

**EDITORIAL**  
Ovidiu Pecican *Sigiliul corvinian*

**POEME**  
Iustin Butnariuc *Principele gunoaielor*

Traian Ștef *Un singur verb,  
Schimbare de relief, Războiul*

Carmen Vlad *Focul lăuntric, înfripirea  
imaginii, magia cuvintelor (I)*

*Precizări privind acordarea indemnizațiilor  
de merit; Proiectele Uniunii Scriitorilor din  
România pentru anul 2026*

Ion Pop, **MUTHU MIRCEA**

Gheorghe Glodeanu *Istoria târâmurilor  
legendare*

Casian Maria Spiridon *Dintr-o haltă părăsită*

**ISTORII**  
Ionuț Costea *Biografia și istoria ilustrată sau  
tabloidizarea istoriei*

**LECTURA CLASICILOR**  
Dan Gulea *Un clasic ignorat*

Răzvan Voncu *Despre topoii și memoria lor:  
Macondo, Siliștea-Gumești, Lisa*

Traian Ungureanu *În apărarea corupției cea de  
toate zilele*

Dorin Ștefănescu *Cuvântul inimii, ecou al  
tăcerii*

**INTERVIU**  
George Motoc *în dialog cu Ana Blandiana*

Virgil Mihaiu *Surâzătorul Adam rămâne cu  
noi*

**TRADUCERI**  
Ágoston Vilmos

**RADIOGRAFII**  
Laura Poantă *Scrisul academic și AI*

Călin Vlasie *Inflația terminologică post-2000*

Rodica Marian *Însemnările inimii*

**CRONICA LITERARĂ**  
Victor Cubleşan *Ce este de nerecomandat*

3

4

5

6

8

9

10

11

12

14

16

18

20

22

24

26

28

30

32

34

# steaua

3

2026

anul LXXVII

MARTIE

revistă culturală  
editată de  
Uniunea Scriitorilor  
din România  
finanțată  
cu sprijinul  
Ministerului Culturii

Ion Pop *Ipozești, istoria unei case*

Viorel Mureșan *„Insule vorbitoare dintr-un  
limbaj”*

Iulian Boldea *Imaginea ascunsă a criticii  
literare*

George Arion *Poeme cu suspans*

Adrian Lesenciuc *Familia în echilibru  
hidrodinamic*

Mihai Țapu *Muncă, muncă și iar muncă - până  
când?*

**DOSAR ŽIŽEK**  
Octav Ojog *De-al cui e Žižek?*

Dan Nădășan *Žižek și Hegel*

Mihai Miclăuș *Žižek și Ideologia*

Emanuel Lupașcu *Privirea oblică. Împotriva  
„formalismului abstract”*

Ciprian Turtă *Žižek și Religia*

**CINEMA**  
Valentin Pența *OSCAR 2026 - Nominalizări*

**FIRE FILOZOFICE**  
Vlad Moldovan *Reforma și limbajele morții*

**RESURSE INTERIOARE**  
TRADUCERI de Raul Cozlean  
Lloyd Schwartz *Iubire*

**JAZZ CONTEXT**  
Virgil Mihaiu *Generația de mâine în concurs,  
Estetica jazzului în ambianță inedită*

36

38

40

42

44

46

48

50

52

54

56

58

60

62

63



Ilustrația numărului: **Iosif Stroia**

**Pe coperta I:** *Timp nou este creat chiar acum* -  
Creion color - 101x72 cm

**Pe coperta spate:** *Vagi urme de asperități* -  
Creion color - 101x72 cm

Director: **Ovidiu Pecican**

Secretar general de redacție: **Lukács József**

Redactori: **Victor Cubleşan, Vlad Moldovan**

Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Tehnoredactor: **Valentin Pența**

Consiliul consultativ: **Irina Petraș, Ion Pop, Adrian Popescu,  
Nicolae Prelipceanu, Aurel Rău**

<http://revisteaua.ro/>

Pentru trimiterea de materiale pe adresa redacției:  
[revistasteaua@gmail.com](mailto:revistasteaua@gmail.com)

Adresa redacției: Str. Universității, nr. 1, Cluj-Napoca  
Revista se găsește de vânzare la standurile Inmedio din toată țara,  
și la Librăria Humanitas, Str. Universității nr. 4, Cluj-Napoca  
Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România,  
Calea Victoriei nr. 133, București  
Contact București: [steluta.pahontu@gmail.ro](mailto:steluta.pahontu@gmail.ro)  
Pentru abonamente și distribuție: [daniela\\_ruse@yahoo.com](mailto:daniela_ruse@yahoo.com)

*Revista Steaua încurajează dezbaterile de idei, polemicele principiale,  
dar nu se identifică neapărat cu opiniile exprimate de acestea.  
Potrivit art. 206 C.P., responsabilitatea juridică pentru conținutul  
articolelor aparține autorilor.*

ISSN 0039 – 0852

Tiparul executat la Imprimeria Editurii MJM – Strada Felix Aderca, nr. 9,  
bl. 7, parter, 200410 – Craiova, Dolj  
Tel.: +40 786 035 472; +40 786 035 474  
e-mail: [redactia@edituramjm.ro](mailto:redactia@edituramjm.ro) – [www.edituramjm.ro](http://www.edituramjm.ro)

Anul 2026 a fost instituit oficial în România drept „Anul Iancu de Hunedoara”, conform Legii 10/ 2026, pentru a comemora 570 de ani de la moartea acestui „apărător al creștinismului, echilibru și toleranță între semințiile Europei” (11 august 1456) și de la victoria de la Belgrad asupra turcilor islamici. Multă vreme s-a socotit că acest român, remarcabil conducător militar și politic, a rămas reprezentativ pentru calitatea sa de voievod al Transilvaniei și mai ales cea de guvernator al Ungariei. Aceste temeuri politice au oferit argumentele necesare celebrării sale ca erou de seamă al Regatului Maghiar într-un secol al XV-lea dominat de statura lui și de cea a fiului său, Matia Corvin (14 – 1490), unul dintre marii regi ai țării cu un profil legendar statornicit devreme în postumitatea sa.

Unii istorici au socotit că Ioan/ Iancu a fost altceva decât fiul unui român – Voicu, înnobilit de regele Ungariei, era fiul lui Șerb, din Țara Românească, și s-a remarcat în luptele cu turcii, fiind – și al unei nobile românce, Elisabeta de Margina (Morzsina/ Morzsina), și au văzut în Matia Corvin mai mult un descendent – pe linie maternă – al magnaților maghiari din neamul Szilagy. De aici o anume rezervă vremelnică în istoriografia română...

Din 2007 însă România a intrat și ea în Uniunea Europeană, devenind, alături de Ungaria, unul dintre cele douăzeci și șapte de state ale acesteia, granițele dintre ea și Ungaria s-au relaxat și fluidizat, iar raporturile științifice dintre cele două țări au devenit mai curând de cooperare decât polemice.

Faptul că România îl celebrează în acest an pe Iancu de Hunedoara, văzând în el mai cu seamă un învingător al inamicilor creștinătății, deci al unei Europe creștine ce includea atât Occidentul, cât și Europa Centrală, fructifică dintr-o nouă perspectivă amintirea eroului. El ajunge acum să fie unul dintre românii de seamă care au exprimat valori europene și care le-au susținut activ,

când a fost nevoie făcând-o călare și cu spada în mână.

Se sărbătorește astfel spiritul românesc prooccidental și adeviziunea la Creștinătate (Christianitas) în cadrele unui „papalism” pe care specialiștii obișnuiesc să îl lege de anul 1700, când parte dintre ortodocșii transilvani au pășit pe calea greco-catolicismului. Răsare astfel în atenție o nobilime românească „papistașă”, în rândul căreia Iancu de Hunedoara a știut să și-l păstreze aproape, ca pe un sfetnic combătând cu crucea ceea ce el înfrunța prin tăișul spadei, pe faimosul Ioan de Capistrano. De această lume românească, mărturisind o diversitate confesională anterioară apariției Reformei și apoi convertirii habsburgice la Biserica Romei din vremea Habsburgilor a venit, poate, vremea să se vorbească mai aplicat și mai realist, lăsând deoparte excesele unui purism ce amintește de moștenirile fundamentaliste ale altor vremuri.

Evident, România nu uită să admire în Iancu de Hunedoara reușita socială și politică a unui român în contexte etnoculturale și confesionale complexe, în care românii nu se validau ca români. Pe de altă parte, dacă se ține seama de evoluțiile politice și militare din Țara Românească și Moldova patronate de autoritatea

eroului de la Belgrad, se va vedea pe bună dreptate în silueta celui din castelul semeț de la Hunedoara un suzeran și, pentru unii domnitori, o rudă legitimă a voievozilor români, Mușatini și Basarabi (Bogdan al II-lea al Moldovei s-ar fi căsătorit cu Maria Oltea, după unii ea făcând parte din familia lui Iancu sau a soției acestuia, sora lui devenind soția lui Petru al II-lea al Moldovei, Vladislav al II-lea al Țării Românești era și el considerat „membru al familiei” sale).

Iancu de Hunedoara a jucat un rol crucial în istoria Țării Românești și a Moldovei, nu doar ca lider militar împotriva Imperiului Otoman, ci și ca un adevărat „făuritor de domni”. El nu s-a limitat la diplomație ci a integrat trupele valahe și moldovene în marile sale campanii anti-otomane. Strategia sa era clară: pentru a proteja Regatul Ungariei și Creștinătatea, avea nevoie ca statele extracarpatiche să fie conduse de domnitori loiali, capabili să contribuie la efortul de război.

Dedicarea anului 2026 în România rememorării chipului și faptelor lui Iancu de Hunedoara este o afirmare neechivocă, în mai multe feluri, a europenismului marelui om; dar și a opțiunii noastre de astăzi pentru Europa Unită. ✦

de  
OVIDIU PECICAN

## SIGILIUL CORVINIAN

# Iustin Butnariuc

## PRINCIPELE GUNOAIELOR

printre moșari torționari și ageamii agramați  
își făcu loc Principele Gunoaielor –

îmbrăcat într-un frac jerpelit ornat cu pene albastre de  
porumbei  
cărând în spate un acordeon vernil dezacordat, cu  
însemnarea Hohner

Principele Gunoaielor era o apariție rară

înțelegea sanscrita  
și îl citea cu mare interes pe Eliot. iar când în spatele lui  
zornăiau conserve de fasole, pline de mucilagii galbene  
din resturile fermentate ieșeau omizi fosforescente.

să nu înțelegem greșit — Principele Gunoaielor  
nu era un scormonitor oarecare; la el se adunau  
toți acei vagabonzi triști, pe care soarta îi oropsise  
cu această profesie nu mai puțin nobile decât cea  
de laminator, strungar, ori ceruitor de piastrițe.

Principele Gunoaielor era maestru de ceremonie  
un sacerdot al îmbâcselii citadine  
gubernator al ghelei Rot-unda, acolo unde  
unda iradiată prin deschizătura fracului descusut  
se strecoară prin galantare și vitrine

unde sâmbăta se adună cerșetorii, pârlacii și târfele  
să își primească statul de plată, în funcție  
de cotele stabilite vineri la Bursa de Ruine  
aprobrate joi la Ministerul de Hoit  
ordonate miercuri în Comisia de Jeguri  
întrunită marți în Palatul Necurațiilor  
adunați luni la Casa de Nebuni  
expediați duminică direct din Biserică  
și în fine, plătită sâmbăta de Principele Gunoaielor  
ales al lui Dumnezeu, dar mai ales al poporului.

Principele Gunoaielor a murit acum câțiva ani  
iar boschetarii l-au învelit cu stiren și aluminiu  
în bătaia a șapte salve de vidanjă,  
mergând încolonați pe patru rânduri de-a lungul  
firișorului ce izvora din fosa septică  
l-au așezat cu grijă într-o raclă din plastic și plexiglas  
apoi l-au îngropat cu mare fast în vârful ghelei Rot-unda.

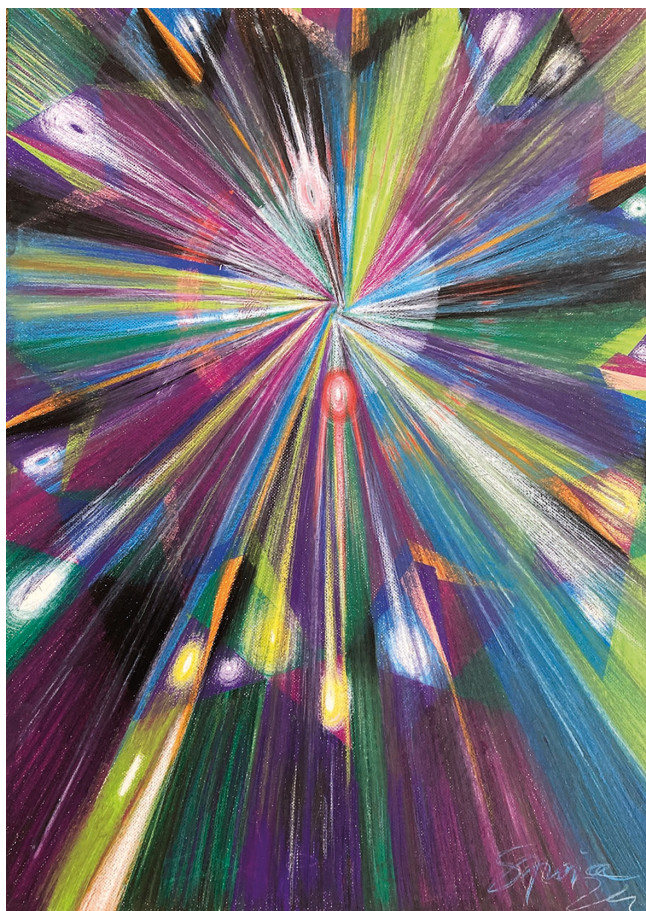
așa s-a mai plâns la moartea lui, coroana din carton  
i-a fost plasată ca o cunună pe frunte: să-i fi văzut  
cum își ștergeau mâinile transpirate de fracul său împodobit  
cu diamante din moissanite și cum îi zornăiau paițașele

când l-au buzunărit și cum chiar eu am tras cu dinții  
un inel de carbid de pe degetele lui umflate, vineții  
și cum copiii se adunau chicotind și strigau:

*Rege al meu, de ce m-ai părăsit?*

cu lacrimi unșuroase pe obraji  
târfele se apropiau și îl strângeau la piept  
câinii lătrau ca după un război nedrept, lumânările de  
ceară

se topeau sub putoarea caldă a coloanei mortuare  
care înainta lent, spre disperarea trecătorilor nefericiți  
care își acopereau năsucul  
cu mânecile lungi și curate ale paltoanelor  
cumpărate din Hala Centrală  
și cum cădea lumina pe chipul lui livid  
și cum omizile au devenit fluturi. ✦



Experimentul IOS - Creion color - 101x72 cm - 2024

# Traian Ștef

## UN SINGUR VERB

Acolo există un singur verb  
El nu are timp  
Nici filosofie  
Nici știință  
Nici gramatică  
Să fie fisurat  
Să fie împărțit la săracele cuvinte  
Care ar putea apărea

Eu nu sunt acolo  
Singurul eu este al lui  
Îmi închipui doar stările  
Prin care se ajunge  
De la aparență prin transparență

Trecerea trebuie să fie una mare  
Fără paznic  
Oricum nu te-ar recunoaște  
Fiind vorba de  
O teleportare  
Fără adresă  
Un suflet care pleacă și nu mai ajunge  
Pentru judecată

Așa-i de lungă calea  
Fără întors  
Fără vreo rană  
Fără pomană

## SCHIMBARE DE RELIEF

Voi nu vedeți  
Cum din dealul pe care eu îl am în minte  
A mai rămas un șarpe  
Regretă că nu s-a-nfășurat  
După un picior gol  
Și stă împietrit  
Să-l calc

Eu șap cu cazmaua orizontul  
Cu dealurile desenate  
Și când mă îndrept  
Apare în fața mea nesfârșită marea  
În care arunc pescăruși  
Din joben



Cu mâinile în buzunare - Pastel - 100x100 cm - 1991

## RĂZBOIUL

Dacă ai lanțuri la picioare și mâinile libere  
Te poți dezlănțui  
Dar lumea stă păzită de o amenințare  
Ca un prizonier de război

În aparențele celor trei ani de război  
Care nu se oprește  
Cu o șuviță dată peste cap  
Se vede cum tragicul și eroicul  
N-au fost niciodată categorii învinse  
Femeile nasc soldați  
Și absurdul e o pasăre de pradă  
În formă îngerească

Cifra mare a morților nu se plânge  
Cât la un singur mormânt  
Morții nu se plâng  
Se medaliază memoria lor  
Și apoi se aruncă în gropi comune

Războiul e o imagine  
Pe care dacă încerc s-o șterg  
Mintea mea începe să sângereze  
Corpul își leapădă mâna fără să vrea  
Și o stoarce  
Nu va mai fi pace  
Nu va mai fi pace ✦

# FOCUL LĂUNTRIC, ÎNFIRIPAREA IMAGINII, MAGIA CUVINTELOR (I)

„Iscusirea gândului poetic este de a face să fie, o clipă, imposibilul.  
Nu e exactitate aici, nu e adevăr, dar e liberă și suverană adevăritare.”

Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*

de

CARMEN VLAD

**T**oridă vară! Mă urmăreș-  
te leul sătul!” spune poetul  
Marcel Mureșeanu în unul dintre  
versurile celor două cărți apărute în  
2025, la interval de doar 20 de zile:  
*Albe* (10 iunie)<sup>1</sup> și *Poeme decapitate*  
(1 iulie)<sup>2</sup>. Le-am primit ca totdeau-  
na cu emoție, de această dată prin  
curier, ele completând pe raftul  
bibliotecii noastre cele peste 20 de  
volume publicate în decenii de crea-  
ție literară.

Ne știm din îndepărtata noastră  
studenție, fiind colegi de an și de  
„grupă” la Facultatea de Filologie  
(pe atunci), azi Facultatea de Litere  
a Universității Babeș-Bolyai, pro-  
moția 1960. Eram cu toții cucerțiți,  
la ore sau pe culoarele clădirii, de  
inteligenta vie a lui Marcel și de  
umorul spontan, savuros, șugubăț,  
al intervențiilor și replicilor lui, în-  
soțite de privirea cald-învăluitoare.

Întâlnirile noastre de-a lungul  
vremii n-au fost foarte frecvente,  
dar legătura între familii a rămas  
neîntreruptă grație cărților reciproc  
trimise/primate și conversațiilor  
telefonice ori mesajelor schimbate,  
toate în aceeași tonalitate de  
comuniune și sinceră prețuire.

Am rămas prieteni „în  
trecătoarea și frumoasa noastră  
viață”, o prietenie ce „nu se va dez-  
lipi niciodată de noi”, îmi mărtu-  
risește Marcel în dedicațiile emo-

ționante de pe primele pagini ale  
volumelor, care alcătuiesc un diptic,  
își răspund unul altuia, precum fe-  
țele unei monede; semnificative  
sunt, în acest sens, atât datele apa-  
riției: 10 iunie – 1 iulie 2025 și, mai  
elocvente, formulările intenționate  
echivoce prin subtitlurile lor: „*di-  
aloguri inimaginabile (specie literară  
incertă)*”, respectiv „*Reversuri*”, du-  
blate, fiecare, de o imagine grafică  
simbolică: Irina Petraș (la *Albe*),  
Suzana Fântânariu (la *Poeme deca-  
pitate*).

Aceste ansambluri verbal-pic-  
turale care inaugurează contactul  
cititorului cu cărțile, prin strani-  
etatea lor, stârnesc curiozitatea și  
impulsul de a răsfoi sau a parcurge  
textele. Ca durată, timpul necesar  
unei prime, superficiale, lecturi e  
neașteptat de scurt: fiecare pagină  
conține un „dialog”, întrebare-ră-  
spuns (101 în *Albe*) și, respectiv, câte  
un singur vers (sugerând, poate, un  
*haiku* reinterpretat) în *Poeme deca-  
pitate*, unde 15 desene în tuș din  
ciclul *Tânguirea zborului* al Suza-  
nei Fântânariu însoțesc cele 101 de  
poeme.

Reluând însă lectura, cu con-  
centrare și empatică înțelegere,  
cititorul va descoperi (dincolo de  
o posibilă impresie de ezoteric), o  
substanța poetică autentică, rod al  
cunoașterii și inteligenței, al privi-

rii cuprinzătoare, iscoditoare spre  
„în afară”, ce se întretese, uneori în  
armonie, alteori șocant, cu lumea  
„din adânc” a sensibilității grave,  
copleșitoare, vibrante.

Poezia lui Marcel Mureșeanu  
nu este expresia lumii fantasticului,  
a supranaturalului (sau a SF-ului);  
imaginea sa poetică este, dim-  
potrivă, depozitarul unei lumi ge-  
nuine: lucruri, fenomene naturale,  
experiențe și sentimentele trăite în  
fluiditatea lor haotică, mineralul,  
fauna și flora, toate sunt remodela-  
te în reprezentări mundane ale su-  
fletului, în orele târzii ale existen-  
ței: „Ca niște lumânări neaprinse,  
așteptăm venirea sufletului” (*Poeme  
decapitate*, p. 47) și „ – Ce este sufle-  
tu? / mă întrebi...” (*Albe*, p. 97). [În  
continuare cu titluri abreviate: *PD  
și A.*] „Versurile” și „dialogurile” ex-  
primă gândul, meditația și simțirea  
eului profund în singularitatea lui  
autoreflexivă și solitară, întruchi-  
pat în imaginea poetică emergentă;  
sensurile multiple ale mesajului se  
dezvăluie și se transfigurează prin  
jocul ambiguității, prin înlănțuiri  
paradoxe de cuvinte poliseman-  
tice cu multiple nuanțe metaforice  
sau sugestii mitice prinse într-o  
țesătură textual-simbolică insolită.  
Vădită dintru început în titlurile  
și subtitlurile volumelor, strategia  
ambiguizării, a subînțelesurilor, a  
aluziilor subtextuale, anticipează  
și prevestește spectrul larg al in-  
terpretărilor posibile pentru cel  
angajat în aventura de a pătrunde –  
dincolo de suprafața discursivă – în  
profundimea prismatică, poliedrică,  
a sensului textual<sup>3</sup>.

*Propensiunea* autorului spre an-  
cestral – un trecut netrăit dar cunos-  
cut prin moștenirea de valori cultu-  
rale și morale (perene) – transpare  
deja din dedicația de pe prima filă  
a *Poemelor decapitate*: „PĂRINȚI-  
LOR mamei mele, / Maria, bunicii  
mei, / Ioana și Gheorghe, / NE-  
CUNOSCUȚII”.

Rezonanța lumii străvechi în  
imaginea poetică se insinuează și  
prin conotațiile arhaice ale unor  
cuvinte: „ – Ce este *amfora*? / mă

întrebi / ... / nimic altceva / decât fecioara din lut / în care stă-n așteptare / sângele vinului.” (A, 62) și „O amforă suntem, de învechit gândul...” (PD, 58) sau „Un cearcăn bizantin...” (PD, 26) și „în acel zigurat / sunt tăblițe de lut / care așteaptă goale / să fie scrijelite /...” (A, 14), unde cuvântul și întreaga imagine readuc în memorie, condensat, mirajul civilizației mesopotamiene.

Fără trimiteri sau mențiuni explicite, textele conțin ecouri elocvente ale gândirii din Elada antică. Elementele esențiale ale lumii, din cosmogonia poetică-filozofică a lui Empedocle: *Apă, Aer, Foc, Pământ* – puse în mișcare de două forțe antagonice, *iubire și ură* – se regăsesc în inefabile imagini.

Cu sens generic, cosmologic, *Apa* este „definită” – vag sibilin – într-unul dintre dialogurile din *Albe* (p. 77): „ – Ce este *apa*? / ... / Nimic altceva decât suprema putere / care trece prin tot / către toate, / paznicul lui Dumnezeu / în Univers.” În *Poeme decapitate* (p. 23), sensul profeției oscilează dilematic, incert, între amenințare și izbăvire: „Trage-va cerul la sine *apele* de sub el”, *Apa* se întrupează în chipul seducător al *Mării*, încrustat cu semne simbolice, adesea adverse: marea este *viață*, perpetuă mișcare vălurită într-un *spațiu* iluzoriu, nesfârșit, dar care poartă în sine și implacabila limită în  *timp*: „Far visător pe *țărnișii* mării, crinul!” (PD, 13), „Fumurai pe mare albatroșii nopții”, (PD, 108). Adresându-se unor interlocutori textuali neprecizați, printr-o voință stilistică surprinzătoare (schimbarea numărului gramatical: plural pentru singular și invers), eul poetic lărgeste sfera simbolică a mării atribuindu-i puteri destinate misterioase „Mări cu un singur val să-mi aduceți” (PD, 34). Însă marea poate deveni și imaginea infernului: „ – Ce este *iadu*? / ... / nimic altceva / decât o mare / cu un singur / pește.” (A, 37) sau dimpotrivă amenințătoare dar nu invincibilă: „La țărnișii

Moarte încă-s viu!” (PD, 126).

*Aerul*, în aparenta sa inconsistență și încremenire, se manifestă aici prin *Vânt*, mișcare malefică perpetuă, drapată poetic în multiple fețe: semn al zădărniceii și al vremelniciei vieții („Suntem clepsidre goale și mori suntem, de vânt!” PD, 98); ucigaș de frumusețe gingașă, firavă („Petale de roze numără vântul până adoarme”, PD, 30); sub mască umană hidoasă, e simbol al risipirii armoniei pe Terra („ – Ce este *stepa*? / ... / o întindere / fără hotar / unde toate cresc / pe măsura vântului / călător în genunchi / și cosind ciocârliei.” A, 67). Prin tonul imperativ al rostirii – adresându-se sieși și, deopotrivă, tuturor<sup>4</sup> –, eul poetic se opune și nu cedează în fața unduirilor periculoase, perfide și amenințătoare ale acestei forțe („Aleargă, împotrivește-te, tunde pletele vântului!” PD, 15).

În imaginarul poetic, *Focul*, element intens evocat, e forța cosmică cu reverberații telurice multiple: „*Magma*”, „...materia / urmărită de foc, / care se pietrifică / la vederea / cerului înstelat.” (A, 86), „...*Ecuatorul*, / ... / brăul de foc / al pământului /” (A, 102), iar „În nava cosmică fac foc cu lemne.” (PD, 123). Sub spectrul thanaticului, *suferința lăuntrică* nu este „/ decât semnul de nepătruns / care-ți arată drumul / spre moarte, până i se face / rușine de sine.” (A, 13); parcurs cu luciditate tăioasă în pragul crepuscular al neantului, drumul cunoașterii și al trăirilor intense, amare, zguduitoare, stă sub semnul *Focului*, „lucifericului ochi / de sub fruntea / gânditoare și înzăpezită / a nimicului!” (A, 34). În ipostazele sale policrome: *fulger, flacăra, ardere, rug, Focul* se reaprinde în imagini poetice pregnante și insolite dezvăluind zona tulburătoare, vulnerabilă și dureroasă a sensibilității autorului. În clar-obscurul existențial al ființei, „când sare noaptea la grumazul zilei!” (PD, 62) sub „sprânceana întunericului” (PD, 17), prin *Foc* și fețele lui, poetul conturează o aură simbolică a *suferinței* lăuntrice,

copleșitoare: neliniște, neputință, zbucium, îndoială, spaimă, speranță. Patosul trăirilor, al adâncului uman, („Misterul simțurilor cât de mocnit arde!” PD, 121), „*dorința*”, „nimic altceva / decât *capodopera focului* / care trece fraudulos / granița dintre / aur și fum.” (A, 23) și substanța meditativ-interogativă a gândirii și a cunoașterii străpung învelișul protector al sinelui pentru a se configura în imagini ample sau lapidare, aparent laconice, dar de un lirism profund.

În acest punct, se conturează limpede miezul dipticului: pe de o parte, o cosmogonie poetică a elementelor – *Apă, Aer, Foc, Pământ* –, pe de alta, un eu care își citește propriile tensiuni în oglinda acestor forțe. Dacă imaginile apei și ale vântului prelungesc vibrația lumii, *Focul* concentrează în el arderea lăuntrică: patos, neliniște, luciditate, speranță. De aici înainte, privirea poate coborî, dinspre elementele „înalte” ale unui imaginar cosmic, spre mecanica rostirii: tonuri, măști, ironii, sentințe – adică spre magia cuvintelor care poartă și organizează această lume. ✦

<sup>1</sup> Marcel Mureșeanu, *Albe*. Dialoguri inimaginabile (Specie literară incertă) / Bianchi. Dialoghi inimmaginabili (Specie litteraria incerta) / Poems in White. Unimaginable Dialogue (Uncertain literary Species). Versione in italiano di Gabriela Lungu / English version by Cristina Tătaru. Cluj-Napoca, 2025.

<sup>2</sup> Marcel Mureșeanu, *Poeme decapitate II. Reversuri / Beheaded Poems II. Reverses / Poemi decapitati II. Rovesci / Detruncata poemata II. Reversus*. Prefață de Carmelia Leonte. Cu 15 desene de Suzana Fântânariu, Cluj-Napoca, 2025.

<sup>3</sup> Cf. Carmen Vlad, *Textul aisberg*. Cluj-Napoca, 2003.

<sup>4</sup> Cf și interpretarea Carmeliei Leonte în Prefața volumului, p. 12.

# PRECIZĂRI PRIVIND ACORDAREA INDEMNIZAȚIILOR DE MERIT

Legea 118 din 15 martie 2002 privind acordarea indemnizațiilor de merit stipulează – la criteriile de atribuire ale acestora – la litera D, Domeniul literar, Articolul 13, litera B, drept criteriu: „premiu ale Academiei Române și ale Uniunii Scriitorilor din România”.

Mai mulți scriitori au depus la Uniunea Scriitorilor din România cereri de atribuire a indemnizației de merit, cu toate că nu îndeplinesc criteriul menționat explicit de Articolul 13, litera B. Aceste cereri sunt, ca urmare, neavenite.

Uniunea Scriitorilor din România face apel la persoanele care au depus asemenea cereri să le retragă până la îndeplinirea criteriilor legale, întrucât solicitările respective nu vor fi luate în considerare.

De asemenea, nu se vor primi în viitor cererile unor persoane care nu îndeplinesc criteriile prevăzute de lege.

Președintele Uniunii Scriitorilor din România,  
Varujan Vosganian

## PROIECTELE UNIUNII SCRITORILOR DIN ROMÂNIA PENTRU ANUL 2026

Premiul Național de Poezie „Mihai Eminescu”, ediția a XXXVI-a, Botoșani, 15 ianuarie

Premiul Național de Proză „Ion Creangă”, Târgu Neamț, 1 martie

Colocviul „Proza iese pe scenă”, Alexandria, 12 martie

Clubul de Lectură, Oltenița, martie, iunie, octombrie

Festivalul de Literatură pentru Copii și Tineret „Dimineața cuvintelor”, ediția a III-a, București, 2-3 aprilie

Colocviul de Literatură, Memorialistică și Eseu „I. D. Sârbu”, Petroșani, 16-18 aprilie

Colocviile Tinerilor Scriitori, Alba Iulia, 18 aprilie

Colocviul Editurilor de Literatură Actuală Română – CELAR, ediția a III-a, Oltenița, 23-27 aprilie

Festivalul de Poezie și Dramaturgie „Patrel Berceanu”, ediția a VI-a, Craiova-Băilești, aprilie

Festivalul Național „Alexandriada”, ediția a X-a, Bacău, la sfârșitul lunii aprilie

Colocviul Revistelor de Cultură, ediția a IX-a, Săvârșin, 8 mai

Festivalul Internațional „Poezia la Iași”, ediția a XIII-a, Iași, 8-17 mai

Premiul „Lucian Blaga”, ediția a X-a, Alba Iulia, 9 mai

Colocviul și Premiul „Garabet Ibrăileanu”, ediția a IX-a, Roman, 15-17 mai

Festivalul Internațional de Literatură „Tudor Arghezi”, ediția XLV, 22-24 mai

Premiile Uniunii Scriitorilor din România pe anul 2025, București, 1 iunie

Turnirul de Poezie, ediția a XV-a, Grecia, 5-12 iunie

Gala Poeziei Române Contemporane, ediția a XVI-a, Alba Iulia, 20 iunie

Festivalul Național de Literatură „FestLit”, ediția a XIII-a, Cluj-Napoca, 24-25 iunie

ART CITY – Festivalul Internațional de Literatură „Poezia – Port la Dunăre”, ediția a V-a, Galați, 26-29 iunie

„Literatura tinerilor”, ediția a

IX-a, Neptun, 11-13 septembrie

Festivalul-Concurs de Literatură „Prima Verba”, Severin, a doua jumătate a lui septembrie

Colocviul Național de Proză, ediția a XIX-a, Alba Iulia, 25-26 septembrie

„Toamna bacoviană a scriitorilor”, Bacău, la începutul lunii octombrie

Festivalul „Limba română”, ediția a V-a, Brașov, 8-9 octombrie

Interferențe literare româno-maghiare, ediția a IX-a, Târgu Mureș, 10-11 octombrie

Gala Națională „Scriitorii Anului”, ediția a XI-a, Iași, 5-6 noiembrie

Simpozionul Național despre Traducere și Retraducere Literară, ediția a III-a, București, 6-7 noiembrie

Premiul „Cartea Anului”, acordat de revista *România literară*, București, decembrie ✦

# MUTHU MIRCEA

*A avut, ca orice ardelean, un cult aparte al muncii, voința de a duce, cum spusesse Blaga, lucrul început până la capăt, - și lucrurile ce se cuveneau făcute erau încă multe.*

de  
ION POP

Îndurerată familie, îndoliată asistență,

Îl conducem astăzi spre o lume crezută mai bună pe profesorul Mircea Muthu, a cărui plecare dintre noi sărăcește dramatic cercul de colegi și prieteni care rotunjea exemplar, cu ani în urmă, colectivul Catedrei de Literatură română, apoi și de Literatură comparată, al Facultății de Filologie, de Litere, din Cluj. Se rărește, iată, numita „generație 60”, care a dat literaturii române câțiva critici și istorici literari ce au știut să profite de răgazul unei relative destinderi ideologice, propunând cercetări de teritorii mai puțin explorate ale scrisului românesc, unghiuri și perspective noi de lectură, cu o libertate de spirit care forța frontierele naționale, deschizându-se spre universal. Cel de care ne despărțim astăzi a fost unul dintre aceștia. A avut, ca orice ardelean, un cult aparte al muncii, voința de a duce, cum spusesse Blaga, lucrul început până la capăt, - și lucrurile ce se cuveneau făcute erau încă multe. S-a afirmat, altfel spus, ca un spirit constructiv, gata să se confrunte cu temele și problemele mari ale culturii românești din trecut și contemporane. Într-o epocă de mare dispersie a interesului, altminteri necesar, pentru o varietate de teme de reflecție asupra actualității literare, profesorul Mircea Muthu a fost dintre pușinii cercetători ai acelor ani cu vocația sintezei, a studiului academic prin excelență.

Numeroasele sale studii și eseuri critice au fost ale unui istoric literar de înaltă ținută intelectuală, pentru care

meditația asupra unui moment sau text particular promitea devreme extinderi și aprofundări fertile. Încă volumul de debut, *Orientări critice* (1972), anunța o aspirație spre încadrarea atentă a faptului de cultură în rame conceptuale solide, se căutau structuri, geometrii organizatoare ale textelor, deschideri spre orizonturi mai largi, comparatiste, în speță către spațiul balcanic, sud-est european. Foarte curând, un volum ca *Literatura română și spiritul est-european* (1976) avea să concretizeze mai substanțial aceste premise, cu prelungiri semnificative în cartea intitulată expresiv *La marginea geometriei*, din 1979, și, într-o formulare mai tradițională, *Permanențe literare românești din perspectivă comparată* (1989). Un titlu ca acesta sugera îndeajuns de limpede superioara încredere în ceea ce faptul cultural poate avea durabil, un fel de clasicitate a viziunii critice. Toate aceste preliminarii și-au găsit, cum era de prevăzut, corolarul în ampla sinteză, publicată în trei volume în anul 2002, *Balkanismul literar românesc*. Este momentul de vârf al investigațiilor care a legat definitiv numele lui Mircea Muthu de acest domeniu al cercetărilor literare, cu incursiuni în întreg spațiul cultural peninsular și nord-dunărean. Critica a remarcat, de altfel, în legătură cu această cercetare comunicarea fertilă dintre vocația de teoretician al autorului cu talentul unui spirit analitic de mare finețe, ca și capacitatea de relaționare între literaturi diferite, acoperind deopotrivă creația folclorică a regiunii

și cea ilustrată de scriitorii săi majori, o perspectivă comparatistă bogată în revelații. Contextualizarea social-istorică a creației culturale din zona Balcanilor și a celei din spațiul nostru se asociază mereu în aceste pagini cu studiul tematic, de antropologie a imaginarului, cu mărci stilistice indicând permanențe și redimensionări în funcție de spiritul locului, cu necesare referințe la autori care au reflectat în timp asupra lor. A fost superlativ apreciată și o altă carte a sa, *Alchimia mileniului* (1989, alături de *Călcâiul lui Delacroix* (1996), ambele remarcabile prin subtilele reportări dintre literatură și artele plastice.

Dar Mircea Muthu rămâne un nume de referință și în domeniul esteticii, nu foarte frecventat la noi în ultimii ani. A publicat un substanțial volum de *Studii de estetică românească* (2005), a reintrodus în circuitul lecturii câteva figuri marcante ale domeniului, și, mai ales, a realizat impunătoarea sinteză *Estetica sau melcul și cochilia* (2021). A scris însă și valoroase eseuri critice despre Paul Zarifopol și Liviu Rebreanu ori Lucian Blaga. Nu e, însă, locul să notăm toate titlurile sub care stau, prin ani, lucrările acestui critic și teoretician literar major, de recunoscută valoare pe plan național și în afara țării. El a onorat superlativ Universitatea clujeană și în importante funcții administrative, ca decan al Facultății de Litere, mai târziu prorector responsabil cu relațiile academice internaționale, dar a reprezentat-o cu cinste și ca lector de română în Franța, între anii 1976-1979.

Nu pot să nu-mi amintesc acum de anii noștri tineri, când Mircea Muthu deținea o rubrică permanentă în revista *Echinox*, publica, mai rar și versuri, făcând, așadar, parte dintr-o familie intelectuală prestigioasă, care avea să dea culturii române un număr însemnat de autori de cea mai bună clasă. L-am simțit mereu apropiat, deși nu se manifesta mai niciodată exuberant, păstrând mereu o anumită discreție în relațiile cu cei din jur. A lucrat însă cu o tenacitate admirabilă, învingând multe obstacole, construind solid, fără ostentație spectaculoasă, o operă gândită cumpanit de la început, între linii geometrice ferme, menită să dureze. Și care-i va perpetua amintirea.

Rămas bun, dragă prietene, să te odihnești în marea pace! ✦

# ISTORIA TĂRÂMURILOR LEGENDARE

*Se ascund printre noi ținuturile ficționale celebre? Mai mulți cercetători au încercat câteva răspunsuri.*

de  
**GHEORGHE GLODEANU**

Printre numeroasele lucrări de referință publicate de Umberto Eco (1932-2016) se numără și *Istoria țărilor și locurilor legendare* (2013), în care apreciatul semiotician ne propune o călătorie fascinantă în lumea imaginarului. Versiunea românească a cărții a văzut lumina tiparului la Editura RAO în 2014, în traducerea Oanei Sălișteanu. Lucrarea se deschide cu un *Cuvânt înainte* sugestiv, urmat de cincisprezece capitole cu titluri semnificative. O notă aparte merită ilustrațiile senzaționale ale cărții, care întregesc admirabil ideile exprimate în text. Înainte de toate, Umberto Eco ține să precizeze semnificațiile titlului. Cartea sa vorbește atât despre țărilor, cât și despre locurile legendare, deoarece uneori este vorba de continente întregi, cum este Atlantida, în timp ce altă dată investigația se oprește la ținuturi, castele sau chiar la simple apartamente, așa cum este celebra locuință a lui Sherlock Holmes de pe Baker Street. Criticul recunoaște că opera sa nu este una singulară, deoarece există numeroase dicționare de teritorii fabuloase, așa cum este cunoscutul *Dicționar al locurilor imaginare* realizat de Alberto Manguel și Gianni Guadalupi.

Spre deosebire de aceste lucrări, Umberto Eco nu se ocupă de locurile „inventate”, precum fortăreața Bastiani din *Deșertul Tătarilor* sau casa în care își ducea existența Doamna Bovary. El preferă să zugrăvească acele spații de factură livrescă „pe care cititorii fanatici încearcă uneori să le depisteze fără prea mare succes”. Alături, sunt urmărite teritoriile românești „inspirate de locurile reale”, cercetate de lectorii care încearcă să meargă pe urma cărților lor îndrăgite. Exegeții recunoaște că, uneori, se poate întâmpla ca unele locuri fictive să devină reale. Pe el îl interesează însă „cele țărilor sau locuri care, în vremurile noastre sau în cele de demult, au dat naștere multor himere, utopii și iluzii, întrucât mulți sunt aceia care au crezut că există sau că ar exista cu adevărat pe undeva”. Umberto Eco recunoaște marea varietate a locurilor legendare. Despre acestea putem afla fie din legendele străvechi, fie din invențiile moderne. Drept consecință, semioticianul își propune să vorbească despre „realitatea acestor iluzii”.

Prima secțiune a cărții se intitulă *Pământul plat și Antipozii*. De-a lungul timpului, oamenii și-au imaginat în diferite feluri forma Pământului. În unele mitologii, el

prelua înfățișări antropomorfe, cum e Gaia la vechii greci. În alte mitologii, se credea că el se sprijină pe spinarea unei balene sau a unei broaște țestoase. E ciudat că Eco nu trimite și la legenda lui Atlas, care sprijinea pământul pe umerii săi. În momentul în care au început să mediteze în mod științific asupra înfățișării pământului, anticii au considerat că acesta are forma unui disc înconjurat de ape și acoperit de calota cerească. Urmează o incursiune doctă în diferitele teorii lansate de către diverși savanți și filosofi de-a lungul timpului. Totul este minuțios documentat, iar ilustrațiile se dovedesc foarte bine alese.

Cel de-al doilea capitol investighează *Ținuturile Biblice*. Umberto Eco menționează faptul că geografia Palestinei biblice și a țărilor învecinate este foarte bine cunoscută. Ierihonul și Bethlehemul există și azi, la fel muntele Sinai, lacul Tiberiada sau Marea Roșie. Cu toate acestea, *Biblia* pomenește și de o serie de locuri a căror situație geografică se pierde în legendă. Aparținând unei geografii sacre, aceste teritorii sunt analizate de către exegeții cu maximă acribie.

Foarte interesant se dovedește capitolul în care se cercetează *Țărilor lui Homer și cele șapte minuni ale lumii*. Analiza pornește de la observația că „întreg universul mitologiei grecești ne este cunoscut: Attica, Olimpul, râurile, lacurile, pădurile, marea”. Cu toate acestea, vechii greci aveau tendința să proiecteze în legendar tot ceea ce știau despre lume. Drept consecință, Olimpul era imaginat ca locul unde sălășluiau zeii, iar apele și munții erau populate de nimfe. Și destinul zeităților minore era legat de niște teritorii specifice. Locurile în care au trăit asemenea ființe mitice lucrează asupra imaginarului colectiv, dobândind același însușiri ca și țărilor inexistente. Tendința de mitologizare îl determină pe semiotician să se întrebe unde se găsească cu adevărat

locurile vizitate de Ulise în rătăcirile sale. Aceasta deoarece noi nu știm cu exactitate căror ținuturi reale le corespund locurile zugrăvite în *Odiseea* lui Homer. Pornind de aici, Umberto Eco încearcă să refacă lungul drum al lui Ulise și să situeze pe hartă locurile în care s-au derulat peripețiile sale. Eroul petrece șapte ani pe insula Ogygia ca prizonier al nimfei Calypso. Reușește să fugă și, după o furtună teribilă, ajunge pe insula feacilor, Scheria. Eco este de părere că aceasta este insula Corfu, situată în apropiere de Ithaca. Aici, Ulise îi povestește lui Alcinou întâmplările pe care le-a trăit până atunci: debarcarea în ținuturile lotofagilor (probabil în ținuturile Libiei), întâlnirea cu Polifem (în Sicilia), popasul pe insula lui Eol, debarcarea pe insula vrăjitoarei Circe, unde rămâne un an (pe muntele Circeo din Lazio), vizitarea lumii de dincolo, deplasarea pe lângă insula sirenelor din golful Napoli, trecerea printre Scylla și Charybda (strâmtoarea Messina), sosirea pe insula feacilor, întoarcerea la Ithaca. Este un periplu ce se poate reconstitui relativ ușor cu ajutorul unei hărți de azi. Destul de sceptic, Umberto Eco se întreabă dacă acestea au fost într-adevăr locurile străbătute de către Ulise. Oare Ithaca de azi este aceeași cu celebra insulă a eroului antic? Suspiciunea este întreținută de mai mulți cercetători moderni, potrivit cărora descrierile lui Homer nu corespund realităților de azi. Ithaca poetului era întinsă ca o câmpie, în timp ce cea de azi este muntoasă. De aici ipoteza că insula lui Odiseu ar fi mai degrabă Leucade. Lucrurile se dovedesc și mai complicate cu alte tărâmurii zugrăvite în epopee. Până la urmă, contează mitul și nu adevărul istoric. Eco reconstituie itinerarul călătoriilor homerice, trecând în revistă principalele ipoteze lansate de către oamenii de știință de-a lungul timpului. Iar concluziile acestora se dovedesc spectaculoase. Dintre cele vreo optzeci de teorii insoli-

te, autorul se oprește îndeosebi la cea a lui Victor Bérard, traducătorul în limba franceză al *Odiseei*, cel care l-a inspirat pe James Joyce în romanul *Ulysses*, în care periplul eroului este reconstituit într-o singură zi pe străzile orașului Dublin. Bérard este autorul mai multor lucrări, printre care și cea intitulată *Les navigations d'Ulysse*. Acesta susține că povestea lui Homer se baza pe călătoriile făcute de fenicieni pe Mediterana. În viziunea sa, lotofagii trăiau pe coasta tunisiană, Cyclopolul în jurul Vezuviului, insula lui Eol se găsea în Stromboli, ținutul lui Circe se întindea în apropierea muntelui Circeo, Scylla și Charybda în strâmtoarea Messina, Calypso în Gibraltar, insula feacilor în Corfu, iar Ithaca este echivalată cu insula Thiaki de lângă golful Corintului. Problema e că Victor Bérard a reconstituit călătoria lui Ulise la bordul unui vapor modern, ceea ce nu i-a permis să deducă exact cât i-ar fi luat eroului antic să ajungă dintr-un loc în celălalt. Iar acest detaliu este în măsură să îi submineze teoriile.

O răsturnare și mai spectaculoasă a perspectivelor aduce Sergio Frau cu lucrarea *Le colonne Dercole. Un'inchiesta* din 2002. Recitind textele clasice, acesta ajunge la concluzia că, în viziunea lui Homer, Coloanele lui Hercule erau întruchipate de strâmtoarea Gibraltar. Ipoteza se bazează pe faptul că, în timpurile arhaice, percepția navigabilității Mediteranei era mult mai îngustă. Cum partea de apus se găsea în stăpânire feniciană și nu le era cunoscută grecilor, Coloanele lui Hercule s-ar fi plasat în strâmtoarea Siciliei, între insulă și coasta Africii. Drept urmare, călătoriile lui Ulise ar fi avut loc în răsăritul Mediteranei. De aici și ipoteza că Atlantida era Sardinia de azi. Consecința teoriilor lui Sergio Frau este aceea că periplul lui Ulise ar fi mult mai restrâns decât am crezut.

Fapt semnificativ, Umberto Eco nu își propune să lămureas-

DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ...

## CASSIAN MARIA SPIRIDON



\* \* \*

un dialog însoțitor întru  
cunoaștere  
cu atâtea intime momente  
în care sufletele se adună  
la masa cerului  
ca ultimă ofrandă

deschid necunoscute porți  
spre bucurii și suferințe  
mai vechi actuale  
și multe care încă  
ne așteaptă

un gând ce întregește  
multiple așteptări  
ca o victorie  
în contra neantului  
e locul unde  
doar nostalgia ne urmează ✦

că problema rătăcirilor lui Ulise. Aceasta deoarece el este conștient de faptul că, pornind de la unele surse legendare, poetul a folosit propria sa imaginație. *Odiseea* este considerată o „minunată legendă”. Drept consecință, încercările de a reconstitui evenimentele zugrăvite pe o hartă geografică modernă au dus la nașterea altor legende. Contează doar faptul că, de-a lungul secolelor, numeroși cititori au fost vrăjiți de o călătorie care nu a avut loc niciodată.

*Istoria locurilor și a tărâmurilor legendare* este o carte fascinantă, în care documentul științific se confruntă cu puterea de seducție a mitologiei. ✦

# BIOGRAFIA ȘI ISTORIA ILUSTRATĂ SAU TABLOIDIZAREA ISTORIEI

*Cartea Terézei Oborni încearcă să poziționeze discursul istoriografic în cultura consumerismului dominată de evenimentul dramatic și expresia vizualului.*

de  
**IONUȚ COSTEA**

Cultura populară a evidențiat în ultimele decenii – referindu-ne la anii de la sfârșitul secolului al XX-lea și cei din veacul următor – o apetență remarcabilă pentru genul biografic. La marile edituri au apărut colecții care regrupau astfel de publicații, iar mediul academic s-a arătat tot mai interesat de poziționarea genului biografic într-o dispută tradițională între literatură și istorie, dar și în ceea ce privește funcțiile acestui gen în cercetarea din diverse discipline sociale. Mai cu seamă gustul publicului, alimentat de inefabila indiscreție vizavi de ceea ce s-a întâmplat în culise, de „istoriile secrete”, indiscreție cultivată în exces de presa tabloidă, precum și de seducția față de modelele de succes au făcut ca genul biografic să prevaleze în opțiunile de lectură ale contemporanilor noștri.

Tot pe tărâmul cărții de istorie – de data aceasta în atingere direc-

tă și strictă cu istoria propriu-zisă – a înflorit așa-numitul gen al „istoriilor ilustrate”. Paradigma culturii vizualului, care a pus stăpânire pe cultura populară în a doua jumătate a secolului al XX-lea, a generat această aplecare în rândurile istoricilor sau ale pasionaților de istorie pentru elaborarea unor istorii ilustrate, în cele mai multe cazuri albume fotografice ordonate tematic sau cronologic. Sunt rare cazurile în care astfel de albume istorice surprind evenimentele pe care le ilustrează printr-o analiză istoriografică propriu-zisă, în care iconografia să nu fie percepută doar ca un adjuvant, ca o simplă ilustrare într-un sens restrâns, ci ca sursă istorică primară, prin intermediul căreia s-a elaborat o narativă asupra evenimentului. Tocmai de aceea aceste istorii ilustrate au rămas un mod de prezentare a istoriei specific culturii populare. Într-o tot mai mare măsură „gândirea emoțională” tinde să surclaseze raționamentul, retorica actului de comunicare privilegiind imaginile în detrimentul textului.

În unele cazuri au fost elaborate și tipărite o serie de lucrări care reunesc într-o singură formulă editorială cele două curente menționate mai sus: genul biografic și istoria ilustrată. Astfel de cărți de

istorie sunt ediții somptuoase și elegante, prilejuind o lectură facilă, rapidă (adaptată ritmului vieții cotidiene contemporane) și atractivă. Un exemplu, în acest sens, îl constituie și recenta apariție editorială a istoricului Teréz Oborni consacrată principilor din Transilvania. Cartea pomenită, apărută în limba maghiară în anul 2023 (ediția a II-a adăugită), a cunoscut traducerea în limba română și publicarea printr-un parteneriat între Arhivele Naționale ale Ungariei (Budapesta), Fundația pentru Școală (Cluj-Napoca) și Palatul Principilor Transilvaniei (Alba Iulia) doi ani mai târziu, în 2025.

Fascinantă și seducătoare la o primă răsfoire, datorită abundenței de ilustrații și a numeroaselor fragmente extrase din sursele istorice primare (cronici, memorii, acte etc.), dar și scopului și obiectivelor afirmate explicit, cartea Terézei Oborni mărturisește o viziune tradiționalistă de prezentare a istoriei Principatului Transilvaniei. Scopul și obiectivul cărții au fost declinate de istoric în următorii termeni: „Paginile acestui volum evocă destinele locuitorilor de odinioară ai Palatului Principilor din Alba Iulia, zilele zbuciumate ale celor ce au domnit în Principatul Transilvaniei de-a lungul secolelor XVI-XVII.” Iar în alt loc consemna, introducând o nuanță semnificativă, obiectivul excursului său: „În prezentul volum, voi încerca să prezint Stimaților Cititori biografiile principilor aflați în fruntea statului independent (1571) până la desființarea acestuia (1690/1691).” Autoarea ne atrage atenția din capul locului că avem în față o istorie dramatizată a Transilvaniei. În prima pagină a introducerii nota, în acest sens: „Veți putea afla evenimentele adesea cutremurătoare ale anilor de început prin intermediul biografiei primului principe al Transilvaniei...”. Tot acolo sublinia, cu privire la biografiile celorlați principii cuprinși în volum: „Prin-

Teréz Oborni,  
*Principii  
Transilvaniei*,  
Editura Pala-  
tul Principilor  
Transilvaniei în  
colab. cu Arh. Naț.  
Ungariei, Fundația  
pentru Școală),  
2025, 354p.



cipii Transilvaniei, care urmează să fie prezentați în acest volum, au fost personaje principale pe scena istorică a țării lor, a cărei soartă au împărtășit-o, au trăit și au murit împreună cu supușii lor, mergând înainte pe calea pe care ei înșiși au ales-o.” Deopotrivă, dramatizarea istoriei Principatului a fost evidențiată de autoare prin expresii precum „situația dificilă a Principatului”, „poverile întregii țări”, „viețile zbuciumate ale conducătorilor” sau „frământările lor omenești”. Aceste afirmații și expresii folosite de Teréz Oborni argumentează cele două etichete întrebuițate în caracterizarea demersului său sau a curentului cultural în care se integrează acest demers. Avem o istorie specifică genului culturii populare, o istorie dramatizată și, prin îmbinarea textului și imaginilor – procedeu care amplifică dramatismul –, o istorie tabloidizată. Observațiile de mai sus nu sunt nici reproșuri, nici obiecții la adresa inițiativei și materializării sale. Mai degrabă salutăm inițiativa istoricului Teréz Oborni. Demersul său încearcă să poziționeze discursul istoriografic în cultura consumerismului dominată de evenimentul dramatic și expresia vizualului. În accepțiunea Terézei Oborni discursul istoriografic a transferat întâlnirea cu publicul contemporan în orizontul unei experiențe emoționale și afective, dar care își conservă atributele clasice: istoria „nu poate fi uitată” și „poartă numeroase învățăminte utile”. Avem exprimată aici o vie convingere în perenitatea conștiinței istorice, care păstrează fapte înaintașilor și le fructifică într-un mod pragmatic.

În altă ordine de idei, chiar riscând o suprainterpretare a demersului istoriografic întreprins de Teréz Oborni, nu ezităm de a evidenția semnificarea în termeni tradiționaliști a istoriei Principatului Transilvaniei propusă de autoare. Este o istorie care consacră o viziune protestantă și anti-habs-

burgică, o viziune specifică unui anumit curent din scrisul istoric național maghiar, familiar partidei naționale și liberalismului din a doua jumătate a veacului al XIX-lea și cel care i-a succedat, o istorie dominată de ideologia „curușilor” (partida anti-habsburgică, continuatoarea opțiunilor protestante din secolul al XVII-lea). Prin utilizarea termenilor de „soartă” și „destin” în recuperarea biografiilor principilor transilvani autoarea se asociază viziunii protestante, o viziune cultivată, în fapt, de domniile lor în Principat. Semnificația lor protestantă se amplifică dacă asociem acești termeni cu caracterizarea Principatului ca stat „independent”. Independența Principatului Transilvania s-a încheiat, în opinia autoarei, odată cu cucerirea habsburgică din ultimele două decenii ale veacului al XVII-lea. Cucerirea habsburgică „a desființat statul independent”. Sub acest aspect, exprimarea autoarei (sau traducerea!) seamănă confuzie: „Istoria statului independent s-a încheiat, respectiv a intrat într-o nouă eră, atunci când, în timpul războaielor antiotomane de recucerire, trupele coaliției creștine au ocupat Transilvania, iar stările ardelenene au renunțat la statutul de vasalitate față de Imperiul Otoman...”. Cum se explică statutul de „stat independent” și, în același timp, existența unor relații de vasalitate față de Înalta Poartă? Independența Principatului Transilvania se referă doar la raporturile față de Imperiul Habsburgic? Observăm aici o contradicție *in rem*: Transilvania nu poate fi în același timp și independentă și vasală. Mai mult, considerăm că folosirea conceptului de independență pentru epoca modernă timpurie reprezintă o forțare interpretativă, o reconstruire istorică prin ochii și mintea ideilor moderne, liberale, ale construcției statului național modern. Teréz Oborni recunoaște implicit, în situația lui Ștefan Báthory o „dublă vasalitate”, atât

față de habsburgi, cât și față de otomani, numindu-l „voievodul și principele Transilvaniei”. Constatăm o încercare de definire a conceptului de independență în sfera practicilor puterii, a modului de „exercitare a puterii”. Spre exemplu, același Ștefan Báthory „a purtat independent discuții cu Poarta, cu voievodatele românești învecinate și a luat decizii de politică externă, dar a și convocat dieta în nume propriu, decizând în problemele de politică internă așa cum a crezut el de cuviință”. În același timp, Ștefan Báthory recunoștea că „m-am supus măriei sale” (sultanului) și oferea explicații lui Maximilian I. Acest joc politic și balans diplomatic pe care principii l-au făcut între turci și habsburgi poate fi recunoscut drept independență? Mai degrabă folosirea termenului de autonomie internă ar caracteriza statului principatului aflat sub suzeranitatea otomană, în fapt un vocabular politic pe care istoriografia l-a consacrat. Transferul unei viziuni actuale privitoare la exercitarea în plan domestic a puterii asupra statutului politic al țării rămâne o chestiune problematică, de analizat în cercetări istorice viitoare.

În schimb, subliniem meritele majore ale contribuției istoriografice a Terézei Oborni: integrarea discursului istoric cu privire la Principatul Transilvaniei în orizontul culturii populare contemporane, alimentarea interesului publicului față de istorie și cultivarea ethosului transilvanismului în contextul acestei culturi populare. ✦

## UN CLASIC IGNORAT

*Perfect conștient de valoarea literaturii sale și de faptul că este ignorat de societate, Radu Petrescu trăiește și scrie într-un mod elegant, calm, concentrat asupra obiectivelor mari ale marii culturi.*

de  
DAN GULEA

Din punctul de vedere al lui Radu Petrescu (1927-1982), întreaga literatură este o desfășurare a unui *primum movens* din *Iliada* și *Odiseea*; formulată în *Meteorologia lecturii* (1982, postum, sub îngrijirea Adelei Petrescu, n. Nicolau, 1927-2019, artist plastic și soția scriitorului), teoria putea fi verificată în jurnalul ce ocupă același interval precum actuala *Correspondență*, unde clasiicii erau o modalitate de înțelegere a prezentului inevitabil corupt. În mod curent, sunt transcrise replici, fragmente sau pagini din Augustin, Dante, Racine, Balzac, Flaubert – pentru a da doar câteva exemple –, replici permanent reinterpretate și utilizate hermeneutic.

Conceptia despre literatură și rolul scriitorului, relația cu personajele văzute inter- și transtextual, locul acestora „supt vremi” – doar câteva dintre temele care i-au pre-

ocupat pe „târgovișteni”, scriitorii care formează ceea ce se numește în literatura noastră postbelică „Școala de la Târgoviște”, o manifestare complexă de estetică și etică literară, la întretăierea modernismului cu postmodernismul, alcătuită din Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu, alături de Radu Petrescu. Lor li se mai pot atașa și alte nume, venite mai târziu în nucleu, precum Tudor Țopa sau Petru Creția și Alexandru George.

Radu Petrescu debutează înainte de instaurarea comunismului, dar rămâne fidel unui pact nescris cu congenerii săi de a nu publica nimic decât atunci când vremurile o vor permite, debutând astfel editorial abia în 1970, cu romanul *Matei Iliescu*, la care a lucrat de la începutul anilor 1950. Este un autor de jurnale de creație, în care își explică sau comentează principalele opere; astfel, jurnalul *Părul Berenicei* comentează romanul *Matei Iliescu*, jurnalul *Oceanul întors* (o ediție integrală a *Jurnalului* apare în 2014) refocalizează asupra traiectoriei sale de scriitor.

Preocupat de destinul artistic, Radu Petrescu a lăsat pentru fiecare scrisoare sau manuscris expediat câte o copie; o parte din ele au mai fost publicate de-a lungul

timpului, de exemplu în revista *Apostrof*, apoi în volumul *Correspondență. Sinuciderea din Grădina Botanică*, ediție de Marta Petreu (Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000).

Actualul volum, apărut *hors-commerce*, în îngrijirea fiicei lui Radu Petrescu și a soțului ei, artiștii plastici Ruxandra și Ion Grigorescu [Radu Petrescu, *Correspondența (1946-1982)*, 2025, 476 p.], dă o imagine amplă a scriitorului și a felului în care acesta a traversat vremurile, deloc prielnice. Este vorba, așa cum însuși Radu Petrescu spusese la un moment dat, de un „roman” epistolar, care conține nu doar scrisorile „emise”, ci și pe cele primite; sunt peste o sută de „personaje”, ordonate cronologic, din 1946 – data primei scrisori cuprinse în volum – până în 1982, prin care se poate citi un destin, un tablou de epocă și un set de valori și atitudini. Un index al corespondențelor, precum și scurta prefață a lui Ion Grigorescu, oferă câteva imagini asupra ansamblului de texte epistolare, mult mai mare decât prezentul volum: primele texte sunt din 1942, altele ar fi „cătred prietene”, altele sunt scrisori adresate sau primite de la Mircea Horia Simionescu din 1946, 1947 și 1949 – cu totul patru caiete.

Volumul acesta special portrețizează o serie de relații ale clasicului în vremea sa. Perfect conștient de valoarea literaturii sale și de faptul că este ignorat de societate (Radu Petrescu a exercitat multă vreme ocupația de tehnician la un institut de agricultură din capitală) și, în general, de lumea literară, scriitorul trăiește și scrie – spre deosebire de eclatanța jurnalului – într-un mod elegant, calm, concentrat asupra obiectivelor mari ale marii culturi.

Bineînțeles, clasicul a fost și el tânăr: acest lucru se vede din scrisorile către Sașa Pană, arhivarul avangardei noastre, aflat la 1946 într-o perioadă de asezonare către idealurile noii epoci. Sunt rânduri

Radu Petrescu,  
*Correspondența*  
(1946-1982),  
ediție îngrijită de  
Ruxandra  
și Ion Grigorescu,  
2025, 476 p.



despre posibilitatea publicării unui volum de poezii, întreprindere ratată. Radu Petrescu va debuta cu articole teoretice și poezii în 1947, în *Națiunea* lui George Călinescu.

Un loc aparte îl ocupă corespondența cu Miron Radu Paraschivescu, purtată începând cu 1966. Autorul *Cânticilor țigănești* este, probabil, cel mai cunoscut descoperitor de talente din literatura noastră: lui Marin Preda, Leonid Dimov, Dumitru Țepe-neag sau Norman Manea i se adaugă și Radu Petrescu. Întâlnirea dintre cei doi este întâmplătoare; în felul său excentric, deși conectat la vârful Partidului, MRP urmărea în primul rând conștiința artistică: ea (alături de un fond fiziologic aparte, marcat de schizofrenie) l-a determinat, de pildă, să se retragă la un moment dat de la *Steaua*, încă de pe vremea când purta numele de *Almanahul literar* (1952). Urmărind o expoziție a lui Paul Gherasim, MRP este impresionat de prefața catalogului, semnată de Radu Petrescu. Drept urmare, scrie un text în *Lucașul* despre catalog. La începutul lui 1966, MRP se afla în preajma celei mai răsunătoare acțiuni editoriale din cariera sa: *Povestea vorbii*, suplimentul de la *Ramuri*. Deși publicația, sub conducerea lui MRP, nu a durat decât din aprilie până în noiembrie 1966, aici vor debuta onirici, mari prozatori – și Radu Petrescu, cu un fragment din viitorul roman *Matei Iliescu* (în numărul din iulie 1966). MRP se va implica în acest debut, prezintă romanul în diferite redacții (e antologic felul în care Cioculescu, redactor-șef la *Viața românească*, stă cu manuscrisul vreo două săptămâni în sertar, apoi îl dă unui alt redactor), iar în ianuarie 1970 va apărea, în sfârșit, romanul. Pe Radu Petrescu îl va lega permanent o afecțiune deosebită de Miron Radu Paraschivescu, care se va stinge din viață la mai puțin de un an după acest debut editorial la care contribuise.

Multe sunt punctele de interese ale acestui volum: bineînțeles, corespondența – cea mai bogată din volum – cu Mircea Horia Simionescu (Felix, Colorado, George, Țoncu), cu Petru Creția, Emil Brumaru, Norman Manea, Șerban Foarță.

Nu trebuie neglijată noua generație – optzeciștii. Radu Petrescu a dat uneori drept la cuvânt unor tineri din anii 1970, găzduindu-le rândurile în cărțile sale (lui Gheorghe Iova), scriind despre ei și despre proiectele lor (Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu). Avem scrisori către sau de la Mircea Iorgulescu, Mihai Dinu Gheorghiu, Gheorghe Crăciun („dumneavoastră sunteți un scriitor foarte adevărat, foarte real, un poet”, îi spune, intuind începuturile literare cu poezii ale viitorului prozator Crăciun), Maria Mailat, Adriana Babeți, Liviu Antonesei, Constantin Pricop, Nichita Danilov. Aceștia îl informează pe Radu Petrescu despre colegii lor de generație, despre lumea literară și practica unor reviste „de a colabora cu autorul” prin scurtarea textului (după cum spune Mihai Dinu Gheorghiu). De fiecare dată, Radu Petrescu cere informații despre proiectele lor, dar și despre apropiații corespondenților săi, în general. Semnificative sunt decriptările propriei opere, pe care le face într-o scrisoare din 1979 către Adriana Babeți: „În *Matei Iliescu*, făcute în sistemul *O moarte în provincie* sunt capitolele XVI-XXI (metamorfozele lui Zeus), capitolul XXV (urmărind o temă din Dante, *Vita nuova*, sonetul *A ciascun' alma presa a gentil core*) și alte câteva, puține, mici locuri (de exemplu scena caietului rupt în grădina publică după episodul caietului rupt al lui Bălcescu, povestit de Ion Ghica și reluat, după cel din urmă, de Camil Petrescu în *Un om între oameni*, I, *Întâmplări la Sf. Sava*).”

Ediția reproduce și unele desene care însoțesc epistolele, rele-

vante în felul lor; într-o scrisoare din vara lui 1947 către Petru Creția îi desenează și îi descrie „camera mea”: „pare cu totul absentă de la evenimente; răceală de ziduri străvechi; preajmă de foșniri vegetale; cu totul scutită de tenebre; când o locuiesc îmi pare anterior mie însumi, strămoș al unor umbre viitoare”. E o descriere ce conturează un *topos*; de multe ori, în jurnalul său autorul descrie casele în care locuiește, micile intemperii imobiliare. Sau corespondenții desenează: la o aniversare (31 august 1981), Șerban Foarță schițează o floare cu următoarea legendă: „«De Coma Berenices» stă să plece”, o reflectare a microuniversului în marele univers, cel astral, prin intermediul cărților: *Părul Berenicei* tocmai apăruse.

Interesul pentru Joyce (*Ulysses*) se vede într-o scrisoare din 1969 adresată lui Jean Riccardou, autorul volumului de teorie *Probleme ale noului roman*; aici, Radu Petrescu traduce în franceză unele pasaje din *Matei Iliescu* și precizează ce cărți din noul roman citise: *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, *La Modification a lui Butor*, precum și titluri de Pinget.

Este firesc ca o ediție de *Opere* ale târgoviștenilor, ale lui Radu Petrescu, colaționând și informațiile și viziunile din această *Corespondență* și din *Jurnal*, să fie alcătuite pentru stabilirea mai clară în conștiința publică a unor clasici (adică a unor scriitori înaintea vremii lor), încă ignorați de arhondologiile locale. ✦

# DESPRE TOPOI ȘI MEMORIA LOR: MACONDO, SILIȘTEA-GUMEȘTI, LISA

de  
RĂZVAN VONCU

Dacă despre *Un veac de singurătate* (1967) s-a spus că este cea mai bună carte scrisă în limba spaniolă de la *Don Quijote* încoace, mă întreb ce se mai poate spune despre o altă carte a aceluiași Gabriel García Márquez, intitulată, elocvent, *A trăi pentru a-ți povesti viața* (2002). Pentru că acest prim volum al memoriilor, dedicat în principiu perioadei de formație a scriitorului, rescrie genial, de fapt, un mit. *Propriul* mit: Macondo.

Macondo nu există. Este doar denumirea unei ferme pe care Márquez o vedea, cu acea vedere secundară, neatentă, a oamenilor interiorizați, pe marginea căii ferate care ducea de la Baranquilla (unul dintre multele orașe în care a locuit scriitorul columbian), la Aracataca (satul natal al scriitorului și referent al romanescului Macondo).

Dar Márquez face în această carte mult mai mult decât să-și povestească viața. De regulă, scriitorii obișnuiesc să-și deconstruiască, în volumele de memorii sau în confesiuni de natură publicistică ori diaristică, universurile simbolice, așa cum Poe și-a dezmembrat halucinantul poem *Corbul*, spre a-i lecui pe toți cei dispuși să pună la colț, în timpul procesului de cre-

ție, rațiunea. M-aș fi așteptat ca și Márquez să facă la fel. Dar nu. După cum sugerează titlul, povestirea vieții nu poate fi concepută decât în relație cu creația, cu ficțiunea: o indeterminare care nu lasă multe speranțe biografiei de tip universitar.

Mai simplu spus, Márquez își inventează o biografie, exact în măsura în care deconstruiește și reconstruiește un mit, mitul Macondo-ului. Îi desface nucleele ficționale, transformându-le în biografie, și își construiește o biografie, din cioburile mitizate ale unei existențe care, până la *Un veac de singurătate*, nu purta nici una dintre mărcile exterioare ale geniului.

Este ceva foarte vechi și în același timp foarte modern în concepția lui Márquez despre raportul dintre existența celui care scrie și structurile operei. Deși catolic, Márquez nu consideră că proza sa este produsul strict al conștiinței sale individuale, ci expresia unui epos și a unui etos columbian, care respiră prin toți porii realității care îl înconjoară pe scriitor în lunga sa ascensiune către capodoperă, și față de care el este un receptacol, un *semădău* (după vocabula eminesciană, atât de venerată de Noica) și un purtător de cuvânt.

Dificultățile întâmpinate de

primul său volum publicat la Madrid, din al cărui text editorul spaniol a eliminat toate particularitățile lexicale, morfologice și sintactice columbiene, în favoarea unei „corectitudini” normative castiliene, sunt semnificative. Deși reprezenta prima ieșire în lume a scriitorului, el a rescris acest volum, pentru că acele particularități nu erau doar elemente de decor, de „culoare locală”, ci însăși esența spiritului columbian. Narațiunea, lumea fictivă zămislită de Márquez, este autentică numai în măsura în care dicțiunea ei este autentică.

Fără îndoială, Márquez era un naiv. Nutrea o profundă admirație față de clasicii minori ai literaturii columbiene, era un *iconodul* (ca să folosesc calificativul pe care mi-l atribuia cândva, cu intenții peiorative, Dan C. Mihăilescu), citea ca să ucenicească. Operațiuni și ocupațiuni reprobabile pentru postmodernii ce (nu) suntem și chiar incompatibile cu natura geniului, conform noilor clișee critice dâmbovițene.

Încăput pe mâna unui procuror literar postrevoluționar de la noi, Márquez ar putea fi ușor redus la schema ideologică a unui scriitor de stânga, naționalist și autohtonist, de strictă valoare locală. Pentru că, într-adevăr, în *A trăi pentru a-ți povesti viața*, Márquez nu citează teorii și filosofii ilustre și nu-și inventează o biografie livrescă, iar unicul să etalon este nu canonul occidental, ci propria conștiință artistică.

Bine ascunsă, ea se dezvăluie, totuși, în memoriile sale: toate textele scriitorului sunt scrise și rescrise până când îi plac. Și îi plac rar.

\*

La mii de kilometri distanță, Marin Preda are o altă concepție despre existența scriitorului. În ciuda portretului pe care i l-au creat cu o uimitoare tenacitate detractorii săi, prozatorul născut

în umilul sat Siliștea-Gumești din Câmpia Dunării are o permanentă spaimă a defazării. Nu a defazării sale, ci a defazării literaturii căreia îi aparține. În embrionul de *Jurnal intim* editat postum de Eugen Simion și Oana Soare, apărut în 2004 și nebăgat în seamă de atunci încolo, scriitorul a notat undeva cu o neascunsă teamă: *Moromeții* trebuia scris de Liviu Rebreanu, în 1920. Aceeași frază, își amintea Fănuș Neagu în culegerea memorială *Timpul n-a mai avut răbdare* (1981), i-o spunea autorului *Cantonului părăsit* la Sinaia, în iarna anului 1957.

Interesant și, totodată, trist este că orizontul realității în care a trăit Marin Preda în capitala României europene este mai limitat decât cel al satelor și orașelelor din îndepărtata Columbie, în care s-a format ca scriitor Márquez. Cauza: absența libertății. Preda se apăra de această limitare, atât cât poate, prin lectura clasicilor și a contemporanilor din literatura universală. A citit febril, stăpânit de obsesia incompletitudinii – care este, și ea, un semn demascator al marelui prozator –, și a judecat aspru, fără menajamente, literatura în care trăia.

Nici Preda nu este, totuși, un iconoclast, nici el nu-și construiește opera pe cadavrele înaintașilor sau ale contemporanilor.

Are și o balanță bună: îl preferă, în ciuda rivalității, pe Eugen Barbu lui Petru Dumitriu (opțiune în care, de ce să mint?, îl urmez și eu) și își cunoaște neîmplinirile mult mai bine decât i le cunosc detractorii săi.

Spre deosebire de Márquez – spirit senin, care cânta la chitară și bea cu nepotul celui pe care bunicul său îl asasinase, provocând astfel mutarea familiei la Aracataca/Macondo –, Preda a fost un nevrotic, chinuit sistematic de limitele sale umane, de o biografie pe care o salvează într-un mare roman și de un mediu literar care pare că îi dă mereu peste mână, în fel și chip, nelăsându-l să scrie.

Căci și Preda, ca și Márquez, a scris și a rescris. Jurnalul său păstrează urmele textuale a nenumărate variante din *Moromeții II* (1967), din *Delirul* (1975) sau *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980). Această exigență nu i-a adus, însă, nici satisfacțiile secrete ale lucrului bine făcut, nici înțelegerea criticii.

Povara literaturii mici căreia îi aparține îl strivește adesea pe Preda, cel din jurnal. Înțelegem, astfel, de ce prozatorul acorda actului scrisului o funcție terapeutică și mistică, mântuitoare.

Colecționând înfrângeri, în însemnările sale (mai mult sau mai puțin) diaristice, Preda se întâlnește totuși cu Márquez în Olimpul miturilor literare, acolo unde Siliștea-Gumești se învecinează cu Macondo.

\*

În sfârșit, la o altă temperatură spirituală, Octavian Paler și-a examinat cu severitate, cu o detașare, aș spune (fără impolitețe), inumană, obârșiile, în cartea sa ultimă, intitulată *Autoportret într-o oglindă spartă* (2004). O autobiografie parțială, și în același timp esențială, construită pe dialogul prezent-trecut.

Prezentul lui Octavian Paler este cenușiu și fără relief, ca și cerul Bucureștilor. O comparație care revine adesea, ca un soi de *à quoi bon d'avoir quitté Coasta Boacii*: cerul din satul natal, Lisa, înalt și transparent, ca o scară către mistere; cerul Bucureștilor, plat și căzut, lipsit de amplitudine și de respirație.

Scriitorul, ajuns la vârsta a treia, constată că nu sunt adevărate nici una din cele două perspective asupra bătrâneții: nici cea noiciană, exuberantă (vârsta a treia ca vârstă a împlinirii în cultură), nici cea depresivă, a hedoniștilor consumați (bătrânețea ca stare a descompunerii în vegetativ). Octavian Paler își trăiește bătrânețea ca pe o vârstă în care ai, cel puțin, privilegiul

de a-ți pune întrebări dure, de a te îndoi fără remușcări de tot și toate, și mai ales de a-ți aminti.

Element comun în cele trei confesiuni despre care vorbesc aici: sărăcia fundamentală sub zodia căreia începe și se derulează, în mare parte, perioada de formație a autorilor lor. O sărăcie neperceptută ca atare și care nu le împiedică în chip fundamental devenirea, chiar dacă o deviază într-un mod de care nici unul dintre ei nu e, la momentul respectiv, conștient.

Din sărăcie și dintr-o educație tradițională rezultă modestia lui Octavian Paler, care îl ferește, acum, la senectute, când își așterne pe hârtie amintirile, de ispitele gloriei deșarte și îi permite să rămână mereu egal cu sine însuși.

Este splendidă, în *Autoportret într-o oglindă spartă*, recompunerea în amintire a despărțirii viitorului scriitor de Lisa, percepută și înfățișată ca o despărțire de copilărie. Fără să idealizeze satul natal, ca Ion Creangă în clasicele *Amintiri...*, copilul Paler începe să descopere, la București, că a plecat nu dintr-un spațiu, ci dintr-un timp. Și, rememorând, cu instrumentele de azi, ruptura, Octavian Paler ajunge chiar să adauge: dintr-un mod de înțelegere a lumii.

De prisos să precizez, o plecare care nu i-a adus omului interior nici o certitudine, chiar dacă omul social a avut, în urma ei, un cu totul alt traseu, înainte de toate în cultură.

Spre deosebire de Aracataca/Macondo și de Siliștea-Gumești, Lisa n-a devenit niciodată un mit literar. Devine acum, în *Autoportret într-o oglindă spartă*, un reper al gândirii, al interogațiilor acestui scriitor aspru cu sine și cu semenii. Devine, în fond, o limită.

Amintirea este, la Octavian Paler, un exercițiu de sinceritate, de luciditate și de împăcare. O împăcare dincolo de care nu se află decât o nouă, mare neliniște. ✦

# ÎN APĂRAREA CORUPȚIEI CEA DE TOATE ZILELE

*Corupția nu exclude dezvoltarea. State corupte și dezvoltate s-au mai văzut. State subdezvoltate și cinstite, nu.*

de

**TRAIAN UNGUREANU**

**P**oate deveni România o țară mai bună? E, iar, prea târziu. Toate lucrurile de care ne plângem astăzi au fost blestamate, politic, literar, artistic și civic, de înaintașii noștri. Din motive pe care ne ferim să le cercetăm, nimeni n-a găsit liderul sau programul în stare să facă din România o țară mai bună decât România.

Nefericitele noastre structuri de adâncime și apucături de suprafață au supraviețuit, rând pe rând, pașoptismului, independenței și unificării naționale, democrației parlamentare, legionarilor, modernizării primitive prin comunism și „euro-penizării”.

Viața românilor a fost, uneori, promițătoare și, de prea multe ori, insuportabilă. Însă, în ce privește lipsa de valori comune, fiecare epocă a repetat experiența vremurilor anterioare. Ciclurile fără leac ale istoriei noastre defilează escortate de câteva întrebări cu răspuns comandat: unde greșim? înțelegem sau nu care e boala?

Atâta vreme cât vom continua să dăm unul și același răspuns, punând paralizia istorică românească pe seama corupției, vom înțelege puțin și ne vom stima excesiv etica. Și noi și cei ce ne poartă de grijă.

Moralismul care face știri și asigură cariere e o formă de bigotism,

nu o mână întinsă. Acest tip de tratament ne ajută exact cât apa vie turnată pe lângă gura suferindului. Enunțurile rituale generate de pologăriile cutărui politician sau partid nu schimbă nimic. Le-am mai auzit și cu ele am rămas.

Marea problemă a României nu e corupția, dar marea problemă a corupției e România. Asta înseamnă că eticheta de „țară coruptă” nu pricepe ce se întâmplă în România, iar ce se întâmplă în România de joacă definițiile robotice ale corupției.

Primul argument al celor ce pariază pe diagnosticul de corupție spune grav: corupția ucide! Vorbele mari sunt o formă de complicitate cu boala. Trebuie, deci, adăogat: corupția de stat ucide!

Cealaltă corupție, corupția mică și privată, ține în viață. Șpaga și banul în mână ajută și ung conviețuirea celor mici și urmează reguli necunoscute în geometria protestantă. Corupția ca sistem de stat sfârșește prin a distruge statul, cu tot cu sușii lui fiscali. Corupția stradală și banală e, deseori, o soluție de supraviețuire. E adevărata societate civilă.

Sunt corupt pentru că onestitatea e mai păguboasă decât corupția. Sunt corupt pentru că nu am încredere în lăncierii anti-corupție. Sunt corupt pentru că vreau să pun capăt corupției. Înșel rapacitatea statului,

deci supraviețuiesc. Sunt corupt, deci rezist!

Cine cunoaște Sicilia și altfel decât de la Brando și Pacino filmați la Palermo, știe că Mafia e un răspuns politic împachetat într-o formă de viață. Puțini istorici au îndrăznit să o spună, dar Mafia, la nașterea ei, acum aproape 200 de ani și, mai apoi, în formele ei de uz intern, pentru nevoile lumii de rând, a acoperit un gol vinovat. Mai precis, exasperarea în fața unui stat central care a trecut la tiranie fiscală și birocrație sistematică. Și astăzi, faimoasa organizație continuă să regleze, la parter, în orașele mărunte ale Siciliei, deficitul promisiunilor statului: locuri de muncă într-un șomaj neiertător, aprobări și licențe contra șpagă dar fără așteptări de ani lungi, delincvență veșnic nerezolvată de poliție. Mafia guvernează tăcut și eficient. O asemenea observație nu e totuna cu elogiul Mafiei, ci rezultatul unei analize sociale oneste.

Sistemul e compatibil cu problemele românilor. De furat, s-a furat, se fură și se va fura dintotdeauna și pentru totdeauna. Nimic nu face din delincvența contemporană un episod izolat. Avem oameni care au furat, oameni care vor fura, oameni care n-au furat încă și oameni condamnați sub acuzația de corectitudine.

Interesant până la pervers, moravurile înrădăcinate în istoria României i-au smuls istoricului Nicholas Nagy-Talavera, poate cel mai serios cercetător al extremismului legionar, o concluzie șocantă. Trei oameni – spune Talavera – au fost total incoruptibili în România și toți trei au murit violent sau în detenție: Codreanu, Antonescu și Maniu (*The Green Shirts And The Others*, 2000). Gândul lui Talavera prinde o contradicție fundamentală: condiția extremă cu care s-a însoțit lipsa corupției într-un sistem care n-a acceptat niciodată moralitatea în politică.

Imaginația celor ce pretind că sunt supraviețuitorii sau precursorii unei României curate e o pretenție inutilă. Corupția nu exclude dez-

voltarea. State corupte și dezvoltate s-au mai văzut. State subdezvoltate și cinstite, nu. De aici, prima bănuială care zgâlțâie automatismul plener al acuzației de corupție. Poate corupția e rezultatul și nu cauza. Poate problema noastră e subdezvoltarea (cu un nume dat, adesea, culturilor non-protestante).

Dacă e așa, o mulțime de oameni deștepți se vor dovedi mai puțin deștepți, dar nici asta nu e o premieră. Românii s-au obișnuit demult să fure degajat, în prezența celor ce nu înțeleg pe ce lume sau, mai precis, în ce țară trăiesc.

Pe scurt, problema noastră nu e proasta purtare, ci lipsa oricărei purtări, adică inexistența unei culturi fondatoare comune și dominante.

În traducere aproximativă din originalul latin, slav, grecesc, german, turcesc și maghiar: nimic în afara limbii române nu îi mai leagă pe vorbitorii de limbă română. Nicio tradiție împărtășită, niciun catalog de valori și interdicții nu dictează comportamente comune. Bazarul nostru istoric exclude alinierea etică națională. În Sud, Bizanțul turcit a dat o civilizație hulită cu umor dizolvant până și de proprii ei practicanți. În Est, o românie creatoare și gospodărită a fost falimentată de alcoo-slavism. În Vest, austro-maghiarismul a imprimat o metodică pozitivă, dar domoală și complexată.

Toate aceste lucruri s-au mai spus pe diverse tonuri, în funcție de autor: istoricul de profesie, retorul de terasă și, mai nou, demagogul pro- sau anti-Bruxelles. Niciuna din aceste observații nu e greșită, dar însumarea lor nu explică nimic. Anecdotică istorică românească e un ghid perfid, excelent animator de resentimente regionale și exasperări personale. Însă, aceeași anecdotică, înțeleasă ca manifestare a unei „anomalii” istorice de profunzime explică mult mai mult.

Diferențele și divergențele de mentalitate în spațiul de limbă română, par să reflecte un divorț fondator nevindecabil: tensiunea în-

tre civilizația fixată istoric „la bază” și intervențiile culturale adăugate programatic „de sus”. Situația unei națiuni de limbă romanică, rit ortodox și practică socială orientală, dar și a unui spațiu de aspirație occidentală, exprimată prin încercări repetate de modernizare, promovate de reformatori.

Această „schizoidie” fundamentală a asigurat cea mai lungă neînțelegere din istoria României. Istoricul Ovidiu Pecican o descrie în datele ei de bază: „... viața instituțională românească s-a desfășurat esențialmente, vreme de mai multe secole, în cadre răsăritene. Bătălia pentru preservarea unor elemente de viață occidentală s-a purtat mai ales în ceea ce privește cultura și unele mentalități.” (*Istoria românilor de la origini și până astăzi*, 2024).

Experiența lumii „de jos” e, astfel, diferită și, chiar, incompatibilă cu prescripțiile culturii „înalte”. Asta l-a făcut pe Eugen Lovinescu să constate, exasperat, „inexistența unei culturi române” și să explice mai departe: „N-avem o cultură proprie, ci numai o civilizație împrumutată; n-avem o însumare de valori morale, ci numai echivalentul lor formal” (*Istoria civilizației române moderne*, 1924-1926).

Cu această „nepotrivire” între experiența socială „vulgară” și idealurile culturii „înalte”, viitorul disputei româno-române e asigurat. Exact ca liberalii de ieri, „civicii” de azi vor sesiza mereu înapoierea și corupția interminabilă a societății.

Puneți toate aceste regulamente existențiale în aceeași oală și veți vedea ce iese: un impas tulbure. Experiența noastră primară e divergența. Ea se manifestă, și azi, prin micro- și macro-divorțuri multiple, prin discursuri paralele, incoerență și tărăboi. Ascensiunea națională a pierdut competiția cu interesele personale și de grup. Amoralismul individual și tribal fac legea, adică exclud legea scrisă, spre a o apăra pe cea nescrisă. La un loc, această colaliție de separații e ce numim, cu o vorbă mistică și comodă, corupție.



Insistența realității momentului -  
Creion color - 101x72 cm - 2023

Nu suntem victimele împrejurărilor ci suma lor incalculabilă. Cine crede că poate schimba această realitate prin edicte și militantism nu face altceva decât să pună capacul pe oala în care ciorba continuă să se certe cu ea însăși. Revenind la un dictum fundamental: mămăliga nu explodează ci se auto-sabotează!

România nu poate fi transformată într-o țară străină cu același nume și e de mirare că asemenea concluzie mai poate surprinde. Adevărat, nu ne trebuie atâția hoți câți avem, dar nici atâția binefăcători. În fond, e o infracțiune intelectuală să ignori într-atât realitatea istorică încât să crezi o dublură autonomă a propriei țări și să susții că ea ar trebui să devină realitatea.

(Fragment din volumul *Terminus* – în pregătire la Editura Vreamea) ✦

# CUVÂNTUL INIMII, ECOUL AL TĂCERII

„Cea mai importantă temă a poeziei, dacă nu cumva chiar singura, este cuvântul”.

Mircea Petean

de

DORIN ȘTEFĂNESCU

Ceea ce singularizează discursul poetic al lui Mircea Petean, așa cum aflăm din *Poemele Anei* (2020), dar și din alte volume din care vom cita, este o continuă căutare nu atât a rostirii pline de sens, ci mai degrabă a modului în care sensul ajunge la rostire, din golul tăcerii care pune început, la care se întoarce odată împlinit și dăruit, ca înspre o veșnic repetabilă posibilitate de reîncepere și înnoire. Să remarcăm mai întâi că acest cuvânt este rostit cu inima, iese din inimă, cum se spune, pentru că el este inima, fiind al inimii care cuvântează și scrie poemul. Ajuns în pagină, el e mai mult decât ceea ce se lasă spus spre auzire, căci „cuvântul nu se rostește – / se în-ființează”; ceea ce înseamnă că modul apariției sale nu ține în primul rând de natura sa rostitoare, ci mai ales de ajungerea sa la ființă, de noutatea pe care o pune în vedere. Iar cuvântul ia ființă așa cum ar lua lumină din propria-i ivire, se dă pe sine în lumea poemului, cea mai bună dintre lumile posibile, căci e singura în care el se poate naște, fiind doar aici cu adevărat acasă.

Poezia lui Mircea Petean este o celebrare a cuvântului care, luând ființă, se revarsă în cuprinsul primitiv al poemului, află albia rostirii, se în-ființează și creează. Iar dacă, uneori, se simte numai „cenușa cuvintelor pe limbă”, ceea ce nu se mai poate rosti

nu e o mărturie a cuvântului defunct, ci a celui trecător și mistuitor, care lasă după sine urma arderii sale. „Aș vorbi despre urme”, spune poetul, ca și cum ceea ce i se dă spre vorbire ar ține mărturisirea trează, ar vorbi în continuare chiar și în ștergerea oricărei puteri de numire. Subtilă, în aceste poeme, este frecvența alunecare de la celebrarea amintită, a nașterii cuvântului, la oficierea unui ritual al amuțirii, al topirii în chiar ceea ce nu se poate spune.

Cuvântul e surprins între aceste două instanțe ale sale, între izvor și vărsare, început și sfârșit al puținței de a fi. Dar nu e un sfârșit care închide, așa cum cuvântul obișnuit se închide și pierde în ceea ce spune. Cuvântul viu al poemului rostește chiar și după ce toate cele ale lumii au amuțit, sau mai ales atunci, în absoluta vacuitate și eclipsare a sensurilor mundane. Ce înseamnă, de pildă, că „vorbele cu pași ușori/ rostuiesc respirației preajmă” sau că „umblă ca o mână-n somn cuvântul”? În poem, totul se naște și sfârșește sub zodia unui cuvânt ce rostește în trecere și tăcere, ivind imagini în mișcare, crâmpene de sunete.

Cuvântul inimii – *cordial* – iese din necuvântul celor care nu ajung la rostire pentru a sfârși în necuvântul care îi poartă urma, prezența vie ca temei al poemului. În acest loc rodi-

tor, totul vorbește, se preschimbă în cuvântare, ia ființă în lucrul care ia cuvântul: „chiar sub ochii noștri pădurea/ (...)/ se metamorfoză în cuvânt”, fructul ploii se pârguiește „în lumina aceluia cuvânt”, toate se așază „sub streășina aceluia cuvânt”, „sub acoperișul în formă de  $\Delta$  al aceluia cuvânt”. Aici, într-adevăr, în adâncul de lumină al inimii, toate devin volatile, ușoare, cuvinte cu aripi, neîmpovărate de gravitație, eliberate din „mușuroaiele de cuvinte” fabricate pentru a fi comunicate. Asistăm la o miraculoasă prefacere care dă sens facerii: „cuvintele se făceau albine în zbor”, ca și cum ceea ce se spune aspiră la mai mult decât ar face-o spunerea însăși. În vârtejul acestei transformări, cuvântul se revarsă spre înaltul care îi absoarbe mierea.

Printre cele mărunte și umile, doar inima reprezintă temeiul creșterii și al zborului. Creația poetică pune aici în lumină sensul, nicidecum abolit, al celor aparent ne semnificative, virtutea *marginii* de a pune început. Nu putem vorbi, în poezia lui Mircea Petean, de marginalitate ca de un câmp umbrat al ființei, de făptura descentrată a lucrurilor. Marginea vorbește prin sine, căci acolo se adăpostește cuvântul cu adevărat poetic. De acolo, din prevenirea sa originară („colosal nu e cuvântul în sine ci ceea ce-l prevestește”) prinde a răsună cuvântul, „cheamă din marginea/ ceea”, „de dincolo de marginea marginii”. Aceeași funcție a marginii în *Trilogia liguă*: „La margine/ acolo are să se petreacă Întâlnirea”, „pe marginea hăului de dincolo/ de marginea marginii”, adică „la marginea tăcerii”, poemul punând în ascultare „sunete împletite cu tăceri”. O mărginire întru adâncire, la liziera posibilului, acolo unde doar cuvântul poetic răsună, poate să se spună.

O poezie a *posibilului*, acesta ni se pare a fi rodul creației lui Mircea Petean. Și ce-i dacă „miezul nu-i nicăieri/ a rămas doar marginea”, iar „lucrurile sunt uneori doar suprafețe/ care dispar”? Răzbătând prin toate, din marginea lumii nevăzute, ceea ce se arată în cuvântul care îl spune este

singurul lucru cu adevărat important: „ce se vede-i un bob de rouă”. Poetul „are tăria de a miza pe forța de sugestie a unui detaliu”, dar detaliul acesta este filonul esenței ce strălucește în manifestare: „boabe de nisip în chip de monade” sau „un bob de nisip/ înecat într-o lacrimă” (*Trilogia orientală*, 2025). Tot ce se ivește de aici, tot ce urmează ca urmă a cuvântului este splendoarea pe care o răspândește lumina inimii: „lumina din ochii tăi/ se revendica din lumina rădăcinilor lumii” (în același registru vizionar până la original, „adierea luminii din prima dimineață a lumii”, *Trilogia orientală*).

O scufundată imagine” prin care se vede ceea ce, altfel, nu e dat vederii: „surâsul în colțul gurii uitat/ ca un fluture viu”. Sau se aude altfel-neuzitul, atunci când „fluturile atinge clopotul/ cu aripa” (*Trilogia ligură*); și „e atât de aproape imaginea asta/ și atât de departe în același timp/ atât de acută și atât de ștearsă/ încât mă apropiu de ea ca de cadavrul tăcerii” (*ibidem*). Căci aici, în lumea novalisiennei reprezentări reciproce, a unui altfel-de-a-fi *posibil*, „depărtarea înseamnă apropiere în deplinul sens al cuvântului” (*Trilogia orientală*). Totul e viu, spuneam, în aceste poeme ale inimii, și, tocmai pentru că sunt manifestări ale viului, ele sunt aidoma vieții pe care cuvântul nu o poate spune până în adânc, „sensul ultim scapă”. Rostul poeziei este de a da începutul, nu sfârșitul; cu lumea ei toate încep, iar cuvântul – chiar dacă se sfârșește la un moment dat – nu poate rosti sfârșitul însuși. Și nici nu ar fi de dorit; poemul rămâne pururi deschis, ultimul apare mereu pe chipul primului, într-un început nesfârșit. Ceea ce conferă singularitate – și absolută originalitate – discursului lui Mircea Petean este rostirea în fulguranța mișcării, pulsând în ritmul inimii care o însuflețește. Poeme ale iubirii? Fără îndoială, dar și, prin ele, ale vieții care țâșnește „ca un zeu solar abia ieșit din găoacea cuvântului”. Mai mult decât ceea ce se vede în lumina inimii care bate în cuvânt nu putem spune. Aici însă nu noi sun-

tem cei care vedem, „zeii doar avându-ne/ poate/ în vedere”. Iar ceea ce ne e dat în vederea lor este urma pe care o lasă pentru a fi urmată, culeasă, așa cum „culeg umbra zeului/ dintr-o urmă/ în nisip” (*Trilogia orientală*).

Complementar celor spuse mai sus, adaug câteva succinte observații cu referire la una dintre temele majore ale poemelor din *Trilogia ligură* (dar nu numai), anume raportul dintre *tăcere* și *rostirea lăuntrică*. Ce legătură există între „albul tăcerii”, „faldurile tăcerii” sau „șesătura tăcerii”, pe de o parte, și „salcâmii rostirii” sau „freamătul rostirii”, pe de altă parte? Raportul acesta, punându-se dincolo de acel deja-rostit al cuvântului („care, rostit, are o neutralitate absolută”), expus pieirii și amuțirii („vorbe pentru vânt”), lasă loc cuvântului ce iese din tăcere fără să cadă în exteriorul trecerii, *iese în adânc*. Și atunci înaintea rostirii rămâne doar tăcerea; *înaintea*, în sens genezic, ca *fons et origo*: „la început a fost Tăcerea” (*Trilogia orientală*). Dacă „dintru tăcere s-a rostuit rostirea”, înseamnă că actul de a rosti nu se naște *ex nihilo*, dintr-un neant al nimicului și al morții, ci dintr-un originar viu, pământ încă netocmit și gol, dar plin de potențele seminale ale prerostirii („Tăcerea este vuietul din primordii”, „magma în care plutesc nerostitele”, *Trilogia orientală*). Aceasta este „tăcerea dintru început”, predispoziția în care cuvântul poetic își are rădăcina: „tăcerea de dincolo de cuvânt/ tăcerea sălbatică/ tăcerea în sine”.

Doar în poem lumea tăcerii vorbește, căci e o rostire care *dă glas* tăcerii, se spune în tăcere, ca tăcere elocventă. Iar poemul vorbește în numele tăcerii care îl hrănește, el punând în act „rostirea nerostitelor”, mișcând „rostitele și nerostitele/ precum valurile”, acestea fiind chiar „valurile rostirii lăuntrice”. A rosti tăcerea originară a nerostitului înseamnă a rosti lăuntric, „a fi tăcerea în care lucrurile își afirmă prezența”, a rosti neuzit pentru a face să se audă „limbajul lucrurilor” în care „se-aude/ mai bine tăcerea” (*Trilogia orientală*), iar din această perspectivă „una cu nerosti-



Airhole Interference - Creion color - 101x72 cm - 2015

rea/ e/ rostirea lăuntrică”. Având în vedere că „în afara rostirii lăuntrice/ totul e suspect de minciună”, cuvântul adevărului este singurul care, luminând poetic, dezvăluie ceea ce niciun alt cuvânt n-ar putea-o face. Imagini precum „golful rostirii lăuntrice” sau „grota rostirii lăuntrice” nu sunt simple metafore; ele transpun în limbaj prespusul unei energii vitale, oferă albia în care „logica” rostirii originare – precum un șuvoi de iubire țâșnit din inimă, *ecou al tăcerii* – se revarsă *în sus*, până la suprafața textului. Din noaptea nerostitului iese la lumină rostirea ce (s)pune în poem întregul lăuntru, aici fiind *vorba* „doar de întruchipările diurne ale vreunui gând nocturn”, de „textul din zori” care crește „desprins din rostirea lăuntrică”. Adevărata poezie – a adevărului care luminează lumea tăcerii – rămâne întotdeauna fidelă acestor rostiri esențiale în care își află temeiul. O rostire care începe și se sfârșește în tăcere. ✦

# GEORGE MOTOC ÎN DIALOG CU ANA BLANDIANA

## „Poate poezia salva lumea?”

*Doamnă Ana Blandiana, după tradiționalele urări aniversare, specifică unei zile de 25 martie, vă rog să-mi permiteți să adaug alte felicitări pentru noua dvs. apariție editorială cu un titlu tulburător: Poate poezia salva lumea? – 36 de interviuri cu Ana Blandiana. Prima mi-rare: de ce 36?*

Absolut întâmplător. De altfel, subtitlul aparține editurii, eu nu le număr. Este vorba nu de o selecție, ci de o inventariere a interviurilor date în scris în ultimii șapte ani, cărora am reușit să le găsec, în dezordinea computerului meu, textele (ale întrebărilor și ale răspunsurilor) și coordonatele bibliografice: în ce publicație și în ce țară au apărut.

*Aveți o definiție personală a interviului? Poate fi considerat acesta o ipostază esențială care reflectă omul și mai ales scriitoarea Ana Blandiana?*

Ana Blandiana,  
*Poate poezia salva lumea? – 36 de interviuri cu Ana Blandiana*, Editura Humanitas, 2025, 224p.



Nu știu dacă am o definiție personală, dar ce e sigur este că obișnuiesc să iau în serios întrebările și să le folosesc ca prilej pentru a mărturisi. Ideea de a le strânge într-un volum mi-a venit în clipa în care am realizat că este vorba de niște portrete cuprinse unul într-altul: ale mele, ale țării, ale lumii. Și asta nu numai, și nu atât pentru că mie îmi face plăcere să analizez cercurile concentrice în mijlocul cărora mă aflu, ci pentru că, vrând să-mi înțeleagă cărțile traduse, interviewerii (ziariști, critici literari, universitari sau scriitori ei înșiși) insistă asupra condițiilor în care ele au fost scrise sau asupra părerilor mele despre lume, ca să-și facă o părere despre mine.

*Interviul vă oferă mai multă sau mai puțină libertate în raport cu poezia și textul literar în general?*

Nu este vorba despre libertate, ci despre precizie. Răspunsurile interviului explică, precizează, explică, nuanțează, încearcă să lămurească, să definească termenii pentru a fi înțeleși corect. În cazul poeziei, nu încearcă să risipească misterul, ci, dimpotrivă, să-l contureze și să sugereze felul în care trebuie perceput.

*Drept completare, v-aș cita din Câteva precizări preliminare: „Cel mai simplu ar fi să spun că această carte este un portret, cu condiția să nu se uite că liniile sunt determinate în bună măsură de felul în care cade asupra lor lumina epocii, a țării și chiar a lumii” (p. 7). Cât de schimbător poate deveni acest portret?*

Nu știu cât de schimbător. Pentru a răspunde ar trebui să compar această carte cu una apărută cu vreo douăzeci de ani în urmă la Editura Dacia (*Cine sunt eu?*, 2001) cuprinzând interviuri date în țară și vorbind despre literatura, țara și lumea de atunci. Nu cred că poziția mea față de principalele teme estetice sau politice s-a schimbat în mod esențial, dar este clar că opiniile s-au nuanțat și analizele s-au îmbogățit, ideile s-au aprofundat și judecățile au devenit mai ferme, iar atenția mea pentru imaginea care mi se creează în mintea celorlalți este mai mare, nu numai pentru că între timp m-am maturizat, ci mai ales pentru că în țară nu mă reprezentam decât pe mine și eventual pe colegii mei de generație sau de idei, în timp ce în străinătate, eram conștientă că, dincolo de portretul meu, se forma portretul țării mele. Lumina mereu schimbată a epocilor și a lumilor diferite, care a căzut asupra mea, nu m-a schimbat decât în măsura în care m-a învățat să compar și să trag concluzii. De altfel, curiozitatea interviewerilor de azi vine tocmai din această comparare și din egalitatea severității care rezultă din ea.

*Vă mai amintiți contextul primului interviu sau din emoțiile acestuia?*

Nu-mi amintesc primul interviu, nici când, nici unde, nici cum a fost. Am o memorie ciudat selectivă: nu țin minte decât întâmplările care m-au emoționat dintr-un motiv sau altul, întotdeauna subiectiv. Și probabil nu a fost cazul.

*M-am uitat la primul interviu din carte, apoi la al doilea, apoi la restul și am văzut că nu aveți un interviu de dinainte de 1989. De ce această alegere?*

În primul rând, nu s-a pus problema să dau în străinătate interviuri înainte de 1989. Nici nu eram destul de cunoscută ca să mi se ceară, nici nu aș fi avut de ce să-mi înrăutățesc și mai mult situația din țara pe care nu voiam s-o părăsesc, pentru a fi citită într-o lume mai mult sau mai puțin indiferentă. De altfel, așa cum am precizat în explicațiile preliminare, interviurile aparțin, cu o singură excepție, doar ultimilor șapte ani, pentru că atunci mi-am schimbat computerul și nu am mai salvat ce fusese înainte. Evident, este vorba doar de interviuri cerute și date în scris, pentru că cele orale – care au reprezentat majoritatea – nu aveam cum să le am înregistrate.

*Știu că aveți un volum, Cine sunt eu?, în care sunt reunite interviuri de dinainte de anul 2001. Credeam că acesta va fi o continuare. Să înțeleg că vă recunoașteți mai mult în interviurile de după 2000?*

Deosebirea dintre cele două volume este că primul, cel din 2001, strângea interviuri date în țară, în timp ce cel din 2025 cuprinde interviuri din străinătate. Eu sunt mai mult sau mai puțin aceeași, dar lumea la care întrebările și răspunsurile se referă s-a schimbat în sfertul de veac trecut și legătura mea cu cititorii din țară – care cunoșteau situațiile la care mă refer – și cei din străinătate – în fața cărora mă reprezentam nu numai pe mine, ci și România, despre care nu stiau nimic – era diferită. Dar, ca să nu eludez întrebarea dvs.: mă recunosc și m-am recunoscut întotdeauna în oricare dintre paginile mele, cu excepția celor care au fost deformat de intervenția cenzurii. Iar aceste două cărți sunt apărute după dispariția cenzurii.

*Unul dintre primele titluri: Nu eu am ales poezia, ea m-a ales pe mine. Sunteți de acord să ne explicați puțin acest titlu?*

Având în vedere că am „făcut” versuri de pe la patru-cinci ani, înainte de a ști să citesc și să scriu, nu se poate

spune că *am ales* poezia, chiar dacă am continuat să scriu versuri de-a lungul întregii vieți. Dacă ea *m-a ales* pe mine se va vedea sau nu în istoriile literare ale deceniilor următoare.

*Altul care mi-a rămas în memorie: Metafora a fost arma poetului împotriva cenzurii. După 1989, după căderea cenzurii, cum se poate explica și căderea de statut a poetului și a scriitorului în general?*

Una dintre explicațiile care revine aproape obsesiv în această carte este definirea metaforei (comparație căreia îi lipsește un termen) ca mijloc de transport – în greacă *metafora* înseamnă chiar *a transporta* – al unor idei spuse pe jumătate, care scăpau în felul acesta cenzurii și măreau exponențial forța legăturii dintre poet și cititorul care devenea în felul acesta colaborator al subversiunii și beneficiar al libertății pe care o găsea în poezie. După 1989 această colaborare nu a mai avut motive să continue, iar alături de literatură a rămas doar subțirele public de elită pe care nu reușise să-l deturneze libertatea consumului și divertismentul.

*Toate aceste interviuri arată și respectul, atenția de care vă bucurați din partea presei internaționale. Având în vedere că nu sunt mulți scriitori români care să se bucure de un asemenea prestigiu, dar și după modelul maghiar al câștigătorilor multipli, de ce ați refuzat anul trecut candidatura dvs. la Premiul Nobel?*

Nu știu la ce vă referiți. Nu poți să refuzi ceva despre care nu știi dacă există. Candidaturile la Nobel sunt strict secrete, dacă cineva care a propus își face publică opțiunea, o pierde. Poți să afli că cineva te-a propus, dar nu și dacă propunerea a fost acceptată. În acest sens, o declarație a lui Nicolae Manolescu de acum vreo zece ani, care anunța cele cinci sau șase nume pe care le-a propus Uniunea Scriitorilor pentru Premiul Nobel, a fost absurdă sau ironică. Tot ce se discută pe această temă este pură speculație, bazată pe cota scriitorilor în mentalul internațional, nu pe percepția suedeză, mereu surprinzătoare. Faptul că polonezii au cinci Premii Nobel, ungerii două și noi niciunul nu

vorbește despre raportul dintre valorile celor trei popoare, ci dintre priceperile și eforturile lor de a-și pune în valoare valorile și chiar dintre noroacele lor.

*Ultimul interviu este din 2025, acordat unui ziar italian. Sunteți întrebată ce sens mai are poezia azi și răspundeți: Sensul speranței. Atât a mai rămas în Cutia Pandorei? Speranța?*

În acest caz speranța are un sens mult mai important și complex decât de obicei. Ceea ce ne ajută poezia să sperăm nu este că vom fi mai fericiți sau mai bogați sau că vom trăi mai mult. Nu este vorba de o speranță la scară umană care să încline raportul dintre dorințe și posibilități. Speranța pe care o reprezintă poezia este una a supraviețuirii în confruntarea și competiția dintre ființele umane și noile entități IA, între ființe și roboți. Pentru că roboții vor putea scrie în curând – și poate chiar pot scrie și acum – versuri mai perfecte formal decât oamenii; vor fi – sau deja sunt – în stare să construiască din cuvinte iambi, trohei, sonete, rondo, epopei, dar nu vor fi în stare să se încapățâneze să exprime inexprimabilul, să simtă și să creeze misterul suferinței care nu poate fi exprimată în cuvinte. Iar această subțire linie de demarcație între ființe și neființe, între ceea ce este viu și ceea ce este artificial, este chiar definiția speranței.

*Care sunt scriitorii români sau străini pe care v-ar plăcea să-i intervieuați?*

Dintre români, pe Camil Petrescu, dintre străini, pe Camus.

*În loc de concluzii, dacă acceptați să parafrazăm titlul: poate cineva salva lumea literară, în contextul invaziei inteligenței artificiale?*

Nu lumea literară, ci lumea pur și simplu, umanitatea, trebuie salvată prin cultivarea trăsăturilor umane de dincolo de cuvinte, a trăsăturilor de neexprimat, deci de neimitat: bunătatea, iubirea, empatia, compasiunea. ✦

# SURĂZĂTORUL ADAM RĂMÂNE CU NOI

*La cumpăna dintre doi ani dificili, înainte de Crăciunul 2025, am aflat de moartea lui Adam J. Sorkin. Mesajul venea de la Nancy, devotata sa consoartă. Îi cunoscusem pe amândoi în turbulentul ultim deceniu al secolului trecut.*

de  
**VIRGIL MIHAIU**

În anii 1980, Adam J. Sorkin beneficiase de două stagii profesionale la Universitatea din București, ca bursier al programului Fulbright. Încă de pe atunci datează implicarea sa în traducerea poeziei române contemporane. Pe bună dreptate, necrologul publicat pe site-ul Fulbright/Romania apreciază că Sorkin „a devenit de-a lungul ultimelor patru decenii cel mai prolific traducător al poeziei române în limba engleză.”

Soarta a binevoit să creeze premisele unei frumoase amicitii între omul de litere american și autorul eseului de față. Imediat după recâștigarea libertății de expresie în țara noastră, mi se împlinise aspirația (nutrită din fragedă junete) de a fi cooptat în redacția revistei *Steaua*. Asta s-a întâmplat grație generozității poetului și redactorului-șef Aurel Rău. Ca frenetic reprezentant al colegiului redacțional, i-am propus recentului meu amic american să-l preiau din București (cu automobilul meu cam precar) pentru o escapadă prin Transilvania. În definitiv, numele provinciei mele natale rimează cu acela al statului Pennsylvania, de unde provenea dânsul.

Bineînțeles, punctul culminant al excursiei fu Clujul, cu vibranta sa viață culturală. După cum îmi stătea în fire, am încercat să-l pun în contact cu mediile literare locale.

Cunoscându-i preocupările traductoriale – ce-i facilitaseră, dintru început, apropierea de poeți de talia unor Marin Sorescu, Mihai Ursachi, Mircea Dinescu – am antamat posibile conlucrări ulterioare. Acestea aveau să conducă, spre exemplu, la editarea unei *Antologii a poezilor contemporani din Cluj-Napoca*, în strânsă conlucrare cu Liviu Bleoca. Ediția a doua, apărută în 1997 la Centrul pentru Studii Române din Iași, cuprindea următorii poeți români, maghiari și germani (în ordinea din carte): Horia Bădescu, Mariana Bojan, Ruxandra Cesereanu, Dan Damaschin, Vasile Igna, Judith Meszaros, Virgil Mihaiu, Ion Mureșan, Dora Pavel, Mircea Petean, Marta Petreu, Ion Pop, Adrian Popescu, Aurel Rău, Zsófia Balla, Emese Egyed, Sándor Kányádi, László Király, Nóémi László, Aladár Lászlóffy, Géza Szöcz, András Visky, Franz Hodjak. Remarcabilă îmi apărea preocuparea lui Adam J. Sorkin de a reprezenta prin traduceri sale, pe cât posibil mai complet, provinciile istorice ale spațiului nostru neo-latin – nu doar Valahia, Moldova, Transilvania, ci și Moldova de Est. Ca atare, nu am întârziat să stabilesc o legătură directă între Sorkin și George Vulturescu, infatigabilul organizator al Festivalului internațional de poezie de la Satu Mare și editor al revistei *Poesis*.

Departa de a se limita la cunoașterea pur livrescă a fascinanelor teritorii române, oaspetele nostru nu ezita să accepte propunerile de a le străbate nemijlocit. Așa se face că el și soția sa, Nancy, apar în numeroase dintre suvenirurile mele fotografice, cu caracter amical și chiar familial: la casa bunicii mele materni din Sălciua, pe Valea Arieșului; la sediul redacției *Poesis*; la un picnic transilvan în compania notoriilor jazzmeni Evan Parker/Anglia și Jurg Solothurnmann/Elveția; lângă biserica ortodoxă ctitorită de Ștefan cel Mare în Feleacu, pe colina din sudul Clujului; dar și la Estoril, pe faleza Atlanticului, împreună cu amicul meu de-o viață Liuț Gavrilă și a soției sale, Chia... Îmi place să cred că atmosfera acelor escapade se reflectă, fie și estompat, în următorul text poetic intitulat *Sibiu '94: Adam J. Sorkin & Virgil Mihaiu în vizită la Ion Mircea*: „o vizită în grădina deliciilor transilvane/ terestre// poetul-jardinier/ ne tratează cu sifoane metafizice// ne-ar mai putea adăposti altcineva/ acum?// lumea derapează în continuare/ dar killerii evită abil cojile de banană// inconștienți: un traducător american plus/ doi poeți născuți români// colocviul e prezidat de un vițel transformat/ în angel// și toate ne-ar merge atât de bine evident/ dacă”.

Rândurile de mai sus fură incluse în selecția bilingvă din poemele mele *Recensământ de epifanii/ Census of Epiphanies*, editată la editura Paralela 45 (director Călin Vlasie) în 1999. Subtitlul specifică: „Traducere în limba engleză de Adam J. Sorkin, în colaborare cu autorul, Liviu Bleoca și Sergiu Celac”. Tot la Sibiu, Adam insistase să-l cunoască pe Mircea Ivănescu, un poet de marcă și, totodată, traducător consacrat al lui James Joyce și F. Scott Fitzgerald în română, chiar dacă apreciatele sale transpuneri fuseseră realizate prin versiuni intermediare de limbă franceză. Aș putea specula că acea întâlnire, la care contribuise în postură de ghid, avu și un efect încurajator asupra oaspetelui nostru american

de a persevera pe calea aleasă: anume, demersul transpunerii de poeme dintr-o limbă pe care nu o vorbea (dar ale cărei nuanțe le descifra împreună cu autorii înșiși sau cu angliștii românofoni), așadar din română, în limba sa nativă. Ca poliglot, eram conștient că eu însumi n-aș fi capabil să-mi traduc convingător propriile invențiuni poetice în niciunul dintre idiomurile pe care le-am învățat.

După citirea tristului mesaj prin care Nancy îmi anunța moartea soțului ei, i-am răspuns instantaneu: „știrea venită de la tine m-a șocat precum aceea din timpul mizerabilei perioade epidemice, când m-ați anunțat despre pierderea uneia dintre cele două fiice ale voastre. Sincer vorbind, mi-a fost teamă de plecarea definitivă a lui Adam, așa cum mă tem să pierd orice rudă apropiată. Mă simt devastat, întrucât Adam era nu doar unul dintre cei mai consecvenți și mai prețioși amici ai mei, ci și pentru că îi datorez în mare măsură prezența mea în lumea poetică și culturală anglo-saxonă.”

În adevăr: ca o încununare transatlantică a amicitiei noastre, Adam a contribuit din plin la succesul celor două ample turnee pe care le-am întreprins în Statele Unite (2001 și 2004), organizate sub forma unor succesiuni de prelegeri, lansări ale *Recensământului de epifanii*, vizite de documentare... Toate acestea s-au desfășurat în instituții și medii culturale de rang înalt, începând de la Penn State University din Philadelphia (*alma mater* unde Adam J. Sorkin era profesor), până la *Smithsonian Institution* sau *Voice Of America* din Washington D.C., redacția *DownBeat* din Chicago (publicația port-drapel a jazzului mondial), congresul mondial F. Scott Fitzgerald desfășurat la Hofstra University



Adam J. Sorkin (stânga) și autorul eseului, la Penn State University Philadelphia, 2001.

din New York, escapadele la universitățile californiene Stanford și Berkeley, precum și la Berklee College of Music din Boston etc.

De altfel, fără magistralele versiuni engleze realizate de Adam, nu-mi pot imagina cum mi-aș fi expus/ exemplificat creațiile poetice în medii internaționale. Practic, experiența mea ca membru al grupului *Jazzographics* – împreună cu trombonistul englez Alan Tomlinson și cu avangardiștii noștri Harry Tavitian & Corneliu Stroe – a avut drept coloană vertebrală tocmai traducerile realizate de surzătorul amic philadelphian. În majoritatea situațiilor *jazz-poetry* în care m-am implicat, utilizam traducerile lui Adam și-i mulțumeam Atotpu-

ternicului pentru facilitarea colaborărilor noastre. După cum se subînțelege, talentatul traducător era un meloman cu pronunțate înclinații filojazzistice. Când l-am vizitat acasă, la Philadelphia, am constatat că deținea o vastă colecție de albume discografice de înaltă valoare estetică din istoria jazzului. Cu reale abilități editoriale, reușise să-mi publice texte în reviste americane specializate pe domeniul jazz-poetry. Una dintre acestea purta titlul unei compoziții de Thelonious Monk – *Brilliant Corners* – și era editată de jazzologul Sascha Feinstein, pe care aveam să-l întâlnesc peste ani la conferința internațională *Jazz in Word* organizată de Universitatea din Viena în 2014. Tot cam pe atunci, Adam îl cunoscuse întâmplător pe marele reprezentant al jazzului postmodern Uri Caine, la Philadelphia. Erau concitadini, dar elementul comun de referință fu un amplu poem inspirat de Uri, pe care i-l oferisem acestuia, cu ani în urmă, în traducerea lui Adam.

În perioada îndoliată de după decesul lui Adam, răspunsul comprehensivei sale soții, Nancy, la condoleanțele mele mi-a adus o alinare, asemănătoare surâsurilor cu care cei doi m-au întâmpinat întotdeauna: „Mulțumesc, Virgil, pentru omagiul tău plin de iubire și apreciere adus lui Adam. Știi că te-a iubit pe tine, pe Liana și pe fiica voastră, Rafaela-Lucreția (la fel ca și mine), și amândoi ne-am simțit extrem de îndatorați față de tine, pentru că ne-ai sporit și aprofundat imersiunea în cultura și societatea României. Să-ți aud vocea indelebilă în e-mail este aproape ca o nouă vizită. Sper că vom avea cândva parte și de o vizită reală.” În ultima propoziție, sugestia reîntâlnirii presupune că Adam va rămâne prezent printre noi. ✦

# ÁGOSTON Vilmos

prezentare și traducere  
de KOCSIS FRANCISKO

Ágoston Vilmos s-a născut în anul 1947 la Târgu-Mureș. Și-a susținut bacalaureatul la Liceul „Bolyai Farkas”, după care a urmat cursurile Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai, secția maghiară-engleză, dar în 1971 a fost exmatriculat din cauza unei nuvele, transformată în proba dosarului cu acuze false, fiind obligat să lucreze ca muncitor necalificat pe șantier. În anul următor, la intervenția Uniunii Scriitorilor, a fost reprimis la facultate, dar numai la cursurile serale. Din 1972 a fost profesor de engleză la Miercurea Ciuc, iar din 1978 a devenit redactor la Studioul de Radio din Târgu-Mureș. Din 1985, după închiderea Studioului, a fost muncitor la Cooperativa Nirajul. A debutat în revista *Utunk* (Drumul nostru), scrierile sale critice fiind găzduite de revistele *Korunk* (Vremea noastră), *A Hét* (Săptămâna), *Iffjúmunkás* (Tânărul muncitor), ziarul *Harghita*. În 1986 s-a stabilit în Ungaria, devenind redactorul paginii culturale a ziarului *Magyar Nemzet* (Națiunea Maghiară). După pensionare a emigrat împreună cu soția în Statele Unite, la fiica lor, stabilită în San Antonio, unde a murit la 2 ianuarie 2022.

6

– Cum s-a numit individul acela?

Ieremia.

– Ieremia și mai cum?

Ieremia, cazangiul.

– Și ce ați făcut?

Am stat de vorbă.

– Despre ce?

Despre broasca țestoasă.

– Aha... Deci recunoașteți?

Ce?

– Că sunteți bolnav.

De ce?

– Pentru că așa scrie regulamentul.

Tangora nu înțelegea ce fel de regulament prescrie că el trebuie să fie bolnav, însă știa că până când medicul nu dovedește boala, el poate veni cu argumente, până atunci țigara, berea, Sappho și aleanul după

îmbătătoarele plante meridionale, visul cețos al brazilor verzi cu nuanțe albastrii, omătuța și spărgătoarele de nuci, gândacii galbeni dintre florile cărămizii, mușcata pusă în oală și fereastra aburită de baracă, mortarul, praful, șurubul, tesla, ciocanul, betonul proaspăt turnat și mirosul pătrunzător al minelor de cupru, toate, dar absolut toate, încă sunt ale sale, îi aparțin, că până atunci plămâni, ochii, trupurile cuprinse de dorință se contopesc cu natura. Știa că vor să-l deposedeze nu numai de natură, ci și de întregul complex cu care el este mai mult decât natură. De dorințe. Tangora începea să suspecteze că esența tratamentului este să-i elimine prietenii, iar omul rămas astfel singur va fi constrâns „să se vindecă”. Ca nu cumva virusul să se răspândească în continuare. Ca nu cumva să se molipsească Shakespeare, Dante, Euripide, întregul Helikon și Ieremia.

– Eu n-am vrut decât broasca țestoasă...

– Da? Și secolul al XVII-lea? Ei?

E adevărat că mi-am vizitat rudele.

– Pe cine?

Pe quakeri. Superstiția populară de atunci considera că omul care voia să cuvânteze în chip normal în public, cum obișnuiesc toți, acela trebuia mai întâi să tremure.

– Tremurați sau nu vreți să vorbiți?, l-a întrebat aspru Jédé, și i-a poruncit să stea lângă ușă. Pentru că așa suna legea: „Pe slujitorul care nu vrea să se elibereze nici după al șaptelea an de slujire, stăpânul lui să-l conducă în fața juzilor, să-l așeze lângă ușă sau lângă tocul ușii, iar stăpânul să-i străpungă urechea cu o sulă, iar el să rămână să-l slujească pe veci.” Tangora nu s-a împotrivit, doar stătea neputincios, cu florile umilinței transpirate pe fața suptă, stătea în cadrul ușii, în fața lui se aflau juzii, mucuri fumate până la capăt, afară era intuneric și ploua cu găleata. „Dacă pot să cred că atâta vreme cât stau în acest cadru e bine – s-a gândit –, atunci accept asta, argumentez, povestesc, implor, căci afară – dar încă nici n-a fost afară! – și înăuntru sunt juzii și stăpânul, deci cel mai bine e în cadru. Numai să rămân în cadru!”

Stăpânul i-a tot liniștit pe juzi să-l mai păsuiească, va vorbi îndată, acum încă tremură. Tremură foarte tare. „Lângă vagonet nu se poate sta – s-a gândit –, pentru că între șine este măr și apă. Desculț, cu o lopată mare, de pe lampă curge apa murdară, abur rece, dar trupul meu vrea totuși să trăiască. Dacă împing vagonetul, de la efortul acesta mi se încălzesc tălpile, cred în toate zgomotele infundate și nu mă uit la bărnele de sprijin, cred și-mi știu păcatul, dar nu-l pot spune acum, pentru că stau în cadru, și asta mă obligă. Dacă le spun totul, poate își dau seama că nu sunt demn de

libertate. O să-mi străpungă urechea. Vai! Nu urechea mă doare. Pentru că acum trebuie să-mi mărturisesc toate păcatele – gândea Tangora –, tot ce am făcut, ce am vrut, pentru că stăpânul m-a adus în fața juzilor, să decidă despre soarta mea... Pentru că păcatul poți să-l și dorești. E o credință și asta, în mod straniu, stăpânul îmi privește urechea, juzii dau din cap. Înconjurat de atâta credință, nu pot să stau necredincios în cadru..." Iar juzii dau din cap.

„Lui Moise i-au fost date șase sute treisprezece porunci. Și a venit David și le-a cuprins în unsprezece. Isaia în șase. Și a venit Michael și le-a însumat în trei lucruri, Isaia din Babilon în două, apoi Amos, dar mai ales Habacuc, într-una singură: Cel drept trăiește cu credința în el..." Dar Tangora nu avea cum să facă toate acestea, doar stătea neputincios și aștepta să se întâmple ceva. Aștepta ca în zorii zilei în liftul minei, când stomacul se chircește de la coborârea bruscă pe care o simți ca pe o prăbușire, cinci-șase halate de lucru, mirosul de ieri, surrogat de cafea la micul dejun și un fir de țigară.

Iar juzii dădeau din cap: începe greu, dar o să-și revină.

– Continuă, frate – a spus gazda. Ai șansa de a fi liber, de aceea pot să-ți spun frate.

– Da, stăpâne, sunteți foarte bun cu mine...

Dar aici Tangora s-a oprit, a pălit. A venit aici cu gândul de a spune, de a le mărturisi juzilor totul, întrucât cineva trebuie să decidă, va trebui să-și redobândească, totuși, credința, convingerea, încrederea că acela care acuză poate să și apere. Dar juzii dădeau din cap. Dacă îi vor da dreptate din capul locului stăpânului, atunci el îl laudă îndreptățit, dacă îl suduie, e nedrept, deci e vinovat. (...)

– Deci nu v-au dat decât pâine de orz?

Cine?

– Rudele dumneavoastră.

N-au fost rudele mele.

– Nu vă mai prefaceți! Nu despre asta ați vorbit tot timpul până acum? Spuneți-mi, cu ce v-au plătit?

Cine?

– Quakerii.

De ce m-ar fi plătit?

– Pentru că ați stat în cadru, și informațiile...

Dar eu n-am spus nimic.

– Atunci cine a vorbit despre lotus?

Ei.

– Și în ce fel de scorpion au sperat?! Cine-i acest Skorpion?

Eu nu-mi pun speranțe în nimic, știu că nici măcar Veda nu apără cultura.

– Deci o așteptați și pe Veda? Veda și mai cum?



Călătorie prin teritorii recent deschise - Creion color - 101x72 cm - 2020

Rig Veda.

– Țara?

India.

– Limba maternă?

Sanscrită.

– Aha. Am aici scrierea asta. O cunoașteți?

Tangora a dat surprins din cap.

Fragment din romanul *Virusul lent*, în curs de apariție) ✦

# SCRISUL ACADEMIC ȘI AI

*Unii profesori consideră că simpla „interzicere” a AI-ului nu rezolvă nimic; trebuie re-gândite metodele de predare: mai mult accent pe proces, pe discuții, pe activități care nu pot fi externalizate prin AI*

de

**LAURA POANTĂ**

În articolul *What Happens after AI Destroys College Writing* din *The New Yorker*, 2025, Hua Hsu descrie cum tot mai mulți studenți de la universități americane (NYU, Georgetown etc.) folosesc instrumente de AI – gen ChatGPT, Claude, Gemini – și nu doar pentru a-și organiza notițele, ci pentru a scrie efectiv lucrări: eseuri, lucrări de seminar, teme de analiză și chiar aplicații la admitere. Pentru mulți, asta devine, tacit, acceptabil, și nu este neapărat văzut ca furt/copiat, ci ca un „tool de productivitate”, similar cu Google sau Grammarly. Ca răspuns, unii profesori revin la examene scrise de mână, examene orale sau teste mai rapide, încercând să recupereze ceea ce AI nu poate reproduce: vocea personală, stilul, gândirea originală, procesul intelectual. Hsu spune că, dincolo de „pro sau contra AI”, există o schimbare structurală: AI forțează universitățile să reconsidere ce înseamnă de fapt educația superioară: dacă este vorba doar de obținerea unui certificat prin „bifarea unor cerințe”, sau de ceva mai profund: de formare intelectuală, de exersarea gândirii, a expresiei, a clarității, a reflecției. Hsu sugerează că, dacă acceptăm AI ca parte din proces, scrisul original și gândirea creativă ar putea deveni un bun rar și valoros, pentru

că AI poate (și o face) standardiza și uniformiza produsul intelectual. În plus, apare o îngrijorare peste nivelul individual al copiatului/superficialității/uniformizării: nu e doar despre tentația „scurtăturii”, ci despre ce pierdem ca generație, și anume disciplina de a gândi singuri, de a „frământa” ideii, de a simți greutatea drumului parcurs de la întrebări până la concluzii. Altfel spus, AI nu „distruge” neapărat munca academică, ci mai degrabă schimbă profund sensul și scopul scrisului universitar, obligând instituțiile (și studenții) să se gândească ce înseamnă cu adevărat „a învăța”, „a crea”, „a exprima”. Autoarea a discutat cu mai mulți studenți cărora le-a păstrat anonimatul și care au declarat că li se pare normal să trimită cereri de admitere la facultate redactate de ChatGPT, iar faptul că au obținut, cu astfel de cereri, burse în detrimentul altor colegi nu li se părea o problemă, justificând astfel: nu e moral, dar nu e ilegal. De ce să nu îmi fac un eseu, sau să „citesc” o carte astfel, dacă câștig mult mai mult timp pentru mine? Justificările pentru folosirea ChatGPT sunt nelimitate și evident că atâră mult mai greu decât alternativa depășită și vetustă, și anume studiul într-o bibliotecă cu ochii ațintiți în carte și cu mintea în funcțiune. Unul

dintre cei chestionați spunea că rezumatul făcut de AI era prea lung și i-a cerut o variantă pe puncte – nu doar redactată, ci și explicată. Ceva de genul „Ion iubea pământul și ca să câștige mai multe hectare o ia de nevastă pe Ana, dar după două capitole descoperă că o iubește pe Florica, care e căsătorită cu altul. După multe pagini și paragrafe complicate, la final Ion sare gardul la Florica și e omorât cu o sapă”. Este azi acesta un maxim de fraze pe care le poate parcurge un elev mediu fără să se obosească sau să se supere părinții că e obligat să citească porcării depășite pline de cuvinte grele? Revenind la studenți, dincolo de admitere, ei folosesc constant Chat pentru eseuri, rezumate și lucrări de final de an. Este, în fapt, o competiție a inteligenței artificiale și a aplicațiilor care detectează limbajul AI. Profesorii ignoră pentru că altfel școala s-ar transforma în muncă detectivistică. Una dintre soluțiile găsite este revenirea la testele scrise, redactate în clasă, și la examenele orale. În cadrul lor, surprizele sunt infinite – diferențele dintre limbajul elevului/studentului și cunoștințele sale și textele scrise de el acasă sunt uneori astronomice și hilare. De altfel, recunoșteau și cei interogați – totul e să nu mă întrebe ceva. O studentă relatează că profesorul a rugat-o să își citească lucrarea scrisă integral de ChatGPT în fața clasei, ca exemplu de muncă reușită. Iar ea nu a avut nicio tresărire de jenă, ci doar teama de a nu genera discuții pentru că habar nu avea despre ce vorbește în propria lucrare.

Care sunt riscurile pe termen lung? Dacă studenții pot livra eseuri fără efort, e posibil să se piardă procesul de învățare așa cum îl știm noi azi: exersarea gândirii, a exprimării clare, a structurării ideilor. În felul acesta, finalitatea (nota sau diploma) rămâne, dar parcursul, și anume formarea intelectuală, dispare, pentru că nu este exersată memoria de lungă durată și chiar dacă citești un eseu creat integral de AI ca să îl corectezi nu reții nimic din

el. Pentru profesori, devine dificil să identifice unde e vocea autentică a studentului și unde e „produs AI”. Detectiile (softuri de tip AI-*detector*) nu sunt întotdeauna fiabile, unele lucrări sunt greu de catalogat, mai ales dacă studentul strecoară și fraze personale, iar analiza poate fi incertă. Există o temere la scară largă: dacă scrisul academic devine absurd de facil, cultura scrisă, reflecția personală, exercițiul stilistic, sensibilitatea literară, sensibilitatea critică – gândirea critică în ansamblu – ar putea suferi în mod ireversibil. Iar asta ar avea implicații mai mari decât „doar un examen”; pentru că ar modifica însăși capacitatea de a gândi, de a analiza, de a crea a generații întregi de aici înainte. Unii profesori consideră că simpla „interzicere” a AI nu rezolvă nimic; trebuie regândite metodele de predare: mai mult accent pe proces, pe discuții, pe activități care nu pot fi externalizate prin AI; dar asta presupune timp, efort, adaptare profundă a tuturor celor implicați. Mirarea cea mare este de ce un student care se înscrie de bună voie la o facultate (facultativă, nu-i așa?) recurge la astfel de artificii. Ce rost are să mergi la cursuri pe care nu ți le dorești? Cum ajungi expert în orice dacă ai trecut prin anii de studii redactând texte, analize și eseuri prin ChatGPT? Evident că nu este încă o problemă generalizată, dar se discută tocmai pentru că procentul celor care fac asta este în creștere și se constată indirect în situații în care este nevoie de limbaj, de intuiție, de cultură generală; de exemplu la un test *ad-hoc* în clasă care presupunea lectura și analiza primului capitol din *Marile speranțe* surpriza a fost că studenții (nu elevi!) nu reușeau să citească cursiv engleza lui Dickens, darămite să interpreteze cele citite. Deci da, unii (din ce în ce mai mulți) chiar folosesc AI pentru a evita efortul; dar mulți alții văd AI ca pe un instrument de „optimizare” a timpului: grăbesc munca *mecanică*, ca să aloce energie temelor care îi interesează cu adevărat. Așa cum

mărturisește în articol o studentă: AI îi permite să termine mai repede lucrările „plictisitoare” ca să se concentreze pe ceea ce o pasionează. *Mecanic* însemnând traduceri, sinteze, căutarea unor cuvinte noi etc. Lucrările de licență de la medicină de pe vremea când predam la UMF erau adesea *copy/paste* din *Google*, traduse prost cu *google translate* și pline de referințe bibliografice puse prost, în grabă. Uneori rămâneau și reclamele la vacanțe la ski din textele copiate integral de pe net. Asta era în anii 2000 – 2010 – deci iată că mentalitatea tânărului student este aceeași peste ani (ar fi interesant de văzut dacă și peste secole?), dar azi avem tehnici de copiat și de păcălit infinit mai bune. Nu toți tinerii „fug” de gândire; sunt studenți care refuză să se bazeze pe AI și preferă să se „chinuie”. Dar presiunea socială, instituțională, ritmul academic modern fac din AI o tentație greu de ignorat. În plus, AI reflectă și o schimbare profundă în modul în care tinerii percep munca intelectuală: mai degrabă ca o formalitate de bifat, decât ca un exercițiu de învățare, creație, introspecție. Nu putem condamna AI ca dușman absolut, pentru că el se pliază pe șmecheria umană universală când vine vorba de ușurat efortul. Nici nu putem spune că ne speriem de AI așa cum s-au speriat mereu generațiile de orice noutate (vezi telefonul, când oamenii li se spunea în biserici că la capătul firului este diavolul, sau electricitatea, sau locomotiva cu aburi) pentru că acele descoperiri și invenții inginerești au ajutat fizic și intelectual omul, dar fără să îi pună mintea pe *hold*. AI schimbă regulile jocului și ne obligă să reevaluăm educația, scrisul, adevărul, originalitatea, morala, etica. Dacă o generație se dezvață să mai simtă impulsul spre autenticitate, gândire, muncă asiduă riscăm să pierdem treptat aceste valori – și cel mai probabil definitiv. Tot mai mulți tineri sunt tentați să navigheze într-un sistem care recompensează eficiența și viteza, nu profunzimea și puterea

creativă. Iar asta crește tentația AI-ului. Cred că AI poate fi extrem de util, dar ar trebui să rămână unealta care ne servește, nu scurtătura care ne fură experiența de a gândi și crea.

Cum ar putea să fie viitorul academic dominat de AI? Scenariul *optimist*: sistemul devine normalizat în universități, dar ca un calculator sau un motor de căutare. Studenții folosesc AI pentru *brainstorming*, structurare, clarificare. Evaluarea se mută pe examene orale, proiecte practice, portofolii creative, discuții față în față care testează gândirea reală. Originalitatea redevine primordială pentru că AI ajută, dar nu poate substitui reflecția personală. Se reduc fraudele, pentru că folosirea AI e transparentă. Studenții învață să colaboreze cu AI, nu să se ascundă de el. Se păstrează astfel sensul educației: a învăța cum să gândești, nu doar ce să livrezi. Scenariul *pesimist* este cel în care scrisul academic își pierde relevanța. Eseurile sunt generate cu AI, profesorii obosesc să controleze, sistemul se relaxează. „Detectorii” sunt inutili; studenții îi păcălesc cu programe și mai inteligente. Profesorii se resemnează: „oricum nu citește nimeni eseurile astea...”. Universitățile se concentrează pe diplome rapide, cursuri online, eficiență. Abilitățile de scris, analiză, argumentare se atrofiază. Studenții ajung în joburi unde nu știu să formuleze un *e-mail* coerent fără ajutor. Gândirea critică se reduce la „rezumat rapid generat de AI”. AI devine vocea *default*; oamenii își uită vocea. Totul se produce rapid, dar dispare autonomia intelectuală a societății (e un scenariu distopic sau o posibilitate reală?). Și iată o variantă de concluzie optimistă – AI va genera o renaștere culturală fără precedent, o revoluție intelectuală menită să se opună uniformizării gândirii, un nou Iluminism, revine gândirea profundă, analitică. ✦

# INFLAȚIA TERMINOLOGICĂ POST-2000

*Când privesc această paradă de costume venețiene semantice de import, mi se face iute dor de un pașoptism și poporanism de-ale noastre, de un instrumentalism, de o neocrație, de un gândirism sau de un optzecism.*

de  
CĂLIN VLASIE

După „postmodernism” au circulat – și circulă încă zgomotos – mai multe etichete concurente (unele mai mult critice, altele mai mult istorico-estetice). Nu există un consens unic, dar iată cele mai folosite, cu sensurile lor tipice: *post-postmodernism* – termen umbrelă pentru „ce vine după” postmodernism, fără a fixa o doctrină; folosit mai ales când autorii vor să evite o etichetă mai precisă; *metamodernism* – propune o oscilație (nu o ruptură) între impulsuri moderniste (sinceritate, ideal, angajament) și reflexe postmoderniste (ironie, distanță, auto-reflexivitate); *posthumanism/postumanism* – familie largă de teorii care decentrează subiectul uman în rețele de agenți umani și non-umani (corp, tehnologie, mediu, infrastructuri); nu e doar literar, e și filosofic/teoretic; *transhumanism* – diferit de *posthumanism*: mai degrabă program tehnologic/etic (augmentare, optimizare a „umanului”), nu o critică teoretică a antropocentrismului; *postdigital* – termen pentru situația în care digitalul nu mai e „noutate” sau „temă”, ci fundal normalizat; interesul se mută spre moduri de funcționare, infrastructuri, protocoale, hibridări; *new sincerity/noua sinceritate* – reacție la cinismul/ironia postmodernă: revenire

la afect, vulnerabilitate, credință în comunicare, dar adesea cu conștiință reflexivă (nu naiv); *performatism* – propune o estetică a „închiderii” și a angajării afective/credinței într-un cadru (în contrast cu suspensia postmodernă); *digimodernism/altermodernism/hypermodernism* – etichete care pun accent pe transformările aduse de medii digitale, globalizare, mobilitate, accelerare (fiecare are nuanțe diferite în diverse tradiții critice); *cosmodernism/planetarity* – termeni care caută să descrie condiția globală/planetară (ecologie, interdependențe) ca nou orizont al sensibilității și al forme; *new materialism/materialism nou* – orientare teoretică (nu doar literară) care insistă pe materialități, agenți non-umani, infrastructuri (intersectează posthumanismul); *anthropocene writing/ecopoetics* – nu „după postmodernism” strict, ci un alt tip de re-cadrare: literatura în raport cu criza climatică, geologia, speciile, mediul; *conceptual writing/uncreative writing* – direcții care mută accentul pe procedură, recontextualizare, protocol (nu neapărat „după postmodernism”, dar înrudit cu etapa de după); *network aesthetics/platform culture/algorithmic culture* – termeni mai curând de teorie culturală pentru un regim în care selecția, vizibilitatea și circula-

ția sunt infrastructurate (platforme, algoritmi).

O parte din acești termeni „marțieni” au aterizat și în *offline*-ul și *online*-ul autohton. Sunt utilizați cu o bucurie nețărnută în spatele zidului optzecismului și postmodernismului. În literatura română post-2000 (până azi) nu există încă o etichetă unică – după 30 de ani de la așa-zisul deces al postmodernismului și optzecismului – care să fi câștigat consens. Circulă mai degrabă termeni de generație, termeni de regim cultural și etichete tematice/mediale (majoritatea importate). Iată un inventar util, cu sensurile lor tipice în uzul critic românesc:

1) Etichete generaționiste și de scenă (cele mai folosite):

*Douămiism/generația 2000* – termen-umbrelă pentru poezia apărută în jurul anilor 2000:

dicție directă, biografism, corporalitate, cotidian, antiretorică, uneori mizerabilism. Nu e „după postmodernism” ca teorie, ci ca schimbare de regim de dicție; *post-douămiism/generația 2010* – folosit pentru promoțiile de după 2010; mai eterogen: de la *neoconfesiv* la *conceptual*, de la *performativ* la poezie cu *sensibilitate eco-tehnologică*, dar și *critică eco*; *Optzecism/nouăzecism/douămiism* ca triadă critică – încă funcționează ca instrument de periodizare, chiar când nu este suficient.

2) Termeni care descriu „reveniri” sau mutări de sensibilitate: *neomodernism/neo-modernism* (folosit uneori polemic) – semnalează întoarceri la densitate metaforică, „poeticitate” mai concentrată, forme mai elaborate; nu e o școală stabilă, ci un indicator de schimbare de ton; *noua sinceritate* (rar ca etichetă canonică, dar prezentă ca diagnostic) – revenire la vulnerabilitate, afect și autenticitate, fără ironia structurală postmodernă; se suprapune parțial cu douămiismul, dar nu coincide; *(re)liricizare/reîntoarcerea liricului* – formulă critică pentru faptul că după textualism și ironie apare din nou presiunea afectului și a „vocii”,

uneori fără program explicit.

3) Termeni mediali și de infrastructură (tot mai importanți după 2010): *postdigital/post-internet* – folosite mai ales când digitalul nu mai e temă, ci fundal: poemul apare în regim de feed, screenshot, captură, platformă; accent pe infrastructură și circulație; *cultura algoritmică/platformizarea* (mai mult teorie culturală decât literară) – utile când vrei să descrii cum selecția și vizibilitatea devin condiții ale scrisului și lecturii; *poezie performativă/spoken word* – termen de scenă; după 2000 crește importanța lecturii publice, a vocii, a proxemicii, a comunităților.

4) Termeni tematici/de „orizont”: *postuman/postumanism* – apare în critica de după 2010 (mai ales în zona teoriei), când se discută corpul, tehnologia, medierea, non-umanul, infrastructurile; *ecopoetic/antropocen/poezie ecologică* – tot mai vizibil în ultimul deceniu: criza climatică, specie, materialități, planetar; *poezie feministă/queer/de identitate* – mai ales ca un cadru de lectură și scenă (nu ca un „curent” unic), dar cu rol important în reconfigurarea criteriilor de validare.

5) Etichete estetice/de procedură: *conceptualism/poezie conceptuală* – apare intermitent (și în dialog cu modele internaționale): protocol, recontextualizare, preluare, „uncreative writing”; *procedural/constrânger/oulipian* (ca tehnici) – există ca practici, dar rareori ca etichetă dominantă a perioadei; *docupoetry/poezie documentară* – când poemul lucrează cu arhivă, mărturie, document, discurs social.

6) Termeni „după postmodernism” importați: *post-postmodernism* – apare mai mult ca formulă generală, fără tradiție locală puternică; *metamodernism* – discutat punctual, mai ales în eseistică și critică tânără, dar nu e etichetă standard pentru literatura română post-2000.

Când privesc această paradă de costume venețiene semantice de import, mi se face iute dor de un *pașoptism* și *poporanism* de-ale noastre, de un *instrumentalism*, de o

*neocrație*, de un *gândirism*, sau de un *optzecism*.

Abundența nu este un „capriciu” al criticii românești, ci efectul a trei presiuni structurale care acționează simultan după 1980 și mai ales post-2000:

1) Schimbarea rapidă a mediului cultural, mai rapidă decât stabilizarea internă a vocabularului. După 2000, literatura nu mai evoluează doar „în interiorul” formelor, ci într-un mediu care se schimbă accelerat: piață, instituții, festivaluri, platforme, traduceri, granturi, rețele. Termenii importă, practic, un instrument de descriere pentru mutații care apar înainte ca limba critică locală să le „sedimenteze” în concepte proprii. În loc să aștepte o teorie autohtonă, critica preia un set de unelte gata făcute.

2) Convergența internațională a problemelor: aceleași fenomene cer nume compatibile. După 2000, multe probleme sunt transnaționale. Când fenomenul este global, termenul devine o formă de compatibilizare: îți permite să pui literatura română în dialog cu alte literaturi fără să reinventezi de la zero un vocabular. Importul terminologic funcționează ca „standard de conectare” la dezbateră.

3) Miza instituțională a legitimității: termenul ca acces la un câmp. Într-o cultură literară reintratată relativ târziu în circuitul internațional (după 1980), termeni precum *metamodernism*, *posthumanism*, *postdigital*, *conceptual writing* funcționează și ca „monedă” academică: fac inteligibil un corpus în cadrul conferințelor, revistelor, disertațiilor, proiectelor. Nu este doar o nevoie descriptivă, ci și una de validare.

4) Etichetele preiau rolul pe care îl aveau înainte curente: când esteticul e mai hibrid, vocabularul se fragmentează. După postmodernism, nu a fost enunțat un nou regim dominant, cu forță unificatoare, nici în Vest. În locul unui regim nou, hibridizarea e regula (biografic + performativ + digital + conceptual



Departa de tentațiile internetului -  
Pastel - 101x72 cm - 2018

+ eco), iar vocabularul devine inevitabil plural: fiecare termen prinde o fațetă a funcționării.

5) O cauză locală: decalajul dintre practică și critică. În România, practica poetică post-2000 s-a schimbat repede, dar critica a rămas mult timp prinsă între două instrumente: generaționism (80/90/2000) și hermeneutica tradițională. Termenii importați vin să umple un gol.

Două concluzii scurte: 1. Termenii ar trebui să importe nu doar fenomene, ci și grile de legitimitate. 2. Dacă inflația vine din schimbarea mediului și din convergența problemelor, atunci soluția nu e „purismul terminologic”, ci *un criteriu transversal*: nu avem nevoie de încă o etichetă, ci de o gramatică a verificării. ★

**Rodica  
Marian**

## ÎNSERĂRILE INIMII

Și a rămas aburul amintirii din toate  
-Vin valuri de șoapte din văi...  
Și a rămas ecoul poveștii din toate,  
-Vin valuri de șoapte din munți...  
Și a mai rămas din toate  
Un lan uscat de iubire, de moarte  
-Și șoaptele sunt niște biete tunete,  
În așteptarea cuminte a fulgerului,  
Care vine mai liniștit  
Decât îi este firea,  
Și lumina lui descoperă pe rând,  
Aproape prea târziu,  
Forma aproximativă a rămășițelor...  
Și a rămas [poezia] din toate...

Cuvântul poezia l-am potrivit  
Mai apoi, după ce m-am trezit  
Din uluire. Vocea care-mi vorbește  
Și tonul grav, timbrul gutural  
Le-am confundat mai întâi cu ecoul  
Lumii de dincolo, recunoscut  
Poate dintr-un răsunset, aida  
Cunoscutului glas al lăstarului ierbii,  
Care mai este aici pe pământ.  
Și ascultând, cu tăișul emoției  
În gât, nici n-am înțeles bine cuvântul  
Ce-l emana suflul acela  
Încăpățânat și neistovit,  
Poate era muzica, poate pictura,  
Poate alt cuvânt fermecat  
Sau conturul înșelător al zeificării  
În piatra momentului. ✦

Marele necunoscut - Creion color - 101x72 cm - 2026





# CE ESTE DE NERECOMANDAT

*Modul în care este scris întregul volum induce tocmai această stare, de participare activă, uneori iritată, uneori entuziastă a cititorului. Deși știi că nu este cazul ai permanenta chemare de a intra într-un imaginar dialog cu vocea care pune întrebări, îți prezintă opțiuni.*

de  
**VICTOR CUBLEȘAN**

Recentul volum semnat de către Gabriela Adameșteanu, *Meserii nerecomandate femeilor*, este etichetat ca memorialistică. Până la urmă, o umbrelă generoasă care nu se sfiește să acopere mai mult decât am fi tentați în mod uzual să așezăm în umbra sa. Cine se așteaptă să găsească în aceste pagini o melancolică privire înapoi, dispusă să adaste cu răbdare peste oameni și întâmplări, cine se așteaptă să găsească lungi, personale sau atente descrieri ale unor locuri și personaje care au populat zilele de ieri, acel cititor nu o cunoaște pe Gabriela Adameșteanu. Acesta este un volum foarte personal, foarte ancorat nu atât în factologia care compune traseul de pînă acum al autoarei, ci un volum în primul rînd de introspecție. Prozatoarea refuză eticheta unei cărți de bilanț (o scrie aproape ca pe un avertisment, ca pe o punere în gardă, încă de pe coperta a patra), nu vrea să dea un text

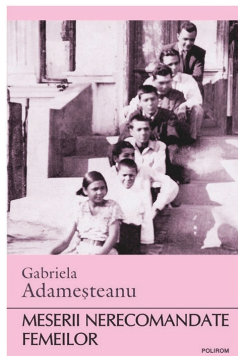
care să aducă cu fel de pauză de final în care te oprești pentru a scruta ce ai făcut, ce ai fi vrut să faci, ce ar fi trebuit să faci. Este o carte posibilă oricînd, pentru că nu vine din partea cuiva care își contemplă eventuala posteritate, ci din partea unui autor interesat să se pună, acum, pe sine sub lupă. O extinsă fișă de personaj, un text scris parcă nu pentru a permite altcuiva să pătrundă în propriul spațiu interior, ci pentru a oferi suportul unei auto-explorări.

Volumul, consistent, de peste 400 de pagini, dens, vine în siajul precedentului *Anii romantici*, fără a fi neapărat o continuare a acestuia. Nici în formă, nici în tonalitate, nici în linia temporală. Cronicarii tind să recomande potențialului cititor lectura prealabilă a titlului apărut în 2014. Personal, nu cred că este o condiție obligatorie. Dar cred că cititorul prezentului volum nu poate fi un neinițiat. Să citești *Meserii nerecomandate femeilor* fără să fi avut un (amplu) contact cu proza Gabrielei Adameșteanu este un demers superficial, incomplet. Am mai spus-o și o repet, cu aceeași jenă de a folosi formule superlative care mai mult provoacă nașterea unor controverse decât să identifice cu claritate situații, Gabriela Adameșteanu este unul dintre marile nume ale prozei românești de oricînd și cu siguranță cel mai valoros autor

al prezentului. Să citești acest volum care explorează inclusiv universul creației literare, care vorbește despre alegeri, despre idei și convingeri, care analizează formarea unui autor, nu se poate face cu adevărat decât avînd în spate cunoașterea operei. Este un volum care completează beletristica și în același timp se așează în linie cu aceasta, continuînd-o într-un fel, ca un pseudo-roman în care ficțiunea este înlocuită cu realitatea recognoscibilă, istorică. Cît despre respectarea unui fir cronologic, este simplu – nu există unul.

Gabriela Adameșteanu este genul de prozator extrem de atent cu construcția textelor pe care le scrie. O recunoște și singură, inclusiv în prezentul volum. Are tendința de a șlefui, de a găsi forme cît mai aproape de perfecțiunea pe care o intuiești atunci cînd compui în minte frazele, înainte de a o turna în forma paginii. Romanele sale, ca și prozele scurte de altfel, stau sub semnul unui elegant și bine calculat echilibru compozițional. Spre deosebire de autorii din generațiile mai recente, prozatoarea nu face paradă din construcție. Între flamboaiantul entuziasm al optzeciștilor și al tuturor celor care le-au urmat, fermecați de teoriile post-moderne, făcînd din construcția textului un element de prim-plan și un motiv de etalare orgoliasă a științei literare, prozatoarea are o concepție aproape clasicistă, disimulînd în fundal mecanismele textuale, ascunzîndu-le. Scriitorul este cel care le manipulează, cititorul nu este încărcat cu partea tehnică a unui text. Ai fi tentat, la o sumară privire aruncată asupra recentului volum, să spui că aici Gabriela Adameșteanu a renunțat la orice rigurozitate și a turnat între coperti texte scurte, împrôscate după o proustiană urmărire a unei memorii care jonglează cu gustul amintirilor și conexele legături cu idei și obsesii. Dar, parcurgînd la pas paginile, realizezi că, undeva în subteran există un desen ordonator. *Meserii nerecomandate femeilor* este compus din trei părți, fiecare cuprinzînd multe capitole de cîteva pagini. Prima parte, *Fugînd de*

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



*meseria de scriitoare*, este o zonă care explorează formarea prozatoarei. Nu copilăria neapărat. Ci evenimentele, ideile și contradicțiile care au modelat-o și care au făcut-o ceea ce este. Texte despre cum ajungi să te formezi ca scriitor încă dinainte de a fi unul. A doua parte, *Am vrut să fiu scriitor, nu scriitoare*, este despre identitatea creatoare și despre ce a însemnat și în plan personal această alegere. Despre ce înseamnă să fii femeie în literatură (și în viață), despre episoade sensibile, definatorii sau relevante, pasaje despre alchimia internă a scrisului, sensibilități și clarificări. A treia parte, *Lumi paralele*, este cea mai apropiată de ideea unei memorialistici de tip clasic, o cronică de familie într-un anume sens. Doar că una întunecată, urmărind la pas file din dosarele Securității ieșite acum din arhiva CNSAS. Pagina după pagină realizezi că asști la dezvelirea unei lumi secunde, ascunsă pînă nu demult. Vezi ceea ce se ascundea în spate, resorturile, obiecte, mecanice aproape în implacabilitatea și tentaculara lor întindere. Lumea comunismului românesc apare nu expusă integral, dar mult mai clar decît ai fi putut-o intui. Este în aceste texte o fascinație. Cea pe care o ai întotdeauna atunci cînd pătrunzi într-un domeniu secret. Și în același timp senzația unei abjecții absolute. Realizezi cum busola multor destine a fost trucasă, cum multe scene au fost scene de teatru. Gabriela Adameșteanu face tot acest demers nu pentru a face o demonstrație, ci pentru a întinde lumina în ungherele istoriei, fie ea și una personală. Întreg volumul este și o demonstrație a faptului că adevărul te eliberează.

Un volum de proză poate fi, de regulă, rezumat. Un volum de memorii poate fi descris, uzual, prin circumscrierea timpului și spațiului pe care îl comprimă. *Meserii nerecomandate femeilor* nu poate fi sumarizat. Poți și e chiar recomandat să dialoghezi, să polemizezi cu textul. În schimb, volumul poate fi ușor calificat. Este o carte foarte inteligentă, scrisă cu maximum de onestitate și echilibru pe care le poți mobiliza atunci cînd

vine vorba despre propria persoană. Gabriela Adameșteanu nu dă rețete sau sentințe. Atunci cînd vorbește despre idei care au sedus-o, despre formule literare la care a subscris, despre convingeri pe care le-a adoptat în viață, o face în permanență lăsînd ușa deschisă spre interogare. Un spirit critic, dispus spre auto-analiză. Lectura cărții este pasionantă și lentă. Nu poți să nu te oprești, aproape pagină cu pagină și să nu continui textul cu un propriu dialog interior. Modul în care este scris întregul volum induce tocmai această stare, de participare activă, uneori iritată, uneori entuziasată a cititorului. Deși știi că nu este cazul ai permanenta chemare de a intra într-un imaginar dialog cu vocea care pune întrebări, îți prezintă opțiuni. Citind *Meserii nerecomandate femeilor* nu doar descoperi opțiunile care o definesc în bună măsură pe Gabriela Adameșteanu, dar intri în această grilă de formare supunîndu-te unui exercițiu din care înveți și despre tine. Nu este o cursă sau un concurs, doar o elegantă formulă de comuniune între artist și consumatorul de artă.

Sînt foarte multe idei discutate mai mult sau mai puțin pe larg în paginile volumului. A șe enumăra pe toate ar însemna practic să scrii un volum de răspuns, în oglindă. Dar, așa cum se intuiește încă din titlu, sînt multe discuții despre condiția femeii ca scriitor. Ca artist. Sau ar trebui spus ca scriitoare, ca artistă. Ce este literatura feminină, ce este literatura feministă. Sînt femeile discriminate ca autoare. Există un stereotip al receptării lor. Are fundamente? Cum au fost femeile în literatură, cum sînt, cum vor fi. Ca autoare și personaje. Ca membre ale unei bresle. Sînt foarte multe elemente de finețe în jurul unui subiect incitant și care nu are cum să ofere răspunsuri definitive. Gabriela Adameșteanu are o abordare lipsită de pasiunea exuberantă a feminismului la modă, o poziție întărită de hotărîrea indusă de un destin asumat și înțeles. Există multă finețe în poziționarea sa. Nu radicalism, ci bun-simț. O poziție la care ader, dar care este surprinzător de puțin răspîndită într-o lume pola-

rizată în jurul unor valori politice extrase din teorii ferecate în cărți, prea puțin dispusă la analiză echilibrată și acceptarea bunului-simț în defavoarea dogmei.

Poate că portretele și descrierile nu joacă rolul central din memorialistica „obișnuită”, dar ar fi o minciună să spunem că lipsesc sau nu sînt de luat în seamă. Gabriela Adameșteanu își amintește oamenii relevanți pentru propria poveste și pentru povestea unei epoci. Și face o galerie de portrete (nu foarte extinsă) extrem de convingătoare. Personajele aduse în scenă au lumini și umbre, au parte carnală și parte de fascinație. Prozatoarea nu prezintă oameni, îi analizează. Psihologicul este la fel de important ca și factologicul sau anecdoticul. De reținut portretele făcute lui Marin Preda, lui Petru Dumitriu sau Monicăi Lovinescu. Prieteni sau dușmani, admirați sau detestați, toți sunt supuși aceleiași priviri incisive care ai cîntărește cu răceală și gingășie, care în disecă și prin asta îi înțelege și îi acceptă. În aceste pagini cu fraze puține este mai multă viață reală concentrată decît în lungile și plictisitoare pagini de memorii care nu vor decît să dea mărturie. Atunci cît pui sub semnul întrebării ce ai văzut, de ce ai văzut și cum crezi că te raportezi la cineva aduci în pagină nervul inerent adevăratei reconstrucții a realității. Sub aceeași notă a sensului stă și aducerea aminte a unor locuri Căminul sau restaurantul unii scriitorilor. Acesta este văzut nu prin exotismul pe care o reunește, ci prin semnificația sa de loc care a distrus atîția autori derapați pe panta (auto)destructivă a alcoolului.

*Meserii nerecomandate femeilor* este o carte care se citește încet, în dialog. O carte extrem de vie și de provocatoare, o carte care dă răspunsuri, dar te silește să găsești, la rîndul tău, ca cititor, altele. Nu este o carte mare în sine, dar este apendicele d neocolit acum, al unei foarte mari opere literare. Iar asta este mai mult decît în-deajuns. ✦

# IPOTEȘTI, ISTORIA UNEI CASE

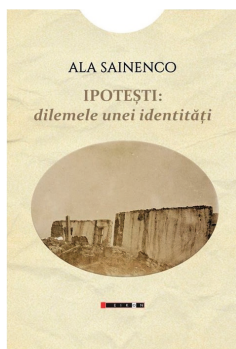
*Detensionarea e resimțită, ceva mai departe, cinematografic, „în cadre lungi, de Béla Tarr” - o întârziere, după oboseala traversării nopții interioare, într-un spațiu de calm solar.*

de  
**ION POP**

O cărticică de numai o sută de pagini, scrisă de doamna Alla Sainenco, directoarea, de câțiva ani încoace, a Memorialului Ipotești, care a trecut Prutul spre noi, retrasează istoria unui însemnat, pentru români, „loc al memoriei”: este chiar casa părinților marelui poet, care și-a petrecut aici, cum știe toată lumea, anii copilăriei. Pădurile din preajmă „cutreierate” de copilul Eminovici, lacul condriilor albastru, cu trestii și nuferi, valea în fum și murmurele din stână, apele clar izvorând în fântâne sub luna sfântă și clară trimit către același univers, alte imagini ale locului au rămas, transfigurate, în poezia lui, mormântul părinților săi e tot acolo, și astăzi acel spațiu a devenit un adevărat loc de pelerinaj.

Lucrarea tipărită în 2024 la Editura Eikon sub titlul *Ipotești: dilemele unei identități*, ne întoarce, însă, spre o istorie care nu e deloc romantică:

Sainenco,  
Ala. *Ipotești: dilemele unei identități*.  
București, Eikon,  
2024, 103 p.,  
Colecția Ipotești.



fiindcă lăcașul eminescian a putut fi reconstituit, cu destule aproximări și poticniri, abia după un secol și aproape jumătate, rămânând multă vreme în ruină, cum apare și în fotografia reprodușă în *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu. Actele cercetate atent de autoare atestă un parcurs foarte accidentat: vândută după moartea tatălui, Gheorghe Eminovici (1884), proprietatea a ajuns în cele din urmă la un medic militar, Papadopol, total dezinteresat de memoria locului. O propunere de reconstrucție făcută în 1919 de un comitet botoșenean n-a avut niciun ecou, alte intervenții, cu cereri de subscripție publică din 1923-24, n-au dus nici ele la vreun rezultat notabil. Au rămas în presa locală sub titluri precum: *Ceea ce se poate numi o rușine*, iar mai multe societăți de tineri au susținut ideea. „Crima de profanare a unor relicvii” a fost condamnată de Leca Morariu, cercul studențesc „Mihai Eminescu” se adresa patetic „celor care înțeleg”, Cercul regional al studenților evrei se voia „alături de colegii lor creștini din Botoșani”, a protestat și Societatea Academică „România Jună”, revoltată de „gestul brutal și inconștient” al proprietarului care dărâma casa, extinzându-și observațiile critice și contra „lipsei religiositate” mai generală a instituțiilor culturale românești ale momentului.

Nicolae Iorga intervenise și el, promițând că va vinde din cărțile proprii pentru a susține proiectul. În 1925, familia Papadopol cedează totuși presiunii opiniei publice, încât senatul poate aproba în același an o lege de expropriere părții de teren necesar reconstrucției casei. Ideea era de a se constitui un mic muzeu cu obiecte ale familiei poetului și o sală de lectură, după ce propuneri mai vechi vorbeau despre deschiderea aici a unei școli încă inexistentă în satul Ipotești.

În ritmul românesc specific, până în 1929 nu se întâmplă nimic, apar, în schimb, polemici pe tema folosirii banilor adunați pentru un bust al lui Eminescu la Botoșani, pentru care s-a cerut transferul spre reconstrucția casei. Paralel, s-a pus și chestiunea ridicării unei biserici noi în ansamblul de la Ipotești, și aflăm că, de fapt, ideea construirii acestui lăcaș de cult n-a fost a lui Nicolae Iorga, cum s-a crezut până acum, ci a unui preot botoșenean, aprobată în vara anului 1929. Dar noua casă este construită doar în 1934, și atunci tot cu obiecții în presă, legate de modul cu am fost ea concepută, adică destul de departe de construcția originală. Autoarea cărții citează dintr-un asemenea articol polemic, care spune că „clădirea nouă n-are nimic cu însemnătatea istorică și cu suflul aceleia unde a copilărit Eminescu, n-are nimic cu viața Emineștilor e odinioară”. Fapt e că, în 1936-37, lucrările de construcție nu erau încă terminate, muzeul propus era departe de a se fi constituit, se repunea și probelama școlii din Ipotești ce nu dispunea încă de un local adecvat, se cereau, la Cernăuți câte o sută de lei învățătorilor, drept contribuție la edificarea școlii... A intervenit atunci și Cezar Peterescu care, după o călătorie de documentare în vederea scrierii ciclului de romane despre Eminescu, ni se spune că i-a scris lui Mihail Sadoveanu îndemnând la o nouă subscripție publică necesară pentru încheierea lucrărilor la casă și la biserică, nu fără a constata că „începutul de faptă bun și românească” al botoșenilor a rămas „fără răsunet, ca atâtea

alte”. Tot atunci, revista *Neamul românesc* cerea în mai multe numere participarea la această subscripție, se obținuse chiar o sumă importantă. Biserica veche a familiei Eminovici, amenințată cu dărâmarea, a fost totuși salvată de Comisia Monumentelor Istorice, însă nimic nu era încă definitiv, muzeul nu exista „abia început să se formeze”, și se pune, în sfârșit, piatra de temelie a școlii sătești, cu ocazia vizitei de documentare a marelui Voevod Mihai... În fine, în septembrie 1940, se inaugurează și se sfințesc biserica și noua casă-muzeu, cu numeroși reprezentanți ai oficialităților locale, cu mitropolitul Moldovei în frunte și un public din satele apropiate. Un sublocotenent venit în vizită cu un grup de soldați în 1942 nu e deloc încântat de ceea ce vede, obiectele din „muzeu” sunt puține, sub praf, iar noua construcție a casei nu pare a avea o legătură evidentă cu lumea eminesciană. Amintindu-și, în 1949, de vizita făcută cu ani în urmă la Ipotești, Cezar Petrescu reține și el sărăcia obiectelor expuse neglijent, a documentelor de presă răzlețite înainte de a ajunge la destinație.

Interesante și elocvente sunt cele câteva mărtrurii dina anul 1950, când revista *Viața românească* îi dedică un număr special poetului. Limba de lemn noii ideologii apare deja cu formulele devreme osificate. În trecut, cum scria Sadoveanu, „poporul încă nu ajunsese să-și prețuiască tezaurul”, abia sub noul regim „revoluția proletară și Partidul Muncitoresc Român îl așează pe poet la locul ce i se cuvine în conștiința poporului eliberat de mizeriile trecutului.” Tatăl, Gheorghe Eminovici., e făcut ca descendent de iobagi. „Originile sale trebuiau să fie sănătoase” - notează autoarea cărții. O mostră de limbaj proletcultist este extrasă și dintr-un text scris cu aceeași ocazie de Geo Dumitrescu, care conchide că „obârșia poetului e sănătoasă” (!). Avea, zice el, și sânge rusesc al unui fugar politic din Imperiu, iar apoi „au venit armatele sovietice eliberatoare, dând sânge din sângele lor la nașterea celui mai înalt veac al isto-

riei noastre”. Aici au poposit, desigur, „oștile eliberatoare ale lui Stalin” și trupele diviziei Tudor Vladimirescu venite de la Moscova, împreună cu „tovarășa Ana Pauker”...La festivitatea organizată în acel an la Ate-neul Român, Sadoveanu nu uită să spună că „prin tot ce are bun și mare, Eminescu este alături de poporul său, care construiește socialismul.” Jurnalistul G. Mărgărit imaginează chia reacții de opoziție ale țărănilor ipoteșteni contra dărâmării casei de către familia Papadopol, se exagerează cheltuielile autorităților cu ocazia festivităților inaugurale din 1940 etc. Propuneri de reconstituire cât mai fidelă a casei eminesciene se fac abia în 1956... E menționată în carte și o notă din revista clujeană *Steaua* care vorbea în august 1955 despre „necesitatea amenajării unui mare muzeu în casa părintească de la Ipotești, dorința unanimă de a putea găsi în librării întreaga operă a poetului”. (Acel „cineva” care semna cu *a.r.* articolul *File de viață* publicat în *Steaua*”, nu poate fi decât Aurel Rău). Mai trece o vreme și, după informații contradictorii apărute în presă despre starea casei și a muzeului, Perpessicius cere în februarie 1969 să se restaureze „în stilul inițial și cu așezarea de epocă, vechea clădire din ale căreia una din camere ar trebui reconstituit mobilierul și bruma de bibliotecă ale copilului și studentului de mai târziu.” Și tot marele editor eminescian scrie : „A visa că, în perspectiva unui secol, Ipoteștii ar putea deveni un centru de documentație eminesciană, unicul pe țară, chiar dacă prețioasele lui manuscrise pe care fotocopii adecvate le pot înlocui se află la Academie, nu mi se pare cu neputință. Acesta este, și acesta trebuie să rămână, în viitor, țelul de căpetenie al oricărei case sau muzeu memorial din țara noastră. E o descentralizare (precum în cazul universităților), de la care sunt de așteptat numai foloase.” Este anul în care Direcția Muzeelor și Monumentelor și autoritățile de la Botoșani decid, în fine, reorganizarea muzeului de la Ipotești, ca „reconstituire fidelă”. Cu

toate acestea, „nici în 1972” - notează Alla Sainenco -, nu se schimbaseră mai nimic. Erau anunțate doar „intense pregătiri de colaborare cu Muzeul literaturii din București, pentru o reorganizare totală.” După atâtea peri-peții, casa-muzeu este redeschisă, nu fără a lăsa câteva probleme încă nerezolvate, privind reamenajarea „spațiului natural al copilăriei lui Eminescu”. Ca să ajungă un Centru Național de Studii „Mihai Eminescu”, a fost necesară intervenția excelentului eminescolog Petru Creția, după eșecul unui memoriu ce propunea Academiei Române crearea unui Institut Eminescu patronat de înaltul for cultural național. Or, Petru Creția își motiva eșecul prin faptul că „Academia este ceea ce este, e astăzi o instituție moartă! Toată oferta mea, care era generoasă, s-a împotmolit. Nici măcar nu mi s-a răspuns oficial la memoriul pe care l-am înaintat.” În anul 1992, profesorul de limbi clasice tot el este numit director al Memorialului Ipotești, pentru care propune un ambițios proiect de cercetare, în ideea de a realiza ceva asemănător cu reputatul Goethe Institut.

Din păcate, istoria acestor locuri se oprește, cam brusc, aici. Va urma, desigur, un al doilea volum, deschis probabil cu inițiativa lui Laurențiu Ulici, care a donat pentru Centrului biblioteca sa de poezie și a deschis noi perspective de dezvoltare a cercetărilor eminesciene în acest cadru. Evocarea realizată concentrat în cercetarea sa de Alla Sainenco este de salutat ca document de istorie instituțională reprezentativă pentru cultura românească, dar nu mai puțin pentru evidențierea unei mentalități caracteristice, din nefericire, pentru atitudinea față de cultură a societății românești și a autorităților responsabile de prezervarea memoriei spirituale naționale, cu o dezolantă tradiție a amănărilor, delăsării, inerțiilor și abandonării prea multor proiecte cu valoare emblematică pentru noi. O situație ce se prelungește deloc îmbucător până în actualitatea imediată. ✦

# „INSULE VORBITOARE DINTR-UN LIMBAJ”

*E, în toată această poezie, un frison aprehensiv, cum n-am mai întâlnit decât, poate, la Kafka, la Bacovia, ori la Trakl*

de

**VIOREL MUREȘAN**

Monolog dramatic fiind aproape fiecare poem din cea mai nouă carte de versuri a lui Aurel Pantea, *Psaltirea de noapte*, Editura Tracus Arte, București, 2026, autorul se instalează încă din prima secvență în poziția de locutor într-un cadru unic de referință, pe care – fără a avea contururi precise – cititorul îl presimte ca pe un altar, unde cineva săvârșește o mesă neagră. Rânduri bune din compacta prefață a cărții, semnată de Al. Cistelean, sunt cheltuite tocmai pentru identificarea acestui *topos*, având rol decisiv aici, din care vorbește poetul: „Din acest loc își scrie Aurel Pantea *Psaltirea de noapte*, cu fervență agonice, de nu, și în egală măsură, cu agonie ferventă. E locul din care dispare tot ce nu e esențial, toată sofistica menită să facă poezia agreabilă, talentată, inteligentă și interesantă. E locul unei asceze agonice și al hieratizării ființei și poeziei deopotrivă. E locul unei depozității absolute și al unui colocviu expiatoriu”. Structura adresativă a primei pagini, prin utilizarea persoanei a doua și a vocativului, cuprinde în ea atâta căință, încât cel apelat („Doamne”) rămâne în fața ei doar un munte de tăcere: „nu îmi vorbești, Doamne, // nu ai loc de lașitatea și justificările mele, // Tu ești tăcerea în vertigiu din rumori, // nu

am nimic să Te cheme”. (\*\*\*, p. 11). Iar intensitatea revelației poate fi redată numai printr-o succesiune metonimică: „dar Îți simt prezența în pata însingerată // din începutul și sfârșitul // fiecărei zile // stau în trufia rugăciunii // și graiurile mele se prefac în cenuși”. (id.).

Lirica de devoțiune a lui Aurel Pantea cunoaște o singură formă, „rugăciunea neadormită”, prin care el nu cere, aproape niciodată, nimic, ci doar, ca într-un vârtej *synergic*, își întinde brațele spre entitatea divină: „vii, / vii spre mine, / o venire ce nu se mai termină, / plec spre tine, / pînă ce nu mai rămîne aproape nimic / din ce eram înainte de nesfârșita venire a ta, / mă împutinez / mă împutinez pe măsura venirii tale” (\*\*\*, p. 13). Prototipul îndepărtat al *Psaltirii de noapte* pare a fi *Cartea lui Iov*, cu intensele dezbateri etice de acolo asupra cauzelor suferinței și a prezenței răului în lume, dar și cu sfâșietoare îndoieli și întrebări complexe: „în inima mea, Doamne, e o piatră pe care dănțuiesc / toate poftele // ... // mulți s-au hrănit din zbaterile inimii mele și toți / aveau chip de haimanale perverse // ... // nu Te poți încredința, Doamne Isuse Hristoase, / inimii mele, / în cămările ei se simte golul / după ce, zbatîndu-se, a chemat moartea / și din ea a curs nisip, de s-au lărgit și

îngroșat / vieți pustiite”. (\*\*\*, p. 12).

Ca o primă observație de natură retorică, folosirea insistentă a formelor de plural ale unor substantive abstracte, cu configurație generală, dar purtătoare de sarcină poetică, funcționează la poetul nostru ca metaforă implicită, unde termenul metaforizat rămâne să fie doar presupus. Asta imprimă textului un sincretism în care coexistă poezia și rugăciunea, tăcerea și vâierul: „și graiurile mele se prefac în cenuși”; „Tu ești lângă fricile mele”; „viața mea trece pe lângă timpuri”; „pe tine te presupun căderile mele”; „se înșiră ca niște scări / surîsurile tale”; „lângă tine iadurile au gurile amuțite”; „din egoisme molii / răzbat rugăciuni; „se scurge în muțenii împietrite”. A doua remarcă, pe care noi am mai făcut-o vizavi de poezia lui Aurel Pantea, se referă la problema titlului. Dacă, de la un anumit moment din evoluția autorului, poemele sunt marcate doar prin asteriscuri, am înțeles că asta înseamnă eliberarea lor de orice constrângeri, un mare pas făcut spre statutul de „opera aperta”. În *Psaltirea de noapte*, lucrurile stau puțin altfel, căci cele 57 de unități de text despărțite prin asterisc (există și o excepție, la care vom reveni), doar în felul acesta își pot dobândi atributul de „rugăciune neadormită”. Cât despre titlul de pe copertă, el este dintre acelea despre care, vorbind odată de facerea și desfacerea ficțiunii, Vladimir Nabocov a lăsat pe hârtie rânduri de nesecate înțelesuri. El este, deci: „titlul care transpare prin structura cărții ca un filigran, titlul care s-a născut odată cu cartea, titlul cu care autorul s-a obișnuit în așa măsură de-a lungul anilor în care a acumulat paginile scrise, încât el a devenit o parte din fiecare pagină și din toate la un loc”.

E, în toată această poezie, un frison aprehensiv, cum n-am mai întâlnit decât, poate, la Kafka, la Bacovia, ori la Trakl: „liniște, doar zumzetul / aparatului de suferit / de unică folosință / toacă dimineața, mii de bucăți / alburii sînt date pen-

tru consum,/ fuioare moi poartă  
urmele atelajului,/ mulți se întorc  
din excursii nocturne/ și se conec-  
tează” (\*\*\*, p.16). Petulant odinioară,  
imaginarul poetului s-a contras  
într-un stilem, poate o metaforă de  
extracție mnezică, având rădăcini  
în infernul suferinței umane: „nu  
pot scăpa să nu văd/ că mă retrag/  
într-o memorie însingerată” (\*\*\*, p.  
26). Dar trebuie constatată omo-  
genitatea acestui sistem de ima-  
gini, chiar dacă uneori mai forțează  
gramatica, pentru resemnificarea  
unor vocabule. Ca și faptul că, în  
încantarea lor textuală, imaginile  
poetice antrenează și un substanțial  
umanism tragic. În aspirația de  
a reda, prin această formă *sui-gene-  
neris* de rostire dialogală, condiția  
general-umană, estomparea eului  
e împinsă până spre anihilarea lui  
totală: „rămîne un mort în urma  
noastră,/ în fiecare zi pe care am  
trăit-o,/ fiecare zi cu mortul din  
ea,/ stau așezați calmi,/ trecuți cu  
totul în altă parte,/ viețile neprivite  
vreme lungă/ ar putea egala liniștea  
lor sau a timpului/ ce ne mănîncă  
fețele” (\*\*\*, p.31).

Și pentru că, la începuturile aces-  
tor rânduri, apropiind lectura cărții  
de o mesă neagră, exact la mijlocul  
volumului dăm peste un poem con-  
struit, nu pe antiteza, ci pe simetria  
dintre sacru și profan, unde profa-  
nul este sorbit de sacru, așa cum  
oricare muzică se topește în tăcere:  
„rămîne din ce ai fi putut imagina/  
despre moarte/ ceva de neimagina-  
nat, // de exemplu, cum ai veni Tu/  
și la venirea Ta s-ar înghesui // mul-  
te să Te vadă/ și nu toate ar reuși,  
și nu ar sta să judece dacă drumul  
de parcurs/ e al lui Sisif/ sau e ca-  
lea spre Golgota, // cineva merge în  
față, cum se întîmplă // întotdeauna  
într-o călătorie, // de-acolo se aud  
rugăciuni, // fiecare le poate auzi, //  
cînd înlăuntrul său se desfîndă/  
căile spre un plîns neistovit” (\*\*\*,  
p. 32-33). Cîteva pagini mai departe,  
în versuri de un realism liric vecin  
cu autenticitatea, în expresii direc-  
te, fruste, brutale, pe coordonate  
expresioniste, e așezat, cu, subsec-

ventă, tema păcatului, un tablou al  
unui ceremonial funebru. Senzația  
de scriere discontinuă trium-  
fă prin serii de propoziții incisive,  
avînd o referențialitate aluzivă: „în  
amestecul zilei,/ la ceremonialurile  
de înmormîntare,/ timpul devine  
pastă, în care se topesc/ numerele,  
anii,/ de obicei plouă, pămîntul e  
moale, clisos,/ femeile în veșminte  
de doliu mimează/ durerea cît se  
poate de bine,/ atmosfera e grea de  
prefăcătorii” (\*\*\*, p.37).

„Jurnal de spasme” numește  
prefațatorul fulgurațiile lirice ale  
lui Aurel Pantea, avînd în vedere,  
de bună seamă, condiția limbajului,  
stilul viu și colocvial, dar și sapien-  
țialitatea textelor. Le mai spune el  
și „haiku-uri ale calvarului”, iar sub  
acest blazon am putea găsi mul-  
te exemple. Presați de spațiu, ne  
oprim la următorul: „timpul devi-  
ne pastă/ pe care se imprimă pașii/  
pietonului” (\*\*\*, p.39). Deschis încă  
spre încercări noi, fiind dintre cei  
care n-au votat cu toată convinge-  
rea abolirea semnelor de punctua-  
ție, poetul se arată preocupat și de  
„Semantismul acut al unei virgule”.  
Ceea ce urmează e un poem experi-  
mental, în care apariția unei virgule,  
în cea de-a doua strofă (varian-  
tă), și schimbarea măsurii, împing  
imaginarul spre o „admirabilă con-  
cretețe”, cum ar înțelege lucrurile  
Velimir Hlebnikov: „ceață./ în  
orașe vechi/ îmbătrînesc amantii//  
ceață în orașe vechi,/ îmbătrînesc/  
amantii”.

Singularul text din carte așezat  
sub un titlu e *Poem de Paști*. E și  
singurul „psalm” de cerere la vreme  
de suferință, iar obiectul solicitării  
are în vedere o hierofanie în care,  
din nou, profanul să fie absorbit  
în sacru: „fă-mă, Doamne Isuse  
Hristoase,/ o scamă în prezentul  
patimilor Tale,/ să mă bucur de  
Învierea Ta/ cu partea din mine ce  
doare/ și cu partea din mine ce în-  
vață să-Ți cînte/ laude”. Privită la  
sfârșitul lecturii, cartea pare istoria  
trăirilor dintr-o viață pămîntească.  
Poate că de-aceea, poemele din-  
spre final se umplu de „flash-uri”



The Green-Blue Light Difficult Region  
- Color pencil - 70x100 cm - 2011

din natură, extrem de intense, do-  
zate în contextul unui paralelism  
specific poeziei religioase: „o zi de  
iarnă,/ albul orbitor al zăpezii/ și  
viața ta” (\*\*\*, p.59); „pace și pustiu./  
se aud pîrîiașe,/ scurgîndu-se/ din  
rugăciuni” (\*\*\*, p.61); „flori de măr/  
spume ale unor mări/ ce de mult/  
s-au retras” (\*\*\*, p.62); „privesc o  
floare de mac/ în vîrfurile unei tul-  
pini fragile” (\*\*\*, p.64). Iar poema  
ultimă, mai pregnantă decât toate,  
una în care greu facem distincție  
între limbajul figurat și cel literal,  
arată că ordinea din cuprins nu a  
fost deloc arbitrară, că „evenimen-  
tele lirice” s-au înșirat, pe de-antre-  
gul, pe un fir al timpului, curgînd  
împreună cu el. Și Dumnezeu le  
privește, impenetrabil: „nu există  
ninsoare mai ușoară/ decît aceas-  
ta:/ să fulguie lin cu imagini/ din  
viețile trecute,/ privește, Doamne,  
cum se prefac/ valurile zăpezilor în  
giulgiu/ pentru morții de demult”  
(\*\*\*, p.65). ♦

# IMAGINEA ASCUNSĂ A CRITICII LITERARE

*Relevarea omogenității și a caracterului integrator al unor forme poetice este, pentru critic, de o mai vădită relevanță decât istoria sau cronologia formelor respective.*

de  
**IULIAN BOLDEA**

Definind spațiul propriei cercetări, Mihai Zamfir consideră că „nu există, pentru stilistician, subiecte «înalte» sau subiecte «ingrate». Cea mai neînsemnată pagină improvizată poate sluji unei metodologii în aceeași măsură ca și o capodoperă”. La începuturile activității sale, criticul a fost atras de istoria literară (*Gândirea românească în epoca pașoptistă 1830-1860* – în colaborare cu Paul Cornea și *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*), pentru ca mai târziu cursul la diacronie să fie abandonat, în beneficiul sincronității și al examenului stilistic al operelor, căci în *Formele liricii portugheze* (1985) autorul precizează că „studiul nostru s-a ferit în măsura posibilului de parazitismul istoriei literare. Datele istoriei literare sunt furnizate cu zgârcenie, numai în măsura în care devin indispensabile pentru înțelegerea stilistică a textului”. Criticul plasează, așadar, accentul pe literaritate, pe interpretarea în grilă stilistic-textualistă a intimității operei literare, în particularul său ireductibil. Ieșirea din aporiile istorismului este, astfel, întrevăzută de critic prin apelul la stilistica diacronică, soluție de mijloc între legile sincroniei și cele ale diacroniei, dar și prin valorificarea unor resurse metodologice de ultimă oră (teo-

ria semantică, statistica lingvistică), metode apte să circumscrie calitățile intrinseci ale poemului în proză, marcat și de presiunea „contextului” socio-cultural. Relevarea omogenității și a caracterului integrator al unor forme poetice este, pentru critic, de o mai vădită relevanță decât istoria sau cronologia formelor respective.

*Studii literare* (Editura Spandugino, vol. I, *Literatură română*, 2023, vol. II, *Literaturi străine*, 2024, vol. III, *Stilistică aplicată*, 2025) face parte dintr-un proiect mai amplu ce are rolul de a readuce în actualitate textele publicate de Mihai Zamfir până în anul 1989. Prima carte a seriei este consacrată studiului literaturii române, prin reunirea a două titluri importante (*Introducere în opera lui Al. Macedonski* și *Poemul românesc în proză*). În prefața cărții, exegetul subliniază specificul propriei metode de analiză a textului literar, „stilistica diacronică” ce reprezintă „o istorie literară bazată pe evoluția formelor stilistice”. Descifrarea sensurilor textelor literare în grila expresivității este particularitatea esențială a hermeneuticii stilistice lui Mihai Zamfir, în descendența investigațiilor lui Tudor Vianu, stilistica fiind, în perioada totalitarismului comunism, o formă de refugiu, de evaziune în text și de

refuz al ideologizării literaturii. *Introducere în opera lui Al. Macedonski* are un aspect monografic, examenul biografiei și al operei împletindu-se strâns în contextul literar și istoric al secolului al XIX-lea, cu valorificarea unor exegeze importante (Tudor Vianu, Adrian Marino etc.). Redescoperind valențele și semnificațiile operei lui Macedonski, Mihai Zamfir radiografiază critic textul cu obiectivitate, repudiind exagerările, supradimensionările și reprezentările ce nu au acoperire în operă, a cărei lectură nu e lipsită de noutate în cele trei capitole (*Profil intelectual, Poetul și Prozatorul și dramaturgul*) care alcătuiesc o sinteză monografică demnă de interes. Cea de a doua carte a lui Mihai Zamfir prezentă în această ediție de la Spandugino este *Poemul românesc în proză*, publicată inițial în 1981, ea fiind definitorie pentru posibilitățile și resursele metodologice ale „stilisticii diacronice”, prin analiza poemului românesc în proză între anii 1830 și 1980. Cu reperi teoretice ample și analize stilistice riguroase, criticul urmărește evoluția prozei poetice pe parcursul unui veac și jumătate. *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea* analizează, cu instrumentele stilisticii, specia literară a poemului în proză, specie care, în viziunea criticului, prefigurează specificul prozei secolului XX. Secolul al XIX-lea e perceput de critic ca fiind „bogat în mutații formale, proteic și atașat”, proza lui Eminescu plasându-se „în afara oricărei serii posibile”, prin singularitate formală, tematică și structurală. Adevăratul poem în proză i se datorează, crede criticul, lui Macedonski, care e privit ca întemeietorul, la noi, al acestei specii literare. Opera autorului *Nopșilor* e minuțios examinată, criticul distingând poezia „dezordonat-mimetică” de cea „simbolist-ornamentală”, mai matură și validă estetic. Se oferă un credit deosebit prozei lui Macedonski, considerată a fi la fel de valoroasă ca și poezia. *Poemul românesc în proză* (1981) diferențiază între proza artistă, poemătică și proza narativă,

traseul poemului în proză românesc fiind urmărit de la Asachi la Petru Creția, considerându-se că secolul al XIX-lea a fost „naiv”, iar secolul XX a fost unul „esențial”, din perspectiva modalităților formale ale poemului în proză. În *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian* criticul reliefează originalitatea și expresivitatea formelor narative ale textului, circumscriind o structură stilistică specifică, dominată de amprenta „celulară” a frazei, relevându-se totodată, printr-un decupaj „longitudinal”, originalitatea structurii integratoare a operei românești. În *Formele liricii portugheze*, Mihai Zamfir expune analize de stilistică aplicată, revelând, în perspectivă sintetică, universul poeziei portugheze, de la lirica Evului Mediu la Pessoa. Se identifică o „structură comună”, un arhetip stilistic ambivalent (concentrare oximoronică / extindere discursivă), prin lentila căruia e percepută lirica portugheză, modelul propus fiind unul „binar și «tabular»”. Preluarea unor paradigme și modele structuraliste nu este lipsită de o anume tensiune polemică, criticul remarcând „o diferență fundamentală între, să zicem, modelul jakobsonian și cel utilizat de noi: prin propunerea axei metaforă vs. metonimie ni se explică performanța lingvistică, dându-se socoteală de realitatea lingvistică a textului literar.” *Cealaltă față a prozei* (1988) interpretează, din perspectiva stilisticii diacronice, operele unor prozatori importanți (Mateiu Caragiale, Blecher, Marin Preda etc.), ale căror opere sunt percepute și din unghiul surprinderii unei viziuni singulare sau a unei tematici specifice. E detașat, astfel, romanul clasic, fundamentat pe un principiu al succesiunii și romanul modern, construit prin intermediul simultaneității și structurat pe coordonatele unui principiu muzical. Autorul operează, tot aici, o distincție importantă între două tipuri de jurnal: jurnalul intim de criză și jurnalul intim de existență. *Din secolul romantic* (1989) interpretează repere



Experimentul IOS - O - Creion color - 101x72 cm - 2024

stilistice fundamentale ale literaturii române din veacul romantic, cu o definiție plastică a stilisticii: „Stilistica nu face altceva decât să sondeze, timid, sensul rostirii în perspectiva «lungilor tăceri» și, mai presus de toate, să ofere cel puțin spiritului nostru un avans pe drumul dobândirii libertății”. Criticul realizează racorduri între literatură și ideologie, între literatură și mentalitatea din secolul al XIX-lea, decupând particularitățile esențiale ale acestui veac (romantismul, sfărâmarea universalității, individualismul, „gustul netăgăduit pentru formă”, „pasiunea feroce pentru frumos”, tentația iraționalului).

*Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române* (2017) este o istorie sintetică scrisă de un stilis-

tician care recitește cu pasiune, echilibru și luciditate texte ale literaturii române, preocupat de valoarea lor estetică, stilistică, de valențele expresive. Claritatea, vocația teoretică și pasiunea analizelor minuțioase sunt calitățile acestei cărți. Critic literar a cărui operă nu a fost, cum s-a mai spus, până acum comentată la justa ei valoare, Mihai Zamfir ne expune, prin ansamblul operei sale, fața ascunsă a criticii literare: dezinteresată de biografism și factologie, atrasă de fluxul și refluxul formelor literare, fascinată de devenirea interioară a textului literar, de arhitectura sa inefabilă, marcată adesea de recurențe și lentori, de metamorfoze ale expresiei și rezonanțe fastuoase ale ideii. ✦

# George Arion: 80

## POEME CU SUSPANS

(Din volumul *Thriller* de George Arion, în curs de apariție la Crime Scene Press)

### ARCUL

Lerry Miller era singurul în întreg ținutul  
Care vâna cu arcul.  
Avea o precizie de invidiat  
Nimerea la țintă de la peste cincizeci de metri.  
Așa că în în ziua în care  
Charlie Holman  
A fost descoperit pe o miriște arsă de soare  
Cu o săgeată în piept  
Poliția n-a șovăit nicio clipă  
Și l-a arestat pe Lerry.  
Degeaba a încercat să se dezvinovățească  
Săgeata era din tipul celor pe care le folosea.  
Și nici nu avea un alibi prea solid  
Pentru ziua aceea.  
Dar tocmai când era să se ajungă la proces  
Un medic legist mai doct a detonat bomba.  
Săgeata care îl omorâse pe Lerry  
Nu fusese trasă cu arcul.  
Cineva îl drogase  
Și apoi îi înfipsese săgeata  
Cu forță, în inimă.  
O răsturnare de situație  
Cum nu s-a mai pomenit.  
Ancheta a pornit de la zero  
Și până la urmă  
S-a descoperit  
Un mesaj telefonic trimis de Tammy,  
Soția victimei  
Care a dezvăluit totul.  
“Fă-i odată! felul” îi scrisese ea lui Kim Worthy  
“Altfel nu mai vezi banii.”

### FLORI DE TEI

Mă cățarasem într-un tei  
Să umplu o pungă cu florile lui,  
Așa cum îmi ceruse mama.  
Mirosul era îmbătător

Și deja visam la zilele de iarnă  
Când aveam să prepar ceaiuri  
Pe care să le beau din cești fine de porțelan.  
Deodată, sub copacul cu coroana bogată  
S-a oprit o mașină.  
Din ea a fost îmbrâncit un bărbat  
Care a făcut câțiva pași  
Clătinându-se  
Și s-a prăbușit.  
Șoferul a coborât cu un pistol în mână  
Și a trase trei gloanțe  
În trupul care încerca să se ridice.  
Înainte de a se urca la volan  
S-a uitat în sus și m-a zărit.  
A rânjit batjocoritor  
A îndreptat pistolul spre mine  
Dar n-a tras.  
A făcut doar un gest amenințător  
Și și-a văzut mai departe de drum.  
Chiar dacă de frică nu mai aveam aer  
Am reținut numărul de înmatriculare  
Ce culoare avea SUV-ul  
Și cum arăta ucigașul.  
Au trecut ani de-atunci  
Și nici până azi n-am îndrăznit  
Să mă duc la poliție,  
Să spun ce-am văzut  
În acea zi înmiresmată de iunie  
Când culegeam flori de tei.

### DIRECTORUL

După știința mea, Fred Stiles  
Directorul Școlii Centrale din Barintown  
A abuzat peste treizeci de băieți și fete.  
Îi chema unul câte unul în biroul lui  
Încuia ușa cu cheia  
Și le cerea să se dezbrace.  
Nu se opuneau  
Și după ce-și făcea mendrele cu ei  
Aceștia nu îndrăzneau să spună nimic  
De frică, de rușine.  
Ceea ce le-a făcut  
I-a marcat groaznic pe unii  
Dintre copiii aceia.  
Arlene Seymour, Sally Young, Diana Morgan  
Au ajuns să facă trotuarul.

Craig Knight își petrecea tot timpul prin cârciumi,  
Tolbert, Sandorf, Ed Kyrby jefuiau magazine –  
Intrau la închisoare pentru câțiva ani  
Și când leșeau se apucau iar de furat.  
Șardan, Steve Lonnie vindeau și consumau droguri.  
Alții au ajuns și mai rău.  
Doar eu mi-am păstrat capul pe umeri  
Și am ajuns șeful poliției.  
Când am aflat de uciderea lui Stiles  
Am știut imediat cine a făcut-o.  
Cel mai liniștit dintre băieți  
Drăgălașul Alan Burton,  
Cel care fusese cel mai molestat dintre noi.  
I-a răzbunat pe toți colegii de suferință.  
M-a răzbunat și pe mine.  
Așa că n-am de gând să trimit pe nimeni  
Să-l aresteze.

### VIAȚĂ DE POLIȚIST

Am avut trei soții  
Și niciun copil.  
Toate m-au părăsit  
Pentru că trudeam din greu  
Și n-aveam timp de ele.  
Telefonul suna la miezul nopții  
Ca să mă cheme la un loc al crimei,  
Trebuia deseori să mă ridic de la masă  
De la o petrecere a familiei  
Ca să iau un interogatoriu  
Unui ucigaș.  
Nici în vacanță n-aveam pace,  
După două-trei zile de stat la soare  
Primeam ordin  
Să mă întorc la secție.  
Le-am dat femeilor dreptate,  
Asta nu era viață.  
Un dintre neveste mi-a spus-o pe șleau:  
“Dragă Charlie Miller  
Ești un băiat de zahăr.  
Tocmai de aceea n-aș vrea să mă pomenesc  
Cu un coleg de-al tău la ușă  
Care să mă anunțe  
Că ai fost împușcat  
În toiul unei încăierări cu o bandă.”  
Așa că voi îmbătrâni singur  
Numai pentru că mi-am iubit meseria  
Mai presus de orice.

### PANDEMIE

O, ce grozav a fost  
În timpul pandemiei!  
Polițiștii, procurorii, judecătorii  
Lucrau cu încetinitorul.  
Toți se fereau să iasă din casele lor  
Ca să nu se îmbolnăvească.  
În schimb jafurile și omorurile s-au înmulțit  
Iar afacerile cu droguri  
Au fost mai înfloritoare ca niciodată.  
Fiindcă nouă, celor certați cu legea  
Nu ne era frică  
De un virus invizibil  
În care nici nu credeam,  
O invenție a unora  
Ca să se îmbogățească vânzând vaccinuri.  
Mai mult, eram greu de recunoscut  
Purtând măști medicinale.  
Din păcare carantina a luat sfârșit  
Și iar au început să se facă arestări  
Iar procesele se țin acum lanț.

### SĂRBĂTORI

Ce sărbători minunate  
Au loc în orașul nostru.  
Pe strada principală  
Trece mai întâi fanfara.  
Vin apoi majoretele  
Frumoase și sumar îmbrăcate  
În urma lor care alegorice  
Îi poartă pe cetățenii de vază.  
Mult aplaudată e trecerea  
Celor mai mândri cai din ținut.  
Defilarea o încheie sportivii  
Care ne duc faima și prin alte părți  
Cu izbânzile lor.  
Pe margini privitorii  
Flutură stegulețe  
Și izbucnesc din când în când în urale.  
E-atâta veselie  
Încât nu pricepi  
Cum seara, după ce lumea  
Se înghesuie prin baruri,  
Se comit jafuri  
Au loc înjunghieri  
Se comit jafuri  
Și se aud împușcături.  
Cu toate victimele pe care le provoacă  
Nimeni nu vrea să fie interzise  
Sărbătorile noastre. ✦

# FAMILIA ÎN ECHILIBRU HIDRODINAMIC

*Hanna Bota este la distanță mare de scriitura tipică raftului de egoficțiune, încercând să surprindă cu mijloace artistice rafinate realitatea unei generații tăcute și neînțelese în literatura română*

de  
**ADRIAN LESENCIUC**

Romanul *Să spui sau să nu spui* (2024) al uneia dintre cele mai importante voci ale literaturii române contemporane, Hanna Bota, vine după succesul precedentului, *Trei femei, cu mine, patru* (2024), ambele explorând universul domestic, fără a se folosi de instrumentarul psihologic propus de romanul românesc ionic. Așadar, într-un univers familial, proiectat pe trei generații – iar aici e prima asemănare cu romanul precedent –, parcursul epic presupune un fir director și vizibil, cel al unui tânăr din generația Z, ajuns în pragul maturizării, derulat în paralel cu alte câteva decenii din povestea bunicii și a celor două fiice ale sale. Între etajele cărții există, evident, numeroase conexiuni. Construcția e un amplu sistem de vase comunicante în care

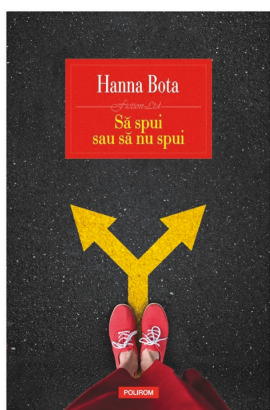
condiționările din generațiile anterioare determină efecte asupra celorlalte și, odată supus dezechilibrului hidrodinamic, expune depozitul de pe fundul fiecărui vas, produce, prin presiunea creată, tensiunea în vasele cu care este în conexiune și, în cele din urmă, în întregul sistem. Reașezarea și limpezirea iau timp, iar timpul este tocmai ceea ce lipsește, mai ales privind povestea prin ochii unui tânăr dintr-o generație care se plictisește extrem de repede.

Fiecare dintre personaje propune un soi de reflectare personală, în special prin capitolele care îi sunt dedicate, asupra întregului construct fluid al relațiilor de familie, dar adevăratul personaj rezoner – deși îl surprindem în plină acțiune de la prima la ultima pagină a cărții, echilibrând sau dezechilibrând sistemul – este tânărul Alex, o ipostază atipică în romanele autohtone, deși oarecum căutată în special în egoficțiunea cultivată de Editura Polirom. Totuși, Hanna Bota este la distanță mare de scriitura tipică raftului de egoficțiune, încercând să surprindă cu mijloace artistice rafinate realitatea unei generații tăcute și neînțelese în literatura română, cea cunoscută sub numele ultimei litere a alfabetului latin, dar mai ales să dea voce, să construiască unghiul din care această generație

privește. Un personaj rezoner a căruia vârstă a relatării parcurge câțiva ani ai maturizării, începând de la cei optsprezece ani încă neimpliniți din debutul poveștii, este atipic, dar credibil, consistent în construirea pânzei proprii narațiuni, fidel unor tipare de organizare textuală și, mai ales, unor tipare de expunere a problematicii.

Spiritul activ(ist) al generației (asupra căruia se insistă foarte puțin în portretele simplificate și generalizate ale „nativilor digital”) vine în completarea a ceea ce însuși părintele conceptului *digital native*, Marc Prensky, a proiectat: *digital wisdom*. Fin analist al realităților sociale, excelent observator al vieții, Hanna Bota uzează de această proiecție fără a o numi explicit și fără a o așeza în proximitatea deciziilor în raport cu lumea digitală. Trimite mai degrabă la o înțelegere consistentă a felului în care judecata critică, opțiunile etice și deciziile pragmatice specifice generației produc efecte în realitatea imediată, nu în cea mediată de rețele. Protagonistul entităților constitutive ale romanului (să le spunem capitole) numite *Alex* are acest tip de angajare, are dileme morale, dar nu o face în tiparul marilor dileme interioare din romanul psihologic românesc interbelic. Nu se încadrează în modelele de personaje aduse pentru prima dată la noi de generația lui Camil Petrescu și nici nu atinge nivelul de sondare prin analiza introspectivă a unor personaje tipice acelei vârste. E, mai degrabă, o punere în oglinda propriei conștiințe morale, ca derulare pe *wall*-ul propriei vieți, a unor fapte care necesită, în goana generației, răspunsuri rapide, angajare și distanță critică, exploatarea posibilității experimentării. De aceea, Alex va căuta să se raporteze continuu la cele două realități cărora le aparține, cea imediată, palpabilă, și cea din rețele, inserând în relatarea despre sine gânduri care ilustrează preocuparea, dilemele, nevoia de angajare. Este mai potrivit să ilustrez cu inserțiile introspective din parcursul acțional

Hanna  
Bota,  
*Să spui  
sau să  
nu spui*,  
Polirom,  
Iași, 2024,  
288p.



alert decât cu paginile de reflectare de la început, care anunță un fel de angajare introspectivă, dar de altă natură decât cea care făcuse (și încă mai face) obiectul analizei tinerilor de vârsta lui Alex, pregătindu-se pentru „examenul maturității”:

„Am părăsit capitala cu inima mai ușoară decât la sosire, parcă totul devenise mai luminos, se ridicase presiunea. Elena mi-a dat și niște cărți despre controlul emoțiilor, despre puterea autoobservării, spunând că viața depinde de atitudinea personală față de tot ce vine, iar atitudinea, în mare parte, este hotărârea ta, dacă știi cu ce lupți. [...] Eram în vagon, aveam patul făcut, răsfoiam cărțile și tocmai găsisem un capitol despre cum să-ți recunoști anxietățile. Citind, parcă se vorbea despre mine cel din spital și m-am trezit zâmbind, da, am trecut și eu pe aici, da, exact așa era, acum nu mai e cazul... În atmosfera asta oarecum calmă și mai încrezătoare, am primit un mesaj. Furat de carte, eram gata-gata să nu-l bag în seamă, dar am simțit telefonul, pus pe modul silențios, vibrând din nou și, când a vibrat a treia oară, am îndoit colțul paginii ca să nu pierd pasajul...” (p. 195).

Și în precedentul roman exista un personaj care ar fi putut juca un rol similar, Haloma, doar că acolo spectrul dezordinii în raportarea la viață e diferit, perspectiva e *sub semnul hipnozei*, pentru a păstra numele celei de-a treia cărți a romanului, iar tânăra se încadrează în generația anterioară. Alterată de spectrul bolii, proiecția ei e neclară (teleologic), e fragmentată și reflectată în ecou, jurnalele de terapie nu ajută limpezirii unei perspective morale credibile ca în cazul tânărului Alex, capabil să-și asume ipostaza de personaj-rezoner. Asemănarea structurală dintre romane se dovedește a rămâne doar pe acest palier, perspectiva și acumulările conducând la o angajare diferită.

Aparent, personajul catalizator al romanului este bunica Varvara,

Nonna, dar acest personaj se dovedește a fi cel care bulversează plecând de la un fel de a vedea lucrurile – specific generației sale, în acord cu educația primită și cu experiența de viață –, în esență moral, adică având la bază necesitatea mărturisirii, raportării la adevărul frust și nu tocmai convenabil, devoalării secretelor familiei, care nici nu limpezesc și nici nu ajută, ci încurcă și îndepărtează. E adevărat, începând cu Varvara și continuând cu Elena și cu Crina, fetele ei, profilurile feminine sunt construite în acord cu o serie de angajări specifice precedentului roman, *Trei femei, cu mine, patru*, dar numai cadrul și instrumentarul – incluzând aici maniera antropologică și sociologică de apropiere de personaj/ generație/ context – sunt identice. În rest, cele trei personaje sunt distincte, au parcursuri de viață diferite și poartă în ele traume ale neîmplinirii fiecăreia (chiar dacă există un *pattern* al experiențelor nefericite, multiplicând în sistemul de vase comunicante al familiei și un tipar al nefericirii, dar dublând, cumva, *pattern*-ul unor experiențe similare din romanul precedent). Plecând de la acest fel de amprentare a parcursului fiecărui personaj de propriile decizii sau de cele ale predecesorilor, probabil că asemănarea cea mai importantă dintre romane este legată de sursa narațiunii. Și acest roman izvorăște din experiență, mărturie stând întrucâtva acel *Intermezzo* care lămurește limitele unghiului auctorial. Totuși, *Să spui sau să nu spui* nu este un roman autobiografic precum precedentul, nu este alcătuit din prefabricatele acestuia, iar tiparul compozițional presupune vagi trimiteri la un fel propriu de a interoga personajele în complexul socio-cultural al propriilor lor realități (în esență asta presupune tipicitatea auctorială).

Cu un parcurs al devenirii unor personaje interconectate în sistemul hidrodinamic de vase comunicante care se numește familie, cu inserții din fantasticul expus în nota firescui marquezian, cu traversarea prin



Momentul timpului nou - Creion color  
- 101x72 cm - 2022

intermediul personajelor a diferitelor tipuri de societate românească, Hanna Bota propune un nou fel de a se raporta ficțional la dilemele morale, la constrângerile fiecărei generații și la modul în care se încheagă noul fel de locuire a lumii, care s-a dublat în avatarurile rețelelor. Dacă în precedentul roman a propus nouitatea la nivel stilistic, închegând trei romane constituite din substanțe ficționale și materii textuale diferite într-un conglomerat postmodern unic, de data aceasta nouitatea pe care o aduce Hanna Bota este a unui unghi prin intermediul căruia se străduiește să privească lumea: cel rezultat la intersecția dintre incapacitatea noastră de a înțelege generația Z și implicarea morală rezultată din *digital wisdom*. *Să spui sau să nu spui* nu este cu nimic mai prejos precedentului roman, ci doar mai tăcut, și asta pentru că, întrucâtva, ceea ce decelează este însăși opțiunea de a tăcea. ✦

# MUNCĂ, MUNCĂ ȘI IAR MUNCĂ – PÂNĂ CÂND?

În cartea lor recentă, *Post-Work. What It Is, Why It Matters and How We Get There*, Helen Hester și Will Stronge se luptă cu unul dintre cele mai înrădăcinate clișee: valoarea incontestabilă a muncii.

de  
MIHAI ȚAPU

„Munca e brățară de aur”: „Mo vorbă din vremuri pe care nu le-am prins, dar care pare că încă configurează mare parte din mentalul colectiv autohton. Putem vedea asta în discuțiile (interminabil de) clișeice care portretizează șomerii sau persoanele cu nevoi speciale care nu pot munci drept „leneșe”, „căpușe” profitoare pe urma oamenilor harnici etc. Un liberal nepregătit să dea piept cu propria sa ideologie va fi surprins să afle despre continuitatea dintre dictonul pro-muncă din perioada comunistă și naturalizarea acestei atitudini referitoare la muncă în zilele noastre. Momentul, însă, în care acceptăm o distincție fundamentală între socialismul real existent și scrierile teoretice marxiste poate deveni revelator. Dacă ne întoarcem la textele lui Marx, devine evident că sistemul pentru care exploatarea oamenilor prin muncă este constitutivă ar fi chiar capitalismul, și nicidecum comunismul, care ar trebui să elibereze oamenii (sau cât mai mulți dintre ei) de lanțurile muncitorești. Să nu ne prefacem că asta s-a întâmplat, de fapt, în socialismul real existent de oriunde, dar să nu ne prefacem nici că marxismul este o teorie mecanicist-teleologică fără interes pentru contextul istoric

– în condițiile în care, înaintea socialismelor de secolul trecut, șomajul era mai mare și țările respective nu erau dezvoltate din anumite puncte de vedere, sistemul a facilitat intrarea a cât mai mulți oameni pe piața muncii. Ce se întâmplă în ziua de astăzi, totuși, când dezvoltările tehnologice sunt la un nivel fără precedent și se vorbește de apariția unor „joburi de mare rahat”, în termenii lui David Graeber? Mai este munca brățară de aur, mai este ea etalonul necesar pentru recunoașterea unor persoane drept cetățeni integrați?

Scurtul detur de mai sus a fost pentru a nu speria din prima cititorii atunci când vor vedea ideea principală a celei mai recente cărți scrise de Helen Hester împreună cu Will Stronge, *Post-Work. What It Is, Why It Matters and How We Get There* [Post-muncă. Ce este, de ce contează și cum să ajungem acolo]. Hester și Stronge pledează pentru o lume post-muncă, în care cât mai multe dintre activitățile pe care le-am clasificat drept muncă să dispară. Autorii au pregătit deja și un posibil răspuns pentru cei care pufnesc într-un răs disprețuitor la auzul acestor idei. Nu cumva la fel de fanteziste și nerealizabile au părut și vorbele muncitorilor din secolul XIX care au cerut reduce-

rea zilei de muncă de la 12 ore la 8 ore? Să nu fi pufnit în răs și autoritățile de atunci la auzul dictonului „opt ore pentru muncă, opt ore pentru odihnă și opt ore pentru ce vrem”? Dacă durata muncii a putut fi redimensionată în trecut, de ce nu ar putea fi și acum? Însă întrebarea mai presantă ar fi, probabil, de ce am dori să scăpăm de muncă?

Așa cum indică și zicala de secol nouăsprezece citată mai sus, cantitatea de muncă – aici tratată în ore – este strâns legată de libertate. Doar după ce ziua de muncă va fi fost redusă la opt ore, muncitorii se vor putea bucura de libertatea de a petrece alte opt ore „pentru ce vor”, exersându-și, deci, alte facultăți umane necorelate obligatoriu muncii. Într-un fel, apelul la reducerea muncii și imaginarea unei întregi lumi post-muncă este și un apel la reconceptualizarea ideii de libertate și extinderea celei din urmă în așa fel încât să includă și alte aspecte ale vieții. Pentru cei doi autori, libertatea și, deci, emanciparea, ține de o așa-zisă „suveranitate temporală”, posibilitatea de a face ce vrem cu timpul nostru nu doar într-un sens negativ (în care putem refuza să facem anumite acțiuni), ci și pozitiv, în care alegerea de a ne petrece timpul într-un anume fel nu este condiționată de obligativitatea cazată de muncă – economică, de cele mai multe ori.

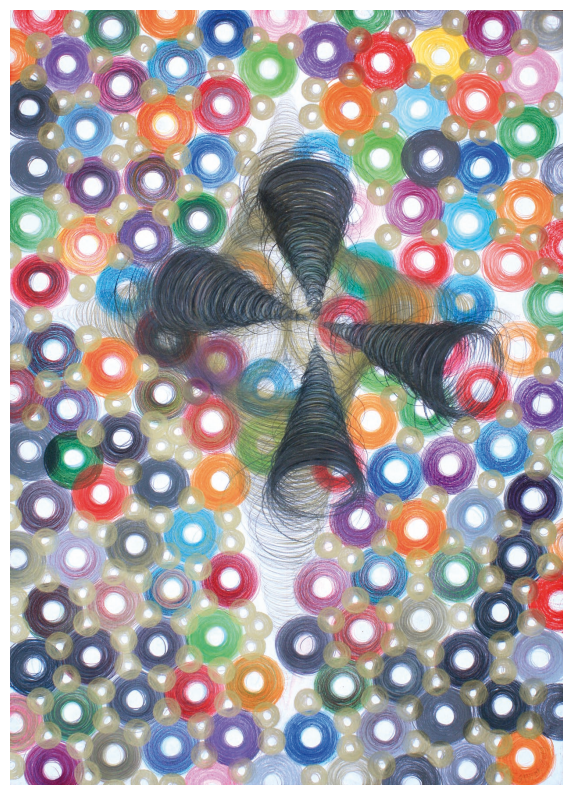
O problemă pe care o integrează cei doi autori ai cărții *Post-Work* – și pe care alte scrieri pe subiectul depășirii hegemoniei neolibérale a muncii, cum este recent tradusa *Inventarea viitorului*, de Nick Srnicek și Alex Williams, o evită – este lărgirea definiției de muncă, în așa fel încât să nu se limiteze doar la munca salariată. Limitarea spectrului semantic al muncii la munca remunerată scoate din ecuație forme de muncă care, deși neplătite formal, garantează, din alte puncte de vedere, faptul că munca salariată poate fi făcută. În

mare, aceste forme de muncă sunt cele pe care Marx le numea „muncă reproductivă” și au legătură cu întreținerea unei gospodării, cu tot ce presupune ea, de la curățenie și mâncare până la îngrijirea copiilor. Deja, din descrierea muncii reproductivă, probabil că devine evident unul dintre motivele excluderii sale din rândul muncilor mai „importante” și care țin de persoanele însărcinate cu îngrijirea gospodăriilor, de cele mai multe ori femei. Excluderea uzuală a dimensiunii reproductivă a muncii din rândul discuțiilor mai generale despre reducerea cantității de muncă poate fi văzută, deci, și drept o continuare și ranforsare a unei viziuni machiste asupra taxonomiilor valorice în care sunt introduse diferitele activități făcute de diferiți membri ai unei familii. Hester și Stronge caută să corecteze această omisiune problematică, recentrând discursul post-muncă în așa fel încât să poată include și forme de muncă reproductivă sau afectivă.

În orice caz, Hester și Stronge nu se deziluzionează într-atât de tare încât să creadă că munca va dispărea pur și simplu de pe față pământului în urma vreunui eveniment miraculos. Putem, însă, arbora diferite tactici și implementa diverse politici care să reducă, redistribuie și să revalorizeze ce înțelegem prin muncă. Reducerea timpului de muncă este elementul cel mai transparent din această triadă strategică, și trimite la luptele istorice pentru reducerea cantității de muncă, care au fost câștigate nu datorită mărinimiei capitaliștilor, ci a eforturilor muncitorilor de a-și dezbată și susține propriile drepturi. Redistribuirea muncii intră în logica extinderii domeniului activităților spre munca reproductivă, unde idealul ar fi includerea mai multor membri ai familiei – sau gândirea unor soluții comunitare mai ample – în treburile gospodărești și familiale. Nu în ultimul rând, revalorizarea

muncii ține de reconsiderarea, nu doar la nivel pragmatic, dar și ideatic, a implicațiilor și statutului muncii – cu alte cuvinte, îndepărtarea de clișeu că munca „te face” om. Munca nu este decât una dintre activitățile prin care oamenii își exercită facultățile constitutive, nicidecum invers, activitatea prin care se constituie respectivele facultăți – și dacă credem altceva, asta nu e decât un efect al ideologiei din jurul nostru.

Triada de mai sus despre regândirea muncii este susținută în primul rând de diferitele dezvoltări tehnologi existente, dar, mai important, posibil de construit pe viitor. Premisa post-muncă nu este că tehnologiile pe care le avem în momentul de față ne vor atenua automat cantitatea de muncă – din contră, dacă ele sunt folosite în continuare pe baza logicii profitului, vor face exact contrariul. Dar starea curentă a tehnologiei nu trebuie să circumscrie viitorul primeia, ea poate fi refuncționalizată și construită în jurul cerințelor reducerii muncii. Nu trebuie să așteptăm salvarea din partea tehnologiei de parcă ar exista într-un spațiu separat de cel social, ci ar trebui să regândim tehnologia viitoare în funcție de nevoile noastre. O altă abordare pragmatică este reducerea săptămânii de muncă, inițial la 4 zile, cu o potențială scădere din ce în ce mai mare. Oricine muncește își dă seama că cele 8 ore de muncă nu sunt niciodată doar 8: pregătirile anterioare muncii propriu-zise, naveta (în special în orașele mari din ce în ce mai axate pe transformarea suburbiilor în zone ideale pentru trai), munca peste program, toate aceste aspecte adaugă inevitabil cel puțin 1h30 în plus fiecărei „zile” de muncă. În acest sens, reducerea săptămânii de muncă sau chiar a programului de muncă poate funcționa ca o scădere necesară a cantității totale de muncă. O altă strategie pe care o sugerează Hester și Stronge, și despre care se discută deja în anu-



O multime de semne luminoase -  
Creion color - 101x72 cm - 2019

mite state, este venitul minim universal („*universal basic income*”), o sumă de bani pe care ar primi-o oricine, fără niciun criteriu ulterior care să permită accesul la respectiva sumă. Există anumite motive pentru care această politică ar putea fi cooptată negativ – cum ar fi folosirea ei drept pretext pentru eliminarea oricăror facilități publice ale statului – însă ideea de bază rămâne unul dintre pilonii principali din argumentația cărții celor doi.

Cartea lui Hester și Stronge nu este o critică radicală și neargumentată la adresa muncii, ci o hartă detaliată și complexă a posibilităților pe care le avem în extinderea libertății umane asupra uneia dintre zonele care ocupă cel mai mult timp. Nu e ca și cum munca va dispărea cu totul în viitorul pe care îl putem întrevedea, dar n-ar fi mai în folosul tuturor să mai scadă puțin timpul pe care îl petrecem muncind? ✦

## DE-AL CUI E ŽIŽEK?

*Dosarul de față își propune să-l reia pe Žižek din mai multe colțuri critice ale operei sale și să răspundă la o întrebare simplă: de-al cui e Žižek?*

*Repetiția cere întotdeauna noul.*

Jacques Lacan, Seminarul XI, p. 61.

de

OCTAV OJOG

Mă bucur foarte mult că revista *Steaua* a binevoit să găzduiască aceste texte organizate în jurul gândirii lui Slavoj Žižek (n. 1949). Scopul nostru este de a începe o serie de dosare introductive despre filosofi contemporani, unii mai cunoscuți, alții mai puțin. Mai ales în cazul lui Žižek, care se bucură de o atenție mediativă mondială, avem tendința ca văzându-l pe sticlă de atâtea ori, *memat* în atâtea feluri, să considerăm că-l înțelegem. Înțelegerea este cea care ne face să stagnăm la un nivel superficial, și nu ignoranța. Interesul meu este de a chema scriitorii și cercetătorii care au depășit de multe ori în căutările lor aceste momente de „înțelegere” și s-au relansat cu vitejie în punctele întunecate ale cunoașterii lor. Mecanismul acesta este vital, așa că dosarul de față își propune să-l reia pe Žižek din mai multe colțuri critice ale operei sale și să răspundă la o întrebare simplă: *de-al cui e Žižek?*

Ca introducere la introducere, aș zice că Žižek este un maniac al scrisului, un grafoman setat să scrie mereu aceeași carte. Din experiența lacaniană se cunoaște că „repetiția cere întotdeauna noul”, astfel că Žižek scrie, fără

să vrea neapărat, o carte diferită, care le continuă, pe căi nebănuite, pe celalalte. Prima carte cu care a ieșit în spațiul vestic este *Obiectul sublim al ideologiei* (1989) și am putea spune despre ea că este fals-prima (*proton pseudon*) sa carte plecând din două unghiuri diferite. Primul, cel biografic și bibliografic, pentru că în perioada dintre 1967 când se înscrie la facultatea de filosofie din Ljubljana, și 1989, Žižek publică în jur de 12 cărți în limba slovenă, printre care cele mai relevante sunt *Hegel în označevalec* (*Hegel și semnificanțul*, 1980) și *Hegel în objekt* (*Hegel și obiectul*, 1985). Considerate de majoritatea intelectualilor sloveni ca fiind cu mult mai importante în anumite aspecte decât scrierile sale din engleză, aceste două volume rămân cu totul necunoscute în afara Sloveniei. De altfel, chiar dacă *Obiectul sublim* este trecut în palmaresul intelectual al lui Žižek, volumul funcționează ca un fel de *ieșire la vedere* a unei munci perseverente depuse de un întreg cerc de intelectuali sloveni din acea perioadă: Alenka Zupančič, Mladen Dolar, Rado Riha, Miran Božovič și mulți alții. Unora dintre aceștia le vom dedica și câte un dosar în cadrul revistei *Steaua*

tocmai cu această rațiune în spate, de a desluși ce este în Žižek mai mult decât Žižek însuși, și anume anturajul intelectual și timpul în care s-a format.

Cel de-al doilea unghi, să zicem, filosofic are și legătură cu maniera proprie de a filosofa a slovenului. *Obiectul sublim* poate funcționa ca *primul* volum doar dacă acestuia i se succedă un al doilea volum față de care se poate stabili o relație: adică între primul și al doilea *moment* să se înscrie un al treilea. De fapt, primul este al treilea, dar al treilea îl face pe primul să fie primul, iar dacă sunteți familiarizați cu gândirea creștină, doctrina Treimii este constituită prin aceeași mișcare. Dacă pare greu de înțeles, să știți că este chiar greu de înțeles și nu faceți nimic greșit, și tocmai de asta am ales să facem un dosar care să folosească drept introducere în acest tip de gândire dialectică. Giumbușlucul hegelian își are sensul său, deoarece gândirea lui Slavoj Žižek funcționează ca o asemenea repetiție întortocheată unde prima sa carte este completată și *descompletată* de întregul șir de peste 50 de cărți pe care le-a publicat până acum. Chiar zilele astea a mai fost adăugat un nou volum *Quantum History: A New Materialist Philosophy*, unde cercetările îl poartă pe Žižek înspre ultimele descoperiri ale fizicii cuantice pe care încearcă să le regândească în context hegelian și vice versa.

Acum, despre contribuțiile fiecărui autor.

Dan Nădășan deschide discuția cu o anecdotă savuroasă: întrebat dacă l-a înșelat vreodată pe Hegel, Žižek răspunde că „da, dar niciodată fără prezervativ”. Dan construiește un portret intelectual riguros, demonstrând că, în spațiile tuturor măștilor sale, Žižek rămâne un filosof hegelian până în măduva oaselor. Dan ne poartă

prin relația complicată a posterității cu Hegel, această „oaie neagră” a filosofiei, adorat și detestat deopotrivă, dar imposibil de ignorat sau evitat. Dan subliniază curajul lui Žižek de a-și corecta chiar și maestrul, pe Jacques Lacan, arătând că psihanalistul francez a fost un hegelian veritabil fără să o știe. Textul sintetizează matricea gândirii žižekiene: un materialism fără materie, un ateism creștin și un comunism conservator, toate ancorate într-o fidelitate încăpățanată față de Hegel.

Mihai Miclăuș propune o incursiune în laboratorul politic al lui Slavoj Žižek, demontând unul dintre cele mai tenace mituri ale stângii clasice: ideea că ideologia ar fi un simplu vâl pus peste ochii lumii, o eroare de percepție care, odată înlăturată, ne-ar reda accesul la Adevăr. Mihai avertizează că, în viziunea filosofului sloven, lucrurile stau exact pe dos: ideologia, departe de a fi cea care strică realitatea, este tocmai „cadru” care o ține laolaltă și o face suportabilă și lucrativă.

Într-un peisaj academic saturat de metode rigide, Emanuel Lupașcu semnează un eseu împotriva transformării lui Žižek într-o simplă „grilă” de aplicat pe text. Emanuel refuză să facă inventarul unei „critici literare žižekiene” standardizate, avertizând că o astfel de încercare l-ar osifica pe filosoful sloven într-un dogmatism steril, plin de șabloane teoretice, într-un „formalism abstract”, dacă e să împrumutăm această expresie dată de Alex Cistelean. În schimb, Emanuel pledează pentru o „privire oblică”, plasându-l pe Žižek alături de gânditori ca Fredric Jameson sau Terry Eagleton, pentru a provoca o perturbare productivă a textului. Teza sa este provocatoare: literatura nu stă cuminte să oglindească realitatea ca o „copie a unei copii”, literatura o produce și o metabolizează violent.

Ciprian Turtă scrie despre paradoxul „ateismului creștin”, propunând o lectură în care filosofia și teologia nu se exclud, ci se fundamentează reciproc. Ciprian urmărește gestul hegelian al lui Žižek, care intră în spațiul sacru pentru a recupera forța emancipatoare a nucleului creștin: moartea lui Dumnezeu pe cruce ca naștere a unei comunități libere și egalitare. Ciprian aduce discuția în context autohton, punând în dialog radicalismul acestei concepții ateiste cu viziunea lui Alexandru Racu asupra „socialismului creștin”. Textul demonstrează că a fi un creștin autentic presupune asumarea îndoielii și a responsabilității politice față de cei dezavantajați, transformând credința dintr-o dogmă pasivă într-un act de rezistență (și nu reziliență) continuă.

#### Cărți traduse în română:

*Zăbovind în negativ.* Traducere de Irina-Marta Costea. București: Editura All Educational, 2001.

*Ați spus cumva totalitarism?* Traducere de Veronica Tomescu. București: Curtea Veche Publishing, 2005.

*Repetându-l pe Lenin.* Traducere și prefață de Mircea Vlad. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2013.

Butler, Judith, Ernesto Laclau și Slavoj Žižek. *Contingență, hegemonie, universalitate.* Traducere de Ovidiu Țichindeleanu. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2012.

Horvat, Srećko, și Slavoj Žižek. *Ce vrea Europa? Uniunea și necazurile cu ea.* Cu un cuvânt înainte de Alexis Tsipras. Traducere din limba engleză de Alex Moldovan și Adrian T. Sârbu. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2014.

*Refugiați, teroare și alte probleme cu vecinii.* Traducere de



Pentru lumină timpul nu există - Creion color - 101x72 cm - 2020

Ciprian Șiulea. Chișinău: Editura Cartier, 2016.

*Ca un hoț ziua în amiaza mare.* Traducere de Ciprian Șiulea. Chișinău: Editura Cartier, 2019.

*Împotriva progresului,* Traducere de Octav Ojog. Cluj: Idea Design & Print, 2025.

*Octav Ojog este doctorand în filosofie la Universitatea Babeș-Bolyai. Teza sa de doctorat își propune să identifice particularitățile spațiului sociopolitic iugoslav în care s-a născut interpretarea Școlii de la Ljubljana (Žižek, Zupancic, Dolar etc.) asupra lui Marx și a marxismului în general. Interesele sale includ psihanaliza lacaniană, marxismul, creștinismul ateu, idealismul german și critica ideologiei. ✦*

# ŽIŽEK ȘI HEGEL

*Întrebarea „de-al cui e?” nu poate decât să provoace un răspuns pe care, poate, am prefera să nu-l auzim, și anume că, numai ca hegelieni putem accepta că suntem de-ai nimănu.*

de

DAN NĂDĂȘAN

Întrebat dacă l-a înșelat vreodată pe Hegel, în cadrul unui interviu organizat cu ocazia aniversării a 250 de ani de la nașterea filosofului, Slavoj Žižek îl complimentează pe interviewer pentru întrebarea vulgară și îi răspunde imediat: „da, dar niciodată fără preservativ.” Žižek mărturisește că a fost încercat pe alocuri de anumite tentații, cea mai mare fiind Kierkegaard, dar a ajuns mereu să se întoarcă la un punct zero în care legătura eteric-intelectuală pare că nu poate fi distinsă de penetrarea direct-carnală. Nu degeaba Hegel este tocmai filosoful care observă, într-un moment mai degrabă comic din *Fenomenologia Spiritului*, că natura leagă, în aparatul genital, cele mai înalte și mai joase funcții ale sale, anume reproducerea și urinarea.

Acest principiu al judecății infinite, în care înălțimea spirituală a abstracției se actualizează într-un rest excremental, constituie, pe de o parte, dinamica de bază pe care Žižek, alături de „partenerii săi în crimă” ai școlii de la Ljubljana (Mladen Dolar și Alenka Zupančič), o identifică ca fiind definitorie pentru mișcarea dialectică hegeliană: cu cât urcăm pe treptele spiritului, cu atât descoperim că

aerul nu este mai rarefiat și pur, ci, dimpotrivă, cu atât are o notă mai pregnantă de nimicnicie și gunoi. Pe de altă parte, pe parcursul interviului amintit, cât și cu multe alte ocazii, Žižek caracterizează recepția lui Hegel însuși, în filosofia post-hegeliană, ca expunând aceeași ambivalență între înălțime și terestritate: fie Hegel este prea rațional, fie Hegel este prea mistic; fie Hegel este prea important ca să nu fie criticat, fie Hegel ar trebui total evacuat și „uitat” din istoria filosofiei; fie Hegel este inerent conservator, justificând autoritatea unei monarhii organiciste, fie Hegel este prea radical politic, celebrând negativitatea revoluționară a spiritului; fie Hegel este creștinul exaltat care e obsedat de a demonstra existența unui Dumnezeu transcendent, fie Hegel se face vinovat de răspândirea unui panteism satanist în care puritatea creatorului este pângărită pe altarul imanenței.

Un motiv important pe care-l putem identifica pentru interesul lui Žižek față de Hegel este, așadar, statutul său de figură imposibilă în istoria filosofiei, el ocupând o poziție care stârnește în același timp fascinație și groază, venerare și ură, înscriere în eternitate sau descotorosire în abisul uitării. În-

tr-o listă din *Absolute Recoil*, spre exemplu, Žižek îl denumește pe Hegel drept „oaia neagră” a ultimelor două secole din filosofie și identifică nu mai puțin de zece orientări filosofice pentru care Hegel este inamicul absolut: filosofia vieții (*Lebensphilosophie*), existențialismul, materialismul, istorismul, filosofia analitică și empiristă, marxismul, liberalismul clasic, moralismul religios, deconstructivismul și filosofia deleuziană a diferenței. Desigur, această listă se extinde și înăuntrul hegelianismului însuși, Žižek adesea contrându-se cu interpretarea unui Hegel „dezumflat” propusă de Robert Pippin, Robert Brandom sau Terry Pinkard, cu marxismul vestic care, prin filosofi precum György Lukács sau Theodor Adorno, l-a identificat pe Hegel drept un filosof al medierii și totalității sociale, și, nu în ultimul rând, cu Alexandre Kojève sau Jean Hyppolite, care au influențat într-o manieră pe atât de centrală, pe atât de eronată (în perspectiva lui Žižek și Dolar), recepția lui Hegel în sfera intelectuală franceză postbelică. Hyppolite a fost, spre exemplu, o prezență determinantă pentru formarea intelectuală a auto-declaratului și virulentului anti-hegelian Gilles Deleuze, iar Kojève a fost numit de Jacques Lacan drept „maestrul” său, acesta fiind o influență importantă care l-a determinat pe Lacan să se refere la „cunoașterea absolută” hegeliană drept culminarea încercării ridicole a filosofiei de a stăpâni, printr-un gest ontologic totalizant, întreaga realitate.

În măsura în care Žižek este în același timp lacanian, lacanismul său, de altfel declarat ca fiind ortodox, se desparte de maestru tocmai în ceea ce privește interpretarea asupra lui Hegel. Dacă există o chingă în armura teoretică a lui Lacan, aceea este prin excelență poziția ocupată de Hegel, iremediabil viciată de raportul transferențial al lui Lacan

față de Kojève și de interpretarea sa antropologic-marxistă a dialecticii hegeliene. Tocmai de aceea, în *The Most Sublime Hysteric: Hegel with Lacan*, Žižek declară că „Lacan a fost în mod fundamental hegelian, însă nu a știut-o” și își roagă cititorii să i se alăture, pe parcursul cărții, în a „pune deoparte referințele explicite ale lui Lacan la Hegel.” Acest fapt ar putea părea surprinzător, având în vedere că Lacan, prin elaborarea logicii semnificativului și formalizarea descoperii psihanalitice a obiectului *a*, este cel care a facilitat întoarcerea la Hegel a lui Žižek și a colegilor săi de generație (cărțile centrale în acest sens sunt *Hegel și Semnificativul*, publicată de Žižek în 1980, și *Hegel și Obiectul*, publicată alături de Mladen Dolar în 1985). În această privință, în *For They Know Not What They Do*, publicată în 1991, teoria lacaniană este explicit privilegiată în contrast cu dialectica hegeliană și critica ideologiei, fiind numită drept „iluminarea generală care îmbăiază toate celelalte culori și le modifică particularitatea.” Pe parcursul anilor '90, însă, începe să se distingă în traiectoria intelectuală a lui Žižek un efort susținut de a depăși limitele transcendentalismului kantian, care, în perspectiva sa, încă bănuie o mare parte din tradițiile de gândire așa-zis post-kantiene, de la marxism și heideggerianism la historicism, la structuralismul francez și recente forme de materialism speculativ. Acest efort se traduce într-o reînviore a interesului față de Hegel dincolo de logica transcendentală a semnificativului, și înspre o preocupare ontologică cu natura sau realitatea în sine, care ar putea oferi un răspuns pentru ce fel de realitate e aceea în care semnificativul, și anume ruptura sau abstracția față de realitate ca atare, este posibil.

Din acest motiv, odată cu maturitatea intelectuală, Žižek dezvoltă o voce mai critică față de dualismul (kantian) dintre Simbolic și Real,

care se ivește în multe momente ale doctrinei lacaniene și fundamentează distanțarea lui Žižek de Jacques-Alain Miller. În același gest, lacanismul este tratat drept un „eveniment” intelectual doar în măsura în care Lacan este considerat ca o repetiție a lui Hegel, sau chiar drept „dublura spectrală” ori al său „obiect *a*”. Cărțile de căpătâi ale lui Žižek – *The Parallax View*, *Less Than Nothing*, *Absolute Recoil*, *Sex and the Failed Absolute*, *Quantum History* – sunt așadar cărți care îl au explicit ca subiect principal pe Hegel și moștenirea sa filosofică, cât și necesitatea de a depăși limitele hegelianismului, care sunt revelate de mecanismele repetiției nude ale inconștientului freudian, de abstracția formală a matematicii moderne sau de ciudata spațio-temporalitate a mecanicii cuantice. Aceste limite pot fi însă depășite, consideră Žižek, doar prin a *repetă* gestul hegelian asupra materialităților disparente ale contemporaneității. El îi rămâne, prin urmare, fidel lui Hegel din 1980 până în prezent, având în vedere că două dintre capitolele ultimei sale cărți, publicată recent, sunt intitulate „De ce un hegelian are nevoie de mecanica cuantică” și „De ce mecanica cuantică are nevoie de Hegel”. Nu marxist sau Marx, nu lacanian sau Lacan, nu schellingian sau Schelling – ci hegelian și Hegel.

În final, putem rezuma matricea intelectuală a lui Žižek sub următoarea formă: 1. Žižek este în primul rând un filosof, iar ca filosof, el este un filosof hegelian; 2. Ca orientare teoretică în general, aceasta este hegelolacanismul, în care facticitatea experienței psihanalitice are atât cauze, cât și consecințe ontologice (sau, mai exact, pre-ontologice); 3. Metafizic, poziția sa este aceea a materialismului dialectic, adică a unui materialism fără materie, care subminează limitele transcendentalului din interior și culminează în teza incompletitudinii naturii;

4. Teologic, critica hegeliană a transcendenței, prin care finitudinea este revelată în absolut în sine, se traduce în poziția ateismului creștin; 5. Politic, Žižek se autoidentifică drept „comunist moderat conservator”, o poziție care devine inteligibilă doar prin a lua în serios necesitatea evidențiată de acesta de a-l reciti pe Marx prin Hegel, eșecurile stângii fiind constitutive legate de incapacitatea sa de a depăși limitele transcendentalului kantian și de a formula o critică sistematică a stalinismului.

Firul roșu al acestei matrice nu este, însă, Hegel, ci mai degrabă fidelitatea față de evenimentul hegelian care transpare prin însăși carnalitatea lui Žižek, o fidelitate încăpățanată față de gândirea abisală a unui filosof pentru care întrebarea „de-al cui e?” nu poate decât să provoace un răspuns pe care, poate, am prefera să nu-l auzim, și anume că, *numai* ca hegelieni, putem accepta că *suntem de-ai nimănui*.

*Dan Nădășan este student doctoral și „tânăr cercetător” la universitatea din Ljubljana, unde în prezent își completează lucrarea de doctorat cu titlul „Dialectica Apariției: Lectura Hegelo-Lacaniană a lui Kant.” Este absolvent al universității din Warwick, unde a studiat științe politice și filosofie continentală. Ariile sale de interes sunt idealismul german, psihanaliza lacaniană, școala de la Ljubljana și conceptualizarea hegelolacanismului. ★*

# ŽIŽEK ȘI IDEOLOGIA

*Žižek insistă că dezvăluirea „secretului” nu se referă la conținutul ascuns din spatele formei (valoarea muncii din spatele prețului sau dorința reprimată ascunsă în narațiunea visului), ci la „secretul” formei în sine.*

de  
MIHAI MICLĂUȘ

Pentru mult timp, critica ideologiei a fost înțeleasă ca un simplu exercițiu de demascare. Realitatea este distorsionată de iluzii concepute pentru diferite scopuri meschine, iar recuperarea ei constă pur și simplu în a identifica aceste iluzii și de a recăștiga accesul nemijlocit la realitatea pierdută. Această concepție presupune că obstacolul principal în calea emancipării este simpla ignoranță sau eroare cognitivă și că progresul politic constă într-o reajustare adecvată a reprezentărilor sociale.

Critica ideologiei dezvoltată de către Slavoj Žižek contestă vehement această interpretare. Ideologia nu poate fi redusă la o simplă deformare a realității, ea constituie de fapt cadrul însuși care permite ca realitatea socială să fie coerentă și suportabilă pentru subiecții care o ocupă. Problema ideologiei nu este că ascunde un soi de adevăr pierdut ce trebuie recuperat, ci că organizează realitatea socială în bazele unui adevăr care, dacă ar fi confruntat direct, ar submina profund orânduirea existentă. Implicațiile principale ale acestei linii de argumentare sunt în rândul practicii politice. Dacă ideologia nu mai poate fi contracarată prin „dezvăluirea” ei, atunci

orice proiect emancipator care are la bază semnificații precum transparență, demistificare, sau acumulare de cunoaștere devine șubred și profund ideologic el însuși, deoarece operează în același cadru fantasmatic fără să îl submineze. Proiectul žižekian își propune astfel să reorienteze critica ideologică înspre analizarea formelor prin care orânduirea socială își gestionează propriile limite și contradicții pentru a se transforma cu adevărat. Progresul social nu mai poate fi gândit ca o teleologie înspre reconciliere absolută, ci trebuie reorientat înspre a recunoaște caracterul constitutiv al conflictului și pentru parcurgerea tensiunilor inerente spațiului social. Prezentul text își propune să urmărească geneza acestei concepții asupra ideologiei pe care Slavoj Žižek o dezvoltă din interpretarea unor gânditori precum Karl Marx și Jacques Lacan.

Conform lui Lacan, Marx a fost cel care a inventat noțiunea de „simptom”, noțiune utilizată similar de către Freud, iar critica ideologiei pornește prin a identifica paralelele teoretice dintre cei doi. Analizând marfa la Marx și visul la Freud, Žižek insistă că dezvăluirea „secretului” nu se referă, cum

se înțelege adeseori, la conținutul ascuns din spatele formei (valoarea muncii din spatele prețului sau dorința reprimată ascunsă în narațiunea visului) ci la „secretul” formei în sine. Miza intelectuală nu este una arheologică prin care adevăruri de mult pierdute sunt scoase la iveală. Atât în logica mărfurilor, cât și în cea a visului, miza constă în analiza aspectelor care se prezintă ca fiind un rest nedorit dar necesar și fără de care logica acestora nu ar mai avea coerență. Un exemplu oferit de Žižek în contextul marxist este cel al libertății. Noțiunea universală de libertate care este fundamentală societății capitaliste (libertatea presei, libertatea comerțului, etc.) conține în mod necesar o noțiune specifică de libertate care subminează noțiunea universală, anume libertatea muncitorului de a-și vinde munca pe piață. Exercițându-și această libertate, muncitorul nu se emancipează, ci devine înrobbit de capital. Construind pe acest exemplu, Žižek arată că această dinamică lăuntrică subversivă nu este o excepție abstractă a logicii capitalului, ci este însuși regula sa de bază care îi permite funcționarea. De aici, rezultă și perspectiva sa conform căreia o societate perfectă fără contradicții sau antagonisme este o imposibilitate utopică, întrucât întotdeauna va exista un simptom care, departe de a fi doar o excepție abstractă, este de fapt constitutiv pentru funcționarea acesteia. Simptomul devine, deci, un concept cheie în a urmări logica după care Žižek abordează ideologia, nu pentru a recupera realități ascunse, ci pentru a explora formele prin care acestea funcționează.

În critica ideologiei, este important pentru Žižek să nu cădem în concepții arhaice sau naive a modului în care aceasta operează sau este ea însăși conceptualizată. Este realitatea însăși care trebuie concepută

ca fiind ideologică, nu invers, ideologia nefiind doar o „conștiință falsă” sau o reprezentare iluzorie a realității. O definiție elementară a ideologiei este oferită de bine cunoscuta formulă din *Capitalul* lui Marx, „Ei nu știu acest lucru, dar îl fac”. Totuși acestei definiții îi este necesară un anumit grad de naivitate constitutivă care, conform lui Žižek, plasează iluzia ideologică de partea cunoașterii, nu a comportamentului. Cu alte cuvinte, sub această formulă, ideologia operează prin faptul că există o divergență necunoscută între realitatea socială și reprezentarea sa distorsionată. Totuși, în acest fel nu rămâne loc pentru situația des întâlnită în care comportamentele iluzorii persistă și în cazul în care cunoașterea este prezentă. Cum discutăm și anterior despre noțiunea universală a libertății în capitalism, comportamentul social încurajează implicit exploatarea necesară din capitalism nerecunoscând antagonismul ireductibil și maniera în care acesta este constitutiv și nu excepțional. O concepție pertinentă a progresului nu poate să excludă explicitarea și asumarea acestui antagonism. Pentru Žižek, totuși, asta nu înseamnă că oamenii ignoră realitatea ca atare, cât „ignoră” *iluzia* sau *fantezia* care structurează și care este necesară ca acea realitate să fie coerentă. Analizând-o în acest fel, formula marxistă clasică nu este suficientă pentru o conceptualizare potrivită a ideologiei și a implicațiilor sale. Ideologia funcționează mai degrabă ca o realitate socială a cărei existență depinde de modul în care actorii ei fac ceea ce nu știu că fac de fapt, în care comportamentele sociale persistă ca și cum nu se bazează pe niciun antagonism ireductibil. Însăși această realitate mediată prin *fantezie ideologică*, cum o numește Žižek, este folosită pentru a masca un antagonism social fundamental, care pe cât

este de constitutiv pentru realitatea socială, pe atât este de amenințător pentru armonia artificială construită de aceasta.

Astfel, proiectul žižekian propune o concepție a politicii care presupune asumarea acestui rest imposibil ca punct de plecare în critica ideologică și recunoașterea sa ca atare. Antagonismul nu este, așadar, cum se consideră adeseori, un accident istoric care poate fi ameliorat printr-o organizare socială mai eficientă și nu poate fi considerat ca fiind un reziduu premodern care poate fi depășit de concepțiile arbitrare de „progres”. Žižek argumentează că acest antagonism este o limita structurală constitutivă a oricărei orânduiri simbolice. Proiectele politice care promet o societate complet transparentă, lipsită de fisuri, antagonisme și contradicții sunt, astfel, naive din acest punct de vedere și, mai presus decât orice, profund ideologice (în ciuda prezentării lor ca fiind ne-ideologice, sau post-ideologice), deoarece neagă tocmai condiția de posibilitate a socialului ca atare. Politica trebuie să înceapă, deci, cu momentul în care acest antagonism ireductibil este explicitat și asumat, nu unde acesta este eliminat. Un alt aspect important este că ideologia nu dispare odată cu „dezvăluirea” ei, așa cum nici dorința reprimată din vis nu dispare odată cu identificarea ei din conținutul oniric, deoarece mecanismele lor nu operează la nivelul ignoranței epistemice, ci la nivelul fanteziei care le structurează și le oferă coerență. Chiar și atunci când această cunoaștere a fanteziei există, ea nu îi conferă implicit subiectului posibilitatea de a acționa în afara cadrului ideologic, pentru că fantezia funcționează mai degrabă ca un scenariu inconștient care organizează însăși realitatea, nu ca o credință explicită cu ritualuri transparente. Astfel, critica ideologică nu poate funcționa ca o simplă demistificare rațională; aceasta presupune o



Trasee circulare modificate 1 - Creion color - 101x72 cm - 2017

intervenție asupra modului în care antagonismul fundamental este simbolizat, deplasat și gestionat. Reconfigurarea fanteziei ideologice permite mai degrabă modificarea coordonatelor prin care antagonismul social devine inteligibil și politic operabil, făcând loc pentru o practică politică care nu se bazează pe promisiuni utopice, ci pe operaționalizarea conflictului în scopul transformării sociale și pe asumarea unei negativități constitutive.

*Mihai Miclăuș este masterand în anul I în cadrul Facultății de Istorie și Filozofie de la UBB și membru al podcastului „Pe Lângă Subiect”. Domeniile sale de interes sunt idealismul german, studiul ideologiilor politice, și subiectivitatea contemporană. ✦*

# PRIVIREA OBLICĂ. ÎMPOTRIVA „FORMALISMULUI ABSTRACT”

*Textul produce și reproduce Realul; lectura, iar mai ales relectura, produce și reproduce Textul.*

de

**EMANUEL LUPAȘCU**

Ce mai poate aduce Slavoj Žižek pe masa dezbaterilor despre studiile literare contemporane, într-un câmp deja saturat de metode, grile și instrumente analitice care se multiplică aproape reflex? Între abordările economice și cele politice, între lecturile sociologice și cele stilistice, între cartografiile distante ale sistemelor literare și rafinarea continuă a tehnicilor de *close reading*, analiza de tip žižekian a artei riscă, la prima vedere, să apară ca o simplă bifă suplimentară într-un tabel al diferențierii metodologice, mai curând un gest de poziționare decât o intervenție cu adevărat necesară.

Nu acesta este însă demersul pe care mi-l propun. Nu voi încerca, în cele ce urmează, să inventariiez sau să sistematizez ceea ce s-ar putea numi o „critică literară žižekiană”. Mai întâi, pentru că existența unei asemenea metode îmi pare îndoielnică: a o formula coerent ar presupune desfășurarea exhaustivă a fiecărui nivel analitic pe care Žižek îl pune în joc, de la Marx la Lacan și Hegel, operațiune care ar transforma un mod de gândire mobil într-un dispozitiv rigid. În al doilea rând, pentru că o asemenea tentativă ar falsifica tocmai dinamica internă a demersului žižekian, reducând-o la câteva constante recognoscibile – Realul istoriei, obiectul a mic, fantasma, retroactivitatea – aplicabile

mecanic asupra textului, ca niște șabloane teoretice gata pregătite. Un asemenea drum, comod dar riscant, conduce inevitabil spre dogmatism, spre lectura care explică automat, care suprapune concepte peste fenomene fără a le lăsa să se transforme reciproc. În al treilea rând, și poate cel mai important, o astfel de reducere l-ar transforma pe Žižek în exact ceea ce nu este: un autor monolitic, perfect decupabil, gestionabil ca tehnică și ca viziune. Or, farmecul și productivitatea intervențiilor sale stau tocmai în instabilitatea lor, în refuzul de a se lăsa fixate într-o metodă ușor de predat și de aplicat.

Ceea ce îmi propun aici este, mai degrabă, o discuție mai largă, deliberat non-ierarhică, despre câteva moduri posibile de a privi produsul literar și despre tipurile de asumții pe care acestea le pot destabiliza. Instinctul meu nu este să-l izolez pe Slavoj Žižek, ci să-l discut prin prisma modurilor sale „laterale” de a citi filmele și literatura, moduri care îl plasează într-un veritabil „aer de familie” cu alți filosofi și teoreticieni esențiali pentru ceea ce numim, cu o etichetă deja clasică, *french theory* sau tradiția marxistă a studiilor literare din spațiul anglo-american. Mă gândesc, firește, la figuri precum Pierre Macherey – discipol al lui Louis Althusser și singurul din colectivul *Lire*

*le Capital* care a dedicat o lucrare amplă și coerentă producției literare –, dar și la Fredric Jameson, Terry Eagleton, Anna Kornbluh și alții, alături de care Žižek poate fi citit nu ca metodă, ci ca perturbare productivă.

Textul produce și reproduce Realul; lectura, iar mai ales relectura, produce și reproduce Textul. Acestea sunt cele două axiome pe care le voi pune la lucru în paginile care urmează. Prima dintre ele, pe care o voi numi productivistă (nu într-un sens stahanovist, ci în sensul mai larg al producției ca proces constitutiv), atinge miezul tensiunii dintre realitate și ficțiune. Presupozițiile teoriilor care tratează arta drept o simplă reflectare a realității par, la o privire mai atentă, tributare unei gnoze de tip platonice, în care literatura nu este decât copia unei copii, o umbră palidă a realului. Or, actul artistic nu se limitează la această mimare secundară: el se naște din realități sociale, economice, politice, psihice și evenimențiale și, tocmai de aceea, le întrupează, le metabolizează și le rearticulează în carne literară. A lua în serios această idee ar însemna să acceptăm existența unui perete transparent între ordinea Simbolicului și cea a Realului. Numai că, pentru Žižek, la fel ca pentru întreaga tradiție lacaniană și post-lacaniană, tocmai „căsuța goală” a Realului este cea care produce Simbolicul, iar acesta, la rândul său, conferă existență, retroactiv, atât Realului, cât și Imaginarului, adică registrelor dublului, specularității (oglindirii), agresivității și rivalității.

Producția literară, în sensul articulat de Macherey, Jameson sau Žižek, presupune o formalizare „combinată și inegală” a unor „materii prime” eterogene, brute, imposibil de transferat în text ca atare, tocmai pentru că provin din registre diferite. Diferite, dar nu izolate, ci aflate într-o interacțiune continuă, asemenea fotonului care este simultan undă și corpuscul. Mai mult, rezultatul muncii artistice este, într-o anumită măsură, semi-independent față de elementele care îl compun, și asta și pentru că, așa cum ne reamintește Hegel, între intenția

unei idei și formularea ei există întotdeauna o crevasă, o fisură ireductibilă, care se adâncește și mai mult atunci când intră în joc privirea și interpretarea Celuilalt. Ecuația devine astfel multistratificată, traversată de mijlociri greu de comprimat într-o singură analiză, obligându-ne aproape să postulăm existența unei totalități opace, inanalizabile. Or, așa cum sugerează Lacan în *Seminarul XI*, nu totalitatea contează, ci felul în care decupăm fenomenele pentru a revendica-o, acele tăieturi care pot desfășura, la rândul lor, arhitecturile complexe ale propriei producții. Dar să nu ne îndepărtăm prea mult.

Revenind la Žižek, Simbolicul aspiră, în mod necesar, să înglobeze Realul; însă tocmai prin ratarea acestui gest, prin imposibilitatea de a-l absorbi complet, Simbolicul îl lasă mereu expus și, astfel, dă seamă de producția Realității însăși (Realitatea este coroborarea „armonioasă” între Real, Simbolic și Imaginar). Ba mai mult, de producția Istoriei. Todd McGowan vorbește, în acest sens, despre žižekianism ca despre un antidot la istorismul devenit aproape reflex în studiile culturale contemporane. Iar ironia este că acest antidot se găsește chiar în inima noii istoricități: în presupuziția că artefactul literar este o mărturie a unei epoci, a unor credințe colective, deci a Istoriei. Cu alte cuvinte, nu doar că reflectă o realitate, ci o produce.

Astfel, așa cum observă Anna Kornbluh în eseul său din volumul colectiv *Everything You Always Wanted to Know about Literature but Were Afraid to Ask Žižek*, materialismul filosofului sloven se conjugă inextricabil cu o perspectivă formalistă asupra artei. Observația nu este deloc întâmplătoare, cu atât mai mult cu cât Kornbluh însăși este una dintre vocile centrale ale așa-numitului nou formalism din studiile literare contemporane. Tocmai de aceea, în contextul stilului lui Žižek, marcat de formulări jucăușe, de un amestec adesea indigest de teorii înalte și referințe din cultura pop, peste care se suprapun concepte lacaniene, hegeli-

ene și marxiste, se impune o clarificare: despre ce fel de formalism este, de fapt, vorba? Cu siguranță, nu despre acel „formalism abstract” pe care i-l reproșează o anumită tradiție critică de filiație analitică, preocupată de identificarea unei perfecțiuni intelectuale cristalizate într-o figură stabilă și recognoscibilă. Formalismul care mă interesează aici are, mai degrabă, un nucleu hegelian și se întemeiază pe ideea unei dialectici între formă și conținut, concepute nu ca termeni opuși, ci ca instanțe interdependente, care se condiționează reciproc atât la nivel intern, cât și în relația lor cu exteriorul.

Într-un context recent, la cercul de dezbatere Teorie143, discutăm un text al lui Judith Roof despre ceea ce ea numește „sistemul Scufița Roșie”. Dincolo de critica structuralismului „rău” – inclusiv a reflexului său de a absolutiza opozițiile binare – textul aduce în discuție modul în care potențialele de conținut ale basmului, stratul său de adâncime, se reflectă, într-o formă deplasată și modificată, în rescrierile și adaptările (post) moderne. Structura triunghiulară oaspete/gazdă/perturbator rămâne, în esență, neschimbată; ceea ce se modifică sunt elementele care vin să ocupe aceste poziții, mereu reconfigurate. În același timp, motive precum îngurgitarea sau metamorfoza se repetă, dar de fiecare dată altfel. Sau, cum formulează Lacan în *Seminarul XI*, într-o propoziție care concentrează perfect această logică: „repetiția necesită, de fiecare dată, noutatea”. Îngurgitarea, de pildă, poate depăși registrul concretului și poate aluneca în metaforic, așa cum se întâmplă într-una dintre versiunile hollywoodiene ale Scufiței Roșii, unde povestirea în ramă funcționează ca o poveste înghițită de o alta. Forma persistă, conținutul se deplasează, iar din această tensiune se naște tocmai dinamica productivă care interesează, în ultimă instanță, atât noul formalism, cât și lectura žižekiană a artei.

Dar pentru ca această perspec-

tivă să funcționeze, mai este nevoie de un lucru. Aici intervine cea de-a doua axiomă: axioma relecturii. Evident, trimit în subtext și la cartea lui Matei Călinescu, precum și la ideea, deja canonică, că doar *re-lectura* constituie citirea propriu-zisă. Însă miza este, cred, mai largă. Mă gândesc și la o sugestie pe cât de suspectă, pe atât de fertilă, formulată de Žižek într-un text despre sublimul wagnerian: necesitatea anacroniei, a unei anumite forme de de-istoricizare. Nu este vorba, desigur, despre o invitație la anti-intelectualism sau la abandonarea contextualizării istorice. Problema este, mai curând, una de poziție a cititorului. Pentru a vedea mai mult, este uneori necesar să ieși din cadrele de siguranță ale propriei metode, să suspenzi temporar setul de presupuziții și asumții care îți organizează lectura. Aceste presupuziții funcționează asemenea unor îngustări ale perspectivei: nu sunt simple erori ale privirii, ci puncte oarbe constitutive ale modului în care vedem arta. Tocmai de aceea, privirea trebuie răsucită, deplasată, forțată să se privească pe sine pentru a produce rezultate cu adevărat fertile.

Žižek ar pleda aici pentru răsucire, parallaxă, paradox, pentru o logică ce refuză liniaritatea confortabilă a explicației. Eu mă limitez, deocamdată, la a susține utilitatea unei metode anistorice, într-o măsură bine calibrată, ca posibil antidot la acel „formalism abstract” în care pot deraia, deopotrivă, lacanismul, teoriile critice în general și chiar žižekianismul însuși. Doar după o lectură anacronică, capabilă să releve potențialitățile operei de artă dincolo de plasarea ei imediată într-un context, ne putem întoarce, cu folos, la veleitățile metodologice. Și abia apoi, poate cel mai important, să le transformăm pe acestea din urmă, după obiect, nu invers.

*Emanuel Lupașcu este doctorand la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Cercetarea sa investighează ideologia formei literare. ✦*

## ŽIŽEK ȘI RELIGIA

*Žižek duce mai departe conceptul, iar în acest sens nu mă sfiesc să mă raportez la el ca la un frate întru Hristos, nu în ciuda ateismului său, ci grație lui.*

*Și la al nouălea ceas, a strigat Iisus cu glas mare:  
Eloi, Eloi, lama sabahtani?, care se tâlmăcește:  
Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, de ce M-ai părăsit?  
(Marcu 15, 34)*

de  
CIPRIAN TURTĂ

A vorbi despre Žižek și religie înseamnă a vorbi despre relația dintre filosofie și religie. Este greu să intrăm în istoria filosofiei fără să ne aplecăm pios capul tocmai pentru că avem presimțirea că vom vedea adesea, odată ce am intrat, cum teologia creștină s-a constituit în relație cu tradiția filosofică greacă, față de care nu a putut să rămână indiferentă, chiar dacă adesea i s-a opus de pe o poziție dogmatică. Omul a încercat să-și exprime credința față de Dumnezeu filozofând. Un exemplu, printre multe altele, este Sfântul/Fericitul Augustin, episcop de Hippona, care a fost o autoritate legitimatoare pentru domnia lumescă a instituției papale pe toată durata Evului Mediu. Tratatul său *De civitate Dei* a influențat politica medievală fără urmă de tăgadă, iar, în *Cartea a VIII-a* a acestuia, Augustin și-l ia strategic aliat pe nimeni altul decât Platon. Fără creștinarea lui Platon, Augustin n-ar fi fost o influență în așa măsură pentru istoria creștinismului, mai ales în perioada Evului Mediu creștin. Iată, astfel, putem spune că Dumnezeu ia foarte în serios filosofia.

Žižek, care repetă gestul lui Hegel din *Fenomenologie*, intră în biserică ca semn că rolurile s-au

inversat, iar filosofiei nu îi poate rămâne indiferentă religia. Evenimentul întrupării aduce cu sine o inovație care, odată cu Hegel, se arată în toată puterea ei emancipatoare din punct de vedere social. Žižek duce mai departe conceptul, iar în acest sens nu mă sfiesc să mă raportez la el ca la un frate întru Hristos, nu în ciuda ateismului său, ci grație lui. Astfel spus, prin filosofie, prin gestul hegelian, Îl mărturisim pe Iisus Hristos.

Mă voi referi aici aproape exclusiv la creștinism când vorbesc despre religie, chiar dacă în cărțile și interviurile lui Žižek întâlnim adesea secțiuni despre islam, iudaism, budism, etc. De ce? Din considerente de spațiu, dar, rămâne de văzut, și din structura formală imanentă creștinismului. Proiectul lui Žižek din volumul *Christian Atheism* caută, printre altele, o unitate confesională care să nu știrbească specificul religiilor: „Ceea ce ateismul creștin face posibil aici nu este depășirea religiilor existente – dimpotrivă, el deschide un spațiu pentru o legătură spirituală care le permite fiecăreia să prospere liber. Aici, ateismul joacă un rol cheie: spațiul comun în care diferite religii pot prospera nu e un fel de spiritualitate vagă și generală, ci ateismul

care face lipsită de sens orice luptă între religii particulare”. (p. 14)

Căderea Uniunii Sovietice a delegitimată orice mișcare de emancipare de clasă instaurând momentul de sfârșit al istoriei, în care capitalismul s-a naturalizat și simultan a dispărut într-o *altă scenă*, ascunsă, de unde ideologia să-și facă eficient sarcina *ca ideologie*. Sfârșitul istoriei se sfârșește și apare ca o oportunitate de reconfigurare simbolică prin repetiția eșecurilor trecutului, atât a creștinismului, cât și a comunismului. Parafrazând o replică beckettiană și implicând conceptul kirkegaardian de repetiție, Žižek spune adesea: *We have to fail better!* A fi ateu creștin înseamnă explicitarea a ceea ce înseamnă să fii creștin în actualitate.

Cum spuneam, Žižek, prin Hegel, arată cum creștinismul își are în sine propria negație, *miezul ateu al creștinismului*, iar aici rezidă forța sa emancipatoare: „Nu moare pe cruce un reprezentant terestru sau un messenger al lui Dumnezeu, ci, așa cum Hegel a spus, moare Dumnezeu transcendent însuși pentru ca Hristos mort să se întoarcă ca Duhul Sfânt, care nu e nimic mai mult decât comunitatea egalitară a credincioșilor [...] Această comunitate este liberă în înțelesul radical de a fi abandonată sieși, fără o putere superioară transcendentă, garant al soartei sale. În acest sens Dumnezeu ne face liberi – prin a se șterge pe sine din peisaj.” (p. 3)

Pentru a pune în lumină atitudinea ateu-creștină ce transpare din relația lui Žižek cu religia, am ales să revin în spațiul autohton cu diagnoza lui Alexandru Racu asupra instrumentalizării creștinismului pentru scopurile ideologiei neoliberale întovărășită de motivul profitului, aceasta pe fondul somnolent al instituției Bisericii.

Racu, în *Apostolatul antisocial*, se ajută în argumentație de o viziune istorică asupra practicii sociale a Bisericilor de Apus și de

Răsărit, de autoritatea Evangheli- ei și a Sfinților Părinți, pentru a se opune din interiorul creștinismu- lui tendințelor de *neoliberalism te- ologic* autohton prin a-i identifica condițiile de posibilitate în prac- ticarea lipsei de practică socială de către BOR. Drept consecință, Racu reinstaurează posibilitatea apostolatului social, *aka* socialism creștin.

Žižek anunță că cine vrea să fie un adevărat ateu trebuie să în- ceapă cu un edificiu religios și să-l submineze din interior. Adică, cine vrea să fie ateu trebuie să fie mai întâi creștin. Racu inversează această formulă, cine vrea să fie cu adevărat creștin trebuie să fie mai întâi ateu.

Pare un prilej bun pentru a introduce dialectica dintre crești- nism și ateism – sau dintre teism și a-teism. Prin urmare, orice criti- că e ieșire din sine, exces, negare a obiectului criticat, a privi prin el, dincolo de el, la ceea ce îl face posibil (veșnica întrebare tran- scendentală kantiană). Tot ce vine nemijlocit împopoțonat drept creștinism trebuie criticat, dar pentru a face asta trebuie să critici ce *apare* mai întâi drept creștinism în sine, ca *orthos doxa*, părerea dreaptă, corectă, adevărată.

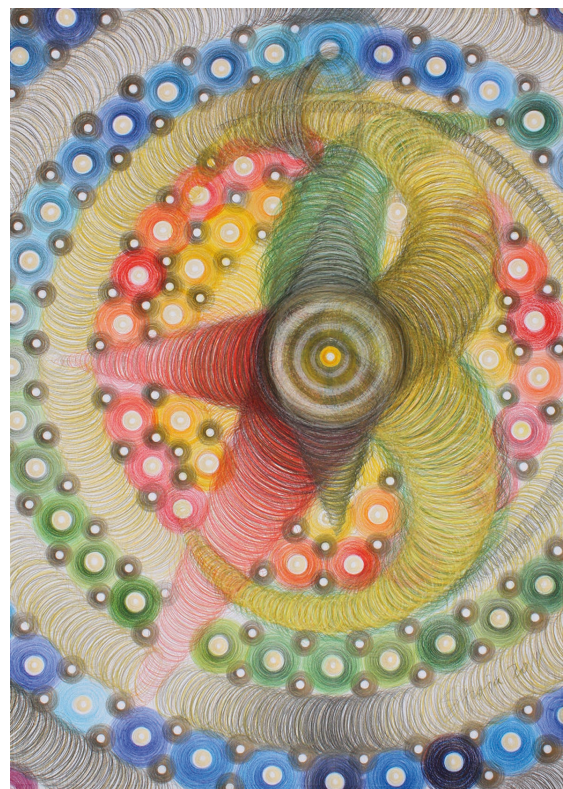
Sub îndemnul hegelian al lui Žižek, nu trebuie să uităm că din interiorul creștinismului însuși apare această critică, să includem în sine momentul de a-teism. „Astfel, a-ul din *ateism* ar trebui citit nu doar ca un semn al ne- gației, ci de asemenea în înțelesul conceptului lacanian de *objet a*, ca indicând un exces în obiect care e mai mult decât obiectul ca atare – *ateismul* nu înseamnă doar *nu există niciun dumnezeu*, dar și că *există ceva în dumnezeu mai mult decât însuși dumnezeu*, iar acest exces desemnează adevăratul ma- terialism. Dacă ne descotorosim de scară pierdem și lucrul însuși la care am ajuns prin intermediul acestei scări.” (p. 41)

Momentul critic este deja in-

clus în *Scripturi*. Cum altfel să as- culți de porunca ce interzice să-ți *faci chip cioplit* (*Exodul 20*)? Cum să te ferești de cei despre care a avertizat Însuși Mântuitorul, de aceia mulți, care vor fi venit în nu- mele Său zicând *Eu sunt Hristos*? (*Matei 24, 5*) Cine e idolul și cine Dumnezeu? Cum să știi distincția dintre erezie și dreapta credință? Nu degeaba problema diferenție- rii adesea l-a măcinat profund pe protagonistul *Numelui tradăfirului* de Umberto Eco, călugărul Adso din Melk, căci nu poți fi autentic creștin fără a-ți pune această pro- blemă în mod serios, adică până la erezie, care este excesul din interi- orul oricărei dogme.

Racu, în răfuiala sa cu teologii lui Mamona, pune degetul pe di- ferență identificând contradicțiile incluse în condiția practicii sociale creștine (in)actuale. Darul pe care îl face este asumarea ca creștin a sferei politice și sociale de partea săracilor, celor sistemic dezavanta- jați, arătând implicit că *politica este imanent teologică*. Cea din urmă formulare este teza žižekiană – cu ecouri din prima teză despre conceptul de istorie a lui Water Benjamin – în care se întâlnește cu Racu, întruchipată de Alioșa Karamazov din *Frații Karamazov*. Comform acesteia, orice dezbate- re despre existența lui Dumnezeu ajunge să fie spectaculară, o di- versiune, iar faptul crucial este cel al *îndoielii credinciosului* cu miza de a-și asuma poziția existențială a credinței, cu tot negativul ce îl implică ea, adică cu tot cu modul în care se plasează printre semenii săi, față de aproape, lucru care îi schițează inevitabil o poziție po- litică. Žižek și Racu avertizează amândoi că fără o astfel de asuma- re a responsabilității sociale, atât individuală, cât și instituțională, aproapele e lăsat pradă extremei drepte, care abia așteaptă să-l in- strumentalizeze suplinind această lipsă.

Prin urmare ce este credin- ța pentru Žižek? Răspunsul pe



Articulația opțională a câtorva numere prime - Creion color - 70x100 cm - 2011

care îl oferă într-un interviu re- cent este următorul: Dansato- rii dansează. Muzica se oprește. Dansatorii continuă să danseze. Asta e credință!

*Turtă Ciprian-Florin este psiho- log clinician autonom și masterand în cadrul masterului de Filosofie Antică și Medievală de la Facul- tatea de Istorie și Filosofie, UBB, Cluj-Napoca. Lucrarea sa de diser- tație în curs de realizare caută să identifice precursorii gândirii hege- liene în contextului social și politic medieval. Domeniile sale de interes sunt psihanaliza lacaniană, idealis- mul german, teologia creștină și isto- ria filosofiei. ✦*

## OSCAR 2026 – NOMINALIZĂRI

*Anul acesta, lista de nominalizări seamănă cu ceva din aerul unei mese de familie unde toată lumea pare importantă, dar câteva filme (Sinners, One Battle After Another, Sentimental Value, Marty Supreme, Frankenstein, Hamnet) ridică tonul și reușesc să vorbească mai tare decât restul.*

de

**VALENTIN PENȚA**

**S**inners, regia Ryan Coogler - Pe lângă multiplele nominalizări (16 la Oscar - record istoric!, inclusiv pentru cel mai bun film și regie) și premiile primite (BAFTA: cel mai bun scenariu original; cea mai bună actriță în rol secundar - Wunmi Mosaku; cea mai bună coloană sonoră originală - Ludwig Göransson), este, fără îndoială, unul dintre cele mai interesante din lista de anul acesta.

Pelicula începe liniștit, urmărind acțiunile și, într-o oarecare măsură, gândurile și trăirile unui băiat, Sammie, prins între două opțiuni: muzica, alături de verișorii săi, Elijah „Smoke” Moore și Elias „Stack” Moore, sau o viață plină de credință alături de tatăl său, Jedidiah. Acțiunea are loc în 1932, în Clarksdale, Mississippi, într-o comunitate marcată de tensiunile rasiale ale epocii. Filmul pare, la început, să promită o dramă istorică serioasă și emoțională dar, după ce spectatorul începe să se acomodeze cu ideea, povestea face o întoarcere bruscă și intră pe teritoriul horror/fantasy.

Prin muzica sa, Sammie transcende realitatea și prezentul, întrepătrunde timpul și spațiul și transformă muzica într-o incantație de comuniune. Această energie pare inițial pozitivă, unind spiritele și emoțiile. Totuși, avertismentul lui

Jedidiah, prezent încă de la început, spune că muzica poate purta și energii negative și blesteme. Evident, cum se întâmplă de obicei în filme, avertismentul este ignorat - iar în final se dovedește că tatăl avea dreptate: spiritele și evenimentele negative, întruchipate aici de vampiri, devin punctul culminant al filmului.

Deși urmărește un fir narativ destul de tipic pentru horror, filmul devine captivant prin perspectiva asupra binelui și răului. Acestea coexistă, se unesc și se separă în același timp, iar fiecare personaj poate fi interpretat, în funcție de context, fie ca întruchipare a binelui, fie a răului, inclusiv vampirii. De la început ni se sugerează că muzica ar putea fi ori forță benefică, ori incantație malefică, iar finalul confirmă că ea este, de fapt, un element magic capabil să genereze atât energie pozitivă, cât și negativă.

Personajele sunt construite pe mai multe straturi, iar descoperirea treptată a trecutului lor ne menține conectați la soarta lor până la final.

Punerea în scenă este, la rândul său, foarte atent gândită. Multe personaje apar pentru prima dată în fața unei uși deschise, din spatele căreia vine o lumină puternică, simbol care poate sugera moartea, dar și evoluția sau cunoașterea. Spațiul din jurul lor se modifică vizual în funcție de su-

biectul discuției: în scenele dedicate spiritualității fundalul se estompează, ca lumina difuză a unei lumânări, iar după fiecare moarte claritatea imaginii variază proporțional cu impactul momentului.

Deciziile regizorale adaugă constant detalii subtile narațiunii, completând acele zone care rămân, uneori, intenționat misterioase. Alegerile cromatice sunt la fel de bine plasate: prima parte a filmului, cu ritm mai lent, folosește nuanțe de alb și albastru, iar pe măsură ce acțiunea se intensifică, paleta cromatică se mută spre roșu și tonuri de maro. Și cromatică vestimentară devine un indiciu important al poziției fiecărui personaj în poveste, dar și al personalității și experienței sale.

Până la final, filmul reușește să mențină suspansul și curiozitatea spectatorului. Alegerile și moartea fiecărui personaj sunt strâns legate de personalitatea sa, aproape ca o metaforă. Singurul care supraviețuiește este Sammie, central nu neapărat în acțiunea filmului, cât în simbolică. El rămâne în viață pentru că reprezintă muzica și energia generată de ea, o magie care unește în timp și spațiu toți oamenii care au trăit, trăiesc sau vor trăi experiența muzicii.

Această putere îl transformă într-un fel de pilon al existenței umane, iar celelalte personaje îl ajută, direct sau indirect, să-și continue misiunea. Pentru prieteni, familie și chiar pentru vampiri, Sammie devine salvatorul și eliberatorul sufletelor, dovada că muzica poate aduce atât lumină, cât și întuneric, diferența fiind făcută de cel care o interpretează.

Filmul nu este pentru spectatori care privesc filmul din când în când. Nu pentru că ar fi neapărat foarte complex, ci pentru că are o pasiune aproape religioasă pentru cadre lungi, tăceri încărcate și priviri care par să spună: indiferent ce s-a întâmplat exact pe ecran, probabil că a fost important. Dacă îi acorzi această răbdare, filmul te recompensează cu o combinație ambițioasă de muzică, moralitate, moștenire culturală și alegeri care schimbă lumea. Sau,

mai exact, cu un discurs despre toate acestea, întrerupt periodic de apariția unor vampiri care par să se fi rătăcit dintr-un alt film și au decis să rămână pentru simbolism.

*One Battle After Another*, regia Paul Thomas Anderson (13 nominalizări) – este un film care nu te lasă să stai comod: fiecare alegere a personajelor e ca un test neașteptat, iar narațiunea lină lipsește complet. Nu e „despre ceva” în sens clasic, ci despre cum să trăiești cu tensiunea permanentă a vieții moderne, fără pauze.

Personajele par să treacă prin dileme morale profunde, dar o fac cu o economie de cuvinte care te face să suspectezi că dialogul a fost tăiat la montaj. Cadrele sunt lungi, tăcerile sunt și mai lungi, iar ca spectator începi să te întrebi dacă filmul este o reflecție despre viața modernă sau un test de rezistență cinematografică. Protagonistii nu sunt nici buni, nici răi, sunt ca vecinii de scară la 7 dimineața: aparent banali, dar capabili să-ți strice ziua.

Finalul, deschis și ambiguu, pare să sugereze că sensul peliculei există cu siguranță undeva, doar că trebuie descoperit după genericul de final, deși aproape că ai impresia că filmul a plecat acasă înaintea ta.

*Sentimental Value*, regia Joachim Trier (9 nominalizări) – film norvegian despre două surori și relația lor cu tatăl distant, ilustrată prin simbolul casei în care au copilărit. Casa reprezintă mai mult decât un loc: este legătura cu rădăcinile, sentimentul de apartenență și memoria familială. Lipsa ei sau pierderea legăturii cu ea poate genera incertitudine și singurătate, aspecte resimțite de Nora și Agnes în mod diferit.

Diferența dintre surori este clară: Nora, nesigură și tulburată, se luptă cu traumele și anxietățile trecutului, în timp ce Agnes, stabilă și rațională, păstrează tradiția familiei și legătura cu casa. După moartea mamei, tatăl lor, Gustav, revine în viețile lor cu un scenariu, gest de reconciliere și iertare, iar Agnes facilitează reconectarea

dintre Nora și trecut. Casa, reparată și remodelată, devine simbolul evoluției, al continuității și al iubirii familiale: nu mai e doar un loc unde stai, ci unde înveți să trăiești cu amintirile și emoțiile tale. În final, filmul funcționează ca o sesiune de terapie cu obiecte: dacă lași rațiunea să ghideze sentimentul, chiar și cele mai tulburi emoții pot fi puse în ordine, iar casa rămâne mereu locul unde te întorci... chiar dacă mai calci pe scările care scârțâie de emoții vechi.

Este genul de film care te face să reflectezi profund asupra familiei... sau asupra faptului că pereții pot avea mai multă stabilitate emoțională decât personajele.

*Marty Supreme*, regia Josh Safdie (9 nominalizări). Într-o lume a sportului glorificat, Marty Supreme ridică miza... la nivel de ping-pong, cu seriozitatea unui manifest existențial. Regizat de Josh Safdie, filmul urmărește ascensiunea lui Marty Mauser (Timothée Chalamet), un personaj magnetic, narcisistic, vulnerabil și alimentat de convingerea că universul îi datorează aplauze.

Marty nu vrea doar să joace; vrea să transforme tenisul de masă într-o religie personală. Chalamet evită idealizarea, prezentând obsesia protagonistului cu intensitate comică și incomodă. Ritmul filmului e febril, camera respiră greu, iar meciurile par să decidă soarta lumii. *Marty Supreme* e despre orgoliul de a transforma ceva minor într-un lucru monumental, imposibil să nu-l respecti, chiar dacă ai vrea să-l faci să respire.

*Frankenstein*, regia Guillermo del Toro (9 nominalizări). Fiecare generație redescoperă povestea lui Victor Frankenstein: „Dar dacă ar fi avut dreptate?” Filmul răspunde elegant: „Nu.” Transformând legenda într-o meditație stilizată despre ambiție, responsabilitate și curiozitate, *Frankenstein* prezintă creația nu ca monstru gotic, ci ca ființă cu sensibilitate recognoscibilă, forțată într-un experiment filozofic. Vizual, filmul abundă în umbre dramatice, labora-

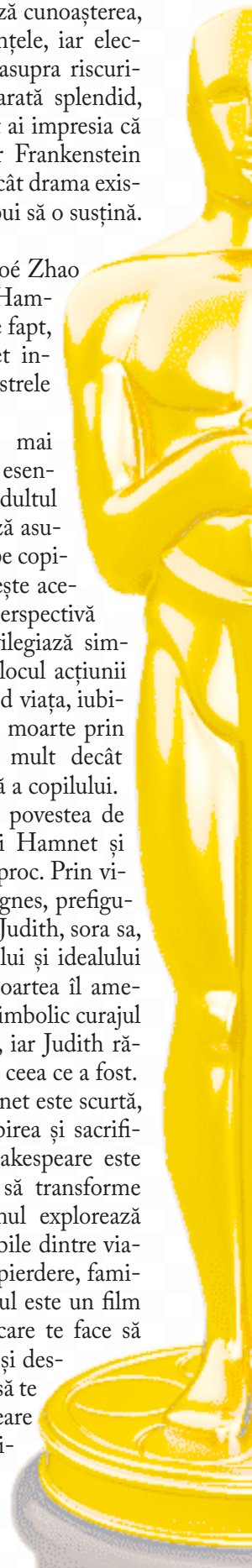
toare insalubre și cadre atent compuse: lumina simbolizează cunoașterea, întunericul - consecințele, iar electricitatea avertizează asupra riscurilor asumate. Filmul arată splendid, dar la un moment dat ai impresia că laboratorul lui Victor Frankenstein este mai interesant decât drama existențială pe care ar trebui să o susțină.

*Hamnet*, regia Chloé Zhao (8 nominalizări) – “Hamnet și Hamlet sunt, de fapt, același nume, complet interschimbabile în registrele din Stratford.”

Alegerea numelui mai puțin cunoscut este esențială: nu îl avem pe adultul Hamlet care meditează asupra vieții și morții, ci pe copilul Hamnet, care trăiește aceleași dileme dintr-o perspectivă inocentă. Filmul privilegiază simbolul personajului în locul acțiunii propriu-zise, explorând viața, iubirea, curajul și frica de moarte prin ochii autorului, mai mult decât prin experiența directă a copilului.

Pelicula începe cu povestea de iubire a părinților lui Hamnet și devotamentul lor reciproc. Prin visele sale, mama sa, Agnes, prefigurează moartea lui, iar Judith, sora sa, devine oglinda curajului și idealului lui Hamnet. Când moartea îl amenință, Hamnet preia simbolic curajul și puterea surorii sale, iar Judith rămâne doar memoria a ceea ce a fost.

Existența lui Hamnet este scurtă, dar esențială: prin iubirea și sacrificiul său, William Shakespeare este inspirat să creeze și să transforme durerea în artă. Filmul explorează astfel legăturile invizibile dintre viață și moarte, curaj și pierdere, familie și creație. Rezultatul este un film frumos și meditativ, care te face să reflectezi asupra artei și destinului sau, cel puțin, să te întrebi dacă Shakespeare ar fi fost la fel de inspirat dacă fiul său ar fi avut o copilărie mai liniștită. ♦



# REFORMA ȘI LIMBAJELE MORȚII

*Eseul extins Moartea la purtător: Fragmentarium de Irina Petraș – întinde jocuri și deschideri spre ars moriendi.*

de

**VLAD MOLDOVAN**

Între aparițiile eseistice notabile ale anului trecut, se numără și cea mai recentă instalație semnată de criticul și istoricul literar Irina Petraș - *Moartea la purtător: Fragmentarium*, ed. Casa Cărții de Știință. Tema morții ocupă în fapt un loc determinant în traiectul și meandrele editoriale din ultimii treizeci de ani ai autoarei căci miza *muritudinii* se pregătește și pârguiește încă de la *Știința morții* (1995), continuând cu volumul doi în 2001, dar și mai aproape în *Despre feminitate, moarte și alte eternități* sau *Moartea la purtător. Stări și cuvinte*.

Revizitarea titlului anterior comportă de data asta un subtitlu neechivoc în cea ce privește investigațiile hermeneutice propuse – *fragmentarium*-ul devine procedeu predilect și pentru că gândirea „în orizontul unei singure idei” nu

poate avea decât un asamblaj frânt și polimorf: „Deși are capitole și subcapitole, cartea pariază pe *fragment* și *divagare*. Aceasta din urmă, infinitiv lung fiind, păstrează nestarea verbului. Divagările sunt în progress, ele propun iute o interpretare, dar spun imediat și că nu e definitivă, că suportă reveniri și răzgândiri ori de câte ori gândul descoperă o nouă posibilă conexiune.. Țesătură de *fragmente* și *divagări*, cartea e un fel de oglindă cu ape a muritudinii.” (p.5)

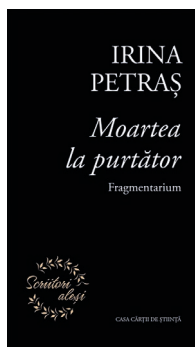
Peregrinările aventuroase ale morfismului *thanatic* vor fi descoperite și reiterate în colaționarea practică de ochiul curios dar tăios al criticului clujean. Succesiunea în cascadă a celor 15 eseuri și mini-eseuri propune atât succinte studii de caz în beletristica și literatura filosofică românească sau universală cât și învăluri teoretice singulare aflate în negoț constant cu tratările altor autori afini ca Marcel Moreau, Philippe Ariés sau Emanuel Lévinas. Capitole precum *Înfățișări ale morții în literatură; Stări și cuvinte; Întredeschideri; Prelungiri. Divagări* – duc cu sine un flux de semnificații esențiale pentru grila proteică ce se construiește în jurul fantomaticului eveniment al muririi: „Pentru mine, paginile ce

urmează nu sunt un răspuns ci o sumă de întrebări: prologul cărții despre moarte pe care aș vrea să o scriu.. Adică, un eseu. Eseul e liber și ezitant, încearcă și nu se teme să revină pe propriile urme, remaniind, are voie să divagheze, să viseze, iubește fragmentul și relativul. A relativiza înseamnă «a pune în relație», a nu lăsa nimic din ceea ce ține de om în singurătatea dictatorială a *unului* și infailibilului. Relativizând, te îndoiești prelung și bogat asupra datelor moștenite de-a gata despre lume și te întrebi, cercetezi; refuzi să crezi pur și simplu.” (p.21). Talentul autoarei comportă o știință aparte de a îmbina deschiderea maximală cu ceea ce rămâne esențial din tratarea acidă a fenomenelor analizate, căci Irina Petraș alege întotdeauna trasee ce duc spre orizontul unei libertăți și eliberări individualizante.

Eseista reiterează partea expresivă și pregnantă a matricilor morții în plaja literară și ideatică post-existențialistă dar prin asta ajunge să se vorbească pe sine în relație cu subiectele stringente ale acestor timpuri: „O ofertă uriașă și derutantă, o explozie a informației la nivel planetar nu aduce după sine monotonia, uniformizarea, robotizarea, ci, dimpotrivă, individualizarea, singularizarea prin selecție. Omul este, înainte de toate, cel-care-alege după ce «s-a pus la curent» cu variantele posibile” (p.199). Eseistul devine selector și constructor al cărămizilor simbolice ce finisează un drum propriu și o suspendare dezvrăjită.

Palpitul cercetării propuse în *Moartea la purtător* desprinde limbajele *morții intravitale* sub cupola unui sanitar și responsabilizant scepticism de proveniență antic-modernă. Deși unitatea lucrețiană dintre minte și trup este un trop recurent al reflecțiilor - travaliul croșetărilor și croșeurilor co-împărtășește totuși o vigilență scientist-iluministă ce nu se jenează a folosi un bistu-

Irina Petraș,  
*Moartea la purtător: Fragmentarium*, ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2025, eseistică, critică literară, 248p.



riu etic față cu formele mai mult sau mai puțin delirante ale auto-amăgirii spiritualist-religioase. Iată cum în evocarea ideilor de forță ce se desprind din *Angoasă în civilizație* a lui Freud, autoarea se oprește și asupra religiei: „Alături de drog și psihoză, forme desperate ale iluzionării, poate fi numărată religia – mijloc durabil, confortabil și «dăunător» de a renunța la înfruntarea suferințelor inerente vieții. Impunând tuturor propriile căi de a atinge fericirea și imunitatea împotriva suferinței, tehnica religiei «constă în a coborî valoarea vieții și de a deforma într-o formă delirantă imaginea lumii reale, demersuri care presupun intimidarea inteligenței...»./ Ca și drogul, religia e descărcare de responsabilitate. Față în față cu fără-răspunsul morții, viața ar trebui să fie răspunsul. Orice scădere a răspunsului/răspunderii atinge deplinătatea vieții. Nu confortul ei, desigur, deși absența – toate subterfugiile sunt absențe – cu greu poate fi considerată confort, Eul tău întreg lipsind, n-are cine să dea seama de calitatea (bună ori rea) a stării tale. Nimeni nu poate răspunde în locul meu fără a mă «scădea». Nici măcar Christos.” (p.42).

*Thanatopraxisul* scriiturii stăpânite și împânzite în multe dintre paginile cărții conduce spre o fenomenologie a *reformei morții*, mănunchi de atitudini și descărcări literare îmbibate de prezentificările morții în palimpsestul cărții infinite citite, interpretare și rescrise aici. De la *Miorița* la Marius Chivu, de la Platon la John R. Searle, eseista nu încetează a cerceta, identifica, chestiona și reformula urmele creației umane din scenariu terminale. Un loc privilegiat dintre cele ce originează percutanta reformă a morții este, desigur, și poezia lui Eminescu la care: „Înfățișările morții sunt de o varietate vecină cu obsesia, ele depășind viziunea romantică, a morții celuilalt, gata să atingă stadiul

«morții intravital» – abia întezărit de sfârșitul nostru de mileniu – al morții asumate printr-o veritabilă reformă. Fiecare nou enunț în marginea morții are semnificația unui pas câștigat înspre răzvrătirea disperată și creatoare a omului postmodern. «Nu credeam să-nvăț a muri vreodată» (*Odă, în metru antic*) este, în fond, manifestul morții asumate. A învăța să mori înseamnă a fi liber de orice robie. «A ști să mori este a fi mântuit de orice supunere și încătușare» (Montaigne).” (p.67).

Ochiul speculativ la I.P. vizează uneori o înțelepciune ce se distinge în periplusul abisal al trecerii și curgerii literaturilor cadente aici. Cu un stil tonic și o intuire a vastității semiozei generalizate demonstrația propune contururile translației *thanatice*: „Amănunțirea la care recurge romanele descrie formele pe care le ia această transformare. Trecerile dintre *a fi* și *a nu fi*, dintre *a fi ceva* și *a deveni altceva* sunt tranziții înregistrate de om prin interpretări și ipoteze, prin modele aplicate realității pentru a sugera o coerență confortabilă și pentru a da iluzia unui cât de firav control. Moartea însăși e, pentru cei rămași în viață, un (mic) vârtej tulburător de ape, cu o forță care se stinge dacă urmele lăsate de cel dispărut nu sunt suficiente pentru a-l gândi în continuare, pentru a reveni la ipotezele lui. A dispărea (dys, în greacă, numește slăbirea, vagul) e o slăbire a aparenței, dar care poate fi contracarată de durarea esenței.” (p.33).

Dintre categoriile folosite aici putem aminti de *moartea domestică*, *moartea de sine*, *moartea lungă și proximă*, *moartea celuilalt* sau *moartea răsturnată* – „model actual determinat de *privacy*, cu un plus de rigurozitate. O găselniță a afectivității zilelor noastre e aceea a minciunii din iubire. Muribundului i se ascunde moartea apropiată. Chiar dacă o bănuiește, intră și el în jocul pios. În secolul trecut, frumusețea morții era datorată și co-

muniunii ultime cu muribundul. Minciuna contemporană renunță la privilegiul cuvintelor de pe patul morții (la «limba de moarte»). Moartea nu mai e frumoasă, ci, dimpotrivă, murdară și, apoi, medicalizată. Oroarea revine în forță tocmai fiindcă emoția e alungată de aparatura complicată, rece, care înconjoară bolnavul.” (p.37).

Dincolo de suplețea progresiei libere întâlnim și intermezzouri de mărturisiri și fuziuni cât mai personale: „În *Nimicul de temut* al lui Julian Barnes (mai degrabă, *Nimic de care să te temi*, cu o ambiguitate mai potrivită condiției de muritor; «Cuvântul cel mai adevărat, cel mai exact, cel mai încărcat de sens este cuvântul *nimic*» – Jules Renard) mă recunosc în atitudini, în fraze, în cuvinte. Viața nu poate fi altceva, pentru mine, decât uniunea „lucrețiană” dintre minte și trup. Toate întâmplările vieții mele au altă greutate din perspectiva morții asumate, intravital. Lumea ar fi, poate, mai bună sau, măcar, altfel, dacă ar fi „învățată să moară”: «Totul trebuie învățat de la scris la murit» (Flaubert).

Atlas al gestionării morții de către fantasmarea literară – cartea Irinei Petraș perseverează să își croiască drum către nucleul pulsant și polimorf al doșpirii *thanatice* în episoadele sale dramatice. Iată, spre încheiere, un fragment bine decupat din *Moartea lui Ivan Ilici*: „Problema nu e nici intestinul gros, nici rinichiul, ci viața și moartea. Da, viața a fost și acum uite, se duce, se duce și eu nu pot să o opresc. Da. De ce să mă amăgesc? Doar e evident pentru toată lumea în afară de mine că mor și că totul nu e decât o chestiune de săptămâni, de zile – poate chiar acum. Acu’ era lumină, acu’ e întuneric. Acu’ eram aici, acu’ dincolo! Unde?... Eu n-o să mai fiu; atunci ce-o să fie? N-o să mai fie nimic. Și unde o să fiu când n-o să mai fiu? Oare mor? Nu, nu vreau!” (p.112). ✦

## RESURSE INTERIOARE

prezentare și traducere  
de RAUL COZLEAN

# Lloyd Schwartz

Lloyd Schwartz (n. 1941, Brooklyn, New York) este poet, critic de muzică și profesor, stabilit în Boston. A studiat la New York, iar apoi și-a continuat formarea la Universitatea Harvard, unde și-a obținut doctoratul. A debutat publicând în reviste literare importante, impunându-se treptat ca o voce distinctă a poeziei americane contemporane. Dintre volumele sale de versuri amintim *These People* (1981), *Good-night, Gracie* (1992) și *Cairo Traffic* (2000). Textele sale au fost incluse în antologii de referință precum *Best American Poetry*, *The Best of the Best American Poetry* și *Essential Pleasures: A New Anthology of Poems to Read Aloud*. În paralel cu activitatea poetică, s-a remarcat ca unul dintre cei mai apreciați critici muzicali americani; cronicile sale au fost reunite în volumul *Music In – and On – the Air* (2013). Contribuțiile din domeniul criticii i-au adus prestigiosul Premiu Pulitzer. Un capitol semnificativ al carierei sale îl constituie și activitatea editorială dedicată operei lui Elizabeth Bishop, prin care a contribuit la consolidarea receptării critice a acesteia. În prezent, Lloyd Schwartz locuiește în Somerville, Massachusetts, unde își continuă activitatea literară și critică.

## IUBIRE

„De ce trăiesc? Niciodată nu m-am gândit cu adevărat. Niciodată nu am mers la biserică, și nici nu am citit cărți. Am lucrat la o cale ferată; dar munca era precum mersul în somn. Luam droguri și mă plimbam cu mașina. Am luat de soție o fată care m-a iubit. De ce? N-am fost prea bun cu ea de cele mai multe ori. Și a murit.”

„N-am fost prea drăguță sau strălucită. Școala n-a însemnat nimic, abia așteptam să se termine. După absolvire, am mers să muncesc la tatăl meu. Trebuia să scap. Îmi amintesc o ceartă legată de-o mașină; Voiam una atât de mult, iar ei știau că asta era pentru a fi împreună cu el.”

„Câteodată mă simțeam recunoscător – chiar dacă ea era puțin grăsuță; n-am fost nici eu mai breaz. Ne-am despărțit de câteva ori. Am lovit-o o dată, când am fost fumați... După ce ne-am căsătorit, m-am curățat complet. Am devenit mai serioși. Plănuiam chiar să ne căsătorim din nou în biserică”

„Lucrurile s-au îmbunătățit după ce s-a lăsat de droguri. Lucrurile oricum nu s-au schimbat. Vineri seara: bowling sau un meci de hockey. Sâmbătă: un film, o întâlnire dublă. Duminică: părinții mei, care începeau să accepte situația. Nu s-a întâmplat nimic; doar că uneori ce s-a întâmplat a fost mai liniștit.”

„Ce puteam face? Ea era deja moartă în ambulanță. N-a fost bolnavă nicio zi din viața ei! Cine ar fi putut crede asta? Știam că vor da vina pe mine. Nimeni nu a spus un cuvânt; dar știam. Toată lumea spunea că a fost groaznic – dar și că eram tânăr; ar trebui să fiu răbdător; voi trece peste asta.”

„Mă simțeam amețită... Eram în bucătărie, vorbind, în timp ce pregăteam cina (eram o bucătăreasă groaznică). Am spus că mă simt amețită. Devenise tot mai greu să respir. Mi-aduc aminte că am căzut și că el s-a aplecat peste mine, rostindu-mi numele, întrebând ce se întâmplă? Mi-aduc aminte că mă gândeam că ar trebui să închidă cineva cuptorul.”

„Îmi așez floarea pe sicriul ei, la fel ca toți ceilalți. Până și preotul era întristat. Era atât de tânără! M-a rugat să vin să-l întâlnesc... Nimeni nu poate știi ce-am simțit noi. Nu cred că mai știam cine sunt. La tot ceea ce mă puteam gândi era că voiam să fiu alături de ea – înăuntru.”

„De ce ai făcut asta?”  
„Trebuia să fiu cu tine.”

„Erai atât de tânăr.”  
„Nu am putut aștepta.”

„Erai în viață...”  
„Lumea era un sicriu.”

„Cât de tare a durut?”  
„Nu-mi amintesc acum.” ✦

Sușinerea acordată Festivalului-concurs de instituția-amfitrion, competent și comprehensiv condusă de directorul Flavius Milășan, s-a extins dincolo de limitele unei activități de rutină. Astfel, CCS a asigurat și spațiul unde dl. Stefan Vannai, principalul animator al manifestării, își continuă activitatea ca dirijor al orchestrei secțiunii „Optional Jazz” a Academiei Naționale de Muzică G. Dima din Cluj. Dl. director Milășan a anunțat decizia oficială de consfințire a meritelor profesorului-jazzman – de la fondarea big band-ului său Gaio, în 1982!, și până în zilele noastre – prin atribuirea numelui *Stefan Vannai* sălii unde lucrează asiduu.

Optima conlucrare dintre CCS și ANMGD e crucială pentru salvagardarea instituțională a vieții jazzistice clujene și s-a consolidat după ce destinele *Modului de Jazz* fură preluate de polivalentul muzician Dima Belinschi. Concursul studentesc de sub egida *Jazz Napocensis* atestă infrangibilele resurse de talent ce asigură continuitatea scenei jazzistice din țara noastră. Evoluțiile tinerilor participanți demonstrează persistența vocației muzical-jazzistice în „generația de schimb” a unei națiuni grav afectate, după 1989, de lamentabilul fenomen al „hemoragiei creierelor”. Ca la fiecare dintre cele 30 de ediții, am constatat că resursele native din acest „domeniu de nișă” al muzicii continuă să apară cu o perseverență stupefiantă – parcă sfidând haosul generat de agresiunea tehnologiilor dezumanizante. Fapt confirmat și de reacția publicului, numeros și receptiv. Ca președinte al juriului acestui Concurs, sunt incredințat că semnalări precum cea de față vor fi confirmate de evoluțiile ulterioare în plan artistic ale celor premiați.

Dacă junii studenți clujeni Olivia Cenan și Raul Munteanu manifestă reale aptitudini vocale, însă și le exprimă cu oarecare timorare, în schimb, colegul lor sibian Ovidiu Alex Stan etalează deja dezinvoltura, prestația scenică și chiar charisma unui *crooner* cu swing contaminant, à la Louis Prima. Cu siguranță un factor determinant în câștigarea premiului întâi / la categoria *vocal* / de către Stan a fost capacitatea sa de a conferi interpretării o aură spectrală.

Premiul special al juriului pentru

## GENERAȚIA DE MÂINE ÎN CONCURS

*Înființat imediat după 1989, Festivalul Jazz Napocensis și-a asumat de la bun început și organizarea simultană a unui Concurs al tinerelor talente. Fertila joncțiune s-a produs firesc, întrucât entitatea organizatoare a fost și a rămas Casa de Cultură a Studenților Dumitru Fărcaș din Cluj-Napoca.*

de

**VIRGIL MIHAIU**

debut fu acordat duo-ului Diana Moisi/voce & Eric Ambrus/pian. Prestația lor quasi-profesionistă părea să contrazică premisele atipice de la care porniseră: Diana e clujeancă, Eric e sătmărean, am-



Stefan Vannai preia Trofeul recunoștinței pentru întreaga activitate, înmănat de Flavius Milășan (în plan secund), directorul Casei de Cultură a Studenților Cluj

bii sunt studenți la Universitatea Tehnică din Cluj și cântă împreună de scurt timp. Deocamdată fără înalte studii de specialitate, pianistul impresionează prin finețea tușului și o abordare a claviaturii de netă orientare romantică. Partenera sa dispune de un timbru alto învăluitor, iar opțiunea repertorială pentru piesa *Blackbird*, din repertoriul *Beatles*, ne-a revelat o cântăreață aptă să creeze emoție pură, la nivelul baladelor jazzistice de maxim impact afectiv.

Marele premiu pentru solistă vocală i-a revenit Dăriei Maria Brojban. Un caz aparte: în urmă cu patru ani, ea cântase pentru întâia dată la concursul de la Cluj, ca elevă în clasa a 10-a a Liceului din Petroșani. Actualmente, la a patra sa participare, e studentă în anul întâi la Timișoara. Dincolo de evidenta înzestrare pentru arta improvizăției vocale, juna transilvăneancă a demonstrat o tenacitate și duranță ieșite din comun, surclasând condițiile defavorizante ale zonei din care provine. Pe lângă notabila cizelare – în regim preponderent autodidact – a propriilor capacități interpretative, aș sublinia și constanța cu care Dăria Maria Brojban abordează teme autohtone, la fel cum proceda la începuturile carierei și primadona jazzului român, Aura Urziceanu.

Trofeul Festivalului *Jazz Napocensis* și al Concursului aferent, plus marele premiu al categoriei *formație muzicală*, au fost atribuite Grupului vocal-instrumental AMTAP, al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Componenții trupei au confirmat pe deplin nivelul excepțional al artei – și implicit jazzului – din Moldova de Est. Acești juni muzicieni cuceresc publicul de la primele acorduri, grație sensibilității, competenței lor artistice, aplombului și coerenței interpretative, disponibilităților stilistice și, deloc în ultimul rând, farmecului personal: Petru Șandrovski/gitară, Daniel Surățelu/baterie, Cătălin

Gheorghită & Eric Lungu/saxofoane, Anastasia Cioban/bas electric, având-o ca expresivă solistă vocală pe Corina Bărcă. De remarcat degajarea cu care sextetul putea tranzita de la estetica *mainstream* la limbajul mai specializat, cum ar fi o baladă de Richard Oschanitzky pe ritm de *bossa nova*.

Aplaudate, pe bună dreptate, au fost și programele unor muzicieni crescuți în „pepiniera muzicală” girată de Stefan Vannai: sus-amintitul big band *Gaio*, a

cărui cea mai recentă componentă excelează în pasajele con *tutti* și valorizează capacitățile solistice ale saxofonistului Balázs Benedek; apoi, tentativele apropiării de jazz ale adolescenților Rareș și Radu Ganea, împreună cu vocalista Alexandra Olăhuț; duo-ul familial alcătuit din grațioasa vocalistă Mara Kovács și părintele ei Robert Kovács/ghitară; recitalul cvartetului *Gray Bliss Band*, avându-i în prim plan pe cultivata vocalistă Nicoleta Florian și pe subtilul ghitarist

Ioan Moldovan; în fine, alt duo familial, *Tanders*, unde experiența pianistului Adrian Tase (afirmat în anii 1980, actualmente eminent medic în Piteștiul natal) se îmbină cu ideile muzicale ale fiului său, Andrei, absolvent al AN-MGD Cluj. La reușita manifestării au contribuit, în plan organizatoric, câțiva incontestabili „veterani”: muzicologul Oleg Garaz, inginerul de sunet Marcel Sărăcuț, referenții culturali Lucian Revnic și Victor Măruțoiu.

## ESTETICA JAZZULUI ÎN AMBIANȚĂ INEDITĂ

Ca director onorific (începând din 2015) al centrului cultural Casa do Brasil, am dat curs gentilei invitațiuni venite din partea doamnei prof. univ. dr. Michaela Mudure, directoarea Centrului de Studii Canadiene – una dintre numeroasele mini-instituții culturale similare CdB, ce funcționează sub egida UBB Cluj. D-na Mudure mi-a propus să susțin o prelegere de Estetica Jazzului (cursul inițiat de mine în 1997, la Academia Națională de Muzică G. Dima din Cluj) într-o locație privilegiată: capela neogo-

masteranzi – m-am concentrat asupra a patru nume definitorii pentru jazzul canadian: virtuozisimii Oscar Peterson/pian și Maynard Ferguson/ trompetă, avangardistul exponențial Paul Bley și charismatica pianistă&vocalistă Diana Krall. De asemenea, am abordat zona nu prea cercetată a posibilelor relaționări jazzistice dintre Canada și România. Exemplul paradigmatic este acela al Aurei Urziceanu. După mariajul ei din 1970 cu bateristul canadian Ron Rully, ea și-a continuat peste Ocean brianta carieră în-

care era fascinat de potențialul expresiv al noului stil bossa nova, apărut în Brazilia în 1958.

Printre ilustrațiile audio/video ale prelegerii de la Facultatea de Litere, am inclus fragmente din grandiosul concert al corifeului bossa novej Antonio Carlos Jobim în cadrul Festivalului de Jazz de la Montreal (considerat a fi cel mai mare din lume). În aceeași idee – a unei antante jazzistice canadiano-braziliene – am dat ca exemplu și aranjamentele create pentru muzica Dianei Krall de Claus Ogerman, autorul orchestrațiilor din perioada clasică a bossa novej.

În fine, am expus pasaje dintr-un eseu în care efectuaseam insolite comparații între jazzmanul avangardist Paul Bley și poetul român G. Bacovia. În timpul singurei mele întâlniri cu Bley, petrecută la Geneva în 1993, muzicianul mi-a mărturisit că mama sa era originară din Iași și că emigrase la Montreal, unde viitorul artist avea să se nască în 1932. În mod bizar, deși eseu meu fusese conceput anterior aflării acestui detaliu biografic, multe dintre intuițiile referitoare la similitudinile dintre estetica muzicală bleyană și cea poetică bacoviană par a se fi confirmat. Am în vedere, îndeosebi, efectele emoționale similare, ilustrabile prin tulburătoarele scintilații melodico-armonice și tensionatele picaje în tăceri ale albumului *Tears* (Bley, 1983); sau versurile lapidar-stupefiantă scrise de Bacovia, parcă anume pentru a anticipa modul lui Bley de a aborda claviatura. Iată un asemenea text, intitulat *Piano*: „Și iar toate-s triste./ Și azi, ca și ieri –/ Potop de dureri.// Și visul apune/ În negrul destin...// Și vremuri mai bune/ Nu vin, nu mai vin,/ Și nici mângâieri...// Și iar toate-s triste/ Și azi ca și ieri...” (din volumul *Cu voi!* 1930). Încă o dată, Cursul de estetica jazzului a confirmat valențele binefăcătoare ale simbiozei dintre arte. <V. Mihaiu.>♦



Fotografie din anii 1970 (de la st. la dr): bateristul canadian Ron Rully (soțul Aurei Urziceanu); muzicianul de jazz Quincy Jones; Aura Urziceanu; contrabasistul Ray Brown.

tică de la Facultatea de Litere. Am decis ca prelegerea să poarte titlul Jazzul canadian – o perspectivă românească. Întrucât cursul implica anumite conexiuni între jazzul canadian, cel brazilian și cel român, am considerat oportun ca evenimentul să marcheze prima acțiune realizată în colaborare între CSC și Casa do Brasil.

Ținând cont de caracterul eclectic al publicului – alcătuit majoritar din studenți

cepută din adolescență la București, colaborând cu giganți ai jazzului de talia unor Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Thad Jones/Mel Lewis Orchestra, Quincy Jones, Ray Brown ș.a.m.d. Din fericire, Aura a beneficiat și de posibilitatea de a naviga între patria natală și cea adoptivă. Pe de altă parte, înainte de emigrare, inegalabila vocalistă colaborase cu părintele jazzului de expresie română Richard Oschanitzky,