Ioan) Marina era privit ca un inamic, ci doar că nu se bucura de aceeași încredere din partea lui Dumitru Stăniloa(i)e, un ardelean care abia de curând (mai puțin de doi ani) ajunsese profesor la București și așa, recent, îl cunoscuse pe noul „patriarh roșu” instalat în capitală în mai 1948, deci de doar un an. De asemenea, alegația care îi este atribuită lui Dumitru Stăniloa(i)e de „Matei”: „... că ortodoxia este amenințată de faptul că fruntașii ei sprijină regimul nostru de democrație populară.” nu trebuie interpretată simplist sau exclusiv ca anticomunism, ci mai degrabă, pur și simplu, ca o concluzie evidentă, de bun simț, rezultată prin observarea cu sinceritate a realității, a faptelor înșiși ale aproape tuturor ierarhilor (inclusiv, ale mitropolitului Ardealului, care îl sprijinea pe Dumitru Stăniloa(i)e, conform documentului) nu doar ale patriarhului Justinian Marina. De altfel, documentul folosește pluralul, vorbind despre fruntașii pro-comuniști ai BOR, nu doar de patriarh. Dacă ar fi fost un veritabil anticomunist, Dumitru Stăniloa(i)e ar fi acționat altfel, ar fi contestat (deschis) regimul comunist, ar fi fost un pic mai favorabil lui Visarion Puiu (care nici măcar nu era chiar într-atât de pro-catolic precum îl credea sau prezenta)²², fostul mitropolit ortodox al Bucovinei (1935-1940), apoi al Transnistriei (1942-1944), refugiat în exil din august 1944 (inițial în Germania/Austria 1944-1945, apoi în Italia 1945-1947, apoi în Elveția 1947-1949, apoi în Franța din 1949, ajungând la Paris, unde a încercat fără prea mare succes să organizeze o episcopie a românilor din exil dependentă de Sinodul Ortodox Rus din New York, respectiv să conducă o vreme biserica ortodoxă românească din Europa de Vest (1948/1949-1958) grav afectată de scandaluri, conflicte și anarhie, dar a murit singur, bolnav, uitat și sărac în Viels Maisons/Aisne la 10 august 1964)²³, sau măcar ar fi avut poziții

mai echilibrate, mai rezervate ori neutre. Se vede clar, însă, că sentimentele, fobiile, convingerile și scopurile sale anticatolice prevalau, depășind cu mult eventualele lui nemulțumiri sau impulsuri anticomuniste care erau datorate mai mult opțiunilor sale politico-intelectuale naționalist-extremiste și etnocentrist-ortodoxiste (inclusiv, pro-legionare) din trecut.

Preocuparea cea mai mare era pentru el ca nu cumva, în cazul unui eventual război americano-sovietic din care se credea cu tărie că SUA vor ieși victorioase, determinând răsturnarea regimurilor comuniste est-europene (în România circulau cu insistență în anii 1947-1950 zvonuri pline de speranțe pentru majoritatea populației privind o intervenție militară directă și masivă a SUA în Europa de Est, poate chiar prin aplicarea unor lovituri nucleare decisive americane contra URSS)²⁴, să se reușească „o masivă Unire cu Vaticanul”, mișcare care ar fi fost pregătită împreună cu Roma de mitropolitul Visarion Puiu, aflat în străinătate/exil, cel despre care putem spune că anterior se înțelesese relativ bine cu regimul dictatorial antonescian și cu Germania nazistă a lui Hitler și fusese chiar, se pare, cooptat ca ministru al Cultelor în guvernul român legionar din exil condus de Horia Sima (1944-1945), deși nu avem suficiente dovezi în acest sens sau deplina certitudine că a ocupat practic acest post și a activat concret, controversate și polemicile pe acest subiect dăinuind încă. De aceea, mai ales sau chiar numai pentru ca „credincioșii din țară să nu rămână la discreția Vaticanului”, Dumitru Stăniloa(i)e concepea și pregătea preventiv, protejat și încurajat de mitropolitul Nicolae Bălan din Sibiu (alt radical ortodoxist, fost extremist naționalist-șovin și prolegionar etnocentrist), „o mișcare ortodoxă de masă”, în eventualitatea că s-ar întâmpla „viitoare schimbări politice” ce s-ar dovedi defavorabile URSS, PCR/PMR și BOR (orientării procomuniste de atunci a ierarhiei ei).

Evoluția ulterioară a biografiei lui Dumitru Stăniloa(i)e nu face decât să (re)confirme că acest „faimos” teolog ortodox român nu a fost, de fapt, un anticomunist prea convins (ba chiar, a colaborat cu Securitatea, cel puțin începând din deceniul 7 al secolului XX și a beneficiat de răsplățile regimului comunist din RPR/RSR), ci mai mult un înverșunat anticatolic, un adept al extremismului ortodoxist, al filetismului șovin, al fundamentalismului religios, cu accente și ecouri prolegionare și antisemite, al etnocentrismului confesionalist și naționalismului mistic tipice BOR, manifestându-se pe tot parcursul vieții sale ca unul dintre cei mai mari dușmani ai Bisericii Catolice și ai Papei de la Roma, așa cum o demonstrează din plin inclusiv scrierile sale publicate sub comunism²⁵ și chiar după 1989²⁶. În realitate, cel fals descris postum ca fiind „teologul iubirii”²⁷ era un gânditor ortodoxisto-etnicist, adept al fanatismului confesionalist și naționalist, extremist ori chiar totalitar, pur și simplu, adaptându-se realităților și imperativelor politice ale zilei, indiferent dacă la putere au fost, succesiv, regele-dictator Carol al II-lea și camarila sa coruptă, legionarii lui Horia Sima, militarii conduși de generalul (apoi mareșalul) Ion Antonescu sau comuniștii lui Iosif V. Stalin, Gheorghe Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu.

„132/19 Mai 1949

ortodox [scris de mână și subliniat - n.n.]

NOTA

Preotul profesor DUMITRU STĂNILOAIIE de la Institutul Teologic de grad universitar din Capitală, foarte cunoscut pentru activitatea sa legionară din trecut, afirmă în prezent că ortodoxia este amenințată de faptul că frunzașii ei sprijină regimul nostru de democrație populară.

De această situație, continuă STĂNILOAIIE – este exploatată de catolici, care prin fostul mitropolit VISARION PUIU, actualmente agreat de Roma, pregătesc o masivă Unire cu Vaticanul.

Față de această situație DUMITRU STĂNILOAIIE, având în acest sens sprijinul mitropolitului NICOLAE BĂLAN al Ardealului și a episcopului, pregătește o mișcare ortodoxă de mase, pentru ca cu ocazia „viitoarelor schimbări politice”, credincioșii din țară să nu rămână la discreția Vaticanului.

În vederea popularizării ideilor sale, STĂNILOAIIE s-a adresat și profesorului AUREL POPA, fost secretar general la Ministerul Cultelor și prefect de Oradea, care i-a promis sprijinul său. STĂNILOAIIE a mai precizat că este necesar a se strânge cu seriozitate material și oameni de prestigiu și nepătați prin colaborare cu actualul regim în jurul acestei idei.

SURSA: MATEI

Valoare: serioasă

Măsurile luate: Întrucât legăturile lui STĂNILOAIIE cu mișcarea legionară sunt cunoscute și există indicii că s-ar putea tinde sub masca ortodoxiei la crearea unei noi grupări de rezistență, s-au dat dispoziții informatorului MATEI să adâncească problema, schițându-se și o altă pătrundere informativă pe lângă acest preot profesor.”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Afacerilor Interne/Direcția Generală a Poliției, dosar 78/1946, f.1)

Note:

¹<https://doxologia.ro/parintele-dumitru-staniloae/>; <https://www.crestinortodox.ro/editoriale/despre-parintele-dumitru-staniloae-70018.html>; <http://www.marturisitorii.ro/category/martiri-marturisitori/parintele-dumitru-staniloae/>; Pr. Dr. Gheorghe I. Drăgulin, *Teologi români de seamă din prima jumătate a veacului al XX-lea*, „Studii teologice”, serie nouă, nr.4, Iulie-August 1991, pp.64-83; Kalistos Ware în prefața ediției Dumitru Stăniloae, *Orthodox Dogmatic Theology*, vol. 1, London, Bloomsbury Academic, 1994; Ioan I. Ică jr., „Stăniloae, Dumitru”, în *Dictionary of Historical Theology*, Michigan, Pater Noster Press – William B. Eerdmans, Grand Rapids, 2000, pp.527-531; Lucian Turcescu, „Dumitru Stăniloae (1903-1993)”, în John Witte Jr. și Frank S. Alexander (coord.), *The Teachings of Modern Christianity on Law, Politics, and Human Nature*, New York, Columbia University Press, 2005, 2 vol., vol. I, pp.685-711 și vol. II, pp.537-558; Mihail Neamțu, *Between the Gospel and the Nation:*

Dumitru Stăniloae's Ethno-Theology, în „ARCHAEUS. Studies in History of Religions”, tom.10 (2006), fasc.3, pp.7-44; Lavinia Stan, Lucian Turcescu, *Religie și politică în România postcomunistă*, București, Editura Curtea Veche, 2010, p.100 (totuși, ultimii patru autori au unele rezerve sau ridică obiecții destul de timide față de accentuata dimensiune etnică și naționalistă a teologiei sau „filosofiei” sale).

² *Viața și activitatea patriarhului Dosoftei al Ierusalimului și legăturile lui cu țările românești*, Cernăuți, 1929, 169 pp. (teză de doctorat).

³ https://ro.wikipedia.org/wiki/Dumitru_St%C4%83niloae; Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Dicționarul teologilor români*, ediția a doua revăzută și întregită, București, Editura Enciclopedică, 2002, pp.455-456.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ *Viața și învățătura Sf. Grigorie Palama*, Sibiu, 1938; *Iisus Hristos sau Restaurarea omului*, Sibiu, 1943; *Teologia Dogmatică și Simbolică. Manual pentru Institutele Teologice*, 2 vol., București, 1958 (în colaborare cu profesorii Nicolae Chițescu, Isidor Todoran și Ioan Petreună; *Teologia Dogmatică Ortodoxă pentru Institutele Teologice*, 3 vol., București, 1978; *Teologia Morală ortodoxă pentru Institutele Teologice*, vol. III. Spiritualitatea ortodoxă, București, 1981; *Spiritualitate și comuniune în liturgia ortodoxă*, Craiova, 1986; *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, Craiova, 1987; *Studii de teologie dogmatică ortodoxă*, Craiova, 1990; *Comentariu la Evanghelia lui Ioan*, Craiova, 1993; *Sfânta Treime sau La început a fost iubirea*, București, 1993; *Trăirea lui Dumnezeu în Ortodoxie*, Antologie, studiu introductiv și note de Sandu Frunză, Cluj-Napoca, 1993; *Iisus Hristos – Lumina lumii și îndumnezeitorul omului*, București, 1993.

⁸ Aceste volume au început să fie publicate mai întâi sub ceaușism, la Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă (al BOR), apoi reeditate și retipărite începând din 1990 la alte edituri din România, inclusiv Humanitas, prima dintre ele fiind Harisma: *Filocalia sau culegere din scrierile Sfinților Părinți care arată cum se poate omul curăți, lumina și desăvîrși*, traducere din grecește, introduceri și note, București, Harisma, 1994.

⁹ *Catolicismul de după război*, Sibiu, 1933; *Ortodoxie și românism*, Sibiu, 1939; *Poziția d-lui Lucian Blaga față de creștinism și Ortodoxie*, Sibiu, 1942; *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1992; *Națiune și creștinism*, ediție, text stabilit, studiu introductiv și note de Constantin Schifirneț, București, Editura Elion, 2004.

¹⁰ <https://basilica.ro/ziarul-romanesc-mai-batran-decat-romania-scurt-istoric-al-foii-saguniene/>; <https://telegrafulroman.blogspot.com/p/blog-page.html>.

¹¹ A se vedea, de pildă editorialele sau articolele redacționale: *Au să dispară din Europa*, „Telegraful român”, nr. 40, 4 octombrie 1942, p.4; *Darul făcut de Führerul Adolf Hitler*, „Telegraful român”, nr.38, 20 septembrie 1942, p.4; *Chestiunea jidovească*, „Telegraful român”, nr.14, 5 aprilie 1942, p.4; *Ce a spus marele bărbat de stat Adolf Hitler*, „Telegraful român”, nr.12, 22 martie 1942, p.1; *Au plecat!*, „Telegraful român”, nr.47, 16 noiembrie 1941, p.4; *Cernăuți și Chișinău*, „Telegraful român”, nr.32, 3 august 1941, p.3; *Cuvântul Conducătorului*, „Telegraful român”, nr.15, 6 aprilie 1941, p.1; *Proprietăți ce trec în patrimoniul public*, „Telegraful român”, nr.15, 6 aprilie 1941, p.1; *Idealul național permanent*, „Telegraful român”, nr.4, 1940, pp.1-2 și nr.5, 1940, p.1; *Problema jidovească*, „Telegraful român”, nr.22, 28 mai 1939, p.3; *Finanța jidovească*, „Telegraful român”, nr.8, 19 februarie 1939, p.3; *Necesitatea soluționării problemei evreești*, „Telegraful român”, nr.3, 10 ianuarie 1938, pp.1-2; *Disciplina naționalismului*, „Telegraful român”, nr.2, 9 ianuarie 1938; *Sărbătorirea dlui profesor A.C.*, „Telegraful român”, nr.16, 18

aprilie 1937, p.2; *Lacrimi în amintirea lui Ioan Moța*, „Telegraful român”, nr.5, 31 ianuarie 1937, p.1; *Naționalismul sub aspect moral*, „Telegraful român”, nr.4, ianuarie 1937, p.1; D. Stăniloae, *Opere complete*, vol.1 - *Cultură și duhovnicie. Articole publicate în „Telegraful Român” (1930-1936)*, ediție îngrijită de Ion-Dragoș Vlădescu, București, Editura Basilica, 2012, 912 pp.; vol. 2 - *Cultură și duhovnicie. Articole publicate în „Telegraful Român” (1937-1941)*, ediție îngrijită de Ion-Dragoș Vlădescu, București, Editura Basilica, 2012, 884 pp.; vol. 3 - *Cultură și duhovnicie. Articole publicate în „Telegraful Român” (1942-1993)*, ediție îngrijită de Ion-Dragoș Vlădescu, București, Editura Basilica, 2012, 834 pp. Precum și lucrările critice relativ recente: Cătălin Bogdan, *Omorul sferic (II) Cazul Stăniloae*, Revista „22”, 2 februarie 1996; Gabriel Andreescu, *Anti-Semitic issues in Orthodox publications, years 1920-1944*, Budapest, Civitas Europica Centralis, 2014, pp.159, 160, 162, 163-169, 173 (și ibidem, în „*Jewish Studies at the Central European University*”, VIII, 2011-2016, edited by Carsten Wilke, András Kovács and Michael L. Miller, Budapest, CEU, Jewish Studies Project, 2017, pp.119-143).

¹² D. Stăniloae, *Rusia și Ardealul*, „Telegraful român”, nr.37, 13 septembrie 1944, p.1; Idem, *Sufletul muncitorului*, „Telegraful român”, nr.76, 24 octombrie 1944, p.1; G. Andreescu, *Op. cit.*, p.165.

¹³ Dumitru Stăniloae, *Întoarcerea fraților*, „Glasul Bisericii”, VII (1948), nr.10, pp.64-68; Idem, *Restaurarea unității Bisericii străbune*, „Glasul Bisericii”, VIII (1949), nr.5-6, pp.15-26; Idem, *Reîntregirea Bisericii strămoșești*, „Glasul Bisericii”, IX (1950), nr.6, pp.27-33; G. Andreescu, *Op. cit.*, pp.165-166; M. Neamțu, *Op. cit.*, pp.24-26.

¹⁴ M. Păcurariu, *Op. cit.*; George Enache, *Arestarea și condamnarea lui Dumitru Stăniloae*, în „Rost. Manifest românesc”, I (noiembrie 2003), nr.9, pp.4-7 (la p.7, în facsimil, fișa din dosarul penal); Idem, *Ortodoxie și putere politică în România contemporană*, București, Editura Nemira, 2005 (autorul reprezintă total servil poziția BOR, abordarea sa nefiind mai deloc critică sau minim obiectivă); https://ro.wikipedia.org/wiki/Dumitru_St%C4%83niloae; https://ro.wikipedia.org/wiki/Rugul_Aprins.

¹⁵ https://ro.wikipedia.org/wiki/Dumitru_St%C4%83niloae.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem; A se vedea și capitolul *Schimbarea la față* din lucrarea *Anatomia mistificării (1944-1989)* semnată de Stelian Tănase și publicată în primă ediție la Editura Humanitas în 1997.

¹⁸ Nicolae Manolescu, *Glasul Patriei sună fals* (II), „Adevărul”, 22 septembrie 2012.

¹⁹ <https://acad.ro/bdar/armembriLit.php?vidT=S> (*Membrii Academiei Române din 1866 până în prezent – S*).

²⁰ https://ro.wikipedia.org/wiki/Dumitru_St%C4%83niloae.

²¹ Printre lăudătorii lui D. Stăniloae(i) e s-au remarcat de-a lungul anilor: Daniel Ciobotea, Teotist Arăpașu, Antonie Plămădeală, Nestor Vornicescu, Teofan Savu, Bartolomeu Anania, Andrei Andreicuț, pr. Dumitru Radu, Dan Zamfirescu, pr. Ilie Moldovan, Sorin Dumitrescu, acad. Virgil Căndea, Sandu Frunză, Silviu Alupei, Răzvan Codrescu, Claudiu Târziu, Radu Ciuceanu, Costion Nicolescu, Radu Preda, Dan Ciachir, Cristina Păiușan, George Enache, Adrian Nicolae Petcu, Mihail Neamțu, Bogdan Tătaru-Cazaban, Teodor Baconsky, Ioan I. Ică jr., Ion Bria, Sever Voinescu, Adrian Papahagi, Vasile Bănescu, Eugen Simion, Ioan Aurel Pop, Lucian Turcescu, Lavinia Stan, Andrew Louth, Marc-Antoine Costa de Beauregard, Olivier Clement. Dintre publicațiile mai recente menționez: Lucian Turcescu, *Părintele Dumitru Stăniloae despre lege, politică și natură umană*, în „Studii Teologice”, seria a 3-a, anul 9, nr.2 (aprilie-iunie 2013), pp.115-140; Idem, *Dumitru Stăniloae: Tradition and Modernity in Theology*, Iasi, Center for Romanian Studies, 2002, 260 pp.;

Lavinia Stan, Lucian Turcescu, *Religion and Politics in Post-Communist Romania*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007, p.45; Idem, *Religie și politică...*, pp.100, 101-102, 153, 172-173 (nota 65).

²² Era doar mai deschis la dialogul și colaborarea sinceră cu catolicii, avusese încă din 1925 declarații favorabile unei apropieri frățești în vederea pregătirii unei posibile viitoare reuniri cu greco-catolicii, publicând chiar texte elogioase la adresa catolicismului și a Papei în revista „Unirea”, nr.25 a Bisericii Unite cu Roma (Greco-Catolică), dar cam atât. De asemenea, era un om cult, dar și smerit, fiind mai apropiat în exilul său francez de Biserica Ortodoxă Rusă din exil, iar în testamentul lui cerând insistent să i se facă prohodul și înmormântarea în ritul bizantin/grec de preoți ortodocși, chiar dacă admitea bucuroși și o eventuală participare la ritual a clericilor greco-catolici și rugăciuni ale presbiterilor locali romano-catolici (ceea ce s-a și întâmplat, de altfel).

²³ V. Puiu rămăsese spre finele războiului în exil, inițial la Viena, după ce participase în august 1944 la Zagreb la o ceremonie de hirotonire a unui episcop ortodox din Croația, trimis fiind de conducerea BOR, apoi trecuse succesiv în Austria/Germania, Italia (Veneția), Elveția și Franța (întâi în sud, apoi lângă Paris – 1949); la 21 februarie 1946 a fost condamnat la moarte în contumacie, fiind judecat sub acuzația de criminal de război de Tribunalul Poporului din România, iar la 28 februarie 1950, la propunerea mitropolitului Ardealului – Nicolae Bălan, era caterisit de Sfântul Sinod al BOR condus de patriarhul Justinian Marina – <https://radiorenasterea.ro/mitropolitul-visarion-puiu-un-ierarh-condamnat-deopotriv-la-moarte-si-nemurire/>; <https://ortodoxia.de/memorabilis/mitropolitul-visarion-puiu/>; https://ro.wikipedia.org/wiki/Visarion_Puiu; <https://ortodoxia.de/memorabilis/testamentul-mitropolitului-visarion-puiu/>; <https://www.activenews.ro/stiri/10-august-57-de-ani-de-la-invesnicirea-mitropolitului-Visarion-Puiu-misionarul-ortodox-din-Bucovina-Transnistria-si-Europa-Occidentala-168545>; <https://www.fericiticeiprignoniti.net/episcop-visarion-puiu/1007-un-nedreptatit-al-istoriei-mitropolitul-visarion-puiu/>; Pr. Ioan Lisnic, *Mitropolitul Visarion Puiu: viața și opera sa bisericească*, Chișinău, Editura Labirint, 2010.

²⁴ A se vedea Bogdan Barbu, *Vin americanii! Prezența simbolică a Statelor Unite în România războiului rece*, București, Editura Humanitas, 2006.

²⁵ *Lupta și drama lui Inocențiu Micu Clain*, în „Biserica Ortodoxă Română” („BOR”), an. LXXXVI, 1968, nr.9-10, pp.1137-1185; *Uniatismul din Transilvania, opera unei întreite silnicii*, în „BOR”, an. LXXXVII, 1969, nr.3-4, pp.355-390; *Uniatismul din Transilvania, încercare de dezmembrare a poporului român*, București, Editura Institutului Biblic, 1973; *Rolul Ortodoxiei în formarea și păstrarea ființei poporului român și a unității naționale*, în „Ortodoxia”, an. XXX, 1978, nr.4, pp.584-603; *Vechimea și spiritualitatea termenilor creștini români în solidaritate cu cei ai limbii române în general*, în „BOR”, an. XCVII, 1979, nr.3-4, pp.563-590.

²⁶ *De ce suntem ortodocși? (românii)*, în „Mitropolia Moldovei și Bucovinei”, an. I (LXVII), 1991, pp.15-27; *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1992 (și în alte ediții: București, Editura Elion, 2004; *Opere complete*, vol. 9, București, Editura Basilica, 2018); *Națiune și creștinism*, ediție, text stabilit, studiu introductiv și note de Constantin Schifirneț, București, Editura Elion, 2004; D. Stăniloae, *Opere complete*, vol. 3 – *Cultură și duhovnicie. Articole publicate în „Telegraful Român” (1942-1993)*, ediție îngrijită de Ion-Dragoș Vlădescu, București, Editura Basilica, 2012.

²⁷ Silviu Rogobete, *O ontologie a iubirii. Subiect și realitate personală supremă în gândirea părintelui Dumitru Stăniloae*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Fredrik BÖÖK

Călătorie în Ungaria, hoinărind prin Transilvania (1)



În anul 1926, cărturarul suedez Fredrik Böök a făcut o călătorie în Ungaria și Transilvania, după Unirea din 1918. În capitolul „Strövtåg i Siebenbürgen”, din cartea *Resa till Ungern*, publicată în anul 1927, autorul descrie pe larg și nuanțat experiențele sale din timpul acelei vizite. Böök a fost profund impresionat de peisajele transilvănene, pe care le descrie ca fiind de o frumusețe pitorească, cu dealuri domoale, sate izolate și atmosferă patriarhală, dar notează și contrastul puternic dintre viața rurală, liniștită, și tensiunile politice ale momentului. Observațiile sale sunt plasate într-un context istoric larg, amintind trecutul Transilvaniei ca parte a Regatului Ungariei și a Imperiului Austro-Ungar. A fost fascinat de continuitatea istorică și culturală a regiunii, precum și de schimbările rapide produse după 1918. Aceasta este relatarea călătorului suedez.

În maghiară, SIEBENBÜRGEN se numește Erdély, cuvânt care provine din *erdő*, însemnând pădure. În românește se traduce prin Ardeal sau Transilvania. Acest nume, atribuit ținutului de dincolo de păduri, este firesc căci platoul mare și înalt e deluros, dar destul de puțin împădurit; în schimb, lanțurile muntoase care-l mărginesc sunt acoperite de păduri dese, care în vremurile străvechi trebuie că erau greu de străbătut. Pădurea de foioase urcă până la înălțimea de 1400 de metri deasupra nivelului mării, cea de pini ține până la 1800 de metri, de unde începe vegetația pitică.

Mai văzusem și înainte regiuni din Transilvania dar întotdeauna mi-am dorit să văd mai mult, căci ținutul este unul din acelea care stârnesc imaginația. Încă de pe băncile școlii priveam fermecat colțul negrumaroniu al Ungariei, cu nume de orașe germane precum Hermannstadt, Kronstadt, Klausenburg; iar din manuale îți puteai face o idee despre strania istorie a Transilvaniei.

Acolo au domnit prinți care, în perioada noastră de glorie, au făcut alianțe cu Suedia pentru a apăra protestantismul, iar unul dintre ei, Gábor Bethlen, a fost cumnatul și tovarășul de arme al lui Gustav Adolf al II-lea. Dar această țară protestantă era în același timp un fel de stat vasal Turciei, ceea ce nu a împiedicat-o să fie centrul rezistenței împotriva cuceritorilor turci, bastionul războaielor de independență. Gábor Bethlen a fost ales chiar rege al Ungariei catolice, așa cum în secolul al XIV-lea familia Hunyadi, originară din Transilvania, îi dăduse Ungariei marele ei regent și cel mai mare rege al său, Matei Corvin.

Desigur că nu a fost ușor să-mi fac o idee clară despre spiritul autentic al Transilvaniei! Prințul Georg Rákóczi al II-lea a vrut să devină rege al Poloniei, în alianță cu Carol al X-lea Gustav, dar în timp ce armata suedeză a pornit să cucerească Scania, trupele transilvane au fost zdrobite de polonezi, cazaci și tătari, iar Rákóczi, detronat de sultan, a căzut în mâinile turcilor. Suedia a avut multe legături cu Transilvania în secolele trecute, dar acum pare foarte îndepărtată și inaccesibilă; aproape că nu auzi niciodată vorbindu-se despre cineva care a fost acolo. În ce mă privește, eu o vizitam adesea în imaginație și undeva, în ascunzătorile mele, se află frânturi ale unei epopei neterminate despre păduri transilvănene cu turci, țigani, o vânătoare de urși și un ciobănaș care doarme sub tufe de mure, e trezit de cornul unui vânător și se îndrăgostește de o nobilă domniță. În mod ciudat, nu-mi amintesc perioada în care se petrecea acțiunea acelui poem transilvănean, în care culoarea locală ca și cronologia erau probabil la fel de difuze.

Când am călătorit prin Transilvania, cu zece ani în urmă, am trecut cu trenul printr-o vale, dar de pe calea ferată nu puteam observa mare lucru. Peisajul era frumos în orice caz și, acum, când trec prin aceleași regiuni, o recunosc. Trenul urcă și urcă, trebuie să traversezi munții de la graniță, care înconjoară podișul. Priveliștea nu este largă, deoarece trec prin văi, de-a lungul unui râu cu apă repede. Turme de bivoli pasc pe pajiștile de pe maluri, iar apa le șiroiește de pe boturi. Porcari în țătari largi și albi își croiesc drum în verdeață, unde râul se lărgeste și se adâncește, pescari dezbrăcați în mijlocul lui, își întind plasele și ne fac cu mâna, prin bălți berzele sunt și ele ocupate cu pescuitul.

Femei stau în genunchi aplecate peste rufele lor de spălat, unele se scaldă fără grijă ca pe o plajă modernă; băiețandri cu pielea arsă de soare și plete negre se bălăcesc în apă și se rostogolesc pe mal laolaltă cu porcii negri și ei la păr. E cald, aici, la sfârșitul lunii mai, dar se pare că soarele nu e prea fierbinte pentru băștinași căci peste tot vezi dormitând grupuri de oameni care nu se obosesc să caute un loc la umbră. Totul este somnolent și liniștit; un ritm molcom și plăcut domnește peste oameni; nu au grabă nici muncitorii feroviari, care, cu torsurile goale și picioarele înfășurate în fâșii zdrențuite, beau de zor apă din gălețile lor. În gări cumpărăm cireș;

aici e ca la noi, în iulie. Înainte să plecăm de la Colegiul Eötvös din Budapesta, ca rămas bun, am cules din grădina flori de iasomie.

Idila arcadiană este exact aceeași așa cum mi-o amintesc din anul 1922, deși nu sunt sigur că valea este complet identică. Am lăsat în urmă Nagyvárad (în germană Grosswardein, în românește Oradea mare) și ne îndreptăm spre Kolozsvár-Klausenburg-Cluj. Faptul că am trecut granița l-am remarcat în mai multe feluri: de la toaletă au dispărut prosoapele, șervețelele din vagonul restaurant au dispărut și ele, iar oamenii ne-au examinat zierele oarecum pe furis. Au apărut și domni cu cochete batiste de dantelă fluturând din buzunarul de la piept; așa că știi unde te afli. În grădinile gărilor vedem straturi de flori care formează literele strigătului triumfător, „România Mare”. E plin de soldați. În Nagyvárad – oraș cu aproape șaptezeci de mii de locuitori, dintre care opt mii sunt români, restul în mare parte maghiari – sunt staționate șase sau șapte regimente. Ne-a informat un ofițer de artilerie politicos și vorbăreț, care s-a urcat în tren într-o dispoziție excelentă, căci era în permisie și mergea la București. Cu un camarad de arme suedez discuta despre războiul cu gaze și programul zilnic al artileriei române. Am observat că până și soldații au parte de o binemeritată pauză de odihnă, când soarele e la zenit.

România Mare face tot posibilul să înghită Transilvania, să o contopească cu Regatul, vechiul regat, dar încă nu a reușit: sub proaspăta fernisă românească, subțire și strălucitoare, descoperi pretutindeni Transilvania istorică, infinit de pitorească și de particulară, cu o structură infinit de complicată; încheată de atâtea rase, din atâtea religii și formațiuni sociale încât dezorientează mintea străinului. Și totuși ea a fost mult mai armonioasă și mai echilibrată în forma sa anterioară decât orice perspectivă de devenire ar avea sub suzeranitatea românească. Faptul că există o unitate în diversitate, că se poate vorbi cu adevărat despre o cultură transilvană, este evident pentru oricine a analizat istoria țării. Oricât de fugar ar privi în jur, faptul își găsește confirmarea pretutindeni pentru cel care își ține urechile desfundate și ochii deschiși. Vechea, nobila și memorabila cultură transilvană se opune presiunii intolerabile, nivelatoare, aproape în fiecare punct, iar această luptă neîncetată este cea care conferă vieții contemporane din Transilvania tensiunea sa.

Una din primele deplasări făcute cu mașina din Kolozsvár ne-a dus câțiva kilometri spre sud, până la Torockő, un sat situat sus în munți. Pe drum, am trecut pe lângă Turda, cu vechile sale mine de sare, care funcționau deja în epoca romană; este un oraș cu peste 15.000 de locuitori, cu o majoritate covârșitoare de maghiari, iar de acolo de sus ai o priveliște minunată asupra orașului Kolozsvár, care este aproape un oraș mare. Am urcat și mai sus, am traversat râul de munte Aranyos. Apa pare limpede, dar este contaminată, ar trebui să spunem poluată, cu o substanță care a dat râului numele: Aranyos înseamnă „cel care poartă aur”. Transilvania este una dintre cele mai bogate în minerale regiuni de pe pământ; în orice caz nu e depășită de nicio altă țară europeană. Zăcămintele de sare sunt incomensurabile; există sulf, zinc și cărbune, minunate cariere de marmură și ametiste.

Faptul că arta aurarilor transilvăneni a cunoscut, încă din vremea Renașterii, o înflorire unică se datorează abundenței de pietre prețioase. Nici pentru executarea de monturi nu

lipsește materiale. În munți zac toate metalele prețioase, chiar și rarismul telur, care altfel nu se găsește în Europa. Aur și argint sunt din abundență atât în minereuri, cât și în apele râurilor. Aurul se obține și astăzi în valoare de câteva milioane de lei pe an, chiar dacă profitul a scăzut enorm după cel de-al Doilea Război Mondial. Acum joacă un rol mai important fierul, cuprul și plumbul. Cu mai puțin de douăzeci de ani în urmă, a fost descoperită, pe neașteptate, o nouă resursă naturală: gazul metan. Acesta izbucnește din măruntaiele pământului, lângă Kissármás, cu un vuiet de uragan care se aude până departe. Din exploatarea lui s-a dezvoltat o întreagă industrie.

Nu am avut timp să căutăm aur în Aranyos și, în plus, era duminică; intenționeam să participăm la slujba bisericească din Torockő. Am ajuns acolo odată soarele strălucitor de dimineață. Nu este o zonă agricolă în sens strict; panorama cuprinde fânețe, pășuni, pajiști montane și lanțuri alpine cu forme îndrăznețe. În Transilvania se întâmplă adesea să ți se pară că, de departe, zăpada este un nor de vară; ca în Elveția. Când stai pe tăpșanul din fața bisericii din Torockő, ai în față o priveliște cu câmpuri agricole în terase ascendente, dar în spatele ei se înalță prăpăstiosul munte gol și sălbatic, de un gri albăstrui. Biserica, albă, cu o curte asemănătoare unei fortărețe și cu șirul de grajduri, nu e bătrână. A fost construită în 1829, dar orașul este străvechi. Timp de multe secole au existat aici mine de fier, acum abandonate. Se crede că populația locală băștinașă era formată din coloniști germani aduși din Austria. Magnificele costume populare din Torockő îi pot mărturisi originea.

Judecând după starea îmbrăcămînții lor, locuitorii satului maghiar trebuie că au fost bogați și, prin urmare, vrednici și întreprinzători. Pe platoul din fața bisericii se ținea unul dintre cele mai importante târguri din Transilvania. Acum, printre pietre crește iarba, pentru că autoritățile române au interzis-o. Consiliul raional a fost mutat într-un alt sat, românesc desigur, iar liceul, care făcea din localitate aproape o metropolă culturală, a fost închis. Locuitorii trebuiau cufundați în sărăcie, iar locul, abandonat căci este unguresc. Dar săteni din Torockő se apără bărbătește. Au recurs la o nouă ramură economică devenind constructori de poduri. Pietrele și râurile de munte le-au oferit de multă vreme posibilități și materiale necesare, iar acum își folosesc iscusința în toată țara. Construiesc poduri și baraje în echipe de lucru închise, pe bază de contract.

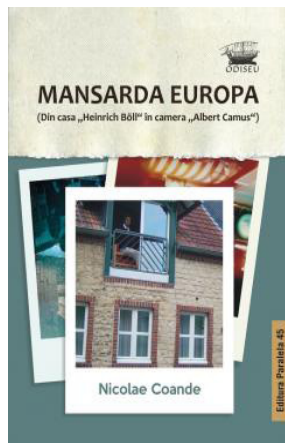
Mă gândesc acum la clasicele relatări ale lui Leskov despre vechii credincioși ruși, care au călătorit prin toată Rusia construind poduri cu o măiestrie uimitoare. Există aici, cu siguranță, o legătură psihologică: construirea unui pod este o chestiune de încredere deoarece depinde de cât de conștiincios este făcută lucrarea, iar atunci când e gata, necunoscătorii nu înțeleg cum e cu puțință așa ceva. Treci prăpastia bizuindu-te pe speranță, pe încredere. Pentru cei care au construit podul este o chestiune de onoare și conștiință. Pioșii credincioși ruși, din vechime, persecutați, aveau și ei această calitate rarismă: erau oameni pe care te puteai bizui. În alte sate maghiare de munte, pentru a putea supraviețui, oamenii au îmbrățișat meseria de tâmplar sau de olar.

(va urma)

Traducere de **Daniel ONACA**

Andrei-Codrin BUCUR

În pod cu deltaplanul



Autorul ale cărui evocări cotidiene vor fi analizate în cele ce urmează este cunoscut publicului larg mai degrabă în calitate de poet, și – printr-o simplă privire aruncată asupra volumelor sale de versuri, elaborate prin dialectici și mecanisme desprinse din *operele* unui Vișniec¹, Sorescu... sau prin tertipurile altor „subiecți literari” – îi dibuim strădania de a fi autentic și (neostoită obsesie scriitoricească) de a-și depăși condiția.

Însă nu despre stihuri și cezuri o să discutăm imediat, ci despre textele de factură diaristică ce alcătuiesc *Mansarda Europa* (Din casa „Heinrich Böll” în camera „Albert Camus”) – o culegere de impresii de voiaj, după cum rezultă chiar din inutila (dată fiind ploaia de amănunte ilustrative) *Introducere*.

„Un prolog

(De ce *Un...*? Nu e o ediție cu multiple contribuții auctoriale, adică n-o să fie succedat de *Al doilea... Al treilea...* ș.a.m.d., n.n.)

Am reunit în *Mansarda Europa* jurnalele ținute la rezidențele literare din Occident la care am fost invitat începând cu anul 2003 (ultimul capitol, al IV-lea, *Pisica din Lavigny. Jurnal de castel*, e datat 22 august-17 septembrie 2017, n.n.). Cu puțin noroc, am ieșit din când în când «afară», nu pentru shopping și nici pentru a căuta un loc de muncă mai bun – nu am vocație de expatriat (când ocupă un post calduț în țara de baștină, angajatul nu se mai strofoacă, n.n.). Am fost primit în Apus ca scriitor, iar asta mi-a oferit o anume consolare față de lipsa de respect sau indiferența veselă (de Cimitir Săpânța) de care «se bucură» scriitorii români în propriile țări (am fi optat pentru „...în propria lor țară”, n.n.). «Căpcăunul filantropic», despre care vorbea Octavio Paz, este acel stat festivist care vrea să fie preamărit, în vreme ce îți aruncă un mărunțiș acolo (*Unde?* n.n.). Mai bine, lipsă (Presupunem că are o predilecție pentru *chestiunile consistente*, n.n.).

Așa stând treaba, odată întors în tulburile

conglomerat etnopsihic care este România, am devenit preocupat să nu uit sau să nu distorsionez mai apoi ce am făcut în străinătate. Notele astea reprezintă, cred (*credință* ≠ *evidență*, n.n.), inclusiv o formă de naivitate a mea (dincolo de vanitatea de a spune că am fost pe acolo): aveam sentimentul că trebuie să le comunic oamenilor ce simt eu la contactul cu altă civilizație, în felul primitivilor care se căznesc să se ridice la nivelul celor normali (Definiți termenii: *normalitate* și *primitivism!* n.n.). Am avut de mai multe ori senzația călătorului în timp și am căscat gura la o altă civilizație (1. Se subînțelege că „exploratorii temporali” interacționează cu *diverse* „umanități”; 2. Dacă n-ai căscat și chakra dintre sprâncene, degeaba, n.n.).

Am notat ce mi se întâmpla în locurile unde mă aflam (doar nu era să *pășiți* ceva în aspațialitate, n.n.) (că era Germania, Austria sau Elveția), pentru că experimentam cunoașterea directă a unor oameni și locuri care întruchipau eternul «Celălalt». Acumulam fragmente de viață de o manieră care trecea prin furcile caudine (expresia corectă este «a trece *pe sub* furcile caudine»); așa ne-a învățat «nea Mustață»², și nu intenționăm să-l contrazicem, n.n.) ale uimirii toate perplexitățile esticului în fața Zidului Occidental, dar și stările de admirație necondiționată care adesea induc românilor culpa de inferioritate. Am trăit printre scriitori și artiști a căror artă și experiență îmi spunea (la limita dezacordului, n.n.) mai multe despre țările lor decât credem că am putea afla (nu pricepem tangajul de la singular la plural? n.n.) din comunicatele oficiale sau din media străină. Am avut timp pentru scris și pentru a-mi aerisi mintea – iată esențialul.

Pentru că scrisul nu este doar vanitate personală, ci și barieră sonică (deci un *prag fizic* ce poate fi transgresat, n.n.) împotriva curgerii vremii, aceea uitare atât de confortabilă pentru cei care vor să trăiască în iluzia că viața e vis, iar faptele noastre sunt doar borne de fum de care nu suntem vinovați în totalitate. Un fatum căruia ne putem sustrage, chiar și atunci când am fost avertizați de bătrânul poet: «Pulvis et umbra sumus».” – (pp. 7-8)

Ne-am blocat. Cum vine asta: *Scrisul este o barieră sonică, aceea uitare confortabilă pentru cei care vor să trăiască în iluzia că viața e vis?* Din câte știm, *scrisul* (literatura de orice gen) este în primul rând memorie, în niciun caz obnubilare.

Aproape că ne-a pierit cheful... Dar nu ne dăm bătăuți.

• **„Fereastra din acoperiș. Un anotimp în Westfalia (...)** Timp de patru luni, între 7 noiembrie 2003 și 5 martie 2004, am locuit într-o mansardă în casa în care și-a trăit ultimii șaptesprezece ani de viață Heinrich Böll, laureatul Premiului Nobel pentru literatură în 1972 (când subtitlul lucrării conține acest nume, detaliile «funcționărești» is de prisos, n.n.). Ca soldat al Reichului, Böll a mărșăluit inclusiv pe teritoriul României în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, iar mai târziu a căzut prizonier la americani,

apoi... A făcut parte din cohortele dezmembrate ale Wehrmachtului care se grăbeau să se predea armatei SUA...

În veranda Casei Böll am văzut câteva fotografii înfățișându-i pe Böll și pe Alexandr Isaievici (nu era necesar, n.n.) Soljenișin, uriașul scriitor și disident rus (*idem*, n.n.). Se plimbau prin grădina micuță, în 14 februarie 1974, când au fost încercuiți de zecile de paparazzi care au luat cu asalt reședința lui Böll (am fi jurat că era conacul lui Soljenișin, n.n.). Amândoi făcuseră frontul, așa că nu s-au speriat prea tare: au văzut ei încercuiri și mai dure. În ce împrejurări a ajuns marele rus în casa scriitorului german din micuța localitate Langenbroich (undeva la 60 de km de Köln) puteți afla din cartea lui Soljenișin, *Ca bobul între pietrele de moară*³. Prin această grădină și pe drumurile din jurul localității unde am locuit timp de patru luni m-am plimbat și eu, întrebându-mă uneori ce caut pe aici, atunci când scriitorul nu (mai) putea răspunde la această îngrijorare amuzantă (pentru noi e serioasă, n.n.). Este felul în care ființa noastră reacționează la dezrădăcinare, chiar și temporară, mai ales atunci când ia act de felul în care eul nostru e prezent în lume prin pagina scrisă.” – (pp. 9-10)

Capitolul întâi, secțiunea a doua, și suntem întâmpinați de...

• „Plec din Casa Böll” – (p. 10)

Atât de rapid?!

• „4 martie, 2004 M-am trezit cu capul și cu gândurile umflate; am trimis un ultim articol la ziar (*Vizită la Deutsche Welle*) și am încercat să refac bagajul – nu mai am voință, așa că l-am lăsat baltă... Am transcris o poezie (*Poetul își declină faima*) în Cartea de onoare a Casei, dar și fragmentul liminar din *Fotografie de grup cu Domn*, apărut deja în *Ramuri*, în traducerea în engleză a lui Adrian Buz. Mă întreb cine va citi cărțoiul ăsta în care mi-am lăsat și eu amprenta (Vă spunem noi: Sfântul Petru la Judecata de Apoi, n.n.), de vreme ce este ținut sub cheie de Herr Knodel, omul de legătură de la *Der Bürgermeister din Düren*? Înaintea mea, nu mai puțin de 106 scriitori și artiști (Nu vă scapă nimic, Meister Koande! n.n.) au semnat aici, punându-și gândurile mai mult sau mai puțin patetice (Ce urât din partea dumneavoastră! n.n.) în dispoziție lirică pe pagina albă, poroasă, ca pentru o eternitate așijderea (O eternitate albă și poroasă? n.n.). (...) Mă gândesc în timp ce scriu că e prea multă vanitate în gestul de a scrie și de a poza; parcă m-aș opri, dar nemții n-ar înțelege reținerea asta decât ca pe o formă de (Ei, lăsați, lăsați! n.n.) impolitețe...” – (pp. 10-11)

• „Ieșirea Acestea au fost ultimele notații pe care le-am făcut în preziua plecării din Heinrich Böll Hause, după patru luni de ședere la prima mea bursă literară, în prima mea călătorie în afara țării, chiar în marele plămân vestit al Germaniei, Nordrhein-Westfalen. (...)

Stătusem 120 de zile (Ne-ați anunțat adineauri: «după patru luni de ședere...»; plus la paginile 9 și 10, n.n.) în casa unde a trăit ultimii ani de viață laureatul din 1972 al Nobelului pentru literatură (O luăm de la capăt? n.n.), omul pe care-l vedeam fotografiat împreună cu Soljenișin în grădina unde păștea un cal alb...” – (pp. 11-12)

În concluzie, cartea nu constă în cronicile „la cald” ale perioadelor respective, ci într-o serie de glose expandate ulterior pe marginea generoasă a unor fițiuci. Îi mai dăm o șansă.

• „În țărișoară fusese o vreme când scriitorii obțineau o casă sau o mașină doar pentru o poezie dedicată partidului... (Și vă necăjiți fiindcă nu s-a păstrat cutuma? E drept: acum oportuniștii se pricopsesc c-o editură, o revistă, o distincție etc., n.n.) (...) Dar chiar erau ăia scriitori sau fusese vorba despre ipocrizia criminală a unor inși care ținând pana în mână, o forțau să devină lingura cu care mâncau din muntele de rahat al epocii? Poate că au dreptate Ana Blandiana, Augustin Buzura, Nicolae Breban sau Nicolae Manolescu să spună că la noi s-a publicat tot ce s-a scris mai bine, cu marile-mărunte cedări în fața cenzurii – altfel nu se putea (nu îndrăznim să le contestăm depoziția, n.n.). Poate că Luca Pițu are și el dreptate să-i ironizeze pe acești mentori ai culturii românești, mai ales că au avut cedările și compromisurile lor și l-au lăsat pe Nicolae Ceaușescu în postura de singur factotum al epocii! Însă de ce simt câteodată că nu ăsta e «războiul» meu și mă regăsesc în melancolia celui care știe că scriitorii români n-au produs un Platonov, Șalamov, Mandelștam, Soljenișin, Havel, Patočka (exceptia Goma spune totul) (în ce sens? n.n.), și că versatilitatea, proteismul și eschiva personale, cu mici excepții, au devenit politici culturale agreeate de bonzii culturali ai vremii în cărdășie cu aparatcicii roșii? Vorbim cu emfază de dictatura din Rusia, suntem uluiți de forța Molohului roșu, dar uităm ce rezistență, sfârșită chiar în Gulag, au opus scriitorii și artiștii ruși. Oare eu ce-aș fi făcut în vremuri potrivnice scrisului? Aproape că îmi vine să râd: când au fost în România vremuri propice scrisului?” – (pp. 12-13)

Prin această ultimă remarcă, Nicolae Coande bate monedă cu laitmotivul *intimităților* sale, și anume văicăreala fondată pe considerente și rațiuni de ordin *popular*. Văduvit de celebritatea pe care o merită din belșug, ține morțiș să ne inoculeze ideea că el este Demiurgul iar invenția sa îl ignoră, ispravă coroborată și de pasajul anterior: „În fond, eram un călător neceducat și nu am pretenția că așa fi altfel nici acum, la 15 ani trecuți de la această experiență decisivă, deși am avut norocul să mai călătoresc în câteva țări care cheamă scriitorii să le viziteze – doar pentru că sunt scriitori și pentru că sunt apreciați ca atare (italicele ne aparțin, n.n.). N-ar fi rău să învețe și România așa ceva, însă mi-e teamă că nu o va face prea repede. Nu în timpul vieților noastre, cu siguranță.” – (p. 10)

Sperăm, din tot sufletul, să-și fi surmontat precara stimă de sine.

În continuare, autorul trece în „desfășurător” efemeridele pe care se cădea să le fi consemnat la vremea cuvenită. Nu ne deranjează acest aspect *lustrativ* al recondiționării textului (nu-i nici primul, nici ultimul *estet* care apelează la această rețetă). Doar că în loc să-și ventileze destăinuirile, le încarcă:

a) cu balast narativ: „La Zeit-Café, în marea gară a Kölnului...”, „...Kölner Dom Sankt Petrus”, „nu o găseam pe Sigrun Reckhaus, managerul de proiect de la Heinrich Böll Haus – Langenbroich”, „lângă liniile de cale ferată strânse în marele nod situat chiar lângă Rin. A, mai era și Rinul!”, „...serviciile Deutsche Bahn”, „Peste Main trecusem din greșeală, după ce, coborât din avionul care mă adusese de la București la Frankfurt, urcasem într-un mic tren în căutarea gării de unde trebuia să iau un ICE spre Köln” (măcar să ne fi lămurit ce e „un ICE”, dacă s-a întins atât cu „elementele tehnice”, n.n.), „Cei peste 1450 de kilometri i-am mers ca pe jos”, „prima mișcare după ce urma să aterizez era să iau trenul din Fernbahnhof...” (mai exact: *Fernbahnhof* – gară pentru trenuri de lungă distanță sau stație feroviară centrală, n.n.), „Dar nu la gara principală din oraș trebuia să ajung eu, ci să rămân în vastul spațiu al aeroportului, să cobor un etaj-două la Fern (probabil *Fern*, n.n.) și să găsesc linia 6, de unde trebuia să iau ICE 610 spre Köln. De acolo aveam să plec, în cele din urmă, după ce am colindat câteva zeci de minute în căutarea gării...” – (pp. 15-16);

b) cu indicații ce vizează edificiile, burgurile și personalitățile menționate pe tot cuprinsul corpusului de „amintiri adăugate”: „O parte din casa în care am stat pe toată perioada bursei fusese cumpărată de Heinrich Böll în 1966, contra sumei de 8 000 de mărci...” (p. 19), „Heinrich Böll Haus, cea care mi-a oferit bursa de patru luni, este parte integrantă a Heinrich Böll Stiftung (adică Fundația Heinrich Böll, n.n.), instituție de prestigiu în lumea culturală și chiar politică a Germaniei, cu filiale în 16 landuri...” (p. 20), „Langenbroich este o așezare liniștită, cu puțin peste o sută de suflete (la acea dată avea 66 de case, cum cu precizie teutonă m-a informat infatigabila Frau Ludwig!), poziționată undeva între Düren și Untermaubach, la liziera unei păduri, proprietate a unui bogat om de afaceri stabilit prin Noua Zeelandă... (dacă ne spuneți și ce număr are la pantofi antreprenorul anonim, promitem c-o să vă dăm cinci stelute pe Goodreads, n.n.)” (p. 24), „...Casa Böll, nr. 22, azi proprietate a fiului său, René, domină *symbolic* zona (italicele ne aparțin, n.n.)... Într-unul din zile ieșisem la plimbare, înspre Kufferath... și, după ce am apucat să declanșez blitzul, am auzit o voce care m-a înlemnit. Din dosul unui copac..., pădurarul bondoc... îmi adresase câteva cuvinte... (...) Cum eram surprins de apariție, l-am asemuit pe dată⁴ cu Marele Pădurar din *Pe falezile de marmură*, ceea ce era o capcană a minții mele și a imaginației care percuta literar”⁵ (pp. 24-25), „Cu aproape un milion de locuitori, Kölnul ocupă locul patru în ierarhia celor mai importante orașe germane, după Berlin, Hamburg și München...” (p. 28),

„Uriășul Dom, construit cu mari întreruperi între anii 1240-1880, domină intrarea... (...) Ca să dai ocol acestei splendori arhitectonice finalizate de arhitectul Karl Friedrich Schinkel... (...) Vitraliile sunt de neînchipuit... (...) Undeva, într-o firidă laterală, în stânga, Crist stă întins...” (p. 29), „Primul dintre ele este o donație făcută de Ludovic al Bavariei, regele-fantast, prieten al culturii și al lui Wagner, pe la 1847 (chit că se născuse în 1845, n.n.). Blazonul său – înfățișând doi lei dispuși în diagonală, unul auriu, celălalt albastru – are în centru... (...) Toate cele opt vitralii au ca principale reprezentări scene biblice, în special, pe Fecioara Maria și Cristos în diferite ipostaze (Nașterea, Răstignirea, Învierea), având situate la bază personaje faimoase ale Cărții Sfinte, dar și teologi și Sfinți Părinți ai creștinismului: profeți ca Daniel, Iezechiel, Ieremia sau Isaia, dar și Ioan Chrisostomos, Grigore de Nazianz, Sf. Atanasie, Vasile cel Mare, Sf. Bonaventura, Thoma d’Aquino, Sf. Bernardus. Nu lipsește faimosul Carol cel Mare, a cărui catedrală impresionantă aveam s-o văd la Aachen, sau Papa Bonifacius (*Germanor Apostolus*)⁶. Celelalte vitralii ale Domului au mai mult motive florale, iar filigranul...” (p. 30) – și tot așa, pe pagini întregi, de-am ajuns la disperare.

Până și banalul „ce-am băut, ce-am mâncat și... ce am strâns în brață” (vorba cântecului) ar fi fost mai rezonabil (și mai suportabil) decât această înșiruire de specificații à la Găgă⁷.

Ce efect poate avea o lectură seacă, în ciuda elasticității intelectuale a cititorilor avizați, dacă nu unul eminamente negativ. Căci, în definitiv, în ce rezidă acel „capital confesiv pur” despre care ni s-a relatat în prefață – citez: „Am trăit printre scriitori și artiști a căror artă și experiență îmi spunea mai multe despre țările lor decât credem că am putea afla din comunicatele oficiale sau din media străine. Am avut timp pentru scris și pentru a-mi aerisi mintea – iată *esențialul*” (italicele ne aparțin, n.n.) –, în: „Interiorul cafenelei «Campi in Funkhaus»⁸ respiră aerul anilor ’50, păstrat în mobilierul și chiar în tapetul fanat...” (p. 31), în „Köln-ul nu este numai orașul Domului, ci și al Filarmonicii, impresionantă instituție ce rivalizează cu cele mai faimoase din lume. Privită dinspre Rin, Kölner Philharmonie pare, îmbrăcată cum e în cărămidă roșcată...” (p. 35) sau în „În anul nașterii sale (a lui Heinrich Böll, n.n.), an de teribilă răscruce a lumii întregi prin ceea ce s-a numit Revoluția din Octombrie, Köln-ul avea aproximativ 650 000 de locuitori și făcuse parte, până în 1814, din Prusia condusă, într-o perioadă fastă a ei, de cancelarul Bismarck”⁹ (p. 40)

Ca să nu mai pomenim de *Addenda* cu care se încheie capitolul I și III. Privat de *addende* în *jurnal*, viața e pustiu (sau, aforism de cartier: „...fără ele ești ca fotbalu’ fără Pelé, ca Os fără Piele, lunatic între stele”¹⁰). *Curat meșteșug de aroganță* – în caz că ne-ntrebați pe noi.

În cel de-al doilea capitol (*O mansardă în Münsterland*), N. Coande renuță la frontispiciile calupurilor autobiografice de dinainte, și demarează istorisirea, bașca o și menține, prin clasicele „date

calendaristice”: 30 iunie, 1 iulie, 2 iulie ș.a.m.d. În acest mod, el intră (atât la figurat, cât și literal) în pită: „Pe la două fac o mâncare de legume verzi, congelate...” (p. 102), iar noi răcnim, în cor, *Aleluia!* deoarece însemnarea a picat la țanc, și anume după o polemică preprandială (și virtuală) cu Eugen Negrici, și ne turnăm în pahar un vin select – dar nu un *Chardonnay Grand Sud*, la 2, 99 euro, ca bursierul nostru (p. 101), ci un *Pelin alb* de Urlați, la reducere, ca orice compatriot care își cruță „artileria grea” pentru Revelion.

Și i-am fi dat nota 10 cu felicitări, dacă n-ar fi bătut apa-n piua pe o problemă de natură organizatorico-morală (și de nuanță) a Institutului Cultural Român, aflat sub șefia lui H.-R. Patapievic, și nu și-ar fi turat motorul ca un panzer (tărășenia rulează, cu pauze, pe circa 40 de pagini), furnizând extrase din articole apărute prin ziare și reviste, frânturi epistolare... plus replici ale unui stipendist, care, în loc să-și vadă de *actul său creativ*, belește ochii la ce se petrece pe meleagurile natale, abandonate provizoriu, în favoarea unei *etape rodnice*, peste hotare – fiindcă în România (*verba auctoris*), un cadou similar era și este de neconceput.

Tot aici, spre final, găsim primul poem compus de N. C. în Germania, corolar al acestei producții (cel mult) ilare pe care ne încumetaserăm s-o parcurgem în integralitate – însă ne-am împotmolit la frontierele celui de-al treilea capitol.

Musca în/din grădina secretă

Vorbeam cu muștele din schöppingen te bat îi spuneam uneia/ pe românește/ dar lăsam fereastra deschisă la bucătărie/ poate scăpau/ (am niște semințe galbene de mac pentru ele/ miros puțin și adorm)/ vara-n westfalia e frig ca-ntr-o varză/ și acum când dărdăi lângă o masă/ dau peste morți aici în exil tremurând/ celan îmbrățișat în sena de-un meșter german/ gherasim lucra sărit direct în apa *qui a l'air d'allumer/ le feu sur la terre/ poezii* nu mai au loc astăzi pe poduri/ negoțescu singur în camera de la münchen/ mâncând „căcaturile alea” (cum povestea dan lupu, la un calvados bătrân de zece ani) – în timp ce-și scria istoria/ cioran boloborosind (sic!) în ultimele zile în românește/ pe culoarele unui bordel de moarte din paris/ în timp ce mânca florile/ căcat de flori pentru scriitori români în exil/ ionescu uluit la bătrânețe că lumea e plină de vid/ nervos că Dumnezeu n-a abolit pentru el moartea/ ierunca obosit de nenorocita de viteză a lumii/ strigând pe fereastră la ea/ afectat că i s-a retras graiul/ el care n-a trăit decât pentru expresie/ cum își amintea chiar monica lovinescu în vremea/ când încă mai putea ea însăși vorbi/ fiecare cu grădina lui secretă/ moartea în/ românește este o muscă într-un lan galben de maci/ o soluție de viață în occident. (pp. 202-203)

Și retractăm analogia cu perspectiva soresciană și vișnieciană din uvertura investigației noastre, propunând una mai lesne: cu cea a lui Mircea Sîntimbreanu, Vladimir Colin... și cu a altor corifei ai neamului.

Note:

¹ Nicolae Coande – *Mansarda Europa*, Editura Paralela 45, 2019, 350 pp.

² Pe care dorește să-i copieze fără să-i imite, dar eșuează: așa cum se întâmplă cu majoritatea „apostolilor teatrali”. Vezi biografia lui N. Coande (disponibilă pe Wikipedia), de unde reiese că numele real al protagonistului este N. Boangiu. Posibil ca asemănările fonetice cu *boiangiu*: vopsitor de textile, *boângă*: insectă care se târăște pe pământ, *bulangiu*: homosexual pasiv, [*șarpele*] *boa* etc. (sursa *DEXonline.ro*) să-l fi determinat să-și schimbe numele de familie. Cert este că alegerea patronimicului „Coande” (explicația cu *porecla bunicului în sat, la Osica de Sus, lângă Caracal* are câteva lacune. Cf. Paul Bardașu, „Nicolae Coande: «Poeziile sunt mesaje codate în sticlă, aruncate în mări interioare»”, *Jurnalul.ro*, 10 noiembrie 2020, <https://jurnalul.ro/special-jurnalul/interviuri/poeziile-sunt-mesaje-codate-in-sticla-aruncate-in-mari-interioare-859740.html>) n-a fost câtuși de puțin inspirată, căci vrând să-și înlocuiască vechea *mască* cu una mai acătării (în demersul de a se distinge de ceilalți confrăți, prin adoptarea numelui „Condei”), a capotat ireversibil.

³ Radu Paraschivescu, *Două mături stau de vorbă. Scene românești*, Humanitas, 2018, pp. 95-97.

⁴ Ne simțim mai neajutorați decât signor Colonna: „Să scrii un *policier* al altcuiva era ușor, nu trebuia decât să imiți stilul lui Chandler sau, în cel mai rău caz, pe cel al lui Spillane; însă când am încercat să pun pe hârtie ceva original, mi-am dat seama că în clipa în care voiam să descriu ceva sau pe cineva, recurgeam la situații literare: în loc să spun că cineva se plimba într-o după-amiază senină, scriam: «sub un cer ca într-un tablou de Canaletto». Am realizat că tot așa făcea și D'Annunzio: ca să spună că o anume Costanza Landbrook avea niște calități anume, scria că părea o creatură a lui Thomas Lawrence, în legătură cu Elena Muti observa că trăsăturile ei aduceau cu anumite profiluri din tablourile lui Moreau tânăr, iar Andrea Sperelli îi amintea de portretul gentilomului necunoscut de la Galleria Borghese. Și astfel, ca să citești un roman, ar fi trebuit să te duci să răsfoiești rezumatele câtorva istorii ale artei ce se vindeau pe la chioșcuri” – Umberto Eco, *Numărul zero*, Polirom, 2015, p. 19.

⁵ Nici noi n-am priceput alegerea lui „pe dată” în locul lui „îndată”, „imediat”, „mentenăș” ș.a.

⁶ A se reciti nota 3.

⁷ Am fi preferat formula completă „*magnus Germanorum apostolus*”, nu abrevierea. Cf. *Scriptorum illustrium[m] maioris Brytanni[a]e, quam nunc Angliam & Scotiam vocant, catalogus*, Autor: Ioannes Baleus (John Bale), Editor: Ioannem Oporinum (Johannes Oporinus), Basel (Elveția), 1557-1559, *Centuria decimaquarta*, p. 201, https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_scriptorum-illustriumi-mai_bale-john-bp_1557-1559/page/200/mode/2up.

⁸ Nicolae Coande omite să transmită lucrurile fundamentale (ne referim la universul lăuntric, nu la realitățile exterioare retușate, adăugate... îndestulate), livrând cu asupra de măsură o droaie de bagatele pe care (pasionați mai curând de structura cognitivă și afectivă a *beletristicilor*, decât de conjuncturile sociale generale) le repudiem dintru început.

⁹ Corect: „Campi *im* Funkhaus”.

¹⁰ Otto von Bismarck s-a ivit, *per partum naturale*, în 1815.

¹¹ Deceneu (aka Răspopitu'), piesa: 7 zile, strofa 1, album: „Operațiunea Monstru”, MediaPro Music & SUB Records, 2001.

Ciprian VĂLCAN

Revoluție

Să ai naivitatea de a crede că toate defectele omului pot fi corectate printr-o revoluție.

Revoluțiile sînt începute de idealisti și sînt încheiate de teroriști.

Revoluțiile care nu impun teroarea nu sînt adevărate revoluții, ci chermize populare.

Lumea nu e la fel după o revoluție – numără cu cîteva zeci de mii de morți în plus.

Eroii revoluției sînt tocmai aceia care ar fi înfundat, în vremuri obișnuite, pușcări.

Revoluționarii sînt foștii copii care n-au fost lăsați să-și strice jucăriile.

Revoluțiile nu sînt decît pretexte pentru masacre.

Cel care vrea să ucidă cu inima împăcată se declară revoluționar.

Să trăiești mereu viețile altora de teamă ca nu cumva să fii nevoit, în cele din urmă, să-ți trăiești propria viață.

Dacă ar fi folosit securea călăului în locul ghilotinei, Revoluția franceză n-ar mai fi părut decît o mare vînătoare regală.

Cînd le aud scoțînd țipete agonice în spatele blocului, îmi imaginez că pisicile ce îi tot dau tîrcoale se bat nu pentru vreun biet zgîrci, ci pentru stăpînirea lumii.

Călăii pot deveni rareori filosofi, însă filosofilor le e mult mai ușor să devină călăi.

Doar un filosof sălbatic se poate opune cu succes tiranului, căci tiranul nu poate fi înfruntat cu citate, ci numai cu sarbacana.

E greu să găsești oameni care să creadă cu mai multă tărie în propria marfă decît vînzătorii de indulgențe.

Să vezi în fiecare balenă doar cîte un adăpost pentru Iona.

Probabil că zeii nu pot să viseze, de asta au nevoie de noi.

Ființe guvernate mereu de beatitudine, zeii nu au nevoie de artă.

Arta e consolarea ce li s-a dat celor care nu sînt nemuritori.

Cei care se spală pe picioare cu șampanie au tot mai des impresia că fac parte din istoria artei.

Eroilor le sînt de ajuns și cîteva săbii boante.

Oamenii își vînd sufletul nu demonilor care îi înspăimîntă, ci acelora care știu să îi fleteze.

Să-ți disprețuiești atît de mult aproapele, încît nici măcar să nu te obosești să-l vorbești de rău.

Infernul e pentru cei care au făcut răul cu măsură.

Unii se afundă în pădure ca să nu mai vadă țipenie de om.

Alții, în schimb, caută sabatul vrăjitoarelor.

Am putea să ne consolăm cu ideea că lumea e plină de proști doar dacă am avea certitudinea că proștii sînt fericiți.

În multe cazuri, cele mai bune comentarii filosofice se dovedesc a fi interjecțiile și imprecățiile.

Cel care vrea să devină un pamfletar redutabil n-are decît să țină seama de lecțiile precupețelor.

În cele mai multe cazuri, călăii sînt asceți, sînt oameni din stirpea lui Robespierre.

În lumea de azi, faima nu mai are nici o noimă : poți să devii celebru fiindcă ai decis să scuipi zilnic în cafeaua aproapelui tău.

Intensitatea furiei sale îl deosebește pe marele profet de profeții de rînd.

Istoria filosofiei nu e alcătuită numai din genii fără egal, ci și din oameni ce pun ventuze.

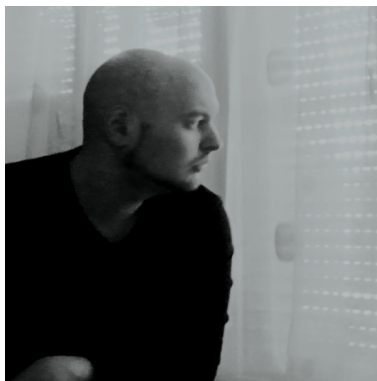
Toți cei care scriu aforisme trăiesc cu fascinația unui *Blitzkrieg*.

Unii aprind ruguri pentru cărțile vrăjitoarele, alții – pentru șosetele unor plăpumărese.

Revoluționarii trăiesc cu credința că vor putea aduce raiul pe pămînt.

Cei care le consemnează faptele sînt nevoiți să constate că au adus iadul.

Pantofarii care nu au destul clei încep să vocifereze că lumea e prost alcătuită.



Anghel COSTA

in-FORMA / _

Anghel Costa este masterand în cadrul Facultății de Științe și Litere „Petru Maior”, componentă a UMFST „George Emil Palade” din Târgu Mureș, specializarea Scriere Creatoare și Compoziție Digitală. În 2024 a absolvit studiile de licență, în calitate de șef de promoție, în domeniul filologiei, specializarea Limba și Literatura Română-Engleză din cadrul aceleiași facultăți, cu o licență privitoare la *Hazard și determinism în opera lui I.L. Caragiale*. Aparatul critic i-a fost șlefuit

de profesorii săi, printre care Iulian Boldea, Roxana Ispas, Luminița Chiorean, Dorin Ștefănescu, Cristina Nicolae, Dana Rus și Dumitru-Mircea Buda. Direcția sa artistică este încărcată de cinism, de ironie și violență din pricina influențelor sale, printre care: filmele regizorului Radu Jude, opera lui Marius Ianuș și albumul de hardcore punk, *The Shape of Punk to Come* al trupei Refused.

1. Poezia unei (de)generații (btw, ăsta se vrea artă poetică, feel?)

„...pentru că adevărul este că
nu spui nimic inovator
nu spui nimic ce nu s-a mai auzit
de fapt niciunu din canonicii ăștia ai tăi
nu spune ceva ce nu s-a mai spus...”

Și totuși

sunt canonici

pentru că au

reușit s-o spună

cum ~~nu~~ s-a mai spus

pariez că v-a

mângâiat curiozitatea

ai voștri receptori prăjiți de dopamină
când ați văzut

FORMA
POEZIEI
CARE
STĂ
SĂ
VINĂ

Honestly, acum că recitesc prostia asta, stau și mă gândesc că fr aș fi foarte sigma dacă doar aș scoate un volum de arte poetice. Am observat eu așa că artelor poetice nu le dă nimeni diss, astea sunt așa mai... bă, asta crede broski, nu-l pot contesta deloc pe bratan. Da, uite asta ar fi o idee: să scriu doar un volum întreg de arte poetice și să nu mă jignească nimeni. Dar... nu știu, nici nu merită să te complici așa, e woke să faci pe empaticu în zilele de astăzi și o ardem woke și pe artă așa cu binișorul, eu zic să mai am răbdare așa câțiva ani și e tank.

2. pasă-Rea

```

      . .
      .-#*-:..:=#*:
      .*=.          .#-.
-*.zace în mine ..%=.
      -+.    o pasăre    ..@:
      .: %#..    cu aripile :+..
      .#=.    retezate.    .%.
:@..va înota până în adâncuri@.
      .: %      și va plonja, +-
      .%.      zburând, deci    :=
      .*=      câteva clipe doar    ==
      :#
      .==.
      .+=.
      .%+..
      .%=.
      ..-%:.. :# :.. :*%*.
      . . #%:.. :%=.. :.. :*%##.
      .: #+. :%+. :#* :+##*%:.
      .%.....%+ :#=+. *-%.
      .: -:-. :.-@-+=- :.-=%.
      .@=*%#####*+=@.

```

3. dependențe sPeeraLate

```

<programul<
<de<<în<
<prespălare<<ești<
<și<TU
<poate<
<că<<tot<
<toate<<rotește<<te<
<în0cerc0ările<<și<<care<
>tale><te<<spirală<
>de vindecare><face<<o<
>nu sunt><să<<sfârșește><ci<
>o bulă><crezi<> se>>cerc>
>sau>>că nu>>un>
>vreo>>sunt>
>adorăție>>nu>
>a vreunei>>nici>
>marmote, pentru că>

```

4. Toamnă (actual)

Natura
 a mai încasat și astăzi
 un pumn de anticoncepționale
 iar copacii și-au avortat de mult copiii
 în amurg, cerul a fost bătut de s-a învinețit.
 iar cura de slăbire a lăsat câmpia într-o
 anorexie
 pe soare îl surprind în raze, cu retenții
 urinare
 și tufele zac pitite în propria lor diaree.
 norii iar și-au tăiat venele și
 plouă, peste noi, din ei
 ca într-un fel de
 trunchi (comun)
 al suferințelor
 ---taie aici---
 Dar ce contează
 Astăzi sărbătorim
 Căci înainte de toate
 Azi e, desigur, toamnă...

f
o o
c c
CARE

---încălzești---
-----abia-----
-----când-----
-----te-----
-----stingi-----
-----și-----
-----NU-----
-----îndrumi-----
---pentru că---
---atunci când---
---te aprinzi---
@@@--totul cade--@@@
=====în obscur=====

Dorin TUDORAN**Homo narrans**

stăteam în biroul meu din Washington
așteptând relaxat
un telefon

am luat în mână o carte
de Herman Melville și deodat'

am avut o senzație aparte,
se făcea că visez

ceea ce vreau să vă povestesc,
adică să vă narez,
e visul acela nefiresc

am auzit din carte un glas:
call me Dorin !
aproape fără **respirație*** am rămas
și din nou: *call me Dorin!*

am simțit că plutesc
într-o altă lume

acum, dacă mă gândesc,
uneori, plutirea poate fi
adevărată, o **adaptare** în mod firesc
la o altă realitate

deschid cartea la-ntâmplare
și simt deodată ca o briză de mare

îmi spun că nu se poate,
dar deodată, din senin,
mă văd pe mine ieșind din mare
unrând: *call me Dorin!*

știu că e o incredibilă întâmplare,
am și trecut-o în **autobiografia mea**,
de fapt nici n-am fost în stare
de a o analiza imediat

fiindcă a sunat telefonul
și din visul acela
m-am decuplat

*Cuvintele scrise cu aldine reprezintă sau fac referire la titluri de
volume ale autorului

În lectura lui **Lucian PERȚA**