steaua
4 2025
anul LXXVI
APRILIE

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

**EDITORIAL**
**Ovidiu Pecican** *Civilizație romană, civilizație românească* 3

**Mihai Bărbulescu** *Cum s-a făcut expoziția L'Oro antico in Romania (2010)* 4

**IN MEMORIAM**
**Doina Jela** (1951-2025) 7
**Radu Țuculescu** (1949-2025)

**POEME**
**Teodora Bîrlă** 8
**Elena Ștefoi** 9

**Ion Taloș** *Descoperirea aurului în apele Streiului, 1543* 10

**ISTORII**
**Ionuț Costea** *Memorie, jurnalism, istorie* 12

**Flori Bălănescu** *Vă fac cu ochiul, dar n-aveți voie să mă bateți pe umăr...* 14

**Constantin Cubleșan** *„Să îți scrii singur o poezie"* 16

**Andrei-Codrin Bucur** *Ecouri sacre (I)* 18

**FOCUS: CASSIAN MARIA SPIRIDON**
(poeme, aprecieri critice de **Daniel Cristea-Enache** & **Adrian Dinu Rachieru**) 20

**CONFLUENȚE**
**Ellinor Skagegård** *Romanul a murit! Trăiască romanul!* (traducere de **Stânișoara Stăncel**) 26

**PROZĂ**
**Traian Parva Săsărman** *Muți* 30

**POEM**
**Ștefan Augustin Doinaș** (cu un detaliu de cadru din filmul *Unrueh* de **Cyril Schäublin**) 32

**CRONICA LITERARĂ**
**Victor Cubleșan** *À la légère* 34

**Ion Pop** *Între smalțuri, cristale şi rafturi cu arome* 36

**Viorel Mureșan** *Muzeul cu monade lirice* 38

**Simona-Grazia Dima** *Odiseea psihopoetică a lui Călin Vlasie* 40

**POEM**
**John Keats** (traducere de **Toni Chira**) 41

**Adrian Țion** *Un personaj al prezentului devastator* 42

**FOCUS: *UNRUEH***
(comentarii critice de **Urvi Vora**, **Adrian Tătăran**, **Lorand Maxim** & **Radu Toderici**) 44

**CREUZET**
**Hanna Bota** *Un teatru planetar fără cortină* 53

**POEME**
**Áprily Lajos** (traducere de **Kocsis Francisko**) 54

**RADIOGRAFII**
**Laura Poantă** *Limbă și gândire* 55

**Florin Ardelean** *De la crucea de pe Golgota la crucea de pe cer* 57

**Adriana Bun** *Între Agamben și Scrima* 59

**ARTE PLASTICE**
**Kassandra Catrinescu** *Patrimoniul pierdut* 61

**JAZZ CONTEXT**
**Virgil Mihaiu** *Rezonanțe armene* 63

✣ *Concursul studențesc de jazz Cluj – ediția 30* 64

Ilustrația numărului: **Cyril Schäublin**
– cadre din filmul *Unrueh/ Unrest* (2022)
și desene ale regizorului

Coperta I-IV: cadre din filmul *Unrueh* (detalii)

La pp. 32-33: cadru din filmul *Unrueh* (detaliu)

Director: **Ovidiu Pecican**

Secretar general de redacție: **Lukács József**
Redactori: **Victor Cubleșan, Vlad Moldovan, Radu Toderici**
Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

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**

Adresa redacției: Str. Universității, nr. 1, Cluj-Napoca
Revista se găsește de vânzare la standurile Inmedio din toată țara, la Librăria Diverta, Piața Unirii nr. 31-33, Cluj-Napoca 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
Pentru abonamente și distribuție: daniela_ruse@yahoo.com

*Revista Steaua încurajează dezbaterile de idei, polemicile 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 – www.edituramjm.ro

# CIVILIZAȚIE ROMANĂ, CIVILIZAȚIE ROMÂNEASCĂ

de
**OVIDIU PECICAN**

Recent apăruta lucrare fundamentală a lui Mihai Bărbulescu despre *Civilizația romană în Dacia* aduce în atenția cititorilor pasionați câteva probleme demne de reflecție. Una dintre ele se leagă de mai vechea dezbatere referitoare la semnificația termenului civilizație. Dacă suntem de acord că există o civilizație romană – distinctă de cea hellenică, de la care a împrumutat, de altfel, numeroase trăsături, adaptându-le propriului gust și nevoilor sale –, ce îndreptățire avem să vorbim despre o civilizație de sine stătătoare sau, în orice caz, pregnant individualizată a Daciei romane? Diferă ea radical de civilizația romană din restul provinciilor imperiului? Prin ce anume astfel încât să se poată decide cu temei că este o civilizație autonomă, recognoscibilă prin trăsăturile ei, în raport cu restul lumii romane? Citind masivul și excelent documentatul volum, am crezut că pot identifica unele trăsături care ar îndreptăți eventual măcar schița unui portret robot al acestei lumi și romane, dar și întrucâtva altminteri. Întâi de toate, că Dacia romană a fost edificată cu mijloace preponderent militare și că prezența militară romană a marcat întreaga existență istorică – de un secol și jumătate (106-275 e.n.) – a romanității dacice. Ar mai fi, apoi, evidența absenței, de pe tot cuprinsul Daciei romane, a marilor opere de artă, a edificiilor de grandoare unică (cu excepția Podului lui Apolodor din Damasc), urme de care alte provincii, unele chiar îndepărtate de Roma, au beneficiat mai mult sau mai puțin. În al treilea rând, din Dacia romană autohtonii, dacă nu lipsesc, par să aibă o existență arheologic mult estompată, fiind aproape invizibili altfel decât în cognomen-urile lor de ostași (care, de altfel, au semnificația că purtătorul lor este din Dacia, nu că ar fi dac romanizat). Ar mai fi, cu siguranță, și alte trăsături de evocat, dar după o primă lectură mă opresc aici și întreb din nou, de astă dată altminteri: sunt cele trei caracteristici destule pentru a particulariza experiența romană în Dacia și a ne îndreptăți să vorbim despre o civilizație bine profilată a Daciei romane?

Ducând discuția mai departe, dar pornind dintr-un alt punct, aș observa că, atunci când și-a conceput *Istoria civilizației române moderne,* E. Lovinescu a pornit de la premisa că o civilizație românească s-a făcut observată – și deci a existat – doar începând cu secolul al XIX-lea; nu pentru că românii ar fi fost lipsiți de orice trăsătură distinctă a vieții lor comunitare și de orice suită de forme de expresie culturală, ci pentru că modernitatea, cu afirmarea spiritului național – în înțelesul herderian al cuvântului –, ar fi întrunit condițiile necesare și suficiente ca, scăpați de sub influența fanariotă (grecească) și așezați, nu doar sub suzeranitate politică otomană, ci și sub protectoratul rusesc (și apoi al mai multor puteri europene, occidentale), și-ar fi regăsit drumul, întrunind condițiile necesare propriei afirmări. Or, dacă este așa, cât datorează civilizația românească moștenirii romane și cât celei dacice, atâta cât se lasă ele reconstituite? Nu ar conta prea mult aceste elemente dacă nu ar fi fost adoptate ca flamuri combatante sub care românii s-au simțit chemați să se grupeze tocmai în modernitatea creatoare de națiune română. Latiniștii transilvăneni au afirmat exclusivismul strămoșesc roman, iar cei care i-au urmat, într-un spirit de mai nuanțată afirmare a moștenirii trecutului, s-au revendicat de la daco-romani ca strămoși direcți ai poporului nostru. Avem, deci, o civilizație romană în Dacia particularizată prin moștenirile dace de care s-a prevalat în alcătuirea chipului ei? Și, mergând mai în amonte, a existat o civilizație dacică – particularizată clar în raport cu cea a tracilor, din rândul cărora dacii (și geții) făceau parte? Iar apoi: presupunând că acestea au existat ca atare și s-au amalgamat, dând profilul daco-romanității de dinainte de mixajele cu migratorii (mai ales cu cei slavi, dar și cu unii turanici), au contat acestea în plămădirea unei civilizații românești cu trăsături clar particularizante?

În stadiul actual al cercetărilor, există autori – mai vechi și mai noi – care contestă diagnosticul lovinescian, identificând o civilizație românească mult mai veche, afirmată îndată după epoca plămădirilor protoromânești, în chiar Evul Mediu. Pe de altă parte, o sinteză de excepțională însemnătate cum este cea oferită de Mihai Bărbulescu reconstituie cu precizie și minuție pozitivistă, dar fără a sacrifica interogațiile de mai amplă deschidere și de o anumită anvergură ideatică, viața în Dacia romană. Am ajuns oare în punctul în care cunoașterea noastră istorică poate da răspunsul decis cu privire la aportul civilizațional al acestui teritoriu și al popoarelor sedentare care l-au locuit? ✦

# CUM S-A FĂCUT EXPOZIȚIA *L'ORO ANTICO IN ROMANIA* (2010)

*Odiseea unei expoziții arheologice românești de acum un deceniu.*

*de*
**MIHAI BĂRBULESCU**

În posesia marilor muzee din străinătate au intrat de multă vreme descoperiri arheologice uluitoare făcute pe teritoriul actual al României. Este vorba, în primul rând, de tezaure. Tezaurul de 23 de vase de aur, din secolele VII-VIII d.Hr., descoperit în 1799 la Sânnicolau Mare, a fost achiziționat de Kunsthistorisches Museum din Viena. În același muzeu a ajuns primul tezaur descoperit la Șimleu Silvaniei în 1797 (medalioane romane din aur și un lanț de aur cu pandantive miniaturale). Al doilea tezaur de la Șimleu Silvaniei, descoperit în 1889 (fibule și vase din aur), a ajuns la Magyar Nemzeti Múzeum din Budapesta. Cele două tezaure de la Șimleu Silvaniei (ori unul singur, descoperit în două „reprize"?) aparțin gepizilor de prin secolul V d.Hr. Între timp, la Conceești (jud. Botoșani) se descoperise în 1811 ori 1812 un mormânt cu atribuire neclară (din perioada hunică ori mai târziu, mongolic), cu numeroase odoare, dintre care trei vase din argint, un coif din argint și câteva piese din aur au fost luate de ofițeri ruși (din armata care ocupa atunci Moldova) și apoi au ajuns în capitala Imperiului Rus, la Muzeul Ermitaj din Sankt Petersburg.

Nu doar comori cu obiecte din metale prețioase și pietre semiprețioase au intrat în colecții și muzee din străinătate. Matei Corvinul a dus în colecția sa de la Buda monumente romane din Transilvania. Contele Giuseppe Ariosti a trimis prin 1723 la Viena 64 de monumente epigrafice din Apulum. Unele s-au pierdut pe drum, căci un remorcher s-a scufundat în Tisa, celelalte au ajuns să fie încastrate în pereții bibliotecii imperiale din Viena. În 1865, o misiune arheologică franceză a efectuat cercetări arheologice în Dobrogea, la Troesmis, iar câteva obiecte descoperite au ajuns mai târziu la Musée des Antiquités Nationales din Saint-Germain-en-Laye. Împăratul Napoleon al III-lea însuși era interesat de istoria Antichității și de arheologie. De aceea, Alexandru Ioan Cuza îi trimite protectorului său, în 1864, o diplomă militară romană din bronz descoperită la Grojdibod, în Oltenia. La rândul său, împăratul o dăruiește, în 1868, amintitului muzeu din Saint-Germain-en-Laye, întemeiat chiar de el cu un an înainte.

Dar nu despre aceste comori arheologice din România aflate în posesia unor muzee străine mă voi ocupa aici, ci despre cele din proprietatea muzeelor românești care au fost temporar expuse la expoziții din străinătate, ca un preambul despre cum s-a organizat expoziția de la Roma, din 2010.

Cele dintâi piese arheologice descoperite în România expuse într-o expoziție internațională au fost obiectele din aur care compuneau tezaurul de la Pietroasa, popular numit „Cloșca cu puii din aur". Tezaurul fusese descoperit întâmplător în 1837, iar în 1842 intrase în Muzeul Național de la București. Ocazia prezentării sale în străinătate a fost Expoziția Internațională de la Paris, din 1867, unde România avea pavilion separat de al Imperiului Otoman. Comisarul român era Alexandru Odobescu, primul profesor de arheologie la Universitatea din București și marele cercetător al tezaurului de la Pietroasa. La Paris tezaurul a fost expus din mai până în noiembrie. După închiderea expoziției de la Paris, la cererea muzeului din South-Kensington, tezaurul a fost trimis la Londra, cu acordul guvernului român, fiind expus acolo șase luni, până în mai 1868. În acest moment, detractorii lui Odobescu – printre ei foarte vocal era un mai vechi dușman, Cezar Bolliac, în ziarul său *Trompeta Carpaților* – au acuzat guvernul României și pe Odobescu că ar fi vândut tezaurul englezilor. Din Marea Britanie tezaurul s-a întors cu bine acasă.

Ulterior, la Expoziția Internațională din 1937 de la Paris, în pavilionul românesc au fost expuse o machetă a termelor romane din Drobeta și una a săpăturilor de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa.

Și apoi s-a așternut tăcerea pentru mai bine de trei decenii. Schimbarea regimului din România după Al Doilea Război Mondial a provocat marea ruptură de Occident, vizibilă și în întreruperea aproape totală a contactelor științifice, inclusiv în cercetarea istorică și arheologică. Doar la București se organizau expoziții arheologice anuale (1949-1952), un fel de prezentare a „realizărilor arheologice" ale anului respectiv.

Expozițiile arheologice românești în străinătate au renăscut

abia în 1969, când la Köln a avut loc expoziția *Römer in Rumänien,* reluată la Roma, în 1970, cu titlul *Civiltà romana in Romania.* Erau două expoziții concepute și organizate științific despre epoca romană din Dacia și din Dobrogea. În același an 1970 (eram în puținii ani ceaușiști în care se mai putea respira!), la Paris s-a prezentat expoziția *Trésors d'art ancien en Roumanie.* Firește, după 1990, expozițiile românești din străinătate s-au înmulțit. Nu fac aici inventarul lor, mă rezum la câteva exemple: *Goldhelm, Schwert und Silberschätze* (Frankfurt-am-Main, 1994), *I Daci* (Florența şi Trieste, 1997), *Guldeskatter Rumänien under 7000 år* (Stockholm, 2004), numeroasele expoziții despre civilizația *Cucuteni* (Thessaloniki, 1997; Olten, Elveția, 2008; Vatican, 2008; Roma, 2008; Bytom și Varșovia, 2009; New York, 2009). România a participat cu piese arheologice și în expoziții realizate în colaborare de mai multe țări, de pildă la *Traiano ai confini dell'Impero* (Milano, 1998) sau *Attila und die Hunnen* (Stuttgart, 2007). La unele din aceste expoziții am propus piese și am scris capitole introductive în cataloagele lor.

În ultimii ani, aceste expoziții arheologice românești s-au înmulțit considerabil. Din nou, iată doar câteva: *Comorile României* (Beijing, 2016), Ósi arany-és ezüstkincsek Romániából (Debrecen, 2017 și Szeged, 2018), *Dacia Felix. Le passé glorieux de la Roumanie* (Tongres, Belgia, 2019), *Tresoros arqueológicos de Rumania. Las raices Dacias y Romanas* (Madrid, 2021), *Dacia. L'ultima frontiera della Romanità* (Roma, 2023) și altele, până la nenorocita expoziție *Dacia! Rijk van goud en zilver* (Drents, 2024).

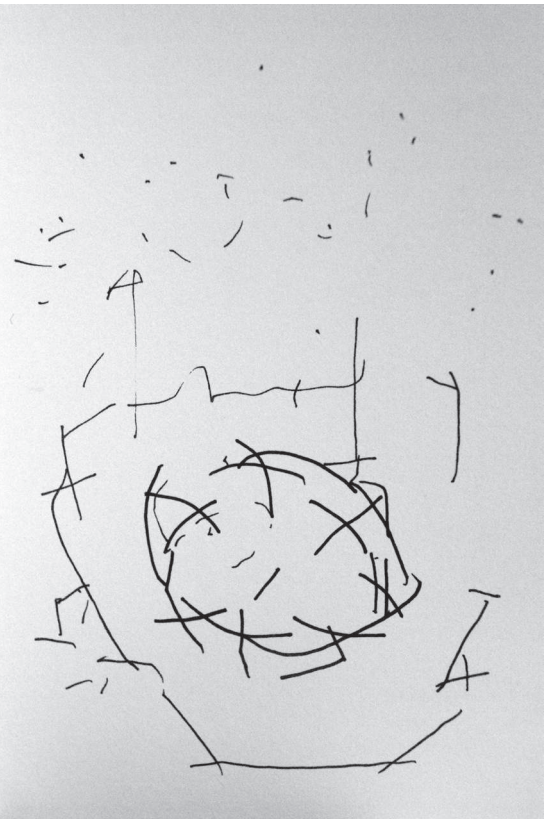
În 2004, am început să plănuiesc o mare expoziție arheologică despre Dacia romană, care urma să se deschidă la Roma. Inițial m-am gândit la anul 2006, când se împlineau 1900 de ani de la încadrarea Daciei în Imperiul roman și era iminentă primirea României în UE. Am început corespondența cu muzeele românești și alcătuirea listelor cu piese pe care le propuneam pentru expoziție. O concepeam ca ilustrare a tuturor categoriilor de artefacte romane descoperite în provincia romană Dacia. Dar abia în noiembrie 2006 am discutat proiectul cu Virgil Nițulescu, pe atunci secretar de stat la Ministerul Culturii, care și-a dat acordul de principiu, dar niciun minister român n-a făcut ceva concret.

După ce am ajuns la Roma, în toamna anului 2008, ca director la Accademia di Romania, am convenit, la cererea părții italiene, ca expoziția să se numească *L'Oro antico in Romania*. Prin urmare, apăreau două modificări importante. Pe de o parte, expoziția depășea cadrul cronologic al Daciei romane cu câteva secole înainte și cu câteva secole după, căci subtitlul expoziției devenea *Prima e dopo Traiano.* Pe de altă parte, era o concesie făcută publicului, mai interesat de obiectele din metal prețios decât de alte artefacte. Museo dei Fori Imperiali a rezervat spațiu pentru expoziție pentru toamna anului 2009.

Lucrezia Ungaro trimitea scrisori la Ministerul Culturii de la București, pe care mi le arăta înainte, și nu primea niciun răspuns. Se crea impresia că partea italienească e chiar mai interesată decât românii în realizarea expoziției. La sfârșitul lui decembrie 2008 a venit pe neașteptate la Accademia di Romania Theodor Paleologu, de câteva zile ministru al culturii. Am profitat de ocazie pentru a-i vorbi despre expoziție. Nu știa nimic despre subiect. „Și eu, ce trebuie să fac ?" m-a întrebat. „În primul rând, să-i puneți pe colaboratorii dumneavoastră să răspundă la scrisori". În ianuarie 2009, Umberto Croppi a pregătit o scrisoare pentru Adrian Iorgulescu (care însă nu mai era de câteva săptămâni ministrul culturii), menționând că a sosit momentul să se definitiveze programul comun între Sovraintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, Muzeul Național din București și Accademia di Romania pentru realizarea expoziției. În 2 februarie 2009, i-am scris ministrului Paleologu: „Veți primi o scrisoare din partea Domnului Umberto Croppi, care mi-a fost arătată. Este evidentă dorința părții italiene de a se realiza acest proiect. Știu însă, pe de altă parte, că asupra Muzeului Forurilor Imperiale se fac presiuni pentru a decide şi a comunica autorităților dacă (şi perioada în care) spațiul este ocupat cu expoziția românească, sălile sale fiind «vânate» și de alții, ceea ce nu-i de mirare câtă vreme este muzeul cu cea mai mare vizibilitate din Roma. Prin urmare, se așteaptă un răspuns decisiv pentru soarta acestei expoziții [...]. Ar fi păcat ca rezultatele demersurilor de până acum, concretizate în sprijinul autorităților italiene și în spațiul excelent obținut, să nu conducă spre finalizarea unei acțiuni de mare prestigiu pentru noi".

Între timp, eu făceam ce puteam. Ca o prefigurare a expoziției, am organizat colocviul româno-italian *L'Oro dei daci*, în 13 mai la Accademia di Romania și în 14 mai 2009 la Museo dei Fori Imperiali, cu participarea arheologilor (Mihai Bărbulescu, Corina Borș, Viorica Crișan, Eugen Iaroslavschi, Anna Maria Liberati, Lucia Marinescu, Crișan Mușețeanu, Ernest Oberländer-Târnoveanu, Mihaela Simion, George Trohani, Lucrezia Ungaro, Livio Zerbini) și a procurorilor și polițiștilor (Sorin Alămoreanu, Claudio Cimino, Aurel Condruz, Paolo Giorgio Ferri, Augustin Lazăr, Mircea Șuteu), căci era la ordinea zilei recuperarea din străinătate a brățărilor de aur dacice. La colocviu am discutat și despre viitorul catalog al expoziției, despre a cărui editare urma să mă ocup. Până la urmă, nu s-a întâmplat așa, noul director de la București (Ernest Oberländer-Târnoveanu) dorind să fie editor.

La începutul lui noiembrie 2009, Lucrezia Ungaro m-a anunțat că



ministrul Paleologu i-a scris, propunând deschiderea expoziției în februarie 2010. Știam că problema cea mai spinoasă erau banii pentru plata asigurării pieselor pe timpul transportului și al expunerii la Roma și așteptam, cu înfrigurare, o decizie favorabilă. Numai după ce am aflat că partea italiană plătește asigurarea, iar piesele vor fi transportate cu un avion militar românesc, am răsuflat ușurat. Abia atunci căpătasem convingerea că expoziția se va realiza.

În sfârșit, la 16 decembrie 2010, s-a vernisat la Museo dei Fori Imperiali expoziția *Ori antichi della Romania. Prima e dopo Traiano*.

Corolar al expoziției au fost cele șapte conferințe pe care le-am organizat în februarie și martie 2011 în Museo dei Fori Imperiali: *L'Oro dei Daci e Roma* (Lucrezia Ungaro), *L'Oro e il ferro: il trofeo di Adamclisi* (Luca Bianchi, „Università La Sapienza", Roma), *La terra dell'oro: i romani in Dacia* (Sergio Rinaldi Tufi, Università di Urbino), *L'oro e i Barbari* (Mihai Bărbulescu), *L'Oro e la Terra: le miniere della Dacia* (Mihaela Simion și Paul Damian, Muzeul Național de Istorie a României, București), *I gioielli dei Daci* (Eugen Iaroslavschi, Muzeul de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca), *L'oro prima della storia* (acad. Alexandru Vulpe).

Din păcate, curând după deschiderea expoziției, Umberto Croppi și-a pierdut calitatea de „Assessore alla Cultura e alla Comunicazione". Fusese doi ani și jumătate atotputernic peste cultură în Roma, mai important decât ministrul culturii. Mă sprijinise în organizarea expoziției, l-am invitat și fusese în mai multe rânduri la Accademia di Romania. Nu știu ce se întâmplase prin ianuarie ori februarie, dar primarul Gianni Alemanno l-a demis, deși Croppi îi făcuse campanie electorală. Croppi a convocat o întrunire cu sute de persoane în care a expus ce a făcut în calitatea pe care o deținuse. Mi-a căzut bine că a lăudat acțiunile inițiate de el și la care participase Accademia di Romania (concertele din seriile „Notte in musei" și „Musei in musica" și târgul de carte „Roma si libra"). Cum nu se putea lăuda cu ceva care nu reușise, înseamnă că mă orientasem bine, acceptând invitațiile. Cred că un institut cultural românesc din străinătate, pe lângă a-și promova propriile inițiative, trebuie să se înserieze în țesutul cultural local. Dar surpriza încă mai mare pe care am avut-o a fost declarația că, atâta vreme cât a fost responsabilul culturii, s-a opus ca în Circus Maximus să se facă întreceri de care, o inițiativă a primarului ori susținută de primar. Mi-a venit să râd: primarul Turzii cocea, tot pe-atunci, chiar aceeași năzbâtie: întreceri de care în castrul legionar al Potaissei, propunere pe care o respinsesem de câte ori avusesem ocazia.

În aprilie 2011, expoziția de la Roma a luat sfârșit și piesele s-au întors în România. Atunci a apărut din nou suspiciunea că piesele din tezaurul României nu se mai întorc acasă, că sunt… pierdute pe drum ori vândute. Se repetau acuzele din 1868, când cu „Cloșca cu puii de aur" expusă la Paris și Londra. În mai 2011, vajnicii vloggeri români erau în alertă: „Au revenit ori nu comorile neprețuite ale dacilor? Iar dacă nu, de ce nu? Iar dacă da, de ce se trece sub tăcere? Mass-media ce știe? De ce tace? Să nu fi «venit» chiar toate? S-au mai pierdut pe drum?". Și pentru că întâmplarea făcea ca pe președintele României Băsescu să-l cheme ca pe împăratul cuceritor al Daciei, alegațiile lor frizau ridicolul: „După tot tamtamul făcut la plecare, ca o premoniție nefastă, uite că acuma nimeni nu spune nimic… Și acuma, ca într-o teorie a conspirațiilor, câteva coincidențe stranii. 1. După cum spuneam, expoziția s-a desfășurat sub patronajul președintelui Traian Băsescu. 2. Expoziția a avut ca primă locație Mercati di Traiano, aflată în preajma Columnei lui Traian. 3. Expoziția s-a numit «Aurul antic al României. Înainte și după Traian». Să îmi fie iertată întrebarea, dar la atâtea coincidențe, după dispariția flotei, nu pot să nu îmi fac cruce și să nu întreb care Traian? Oare istoria se va întreba unde este aurul antic din România după Traian Băsescu?" (Marin Neacșu, *Înainte și după Traian*).

O comunicare mai bună din partea Muzeului Național de Istorie a României despre întoarcerea expoziției în țară ar fi evitat asemenea aberații și temeri reale, ori numai ipocrite, ale unor români. ✦

# IN MEMORIAM DOINA JELA (1951-2025)

După Romulus Rusan și Paul Goma, ne-a părăsit încă un autor și aspru critic al represiunii comuniste. Prozatoare, eseistă, traducătoare, editoare și jurnalistă de atitudine, Doina Jela, pe numele ei de botez Enache Jela, s-a născut în 1 martie 1951, în satul Vadu din județul Constanța. După absolvirea Facultății de filologie, secția română-franceză, la București, în 1974, a activat ca profesoară până în 1990, cand s-a dedicat în totalitate scrisului, întâi în presa constănțeană (*ARS Amandi* și *Tomis*), publicând eseuri, cronici, interviuri apoi, odată cu mutarea sa în București, a lucrat ca redactor responsabil de colecție la editurile Humanitas (1997-2004) și Curtea Veche Publishing (2004-2016). Din 2016 a fost redactor colaborator și traducătoare pentru editurile Manuscris, Corint, Spandugino, Curtea Veche Publishing etc. A debutat cu proze scurte în revistele *Luceafărul* (1979) și *Tomis* (1982). A colaborat activ la revistele literare: *România literară*, *Adevărul literar și artistic*, *Familia*, *Vatra*, *Convorbiri literare*, *Observator cultural* etc. Volumele Doinei Jela sunt numeroase și consistente: *Cazul Nichita Dumitru. Încercare de reconstituire a unui proces comunist* (Humanitas, 1995, Curtea Veche, 2008), *Telejurnalul de noapte* (Polirom, 1997, Vremea, 2005), *Această dragoste care ne leagă* (Humanitas, 1998, 2005), *Drumul*

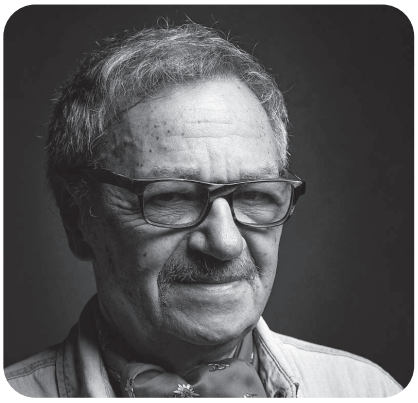
*Damascului. Spovedania unui fost torționar* (Humanitas, 1999, 2002, 2019) — transpus pe scenă și pe marele ecran —, *Lexiconul negru. Unelte ale represiunii comuniste* (Humanitas, 2001), *Afacerea Meditația Transcedentală* (în colaborare cu Cătălin Strat și Mihai Albu (Humanitas, 2005), *Ungaria '56. Revolta minților și sfârșitul mitului comunist* (coordonatoare, împreună cu V. Tismăneanu, Curtea Veche, 2006), *Cum am spânzurat-o pe Emma Bovary*, (publicistică, Institutul European, 2009), *Oleg Danovski. Omul, artistul, legenda* (Curtea Veche & Teatrul Azi, 2012), *Villa Margareta* (roman, Polirom, 2015), *Efectul fluturelui* (roman, Polirom, 2018), *O sută de zile cu Monica Lovinescu* (Vremea, 2008, 2019), *Cozonac la patru mâini. Ohara Donovetsky la taifas cu Doina Jela* (Darclee, 2021), *Pe cont propriu. Jurnal 1989-1995* (Corint, 2012). A prefațat, îngrijit și coordonat mai multe volume colective. De asemenea, a tradus numeroase scrieri ale unor autori francezi. Volumele sale au fost încununate de numeroase premii.

Plecarea Doinei Jela dintre noi lasă un gol în lumea literară românească. [Mircea Covaci] ✦

# IN MEMORIAM RADU ȚUCULESCU (1949-2025)

Prozatorul, poetul, dramaturgul, traducătorul, regizorul, violonistul, publicistul și realizatorul de emisiuni la Radio Cluj și TVR Cluj, Radu Țuculescu, s-a născut în Tg. Mureș la 1 ianuarie 1949.

După absovirea Conservatorului de Muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca, secția vioară (1972), a profesat ca redactor la Radio Cluj până la închiderea studioului în 1985, când s-a angajat violonist la Filarmonica de Stat din Cluj-Napoca. Din 1990 și până la pensionare a activat ca redactor și realizator de emisiuni la TVR Cluj. Multiplele sale fațete artistice nu l-au îndepărtat de scris, meșteșug practicat cu asupra de măsură. A debutat în revista *Steaua*



cu poeme, apoi a publicat articole în *Amfiteatru*, *Echinox*, *Tribuna*, *Napoca Universitară*, *Vatra* etc. A beneficiat de burse de creație la Paris, Basel, Viena și Berna. Mărturii ale neobositului scriitor stau cinci volume de poeme, romanele *Vânzătorul de aripi* (Dacia, 1982), *Ora păianjenului* (Albatros, 1984), *Degetele lui Marsias* (Dacia, 1985), *Umbra penei de gâscă* (Dacia, 1991), *Povestirile mameibătrâne* (Cartea Românească, 2006), *Stalin cu sapanainte* (Cartea Românească, 2009), *Femeile insomniacului* (Cartea Românească, 2012), *Mierla neagră* (Cartea Românească, 2015), *Măcelăria Kennedy* (Polirom, 2017), *Crima de pe podul Garibaldi* (Polirom, 2022), *Luna gheboasă* (Ed. pentru artă și literatură, 2023), volumele de proză scurtă: *Portocale și cascadori* (Dacia, 1978), *Grădina suspendată* (Albatros, 1981), *Portete în mișcare* (Albatros, 1986), *Cuptorul cu microunde* (Dacia, 1995), *Uscătoria de partid* (Școala Ardeleană, 2019), teatru: *Ce dracu se întâmplă cu trenul acesta* (Eikon, 2004), *Bravul nostru Micsa* (Eikon, 2010), dar și volume de publicistică, jurnale, cronici dramatice, literatură pentru copii. Scrierile sale au fost traduse în engleză, germană, franceză, italiană, sârbă, maghiară, rusă, cehă și ebraică. Piesele sale au fost jucate atât pe scene naționale, cât și în străinătate.

A fost distins cu numeroase premii. Prin dispariția lui Radu Țuculescu, literatura română suferă o grea pierdere. [M. C.] ✦

# TEODORA BÎRLĂ

## II.
### AȚE

mi s-a spus
scrie mai mult despre viață
bine
am să fac din sângele meu
un ghem mare și verde
pe care să-l azvârl cu furie
în pântecul îngroșat al norilor
să spun: uite!
așa se trăiește
dintr-o parte-ntr-alta
pe coarda elastică
a unui cer din ațe-mprăștiate,
între stele
mă vor întreba atunci
de unde știu să mă desfac așa
și cine mi-a arătat cum să râd
unde am învățat
să întind larg brațele din sfori
și să trosnesc cu toate firele
o fericire timidă
găsită în vârtejul rostogolirilor mele
poate că atunci
în disperarea de a găsi peste tot
o căutătură
mă vor coase în paltoane
și voi deveni peticul moale
lipit cu forța
de lâna ușoară a viselor
mi s-a spus
scrie mai mult despre viață
bine
am să arăt cusătura pe dinăuntru
cea care se desface ușor
dacă știi de unde să tragi
ceva ce uneori,
când nu ne amintim,
zicem că e durere
un ac lăsat acolo din greșeală
am să spun cum împungerea asta
este capătul ascuțit al neîmplinirilor
și că mă bucur
când de-acolo mai țâșnește sânge
voi povesti, în timp,
despre dorința caldă de a mă face ghem
la marginile stelelor cusute
unde am voie să-mi peticesc
așa cum pot
mereu
din nou
destinul meu din nasturi și din ațe

## V.
### ZIUA MORȚILOR

nu știu de ce,
dar casa mea îmi pare
un cavou încimentat
ca și când aici
nu a trăit nimic viu
ci toată lumea a respirat
cu suflarea morții

nu știu de ce,
dar lumea îmi pare
un cavou imens
în care se aprind
în fiecare zi
oameni

nu știu unde,
dar vreau să găsesc
o clipă
în care totul să trăiască
mai mult decât ea

mi-e teamă
că dacă nu știu cum să uit
sufletul meu
se va sparge iar și iar
și va fi un pahar ciobit
pe parchetul din sufragerie

nu știu
cum să las să mi se ia totul
fără să plâng
ca dup-o jucărie
dată la orfani
să vărs măcar o lacrimă
pentru visul din noapte
că totuși ceva, în viața asta,
a fost al meu

nu știu când, dar va trebui
să-mi iau rămas bun de la tot
mi-a obosit sufletul
are febră musculară
de la atâta umblat
prin pierderi
și dacă se oprește
doare și mai tare
ca atunci
când aproape ajungi în vârf
și nu mai poți

nu știu de ce,
mâine s-a schimbat ceva cu mine
am uitat
să-mi iau la revedere
am uitat
o clipă
în buzunarul de la geacă
am uitat
o clipă
că o să mor. ✦

# ELENA ȘTEFOI

### MAI MULTE DECÂT ZILE ÎN CALENDAR

Vijelia nu limpezește mințile rătăcite
prin temple peste lumi în singurătatea singurătății

mai ieri am deschis ușa era o femeie
care îmi arăta niște rochii voia să le mute
de pe tărâmul făgăduinței la mine-n cuier
i-am spus că sunt multe mai multe
decât are vara zile în calendar că n-o să le port

și-s toate pline de sânge, a zis
pierzându-se sub dărâmături
în timp ce eu învârteam cheia pe dinăuntru
cu buze învinețite cu degete roșii

### SĂ CREZI ȘI SĂ VEZI

O tînără numai sclipici
trage în poză îngerul cartierului
pe lângă care trecusem câțiva ani
fără să-l văd cu adevărat
așa cu spatele la biserica anglicană
și cu fața la cârciuma de pe trotuarul opus
tocmai iese cu una din tălpi de pe soclu
are de gând să ridice la cer
mormanul de gunoi care strică totuși tabloul
să facă loc luminii de pe noul meu chip
și nepăsării celorlalți trecători

### DINCOLO DE CAPĂTUL ZILEI

Un câine mare a scăpat din lat
fuge dincolo de capătul zilei
își poartă prin siberii nevade sahare
prin porturi și pe câmpuri de mine
libertatea din care nu va ieși
niciun strop de lumină
niciun colac de salvare
niciun fel de nesaț

am știut și eu ce culoare are
cum se uită în ochii celor fricoși
cum dă din coadă la poarta bisericii

am știut cum îl cheamă acum nu mai știu
a scăpat din lat și e peste tot
fără milă și fără să-i pese cine-i de vină
pe-aici și pe-acolo

### DINTR-O ȚARĂ STRĂINĂ

Am intrat într-o casă de oameni
cu cizmele obosite și năclăite
nu de smoală și nici de smirnă
cum ar fi putut crede
cei care-mi deschiseseră ușa
ci de scârna în care călcasem
zi de zi pe tărâmul făgăduinței

pășisem peste pragul necunoscut
eram așadar în străinătate
cum aș fi fost pe lumea cealaltă
– un soldat urât mirositor
și fără rușine
care scăpase întreg
dar n-avea habar că trecuse de vamă
și nici putere să se descalțe

### DIN LISTE, DIN POZE

Limba necuratului nu mă mai strigă,
ochiul atotvăzător nu mă mai recitește
m-a scos veșnicia cu mâna altora din liste din poze

un șir nesfârșit de mâini fiecare c-un deget lipsă
își ascultă stăpânii pe pământ și dincolo
toacă tot ce-am crezut zgâlțâie lacăte aruncă
mesaje porcoase pe unde apucă
doar-doar voi ieși din beznă din pântecul clipei
de sub mormanul de file peste care
au turnat chiar ele în văzul lumii beton
și nici măcar n-au legănat deasupra
un pahar cu vin o lingură arpacaș îndulcit
fărădelegea năpădită de muște lacrimogene

### NIMENI ȘI NIMIC

Viața între patru pereți își pune singură coarne:
tocmai a accesat un fragment interzis de pe vremea
    când cenzura era o convenție trădătoare și datul
    cu tifla le intrase în sânge precum virușii celor
    care nu aveau niciun rost fiindcă n-aveau nici
    neamuri sus puse nici vise de pașaport
oricine se poate îndumnezei cu acte în regulă poate
    ridica fustele dolofanei aplicații universal doar
    ca să vadă dacă îl ține minte a doua zi
mâna altora copiază ce e de copiat ca și cum ai fi
    dat demult ortul popii nimeni și nimic nu te mai
    poate întoarce la privirea mulțimii pe cărările pe
    care necuratul cu stele pe umeri aprindea focul
    sub tălpi punea creionul pe jar și fuga de-acasă
    chiar era un fel de înălțare la Cer ✦

# DESCOPERIREA AURULUI ÎN APELE STREIULUI, 1543

*În anul 1543, niște pescari români, vrând să-și lege șlepurile de un copac, au găsit o grămadă de monede de aur.*

*de*
**ION TALOȘ**

În anul 1551, istoriograful și medicul Wolfgang Lazius din Viena a comunicat că opt ani mai devreme, adică în anul 1543, pescari români care navigau pe Mureș au cotit în râul Strei și au ancorat la marginea acestuia; în apele limpezi, pescarii au văzut ceva strălucitor: erau nenumărate monede de aur. Căutând mai departe, au dat de un fel de cavou, surpat de copacul căzut de pe mal; monedele aveau inscripție în limba greacă și prezentau imaginea lui Lisimachos. Neputând aprecia valoarea monedelor descoperite, găsitorii au cerut părerea unui aurar din Alba Iulia și, pe această cale, a ajuns vestea la urechile călugărului Gheorghe, guvernatorului de atunci al Ardealului, care a continuat căutările, a descoprit alte monede și a început urmărirea găsitorilor, dintre care unii au reușit să se refugieze în Moldova (*Commentariorum Reipublicae Romanae illius, in exteris prouincijs, bello acquisitis, constitutae, libri duodecim*…).

Povestea nu se încheie aici; ea trece în domeniul politic, deoarece uriașa sumă a avut o destinație multiplă: o parte avea să rămână la călugărul Gheorghe, alta a intrat în posesia generalului Castaldo, alta a luat calea Vienei, la împăratul Ferdinand, și alta, în fine, la regina văduvă, Elisabeta. Dar, când e vorba de bani, se iscă intrigi și se poate ajunge la crimă. Așa se face că, din porunca lui Castaldo și cu aprobarea lui Ferdinand, secretarul generalului l-a ucis pe călugărul Gheorghe în castelul acestuia din Vințu de Jos. Crima a ajuns la urechile capului Bisericii Romano-Catolice, care i-a expulzat din biserică atât pe făptuitor, cât și pe general, pe Ferdinand și pe alții care au contribuit la actul criminal. Au urmat procese în justiție (v. Johann Karl Schuller, *Die Verhandlungen von Mühlbach im Jahre 1551 und Martinuzzi's Ende,* Hermannstadt: Theodor Steinhaußen, 1862), dar, după cinci ani, biserica romană a revenit asupra expulzării.

Lazius a scris în trei rânduri despre găsirea comorii din Strei, dar diferențele de text sunt minore. Mulți arheologi din secolul al XVI-lea și al XVII-lea au preluat informația lui Lazius, îmbogățind-o cu elemente provenite, probabil, din oralitate; Daniel Spânu consemnează nouă versiuni ale acestei descrieri, unele aducând elemente noi față de cele scrise de Lazius (*Misterioasele descoperiri de monede și podoabe de aur dacice din sec. al XVI-lea*); trei dintre ele ne interesează aici: la numai cinci ani după Lazius, Ascanio Centorio degli Hortensii contrazice pe istoriograful vienez; după el, comoara ar fi fost găsită într-o veche fortăreață, aproape de Deva, ea fiind scoasă la suprafață de ploi abundente și de inundații (*Commentarii della guerra di Transilvania*…, 1566). Judith Winkler apreciază versiunea lui Ascanio Centori ca mai credibilă, deoarece autorul era mai aproape de eveniment și aduce elemente noi, preluate probabil „din manuscrisele celor doi istorografi din armata lui Castaldo, precum și din relatările unor martori oculari" (*Considerații despre moneda „Koson"*, 1972); cea mai importantă noutate adusă de Centorio este că deasupra comorii se afla un șarpe de aur, despre care Winkler scrie: „este regeretabil faptul că nu dispunem de amănunte despre șarpele de aur".

Un secol mai târziu apare descrierea lui Johannes Tröster (*Das alt- un neu-teutsche Dacia*…, 1666), care poate fi rezumată astfel: în anul 1543, niște pescari români, navigând pe Mureș, și-au tras șlepurile în Sargeția/Strei; vrând să-și lege șlepurile de un copac, pescarii au zărit în apa limpede ceva strălucitor și au găsit o grămadă de monede de aur; continuându-și căutările au dat de un cavou (*Todengrufft*) surpat de căderea unui copac; recolta lor a fost de peste 40 000 de monede de aur, cu portretul lui Lisimah, succesorul lui Alexandru cel Mare la tronul Traciei. Între noutățile aduse de Tröster se numără faptul că, pe lângă monede, comoara conținea și numeroase plăcuțe de aur neinscripționate, pregătite pentru a fi prelucrate în monede sau bijuterii. Călugărul Gheorghe a scos, cu ajutorul românilor, alte mii de monede cu Lisimah, dintre care, două mii au fost trimise împăratului Ferdinand. Tröster acceptă opinia lui Lazius, după care tezaurul ar fi fost acea parte a comorilor ascunse de Decebal, pe care Traian nu le-a găsit.

Amănunte noi aflăm de la Mathias Miles (*Siebenbürgischer Würg-Engel*… 1670, p. 45): când Castaldus și-a lăsat armata acasă, pentru iernat, el a aflat vestea că

lângă Deva, în Strei, țăranii români au văzut sub un copac ale cărui rădăcini erau în apă, când își adăpau vitele, ceva strălucitor: era o comoară, deasupra căreia trona un șarpe de aur, ca păzitor al ei. Țăranii au ascuns mare parte din monede și s-au îmbogățit, dar au rămas circa 20.000 de ducați, pe care Castaldus i-a trimis regelui Ferdinand, împreună cu două monede, care reprezentau pe Ninos și Semiramis, pentru Carol V, în scopul câștigării de sprijin pentru Ardeal din partea acestuia. (Informații amănunțite cu privire la conflictul iscat de averea rămasă de la Martinuzzi, în Og. Utješenocić, *Lebensgeschichte des Cardinals Georg Utiešenović genannt Martinusius*, Wien, Wilhelm Braumüller, 1881).

Nu se cunoaște izvorul aflat la baza textului pe care Lazius l-a publicat exact în anul uciderii călugărului Gheorghe; el este o *întâmplare adevărată*, împodobită cu elemente de legendă. Din păcate, nu se cunoaște o atestare cu mijloace științifice a legendei în ultimele două secole (Tony Brill: *Tipologia legendei românești*). Că ea a circulat oral nu încape nicio îndoială: era un eveniment mult prea senzațional pentru ca oamenii să nu fi vorbit despre el. Pe alocuri, în textele prezentate aici se recunoaște faptul că oamenii vorbeau despre marea descoperire, care i-a îmbogățit pe unii și, de frica sancțiunilor juridice, au fugit în Moldova. Mai mult, Judith Winkler, care remarcă elemente preluate din oralitate de către J. Tröster, reproduce afirmația lui M. Kenderesi, din 1812, care spune: „din tradiția orală am auzit că acel tezaur s-a găsit sub podul de la Simeria". Prin urmare – scrie Winkler – „și în secolul al XIX-lea circulau diferite versiuni despre condițiile de descoperire a tezaurului". De altfel, însuși faptul că există diferențe între textele cunoscute arată că tema a dat naștere la variante, iar elementele de legendă nu lipsesc în versiunile puse la dispoziție de Lazius, ba se chiar înmulțesc la Centorio, Tröster și Miles.

O comparație a textelor acestora din urmă cu legende autentice despre comori scoate la lumină faptul că unele motive apar frecvent în asemenea povestiri: de cele mai multe ori, comorile sunt găsite: în vârf de munte, *în albia râurilor*, în apropierea unei stânci, a unei poteci, a unui drum, *la rădăcinile unui copac*, în vatra casei, sub pragul ușii ori după casă (I. Taloș: *Gândirea magico-religioasă la români*, s.v. *Comori*). Prin urmare, localizarea comorii din apele Streiului nu trebuie să ne mire, deoarece ele nu diferă de cele din legendele transmise oral. Mai mult, motivul șarpelui care păzea comoara, menționat în special de Centorio și Miles, în legătură cu care istoricii își exprimă regretul că nu au putut găsi documente, este un element tipic folcloric. Într-adevăr, în legende, comorile sunt păzite de statuete de animale, menite să înspăimânte pe căutător, între care se numără și șarpele (T. Pamfile, *Comorile*, 1916, pp. 17-29).

După cum vedem, nedumerirea cercetătorilor istorici e exprimată în legătură cu două motive foarte importante în economia textului: șarpele păzitor și găsirea tezaurului în albia Streiului, dar acestea se numără printre cele des atestate în legendele referitoare la comori. Motivul ascunderii monedelor în ape are chiar o circulație universală; îl găsim în *Cântecul Nibelungilor*, unde Hagen zice că stăpânii lui au scufundat tezaurul în Rin, unde va rămâne până la sfârșitul lumii, și că el a jurat să nu dezvăluie nimănui acel loc atâta vreme cât vreunul dintre stăpânii lui e în viață; cum însă unul dintre aceștia, Gunther, mai trăia, Kriemhilda îl omoară și îi duce capul lui Hagen, înlăturându-i ultimul argument pentru tăinuirea locului unde se află comoara. Numai că reacția acestuia e contrară; el zice: acuma nu mai știe nimeni în afară de Dumnezeu și de mine unde se află tezaurul. Ție, diavolițo, îți va rămâne ascuns pentru totdeauna. Atunci, Kriemhilda îi retează capul cu celebra sabie a lui Siegfried.

Ascunderea unui tezaur în apele râurilor constituie o preocupare importantă a cunoscutei autoare Barbara Deppert-Lippitz (*Thesauro Monachi – Der grosse dakische Goldfund aus dem Strei (1543)*. Autoarea transpune tema din domeniul istoric în cel al religiei, susținând că tezaurul din Strei nu aparținuse lui Decebal; ea consideră că acesta a fost îngropat după anul 54 î. Chr. și că el constituie o „ofrandă sacră" depusă „la intrarea în Cealaltă Lume", spre a servi la comunicarea „cu forțele care determinau viaţa oamenilor pe lumea terestră". E o interpretare surprinzătoare, care nu poate fi ușor combătută. Poate, totuși, plăcuțele neinscripționate contrazic ideea unei ofrande și indică ascunderea în grabă a unei întregi comori, pentru ca aceasta să nu intre în posesia altora.

Din cele de mai sus rezultă că cercetarea românească a relevat importanța deosebită a evenimentului de la 1543 sub raport istorico-arheologic, cultural, politic și religios. Evenimentul are însă aceeași importanță și pentru studiul tradiției orale românești. Căci textul lui W. Lazius e premers doar de informațiile furnizate de Flavio Biondo, despre mândria cu care vorbeau românii referitor la originea lor romană, pe la 1450-1452, și de cele scrise de Francesco della Valle, care a vizitat Țara Românească în anii 1532 și 1534, aflând că românii cunoșteau „povestea descălecatului dintâi" al lui Traian (v. Ioan-Aurel Pop: *De la romani la români. Pledoarie pentru latinitate*). Dar Biondo și della Valle nu oferă texte literare, ca cel al istoriografului vienez, care devine întâiul text compact despre o povestire a românilor în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Cu alte cuvinte, aceasta e prima atestare a unei legende istorice românești.

Legenda e menținută în viață și azi („la aparate"), datorită unor articole din presa locală (Daniel Ghiță), a numeroaselor cercetări pe care le-a produs, și turismului, vizitatorii castelului din Vințu de Jos aflând, între altele, povestea de la 1543. ✦

# MEMORIE, JURNALISM, ISTORIE

Nunta partizanului cu moartea, *o carte de dialoguri între Răzvan Gheorghe și Nicolae Ciurică, poate fi citită, pe de-o parte, ca istorie propriu-zisă, iar, pe de altă parte, ca o propunere de edificare morală.*

*de*
**IONUȚ COSTEA**

În ultimele decenii, de la sfârșitul secolului al XX-lea și până în prezent, istoriografia a consacrat *istoria recentă* și *istoria imediată* ca domenii de cercetare ale istoricului alăturându-le epocilor clasice (Antichitate, Ev Mediu etc.). Într-o astfel de conjunctură, memoria a devenit izvorul, sursa primară pentru scrierea istoriei, iar metoda de investigare folosită de istoric se asociază interviului din sociologie și jurnalistică, interviului de tipul *povestea vieții*. O atare ipostază ne oferă dl. Răzvan Gheorghe, jurnalistul, într-o recentă carte de dialoguri cu Nicolae Ciurică, un supraviețuitor. Menționez aceast termen într-o propoziție deschisă, care pare neterminată, tocmai pentru a sublinia pluralitatea sensurilor în care putem înțelege semnificația a ceea ce înseamnă sintagma „Nicolae Ciurică supraviețuitorul". Un prim nivel al înțelesului este de natură ontologică și se referă la viața omului ajuns la vârsta senectuții, fiind născut în februarie 1931. O experiență de viață bogată, excepțională, care-l situează în ipostaza supraviețuitorului. Un alt sens îi poate fi atribuit dacă asociem de Nicolae Ciurică experiența luptătorului anticomunist cu arma în mână, a partizanului care a reușit să străpungă în șapte rânduri încercuirea trupelor de Securitate. Supraviețuitor a fost N. Ciurică, într-un alt sens, și din condiția deținutului politic condamnat la grea și îndelungată detenție, 25 de ani de temniță, la care se adăugau încă 10 de decădere din drepturi civile. Am enumerat până acum o serie de înțelesuri concrete, derivate din experiența de viață a lui N. Ciurică. Dar acestor înțelesuri le putem asocia și un sens simbolic. Astfel, mărturia lui N. Ciurică semnifică și o linie de convergență între o generație educată în spiritul culturii tradiționale, o cultură a cărei repere erau credința în Dumnezeu, morala creștină, respectul față de proprietatea privată, de țară, națiune și monarhie și generațiile născute în comunism, așa-zișii „oameni noi" sau generația tranziției, o generație modelată după chipurile societății de consum, a culturii vizualului și divertismentului. În această lumină, condiția de supraviețuitor întruchipată de mărturia lui N. Ciurică reprezintă o pledoarie pentru echilibru și pace socială.

Pornind de la aceste constatări, aș evidenția faptul că volumul *Nunta partizanului cu moartea* (Oradea, Ed. Ratio et Revelatio, 2024) se deschide lecturii în cel puțin două registre. Cartea poate fi citită, pe de-o parte, ca istorie propriu-zisă; iar, pe de altă parte, ca o carte de edificare morală și înțelepciune, într-o notă a unui gen literar afirmat în contextul culturii tradiționale, a vechii culturi românești, genul cărților de înțelepciune populară. Să le luăm pe rând. Care sunt argumentele pentru a încadra dialogul dintre Răzvan Gheorghe, cunoascut ca jurnalist, și Nicolae Ciurică supraviețuitorul, în genul istoriografic, drept carte de istorie? Și ce fel de istorie consacră, în cele din urmă, acest volum? La o prima vedere, observăm, parcurgând volumul, ca o redundanță, afirmația relatării unei „istorii care nu se predă la școală". Este o expresie cunoscută, preluată în comunicarea cotidiană din la fel de cunoscutul și popularul serial documentar al Luciei Hossu-Longin, *Memorialul durerii*. Documentarul pomenit introducea în conștiința publică românească de după 1990 un fenomen specific consecințelor celui de-al Doilea Război Mondial pentru România. În contextul sovietizării țării noastre și impunerii regimului „democrației populare" la adăpostul baionetelor Armatei Roșii, o parte a populației a reacționat, opunându-se comunizării țării. Opoziția s-a intensificat pe măsură ce violența regimului comunist s-a înăsprit. Măsluirea alegerilor din toamna lui 1946, înlăturarea monarhiei la sfârșitul lui decembrie 1947 prin șantaj, toate celelalte măsuri de etatizare și naționalizare, de colectivizare a agriculturii și impunerea cotelor spoliatorii pentru lumea rurală, arestările intempestive și arbitrare au creat o presiune socială excepțională. Ea a generat revolta și, în anumite cazuri, a condus la refugierea „pe păduri" sau „în munți" și trecerea astfel la rezistența cu arma în mână împotriva comunismului și a celor care îl impuneau cu obediență față de liderii comuniști și ocupanții sovietici. Ei bine, N. Ciurică, cel care mărturisește în această carte, a fost unul dintre cei care au avut curajul unei astfel de

atitudini anticomuniste exprimată public, chiar dacă ea l-a împins într-o condiție limită a existenței umane, punându-și deliberat, cum se spune, „pielea-n băț", asumându-și ceea ce expresiv marchează titlul volumului de fața, „nunta partizanului cu moartea". Odată luată hotărârea alăturării grupurilor de partizani, destinul îți era pecetluit. Era-i conștient, așa cum spune și eroul nostru, că „întoarcerea era imposibilă". Este una dintre convingerile profunde pe care o mărturisește N. Ciurică. Prevalează convingerea că trebuia să existe o opoziție armată care să răspundă violenței comuniștilor pentru a demonstra că națiunea română nu se predă, căciulindu-se, ci luptă pentru onoarea și demnitatea sa. Dar, la fel de puternică a fost și înțelegerea „mersului vremurilor" care i-au determinat pe conducătorii partizanilor să nu încurajeze o ridicare în masă la arme, considerând soluția partizanului una excepțională în așteptarea unei conjuncturi internaționale favorabilă declanșării insurecției armate. N. Ciurică reconstituie în dialogurile cu R. Gheorghe, cu o fantastică luciditate și putere de rememorare, în detaliile sale, pe alocuri cinematografice, evoluția fenomenului rezistenței armate anticomuniste din zona montană a Banatului și a Mehedinților.

Protagonistul/ mărturisitorul a făcut parte dintr-o familie înstărită mehidențiană aflată în relații de afaceri cu satele din Banatul montan. Tatăl său a fost un simpatizant și susținător al grupului de partizan al colonelului Uță. Fiul, Nicolae, a intrat în contact cu partizanii, inițial, ca om de legătură și susținător cu alimente al grupului. Amenințat cu arestarea și mai ales mânat de teama, în condițiile anchetei, de a nu divulga drumurile și locurile de taină ale partizanilor, a fost nevoit să înșele vigilența milițienilor și să se alăture celor din pădure. Mărturia sa privind experiența vieții de partizan dintre 1950 și 1954 constituie un document autentic pentru reconstituirea fenomeniului rezistenței armate anticomuniste din Munții Banatului. Aflăm din mărturia sa elemente de cronologie a rezistenței armate, de strategie a luptelor partizanilor, de motivație, de componență a grupurilor de partizani, de speranța acestora că lupta lor nu va fi în zadar, dar și amărăciunea pierderilor celor apropiați, a trădărilor neașteptate, despre ciocnirile cu trupele de Securitate, despre acțiuni plănuite să-i pedepsească pe sătenii care deveniseră uneltele comuniștilor. Este o mărturie care, datorită exemplarității sale și a caracterului secret a organizării partizanilor, se transformă în istorie propriu-zisă. Este unul dintre cazurile în care mărtuia se transformă în istorie, sau martorul participant devine istoricul evenimentelor. În același registru se integrează și experiența anchetei prin care a trecut la Securitatea din Timișora și Craiova, sau anii detenției de la Jilava, Baia Sprie sau Gherla.

Mărturia lui N. Ciurică constituie o istorie propriu-zisă și datorită manierei în care a fost concepută și expusă. Pe de-o parte, face referire la dosarele de la CNSAS, la alte tipuri de documente pe care le-a consultat pentru a-și clarifica anumite evoluții și evenimente ale luptei de partizani la care a participat. Pe de altă parte, prin intervențiile dlui Răzvan Gheorghe, preliminare întrebărilor sau pentru a explicita contextul unor relatări, prin notele de trimitere către alte cercetări cu privire la mișcarea de rezistență din zonă sau la nivel național, la alte mărturii ale lui N. Ciurică sau ale celor care au luat parte la luptă sau au sprijinit grupurile de partizani, toate aceste intervenții au introdus o practică istoriografică propriu-zisă. Narațiunea istoriografică se fundamentează pe mărturie și memorie, reprezintă o „istorie din memorie", o particularitate a demersului specific istoriei orale. Cu toate că dl. R. Gheorghe este un jurnalist cunoscut, în dialogul cu N. Ciurică a adoptat obiectivele și metoda istoriei orale. Există o relație strânsă între jurnalism și istorie, între jurnalism și istorie orală. Ambele utilizează metoda interviului, având obiective și finalități diferite care dau naștere unor practici specifice fiecărei discipline. Dl. R. Gheorghe este istoric pentru că abordează metoda interviului biografic pe care-l transformă într-un interviu-carte. Însă ceea ce articulează o dată mai mult caracterul de istorie se află în asocierea intervievatorului și a martorului său în ipostaza auctorială, atât R. Gheorghe, cât și N. Ciurică împărtășesc această autoritate de autor. Apoi, se mai spune uneori că istoricul nu face altceva decât ceea ce face jurnalistul, doar că obiectul său de interes îl reprezintă evenimentul din trecut, în timp ce jurnalistul se interesează de evenimentul imediat. Prin urmare, prin mărturia excepțională ca document unic și irepetabil ce se transformă direct în istorie și datorită practicilor asumate cartea discutată este o carte de istorie.

În al doilea rând, cartea *Nunta partizanului cu moartea* poate fi integrată în genurile literaturii parenetice și a cărților de edificare morală și înțelepciune. Ea reprezintă o pledoarie pentru valorile morale și de sociabilitate precum munca, cinstea și onestitatea, curajul, ambiția, cumpătarea, dorința de a învăța și a te instrui, dăruirea și puterea de a te sacrifica pentru cauze comune, de a trece peste meschinăriile și invidia unora dintre semeni. Toate acestea, exprimate cursiv într-un limbaj expresiv, cu o forță impresionantă, narând un destin și în egală măsură un context social-politic pe care acest destin l-a străbătut, fac ca lectura cărții să te cucerească. Nu este o carte de aventură, dar are anvergura uneia, nu este o lectură „de zăbavă"/ de divertisment, dar are seducția uneia; cu toate că prezintă o experiență zguduitoare, tragică, ea transmite un sentiment tonic, optimist, încurajator. Ea poate fi asociată cu o lectură motivațională, ca o carte sapențială, având funcția de pedagogie socială. ✦

# VĂ FAC CU OCHIUL, DAR N-AVEȚI VOIE SĂ MĂ BATEȚI PE UMĂR...

*Scriitorii în perioada ceaușistă se amăgeau că îi cer conducătorului mult, pentru a obține cât de cât, pe principiul: de unde nu curge, tot pică.*

*de*
**FLORI BĂLĂNESCU**

Cine citește stenogramele întâlnirilor dintre Ceaușescu și scriitori vede că dictatorul era simpatizat (pe alocuri, adulat). Scriitorii – în marea lor majoritate – n-aveau niciun gând să își strice confortul cu greu câștigat în decenii de spaime, lașități și conformism. Curajul de a spune nu se tocise fie în pușcării, de unde majoritatea oamenilor de litere ieșiseră cumințiți sau de-a dreptul reeducați, indiferent de convingerile și simpatiile politice ori de apolitismul antedetenție (excepțiile fiind chiar excepționale, prin singularitatea lor), fie în sosul diversiunii ideologice din „libertate" (cei de dinainte de război, dacă nu ajunseseră în pușcării, o datorau inerției sistemului sau propriei capacități de dedublare, cei născuți în comunism crescând în toate sensurile cu porția de îndoctrinare la îndemână). După mult-invocata liberalizare ceaușistă, care a jucat rol de „morcov", a venit rândul sfintei restalinizări a culturii („bățul").

Continuând povestea dintr-un număr anterior al revistei, trebuie spus că la ședința de lucru cu conducerea Uniunii Scriitorilor, din 6 aprilie 1970, Ceaușescu le-a tot făcut cu ochiul scriitorilor. Aceasta era atmosfera indusă de atitudinea lui, însă, „conducătorul suprem" nu vindea nimic, doar cumpăra, după cum spune o vorbă cu tâlc. A ascultat cu mare atenție plângerile scriitorilor care au luat cuvântul, pentru a interveni doar cu sentințe telegrafice: „*România literară* publică numai literatură bună!". Sinteza finală este magistrală (când te gândești că un gângăvit sfertodoct, călit în marile bătălii ale limbii de lemn, domina o mulțime care însuma poate sute de ani de studii). Dovedește o acuitate remarcabilă pentru chestiunile abordate. Un *Primus inter pares*, posedat de o șireată înțelepciune, îi dojenește părintește, de parcă i-ar mângâia pe creștet, în vreme ce vorbele lovesc precum pumnul dictaturii proletare: opinia publică în România „este poporul, clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea". Dictatorul este de acord cu Eugen Barbu că, după un an de la Congresul al X-lea al PCR, Uniunea Scriitorilor nu și-a făcut datoria; „este vorba la ce probleme să acorde prioritate și unde trebuie să ardă scriitorul, în sensul să fie activ, să simtă ce trebuie să facă"; să înțeleagă toată lumea că „până la urmă hotărâtor este felul în care Comitetul Central, partidul îndrumă această activitate", nu se va admite nimănui să fie apărătorul unui alt tip de literatură, „vom lua măsuri hotărâte"; „Vrem literatură comunistă și asta trebuie să fie clar și asta cerem conducerii Uniunii Scriitorilor și numai în măsura în care conducerea Uniunii asigură îndrumarea literaturii române spre o literatură comunistă, numai atunci se va bucura de sprijinul nostru și va fi admisă".

Amânarea fără termen a manuscriselor lui Goma arată că editorii și Uniunea Scriitorilor îndeplineau cu sârg politica partidului. Ceaușescu știa tot ce se zvonea prin târgul Bucureștilor: „asta nu mai e libertate […], am auzit că se spune că de un an de zile prea se strânge șurubul. Eu nu vreau să mă iau după auzite, dar ceea ce spun am verificat, sunt câțiva care discută, în dreapta și stânga, în acest fel". Scriitorii se amăgeau în acei ani că îi cer mult, pentru a obține cât de cât, pe principiul: de unde nu curge, tot pică. Dar Ceaușescu nu era doar Primul, ci Primul în toate, inclusiv grădinar-șef, nu-i puteau vinde castraveți. Tezele din iulie 1971 nu aveau de ce să-i ia prin surprindere pe scriitori. Ceaușescu i-a avertizat în 1970: „nu este vorba că acum strângem șurubul. Este vorba că unii tovarăși nu au înțeles de la început ce înseamnă să fii scriitor într-o țară care construiește socialismul", „Unii cred că putem să lăsăm libere tot felul de concepții filosofice, istorice sau de altă natură în societatea noastră socialistă. Atunci când am vorbit și vorbim despre diversitatea de stil nu ne-am gândit la diversitatea de ideologie și de concepții în societatea noastră. Nu ne-am gândit deloc chiar sub orice formă să fim îngăduitori față de ideologia și concepțiile străine despre lume și viață".

Goma a așteptat câțiva ani, dându-și seama că ori intri în linie, ori publici în Occident, devenind „trădător". Nu și-a zis *las' că spunem ca el și facem ca noi*. „Concesiile pe care Ivasiuc a fost nevoit să le facă pentru ca romanul său să poată fi publicat în România au dăunat calității artistice a operei", spune Anneli Ute Gabanyi,

referindu-se la romanul *Păsările*, scris în aceeași perioadă în care Goma scria *Ostinato*, doi scriitori deveniți „pușcăriași" în același context al revoltei de la Budapesta. Diferențele dintre foștii prieteni sunt, însă, esențiale și le-am detaliat în altă parte. *Ostinato* n-a fost acceptat de cenzură și de editorii care făceau politica partidului, tocmai din motivul pe care îl expune Gabanyi: „niciunul dintre noile romane apărute – și trebuie subliniat acest fapt – nu a putut totuși aborda teme care nu fuseseră deja discutate de partid". Iată de ce n-a avut loc Goma în literatura română. Și încă nu are. Libertatea nu se tocmește cu dictatorul la masă, aceasta-i ficțiune totalitară. Goma a înțeles și a practicat linia celor care, cu cuvintele lui, nu mai aveau ce să piardă, pentru că pierduseră totul. Alternativa la *capul plecat, sabia nu-l taie* era să-ți dai foc la valiză, să nu existi în literatura țării în a cărei limbă scrii.

Scriitorii n-au cumpărat atunci nimic de la Ceaușescu, el a fost singurul cumpărător, ceilalți (s-) au vândut (pe nimic). Le-a spus clar: nu este loc pentru „scrieri care nu corespund concepției noastre despre artă, literatură, societate, despre viață". Scăpările în raport cu cenzura, considerate azi „rezistență", s-au datorat până la urmă unor false inerții ale regimului, mai degrabă unei atitudini de „închidere a ochilor" pentru a crea impresia că aerul este respirabil în artă și cultură, astfel încât să fie evitate frondele, abaterile, gesturile opozante. Armatele de funcționari ai regimului nu-și puneau pielea la bătaie pentru „rezistență". Lăsau să treacă mizilicuri fără miză (șopârle prin versuri și alte texte) sau „literatură pură" (istoricul din mine înțelege anevoie sau deloc o asemenea literatură).

„Deschiderea" din anii de început ai regimului Ceaușescu a făcut parte dintr-un plan cu valențe profilactice de fidelizare a oamenilor de cultură, a intelectualilor, în speță, a scriitorilor. Realismul socialist nu putea să piară, *apud* Ceaușescu, ar fi însemnat că a pierit socialismul însuși, care trebuia transpus în artă cu tot ce înseamnă el: „să redai viața socială reală". În 1970, erau și scriitori care încercau să fenteze realitatea propriu-zisă, prin „puritate". După mai bine de cinci decenii, încercăm să analizăm ce a fost acea „viață socială reală", pe care mulți dintre noi am trăit-o, la diverse vârste. Doar că o analizăm în cel mai tulbure context ideologic din toate timpurile. „Fără realism, tovarăși, nu vom avea o literatură și trăind în comunism și socialism, va fi realismul societății socialiste sau al societății comuniste", spune Ceaușescu, iar Uniunea Scriitorilor avea obligația să pună în dezbatere aceste „probleme de orientare" (una și aceeași mereu: necesitatea ideologică), discuțiile teoretice, „asupra felului de a scrie, al orientării noastre, sunt probleme esențiale pentru Uniunea Scriitorilor, pentru scriitorii noștri, pentru viitorul literaturii românești", încheie Ceaușescu în forță dojenirea scriitorilor.

Un an mai târziu, Nicolae Breban avea să critice revoluția culturală anunțată de Ceaușescu, de pe poziția de scriitor și membru supleant al CC al PCR. Același care la ședința din aprilie 1970 era în linia partidului. Reînghețul ideologic a fost încurajat, în realitate, de conformism și obediență, de excesul de zel al unora de a-i arăta șefului statului atașamentul lor și de tăcerea celorlalți. Menirea scriitorului a fost sufocată de patima de a fi scriitor cu orice preț. Ceaușescu a sesizat corect *lipsa de principialitate* a tovarășilor scriitori, pentru că își dorea dezbateri teoretice asupra chestiunilor pe care le considera esențiale în solidificarea coloanei ideologice a lumii culturale și artistice, voia activism ideologic, în vreme ce scriitorii arătau o apetență compulsivă pentru ridicarea zvonurilor și bârfelor la rang de adevăruri, o latură pe care Ceaușescu n-a ezitat s-o pună pe tapet, ambalată diversionist: „Nu înțeleg, în primul rând, cum pot oameni care scriu poezii, romane, piese de teatru, critică literară, să vină aici și să discute pe auzite și pe impresii. Nici în literatură nu se poate face ceva bun bazat pe ce se întâmplă în mahala, decât o literatură de mahala. Ca să faci o literatură bună trebuie să cunoști problemele, să fii bine informat, să cunoști ce se întâmplă în societatea în care trăiești". ✦

## ȘEDINȚA COMITETULUI DIRECTOR AL UNIUNII SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA DIN 24 MARTIE 2025

În ziua de 24 martie 2025 a avut loc ședința Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor din România. Ședința a fost prezidată de dl Varujan Vosganian, Președintele USR.

Comitetul Director a luat în discuție Proiectele Uniunii Scriitorilor din România în anul 2025, semestrul I.

S-au votat laureații Premiului *Opera Omnia* la Festivalul Internațional de Literatură „Tudor Arghezi" pentru critică literară și poezie, precum și laureații Premiului „Garabet Ibrăileanu".

Comitetul a discutat funcționarea revistelor Uniunii Scriitorilor din România. S-a hotărât ca reflectarea evenimentelor USR în revistele Uniunii să fie mai atent monitorizată și să se efectueze de către toate revistele.

S-au discutat cererile pentru acordarea indemnizației de merit, care sunt acordate prin votul Consiliului.

A avut loc și o expunere privind problema moștenirii Gramatopol de la Brașov.

Comitetul Director a decis acordarea egidei USR pentru revistele *Zenit 22* și *Ateneu* și modificarea componenței juriului pentru Premiul Național de Poezie „Lucian Blaga". ✦

# „SĂ ÎȚI SCRII SINGUR O POEZIE"

*Cu seninătate aproape nefirească, Horia Gârbea contemplă realitățile ambiente descoperind în orice faptă, în orice întâmplare, poezia existentă, aflată în intimitatea organică a lumii.*

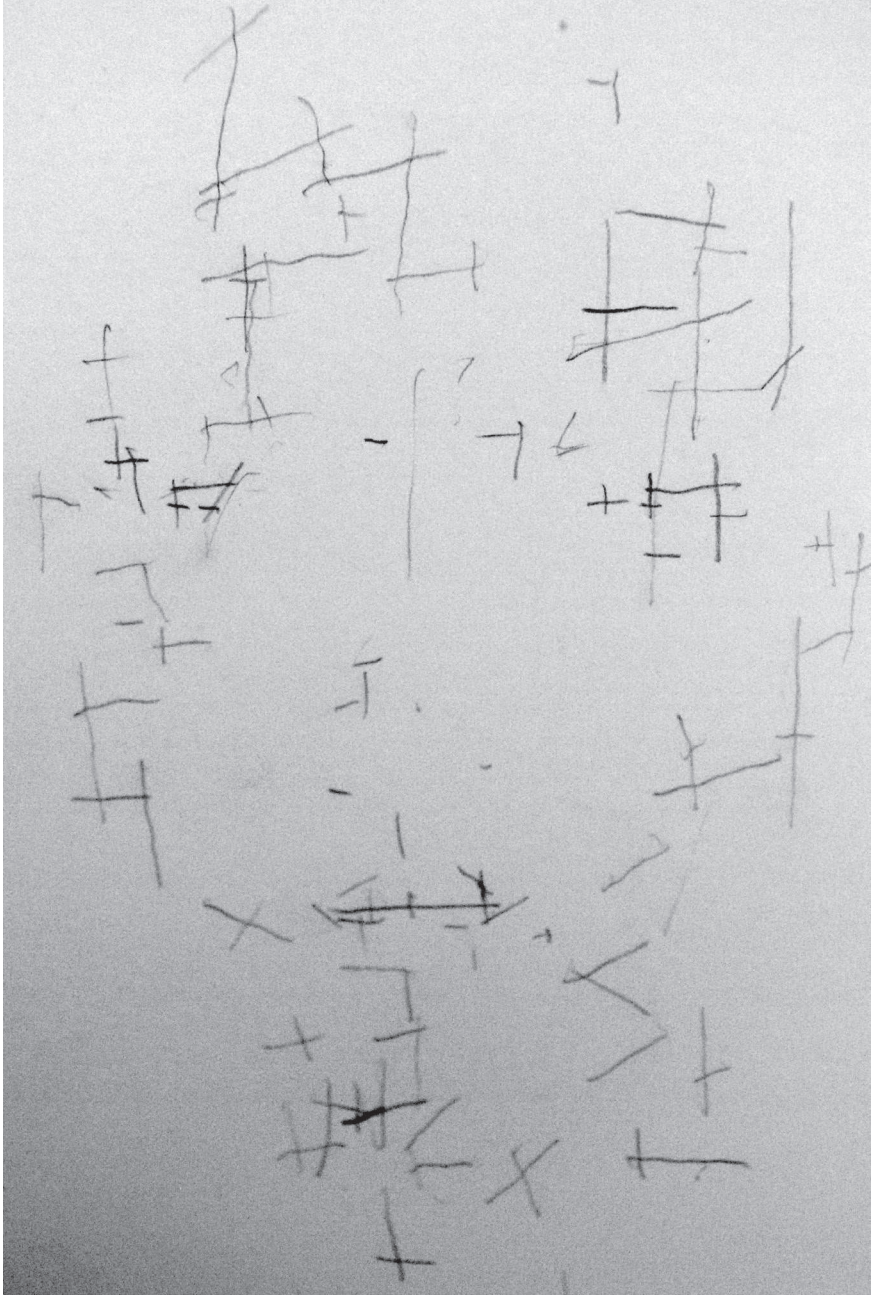
de

**CONSTANTIN CUBLEȘAN**

Între atâtea discursuri lirice întortocheate, cu pretenții de profundă filosofare dramatică, poate chiar tragică, elaborate la noi de majoritatea poeților de azi, poezia lui Horia Gârbea din volumul *O mașină pentru zburat* (Editura Neuma, Apahida, 2025) este, fără îndoială, o excepție, prin tocmai *divulgarea* unui temperament liniștit, senin, lipsit de angoase vizibile, ceea ce nu înseamnă că poetul nu are o atitudine critică (drastică?!) față de conglomeratul bulversant al lumii în care viețuiește și în care scrie. Totul este văzut, descris și interpretat într-o manieră șugubeață, dacă mi se permite o astfel de apreciere deloc academică, cu un verb degajat, marcat de paradoxale dedesubturi, subtile, menite a induce în vers o *lecție* morală, fără vreo morgă didactică neprietenoasă. Ba dimpotrivă. E o poezie cenzurat-sentimentală, chiar melancolică, marcată de o delicată, discretă ironie, autoironie, ca într-un joc de false teribilisme: „Cum am ajuns/ pe insula fericiților/ nimic nu-mi dădea dreptul/ să calc măcar pe țărm// aici apele sunt limpezi/ cum e cristalul/ până și norii par pictați/ de o mână cerească/ nu e nimic să îți tulbure pacea/ nici măcar un țânțar/ și fiarele sălbatice/ sunt mai blânde și se lasă/ mai ușor mângâiate/ decât orice pisică din lume// au trecut zile după zile/ fără ca nimic/ să mă supere/ să mă rănească sau doar/ să mă zgârie/ aș fi vrut să văd măcar un om/ căruia să-i spun/ cât de frumos e totul să îi/ povestesc bucuria perfecțiunii/ să ne arătăm unul altuia marea// și au trecut apoi săptămâni luni/ și am început să mă rog/ deși nu știam cum e să spun rugăciuni/ să pot arăta cuiva/ fie și unui câine/ cerul senin de zi și stelele minunate/ în nopțile răcăroase// până când într-o dimineață/ o voce plictisită mi-a strigat/ de undeva ce tot vrei/ nu știi că astea sunt regulile/ pe insula pedepsiților/ pe ostrovul nefericirii" (*insula fericiților*).

Cu seninătate aproape nefirească, Horia Gârbea contemplă realitățile ambiente descoperind în orice faptă, în orice întâmplare, ca să nu mai vorbesc de revelația semnificațiilor diurnului banal, poezia existentă, aflată în intimitatea organică a lumii. În acest mod de a trăi, de a crea, poezia trebuie considerat demersul său liric. Atitudinea e moralizatoare, micul univers, ca și cel mare, este decantat cu plăcerea descripției, într-o construcție cvasi naratologică trimițând la subtextualitatea fabulei: „vecina mea de la etajul trei/ are un câine/ din fericire locuiește la scara B/ eu la scara A nu aud câinele/ care latră noaptea// vecina mea pleacă noaptea/ de acasă și câinele/ latră singur de dorul ei/ știu asta de la grupul de discuții/ unde vecinii de la B trimit mesaje/ exasperați de lătrat/ toată lumea o cunoaște/ pe vecina de la etajul trei/ și câinele ei sfâșiat de dor// aș vrea s-o cunosc și eu/ pe vecina de la etajul trei/ sau măcar pe câinele ei/ față de care am o simpatie profundă/ și pentru stăpâna lui/ am înțelegere știu/ că trebuie să plece noaptea de-acasă/ că are dreptul la viața ei unică/ așa cum și câinele/ are dreptul să o adore și să plângă" (*vecina de la scara B*).

Sentimentalismul de acest tip, oarecum persiflant, marchează poezia lui Horia Gârbea din acest volum, chiar și atunci, sau mai ales atunci când se preface a fi galant în intenția sa de a dărui celorlalți poeticul său demers: „Am inventat o mașinărie/ cu gândul să ți-o dăruiesc ție/ Și, cât de iute, pe unde ești,/ Să înveți să o folosești./ Unii spun că neapărat/ Ar fi o mașină pentru zburat/ Iar alții, văzând cum apare,/ Cred că plutește pe mare./ Câțiva însă, mai meșteri,// Spun că e bună pe munți și în peșteri.// Desigur, poate pluti ori să zboare,/ Dar astea sunt puteri secundare./ Eu am vrut, în tot ce-am lucrat,/ Să fac o mașină pentru visat./ Să intri în ea și-orice lucru dorești/ Să-ți apară în vis, să-l privești./ Următorul pas e, vezi bine,/ Să ai ce visezi lângă tine./ Să nu mai fie doar vis,/ Și să-l păstrezi, cum ți-am zis.// Rămâne doar întrebarea/ Câți ani îmi va lua proiectarea/ Și dacă voi putea s-o termin/ În timpul rămas, cam puțin" (*Mașinăria*). Discursul, lesne se poate identifica, este mucalit arghezian. Fără însă incisivitatea acestuia pentru că Horia Gârbea este din fire un contemplativ de lumi mai aparte, de unde și grotescul bonom din prozo-poemele sale: „Trece căruța cu morții de ciumă o ia pe uliță-n jos/ vecinii se adună și pretind fiecare că mortul lor e/ cel mai frumos unii se mai îndură de cioclii și le/ dau vin alții îi înjură și le strigă să bea mai puțin/ îmi place căruța aia hodorogită din lemne



ținute greu/ împreună de o tablă îndelung ruginită prinsă în/ cuie cu o ladă pe care stă căruțașul și cu roțile/ șuie bătută de ploi fără vreun coviltir gata să se/ destrame înainte de cimitir îmi plac osiile niciodată/ vopsite și mirosul de hoituri nespovedite" ș.a.m.d.(*căruța*).

Atent, pasionat a-și defini menirea scriitoricească/poetică, Horia Gârbea își urmează cu strășnicie propriul îndemn: „descrie ce vezi", ceea ce și face cu plăcerea de a se rosti mereu pe sine: „să îți scrii singur o poezie", pentru că, adaugă cu aceeași detașare ironică: „e mult mai ușor/ decât să îți zugrăvești singur casa" (*îmi zugrăvesc singur casa*).

Discursul e confesiv, de cele mai multe ori poetul comentându-se pe sine în versuri cu conținut paremiologic („În casă de spânzurat/ De funie nu vom vorbi/ În casă de hoți/ De pușcărie nu pomeni// De vizitezi un înger/ Să nu-i spui de draci/ Și-n colibă de greier/ Despre furnică să taci" ș.a.m.d. – *Politețe*), dar toate acestea nu fac altceva decât să adauge nuanțe de *realism* poetizărilor parabolice, a reflexiei sale asupra lumii: „tot mai multe stele verzi tot mai mulți cai verzi/ pe toți pereții care înconjoară gloria lumii dar/ verde e și iarba verzi sunt și ochii copiilor care/ primesc indiferenți ciocolată și o ronțăie indiferenți/ așa cum caii pasc iarba nu are cine să o cosească/ doamna cu coasa a primit alte misiuini tot mai/ multe stele moarte și doar lumina lor aflată pe/ drum le mai ține la vedere tot mai mulți cai morți/ și potcoavele lor se aud pe caldarâmuri imaginare/ pentru ce ai plecat/ am pornit în căutarea îngerului" (*călătoria*).

Lirica de coloratură neoclasică, pe care o cultivă Horia Gârbea, e și ea parte a scriiturii postmoderniste, aflată încă în modă la noi, dar originalitatea metaforică a expresiei practicate o individualizează, o personalizează cu prisosință. ✦

## ȘEDINȚA CONSILIULUI UNIUNII SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA DIN 24 MARTIE 2025

Ședința Consiliului Uniunii Scriitorilor din România a avut loc în ziua de 24 martie 2025, fiind prezidată de Președintele USR, dl Varujan Vosganian.

Membrii Consiliului au ascultat informarea Președintelui privind activitatea Uniunii Scriitorilor din România de la precedentul Consiliu până în prezent.

S-a prezentat și votat execuția bugetară la data de 31 decembrie 2024.

A fost prezentat și aprobat raportul Comisiei de Cenzori privind anul financiar 2024, precum și situația încasării cotizațiilor pe anul 2024, cu stabilirea listei de membri suspendați pentru neplata acesteia.

A fost aprobată repartizarea sumelor primite de la Ministerul Culturii (conform Legii nr. 136/ 2015) pentru revistele USR.

S-a prezentat o informare privind Proiectele Uniunii Scriitorilor din România în anul 2025, semestrul I.

Consiliul a votat aprobarea noilor membri propuși de Comisia de Validare (întrunită în data de 18 martie 2025).

Dintre propunerile Comitetului Director pentru acordarea unei indemnizații de merit, Consiliul a desemnat, prin vot secret, o propunere pentru locul vacant, propunere ce va fi înaintată Academiei Române. ✦

# ECOURI SACRE (I)

*Volumul lui Al. Cistelecan* Estetică și teologie *nu numai că redefinește relația dintre învățătura lui Dumnezeu și beletristica coruptibilității, ci ne somează la o scrutare chibzuită a grației intrinsece temniței telurice, îndemnându-ne totodată să vedem în artă o proiecție „personală" a Providenței.*

*de*

**ANDREI-CODRIN BUCUR**

Pentru a desluși legătura dintre estetică și teologie, suntem obligați să admitem rolul major pe care etosul spiritual de factură iudeo-creștină l-a jucat în șlefuirea tradițiilor literare. Biblia, bunăoară, nu este doar un document *pur* religios, ci și o sursă nutritivă de forme și formule literare (poezie, narațiune istorică, literatură sapențială etc.), iar versificația moral-predicantă, miturile semite, parabolele evanghelice ș.a. conținute în paginile sale au influențat, de-a lungul veacurilor, nenumărați autori, oferindu-le o bogată paletă de modele, teme și dileme ontologice, ce rezonează indubitabil cu vasta experiență umană.

Mulți scriitori bisericești au reușit să brodeze suficiente concepte *metafizice*, prin întrebuințarea unei game diverse de procedee epico-lirice, în *neistovita strădanie* de a explora posibilitățile mântuirii, efectele nocive ale păcatului și condiția paradoxală a omului, astfel că studierea scripturilor sau a textelor patristice și aplecarea spre universul esteticii au relevat o (inter)conexiune crucială, care amplifică informativ și ființial ambele patrimonii culturale – căci, deși *revelația* primită a trasat (încă) din *illo tempore* confinii clare între cei care înțeleg *voia Zeului* și cei care s-au lăsat seduși de *glasul celui viclean*, descurajând dialogul de bun augur al celor două tabere „adverse", *Frumusețea*, *Binele* și *Adevărul* au rămas în continuare calea/căile către factualitatea vocațională a fiecăruia dintre noi: cea de a *crea* și, implicit, de a *critica* ceea ce mintea și mâinile noastre au făurit.

Recunoscând importanța artei și a esteticii în demersurile teologale, partizanii acestei „*re*-voluții" paradigmatice (clerici și laici deopotrivă) îi îmbie atât pe „credincioși", cât și pe „necredincioși" să recepteze și să examineze (liberi de orice constrângere dogmatică) capacitatea și maniera prin care, analizând strălucirea naturală a „celor [vechi] de sub soare", izbutesc să aprofundeze certitudinile realităților teotice. Prin această abordare sinceră (nicidecum exhaustivă, dar robustă), volumul de față nu numai că redefinește relația dintre învățătura lui Dumnezeu și *beletristica coruptibilității* (amândouă, postlapsariene), ci ne somează la o scrutare chibzuită a grației intrinsece temniței telurice (gazda noastră), îndemnându-ne totodată să vedem în artă o proiecție „personală" a Providenței.

Volumul *Estetică și teologie. Antologie și traduceri* (Editura Eikon, București, 2024) al lui Al. Cistelecan este structurat pe paisprezece capitole, în limitele cărora, chit că distingem o fluență pe alocuri fisurată a subiectelor tratate, descoperim un consens salvator (*în duh*) al dimensiunilor evocatoare, consolidate prin *modus operandi*-ul unui profesionist al literelor.

În prima parte, intitulată „Criza culturilor", se trece în revistă opinia Papei Benedict al XVI-lea cu privire la situația „omului recent" (rezultat al pepinierelor de abrutizare legală), la competiția dintre resursele tehnice aparent inepuizabile ale civilizațiilor avansate și energiile morale aflate-n pragul unei extincții controlate, punând sub semnul întrebării revenirea la matcă a *eticii sacre*, o știință ce se diluează, neîntrerupt, în neantul radioactiv al utilitarismului hedonist, devenind, împreună cu elementele ei constitutive, un banal obiect de satiră sau apanajul unor scheme comerciale.

Cu același avânt asertiv, Joseph Ratzinger ne atrage atenția asupra pericolului excizării *Decalogului* din normele civice contemporane, și nu se dezice de rădăcinile vetero și neotestamentare ale Europei pe care actuala ideologie identitară a bătrânului continent le neagă, în virtutea unei rigide libertăți de alegere.

Conștient de inerentele incompatibilități dintre regulile de conduită ale unei societăți tehnopolitice și corpusul infailibil al doctrinei creștine, a cărui chintesență – *Crezul niceo-constantinopolitan* (unicul „brevet de fundamentalist" acceptat: Georges Florovsky, *Biblie*, *Biserică*, *Tradiție*: *Un punct de vedere Ortodox Estic*, Editura Apa Vieții, 2015, pp. 12-13; ...omolog peste milenii al *tablelor Legii*) – riscă să se disipeze, succesorul Sfântului Petru reafirmă concretețea filosofiei hristice (*kai ho lógos sárx egéneto*: „și cuvântul trup/carne s-a făcut" – Ioan 1, 14), amintind că, în ciuda corectitudinii ideilor vehiculate din amvoanele noilor catedrale, *Creștinismul* (definit *grosso modo*: C(h)ristos + ism) dispune de optica teandrică a Fiului/Logosului lui Dumnezeu (conform cu cele două firi, voințe și energii ale sale, *divine*

și *umane*), și nu poate fi acuzat de lipsa unei logici pragmatice sau de ocultarea directivelor „behavioriste" ale prezentului.

Urmează „Epistola Sfântului Părinte Francisc despre rolul literaturii" (iulie, 2024), care, aidoma unui *statement afectiv* ce operează cu tonuri și subtonuri de o onestitate dezarmantă, subliniază valoarea lecturării în scop *paideic* a cât mai multor creații „profane" (refugii extrem de benefice în momentele de cumpănă din itinerarul biografic al viitorilor prezbiteri; și nu numai) elaborate după criterii mai degrabă curativ-progresiste (niscai decrispări logotetice, un exercițiu mnemotehnic, o gimnastică empatetică... adjuvante mirenești împotriva „demonului amiezii" ș.a.m.d.), decât simple bife pe lista scolasticelor preocupări (extra)ecleziale.

Pentru a ilustra cât mai fidel atașamentul fostului arhiepiscop de Buenos Aires față de arta cuvântului și amprenta pe care aceasta a lăsat-o asupra lui, redăm mai jos începutul și sfârșitul (*alfa* și *omega*) declarației sale de iubire (îndrăznim s-o etichetăm așa) referitoare la proza și poezia mundanului: „Adesea în plictiseala vacanțelor, pe căldură și-n singurătatea unor cartiere pustii, găsirea unei cărți bune de citit devine o oază care ne îndepărtează de alte opțiuni care nu ne fac bine" (p. 29); „Nu putem face altceva (trăind însă cu nădejdea unei *simbioze sacerdotale* între discernământul preoțesc și acuitatea versificatoare, n.n.) decât să ascultăm cuvintele pe care ni le-a lăsat poetul Paul Celan: «Cine învață cu adevărat a vedea, se apropie de invizibil»" (pp. 49-50).

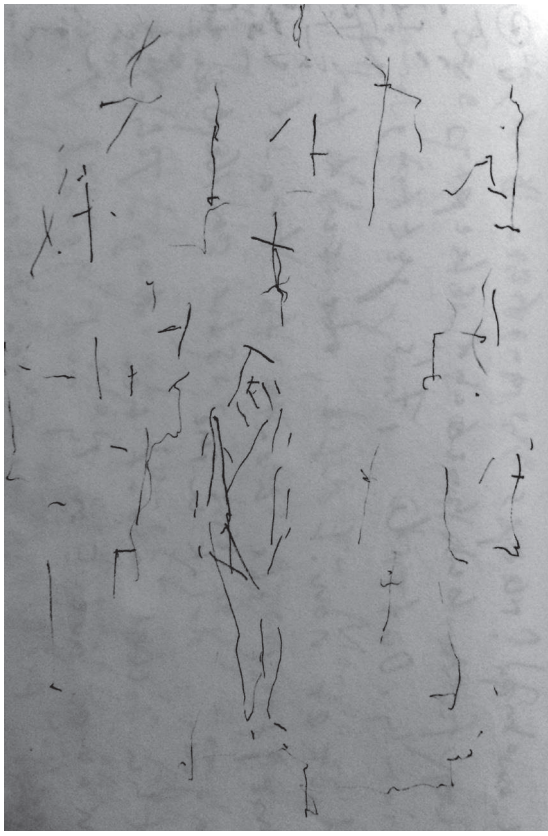
Al treilea capitol, „Portretul melancoliei", are toate șansele să ne seducă până la dizolvare, căci, uzitând de câteva excerpte „confidențiale" ale unuia dintre marii gânditori polemici moderni, socotit primul filosof existențialist creștin, și anume Søren Kierkegaard, ne livrează o pledoarie pentru conștientizarea riscurilor la care se expun „colecționarii" de tristeți cronice.

Autorul eseului, Romano Guardini, el însuși un abonat al hebdomadarelor depresiei și supus tratamentelor ambulatorii contra puseurilor de *spleen* încă din tinerețea sa brăzdată de fluctuații destinale (în speță, „profesionale"), ce l-au determinat să ia în calcul chiar soluția sinuciderii (Heinz R. Kuehn, *The Essential Guardini. An Anthology of the Writings of Romano Guardini*, Liturgy Training Publications, 1997), evidențiază caracterul mordant (cu repercusiuni plurivalente) al *malinconiei*, percepută asemeni unui proces (dez) adaptativ ce smulge din obscuritatea (ne)asumată năravul analitic al condiției umane, prin prisma dezamăgirii generale resimțite de „pacient", nu atât prin ineditul contingențelor negative ale sorții, cât prin neputința dureroasă a transgresării lor.

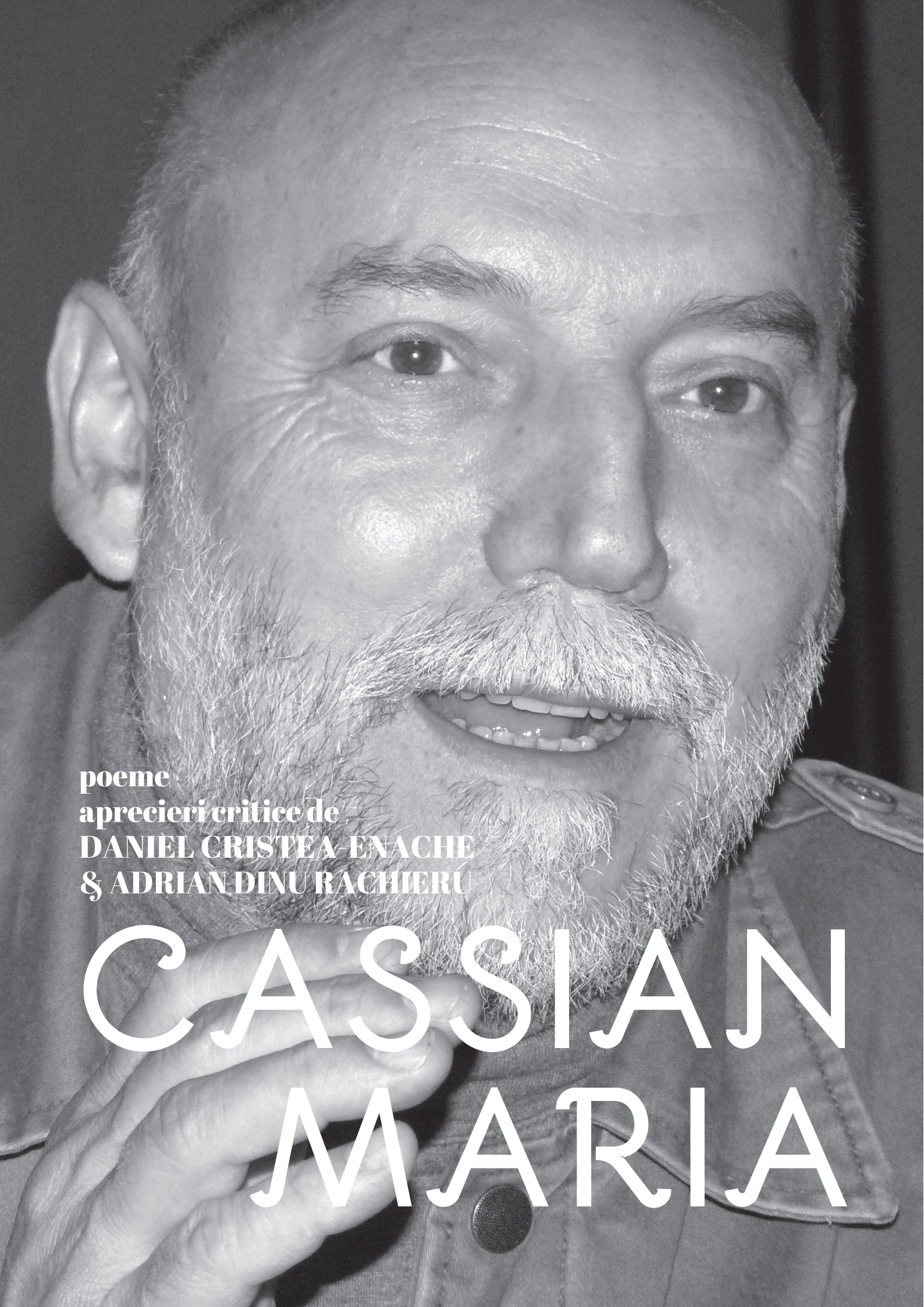
Convertind tendințele seculare de consolare a celor căzuți pradă acestui alean congenital (misiune inițiată, dacă dăm crezare *Tradiției*, de Apostolul Neamurilor) cu sprijinul unor argumente teleologice parafate de *zeitgeist*-ul epocii victoriene, el transformă noțiunea de suferință ca osândire și ne-o înfățișează aidoma unei trepte necesare *despătimirii* (din cadrul urcușului duhovnicesc „indispensabil" cu care ne-am pricopsit după *Cădere*), conferindu-i o putere tămăduitoare.

Personalitate controversată (apărător al Creștinătății nealterate și aprig denunțător al ipocriziei „salariaților" Bisericii oficiale daneze – exponenți ai „Creștinismului cultural"), Kierkegaard a tranșat apoteotic (cu precizie chirugicală și rigoare filocalică) planurile organizării firești a lucrurilor („Întreaga mea existență este o epigramă de dragul deșteptării", *Kierkegaard's Journals and Notebooks*, vol. 4, Princeton University Press, 2011), eliminând orice dubiu în ceea ce privește sarcina sa particulară de a trezi conștiințe.

Că Romano Guardini ar fi tras niște concluzii pripite (era teolog,



totuși) în legătură cu hipocentrul frământărilor spirituale nu anulează intuiția ireproșabilă pe care o manifestă aprobând flerul psihanalitic al vremii (observăm indicii explicite asupra bibliografiei consultate: Sabina Spielrein, *Distrugerea drept cauză a devenirii* – unde în înclinația spre distrugere rezidă cheia instinctului de reproducere; cu un corespondent, cel puțin pentru autorul capitolului, în Ioan 12, 24: „Adevăr, adevăr vă spun: Dacă bobul de grâu care cade'n pământ nu moare, rămâne singur; dar dacă moare, aduce roadă multă"; Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii* – unde avem pulsiunea morții („Thanatos") *vs* pulsiunea vieții („Eros"), profilate ca „entități demiurgice" intercorelate), zugrăvind, concomitent, și instrumentarul proniator al presupusului Hazard ce guvernează „inevitabilul" fenomen terebrant a cărui provenienței neelucidată suscită și astăzi interesul savanților din sfera Neurobiologiei și a Medicinei sociale. ✦



poeme
aprecieri critice de
DANIEL CRISTEA-ENACHE
& ADRIAN DINU RACHIERU

# CASSIAN MARIA

**CU ARIPILE EI**

și puținul dăruit se întrupă
se încorporează
devine
revine asupră-mi
uroboros în labirint
peste toate-i stăpînă îndoiala
cu aripile ei întunecă cea dintîi rază
singura în deplină putere renăscătoare
a celor care sfîrșesc în dezastru
cu sau fără disperare
c-un zîmbet care oferă încredere
că încă se poate

săruți dimineața surîsul soarelui
la amiază victoria lui
săruți și amurgul
prevestitorul
nopții și zilei
ce va fi să vină
pentru mulți dintre noi...

însă de neocolit sunt
ritmul constant al inimii
de bună viețuire
și cadența vorbirii
pe care doar versul o știe

***

porți în spate pumnalul primit
în vremea cînd barba abia începea
să se arate
e plin de crusta coagulată
de culoarea îmbătrînită a cărămidei
lut solidificat an și an
la flacăra întreținută după vechi rețete

e un pumnal ce pare a fi imaginar
dar nu lipsit de suferința
care generos îți este dată
la fiece mișcare între semeni

puțin îi pasă soarelui
dacă și mîine ochii tăi
se vor umple de lumina dimineții

cobori în peșteră
fără felinare
pașii îți măsoară drumul
nu există frică printre stalactite
printre lumînări aprinse
întru mîntuire

***

ochii îmi sunt gata să se-nchidă
noaptea să privească în adînc
trupul să accepte somnul
visele să năvălească-n creier

anotimpurile se succed senine
carnea noastră se topește-ncet
din ce-am fost odată tineri
tîmplele ninsoare își adună

e un galop ce-naintează
stînd pe loc
bate pasul într-o cadență
ce își păstrează locul
pe ridurile vieții
tot mai adîncite

mîine vine altă dimineață

***

să-ngăduim picioarelor să își urmeze ritmul
și gîndului să-și afle îmbrăcămintea
prin care astrele să bucure planeta

cui îi pasă de muzici
în care inimile nu sunt
în fericita cadență a iubirii

la ce folos
bătăile ritmate din tobe și chimvale
cînd pașii nu intră-n rezonanță

trecut prin bolgii
îți ridici piciorul
calci treptele
spre a-ți urca urechea
acolo unde sunetul vibrează ✦

# SPIRIDON

# DEBUT ÎN VREMEA CENZURII

*La urma urmei, e logic ca un poem vorbind despre o corabie ce geme sub un comandant dement să fie cenzurat în anii celui mai apăsat ceaușism.*

de
**DANIEL CRISTEA-ENACHE**

În curioasa nostalgie a unora după epoca totalitară în care au trăit și care a luat sfârșit în decembrie 1989, putem decela și regrete scriitoricești. Sunt regretate tirajele din „Epoca de Aur"; se suspină după valoarea Premiilor de Stat și după cuantumul colaborării cu o poezie „pe linie". Experți ai nostalgiei după frumoasele timpuri au ajuns să deplângă și dispariția Cenzurii care, prin simplul fapt că se exercita, îi obliga pe autorii noștri la performanțe artistice superioare, în sensul contorsionismului moral și al prestidigitației stilistice. Libertatea ne-ar face să scriem mult și prost, întrucât putem scrie orice și oricum, pe când dictatura ne obliga să evoluăm într-un câmp de interdicții și tabuuri de o mare densitate tematică și problematică...

E drept că sunt prozatori care, de prea mult alegorism în anii de supraveghere și control, s-au adaptat cu vădită dificultate la noile condiții socio-culturale (cele fără condiții ideologice). Dar aceasta nu face decât să caracterizeze și mai bine ambii termeni ai raportului: pe de o parte, libertatea de opinie și expresie literară dintr-o epocă democratică, pe de alta, anularea ei, într-un proiect totalitar în care literatura, printre celelalte arte, trebuia să devină o anexă a ideologiei unice.

În 1985, când a apărut, după multe amânări, volumul de debut al lui Cassian Maria Spiridon, cenzura era oficial desființată în România. Viclenia lui Ceaușescu reconfigurase sistemul, făcîndu-l încă și mai rigid. Cenzorul oficial dispărînd ca element instituțional, responsabilitatea pentru publicarea unor texte considerate, ulterior, neconforme cu linia Partidului cădea pe umerii redactorilor și directorilor de edituri. *Ei* erau vinovații pentru publicarea unor texte „dușmănoase", astfel că cenzura veche, „externă" și cu mica onestitate a asumării ca atare, a lăsat loc unei cenzuri „interne", infra-literare, făcute de editori pe manuscrisele confraților. Exemplul lui Florin Mugur, un excepțional editor obligat să pertracteze la infinit cu colegii săi pentru a li se vedea publicate cărțile, este edificator. Această cenzură pe orizontală, și mai odioasă decât cea dinainte, îl ducea pe scriitorul onest către stadii și forme de autocenzură. Pentru ca editorul, confratele meu, să nu aibă probleme, pentru ca apariția cărții mele să nu ducă la destituirea lui, mai bine renunț la versuri, strofe, poeme întregi din manuscris.

Alta pare să fi fost totuși situația cărții de debut a lui Cassian Maria Spiridon, care distinge, în scurta și lămuritoarea lui *Notă* ulterioară, între responsabilitatea redactorului și cea a redactorului-șef de la *Junimea*. Dacă primul „nu a intervenit în text, avînd firești observații", al doilea, „cu îndemânare de măcelar", a eliminat toate posibilele *șopârle*, operațiune soldată cu un real succes: trei sferturi din volum au ieșit din el, iar sfertul rămas după epurare a fost publicat la șase ani de la câștigarea concursului de debut în poezie al Editurii Junimea.

„Răzbunarea" bietului autor, după câteva decenii, este aceea de a oferi publicului nu numai versiunea integrală a manuscrisului său, ci și – scanate – pagini cu poeme aprobate de redactorul de carte și avînd ștampila editurii, dar eliminate de redactorul-șef. Să vedem în ediția necenzurată din *Pornind de la zero* (Editura Charmides) un prim exemplu din ceea ce ar fi trebuit să fie volumul de debut al lui Cassian Maria Spiridon. Iată cum sună *Ahab*: „pe Ahab nu-l doare/ că marea nu se termină/ că furtuna nu se termină/ că echipajul nu-l mai ascultă/ că viscerele îi sunt perforate/ șira spinării piciorul de lemn înțepenite// cât Moby Dick există/ puțin contează/ că întreaga corabie geme/ că șobolanii au fugit de pe vas/ – semn de negre întâmplări –/ că toată lumea-i nebună/ că mâncarea-i tot mai puțină/ că ploile sunt fără milă/ că oamenii sunt tot mai slabi".

Adevărul e că textul acesta este transparent antitotalitar, recodificînd la vedere romanul lui Melville. Obsesia lui Ahab pentru balena albă e mai puțin importantă, aici, decât parabola unei expediții devenite insuportabile pentru cei care o fac, terorizați de un conducător paranoic. Moby Dick al lui Ahab ar fi comunismul lui Ceaușescu, expediția nemaiterminîndu-se și lăsînd în urmă cadavre. Oamenii sunt tot mai slabi, mâncarea e tot mai puțină. De re-contextualizat cum ar fi apărut aceste „nevinovate" secvențe la mijlocul deceniului tuturor privațiunilor cetățenilor Republicii

Socialiste România: întunecatul deceniu nouă, cum i-a spus un coleg de generație al lui Cassian Maria Spiridon, regretatul Radu G. Țeposu. Ar fi fost de mirare ca ele să fi fost publicate atunci: (auto) cenzura ar fi avut ochiuri mult prea largi la plasă.

Relevante pentru absurdul lecturii suspicioase și vigilente nu sunt însă asemenea exemple în care parabola e limpede, aproape univocă, direcționată spre Sistemul etajat astfel încât să-l satisfacă pe marele Conducător. Ne documentează mai bine asupra distorsiunii gândirii cenzorului tocmai enunțurile neutre ideologic și fără valențe de codificare simbolică în regimul unei contestații.

La urma urmei, e logic ca un poem vorbind despre o corabie ce geme sub un comandant dement să fie cenzurat în anii celui mai apăsat ceaușism. Pentru deviația Cenzurii care începe să se exercite, aberant, nu numai asupra versurilor „cu probleme", ci și asupra celor „fără probleme", e mai grăitor un poem precum *În continuare despre cenușă*, care a trecut prin diferite faze de cenzură înainte de a fi scos cu totul din paginile volumului ce urma să fie publicat.

În primul rând, titlul este schimbat, fiindcă Cenzura (repet, oficial desființată în România la acea dată) nu acceptă un cuvânt precum *cenușă*. Într-o substituire cvasi-grotescă, *În continuare despre cenușă* devine… *În continuare despre încredere*, „încredere" fiind un sinonim pentru „cenușă" în felul în care Ceaușescu era un echivalent pentru pluralism. Prima strofă dispare, deși nu era absolut nimic periculos pentru orânduire în lirismul ei ludic-stănescian, cu cifre și semne în ordinea poeziei, nu a istoriei imediate: „cui vor fi necesare/ cele opt peripluri astrale/ cele opt întâmplări necesare/ cele opt degete numărătoare".

După eliminarea ei, poemul va începe cu a doua, devenită prima, cu stricarea compoziției gândite de autor. În versiunea inițială, după primul vers („cui vor fi necesare") venea o rafală de subiecte, precedate de aceeași construcție, repetată ca într-o incantație („cele opt") și urmate de adjective rimate. Strofa întâi, cu repetițiile ei simetrice, avea efectul gramatical, stilistic și compozițional de a elimina din următoarele predicatul pus la viitor, astfel că strofele a doua și a treia începeau foarte bine în forma eliptică: „cui această mișcare înceată", respectiv „cui halebarda solară". După intervenția abuzivă și absurdă a Cenzurii de eliminare a pașnicei strofe întâi, tot jocul imaginat de poet se strică și construcția cu predicatul eliptic își pierde miza. Ca să nu pară agramat, după eliminarea strofei întâi, tânărul autor își reface „traseul" poeziei și sintaxa. După cenzorul care scoate text, un paradox trist face ca autorul să fie obligat să adauge text. Începutul strofei a doua, „cui această mișcare înceată/ în jurul stelei mortale" (două versuri), devine „cui va fi necesară/ această mișcare înceată/ în jurul stelei mortale" (trei versuri).

Autorului îi va fi scos apoi – din nou, fără nicio justificare de ordin ideologic – un epitet absolut inofensiv din strofa a treia („iubirii sălcii" devine „iubirii"), precum și întreagă strofa a patra, care numai într-o lectură deraiată ar fi putut avea vreun coeficient de pericol la adresa orânduirii. Să vedem „dinamitarda" strofă: „lacrima nu se usucă/ chipul morții/ înstrăinat/ de trupul ce mă poartă/ ca de piatră".

Urmează două strofe „îngăduite" de prima lectură, dar împuținate semantic și simbolic prin eliminarea celei precedente (fiindcă o poezie are o logică de succesiune și din ea nu se pot scoate arbitrar versuri și strofe întregi fără ca ansamblul să nu fie afectat) – după care vine ultima, cu modificări succesive și tăieturi vizibile pe text. Din ea a dispărut primul vers („mai sunt prezent") și a fost eliminată referința în altele două, făcînd din niște construcții simple, niște enunțuri aproape oraculare, emfatice și enigmatice. După trecerea lamei cenzorului prin pagina bietului autor, versul „mâinile răspund la îmbrățișări" devine „mâinile răspund" (!), iar versul „ochii se deschid la spectacolul lumii" devine „ochii se deschid".

Lirismul voit-stănescian cenzurat în strofa întâi revine astfel, tragicomic, prin intervențiile deopotrivă abuzive și incompetente ale aceleiași Cenzuri, în strofa ultimă. La final, după ce ștampila a fost pusă pe poemul prelucrat, acesta va fi scos cu totul din volumul de debut al lui Cassian Maria Spiridon, pentru ca absurdul să fie cumva circular…

S-a spus despre sertarele scriitorilor români că au fost destul de *goale* la căderea comunismului, indiciu al conformismului lor și al acomodării cu regimul. Dacă s-ar înregistra însă toate paginile de poezie și proză care nu au putut trece de Cenzură și dacă li s-ar face suma, e probabil că nu numai dimensiunile Cenzurii, ci și cele ale curajului nostru scriitoricesc ar fi mai corect reflectate. Operațiunea de reconstituire a formei inițiale și de comparare cu forma devenită finală a unei cărți masacrate de Cenzură e un demers pe care, pe urmele „optzecistului" Cassian Maria Spiridon, îl pot face și alți scriitori români, indiferent de generația și de afilierea lor literară. ✦

# UN POET METAFIZIC

*Privind cu detașare, la echidistanță de smerenie și sarcasm, Cassian Maria Spiridon desfășoară energic o viziune, adună gospodărește volume pe o axă lirică a melancoliei, fără a-și domestici sau uza suferința.*

de

**ADRIAN DINU RACHIERU**

Monologând la marginea ființei, palpând, în frazare cadențată, misterul/ mistica existenței între damnare și mântuire, fragmentele lirice, apăsat personalizate, fără ornamente stilistice, ale lui Cassian Maria Spiridon, închipuie ceremonii și meditații grave, „învățând suferința". El, negreșit, face parte din stirpea poeților vizionari, încercat de o resemnare luminoasă (așteptând „veșnica surpare") și are – schițând „peisaje verbale" – percepția tragicului existențial, știind că, inevitabil, „va veni un fel de nimic". Programatic „săracă", ca scriitură albă, poezia sa, de sensibilitate picturală, purtând crucea prezentului, e capabilă de iluminări, înfruntând „fălcile dureroase ale zilei", cum ne asigură însuși poetul.

Cu ani în urmă, lăudând „lirismul ideizat" al lui Cassian Maria Spiridon, Constantin Ciopraga făcea o observație de neocolit: iscoditorul autor, meditând asupra existenței tragice, „nu scrie poeme, ci un sistem poetic", atacând, într-un „univers insolit", o problemă închisă în sine, *fără soluție*. Cărțile care au urmat, în avalanșă, confirmă acest tragism asumat, vorbind despre o interioritate ultragiată, cu oscilante frământări lăuntrice, în efortul de a-și afla *sinea*; și, în același timp, printr-o *scriitură duală* (cf. Iulian Boldea), în reculegere, prin anevoioase căutări, în transcriere nudă, refuzând estetismul șlefuit, îngemănează supliciul interogativ cu beatitudinea elanului ascensional, infuzând discursului energie și deznădejde, deopotrivă. Trăind „cu neantul la ușă", poetul ascultă „vuietul vieții", contemplă, trecut „prin apele luminii", lucrarea timpului, înspre un final știut, invocând „huma primitoare". Obsesia declinului, producând poeme „în balans", de simplitate stilistică și gravitate patetică, alimentează o viziune sumbră, intrând „în trista împăcare". O călătorie, de fapt, în căutarea sensurilor; un pelerinaj prin infernul terestru, privind realitatea „cu liniștea și resemnarea necesare"; un ceremonial, până la urmă, de rostire psalmică, ca exerciții de spiritualizare, „remetaficizând" poezia, împăcând tragismul interior al damnării cu notația fugară, rostogolind impurități în rama chinului existențial. Iată un *Poem de constatare*: „aceste unghii vor continua să crească/ și după moartea mea/ aceste fire de păr se vor lungi/ încă mult timp/ după ce trupul/ nu va mai fi printre vii/ masa și scaunul/ cărțile toate/ prin care mîinile au frunzărit/ vor fi la fel de prezente/ chiar cînd voi fi demult/ dispărut/ farfurioara/ cana de cafea/ după așa îndelungă slujire/ își vor afla un alt stăpîn/ sau le va-nghiți lacomă/ uitarea/ cele cîteva pipe/ prin care plimbam fumul/ amăgitorul/ vor rămîne cuminți/ în rastel/ ca armele scoase din uz/ fără/ în veci/ speranța unor lupte viitoare".

Vom descoperi, așadar, un traseu spectaculos, accidentat, deloc oportunist însă, etalând proiecte energice, bătăios împlinite, începând cu studiile tehnice bucureștene și manuscrisul premiat de *Junimea* (1979/1980), „hăcuit sălbatic" (mărturisea autorul) și tipărit abia în 1985, până la condiția de deținut (nr. 31) în zilele Revoluției; și apoi activismul ieșean, trecut printr-o ziaristică „ruinătoare", relansând publicații (precum *Convorbirile literare*, o revistă – ne amintim – pe butuci) sau inventând altele (cazul *Timpului*, *Poeziei*, *Caietelor de la Durău*), risipindu-se pentru ingrații „confrați" (vezi cărțile scoase la *Timpul*), definind *explozia* lui Cassian Maria Spiridon. Ins vital și tenace, poetul a suportat strâmbele unor confrați și, în pofida cârcotașilor, își vede de drum. Nu e ușor să reziști în „dulcele târg", cel cu „o falsă faimă de moliciune" (cf. G. Călinescu). Și dacă *Noua Junime*, precum visa „divinul critic" se dorea „dătătoare de legi pentru toată țara", în matca unei teme obsesive (cea vitriolând decăderea culturală a Iașului), invocând o tradiție fie înduioșătoare, fie castratoare, noul lider, dorind programatic „dezmorțirea" târgului, anunța un program ambițios, scutit de patetisme, prins în fapte bifate cu o conștiinciozitate contabilicească. Evident, convocând și abilitatea relațională și îmbucurătoare calități manageriale.

Poetul, de vitalitate frenetică la prima vedere, închipuind „poeme crude", desfășoară o viziune mineraloidă; dar, aflat în „bună iubire" cu implacabilul „strigăt al morții", se dovedește un *poet metafizic*. Se autocontemplă, o face însă cu detașare, într-un limbaj glacial, chiar dacă năpădit de gânduri negre. Cheamă cuvinte de moarte și iubire, are forța de a rezista suspendat

„între durere și tăcere"; în pofida lirismului aparent – mozaicat, aspirând spre o „multiplă înfățișare", cu impuls entropic și finaluri deschise, el – vizibil – s-a fixat în matca unei singure teme: *Ars moriendi*. Iar încheierea este previzibilă: trupul e „sortit putreziciunii". „Viguroasă este iarba", ne reamintește cel care, poposind în țintirim, descoperă „cumplita înghesuială" a unei lumi supraetajate, uriaș „dormitor comun", univers stăpânit de „aburi dantești", cutreierat de un „fluviu letal". Pasională, așadar, irigată de un „sânge smintit" poezia lui Cassian Maria Spiridon decretează că „viața și moartea sunt una" (*Poem de recunoaștere*). Asediat de convoiul „faptelor mărunte", poetul vital, făcând apologia morții-iubită, nu devine spăimos. Neavând vreme „să-și ducă trăirile/ până la capăt" (v. *Nu am timp*...), ispitit de „drumurile rupte/ ale morții" și cu sufletul „mai greu ca un munte de sare", el se lasă locuit de un impuls melancolizant. La ceasul rememorărilor, orgolios, Cassian Maria Spiridon retrăiește o tinerețe libertară, golită de spaime, acceptând – ușor întristat și resemnat – o „defilare de umbre", înțelegând că moartea „se așează înțeleaptă peste frunte". O corecție *ironică* domolește acest puseu, provocat prin forajele memoriei la o haltă „pustioasă" sau într-un decor auster. Să reamintim că discreta nostalgie a temporalității, iscând șirul confesiunilor, virează spre *impersonal*. Destăinuirea se însoțește cu profunditatea, după cum anii de tăcere (favorizând acumulările) au alimentat explozia editorială, poetul fiind chiar suspectat de prolificitate. Cercetând insignifianta clipă, trecerea și pe-trecerea „în astă lume", melancolia cuibărită în cotidianitate, el contemplă curgerea. Fără emfază, vidat de orgoliul goethean, astfel de „bucăți de timp", în iluzorie izolare, i se par „gropi pentru suflet și trup". Clipa „înghețată" intră, totuși, „pe banda rulantă a Istoriei", nu îl smulge lumii. Privind cu detașare, la echidistanță de smerenie și sarcasm, Cassian Maria Spiridon desfășoară energic o viziune, adună gospodărește volumele pe această axă lirică, fără a-și domestici sau uza suferința. Metafizica sa, fără a fi chinuitoare, condamnând la damnare, nu poate fi nici agreabilă. Chiar dacă porunca de a fi „una cu Fiul" nu se împlinește, acceptându-și rostul de „clonă dereglată" (v. *Robotul melancolic*), poetul nu uită „pântecul mitic". E drept, totul pleacă de la *o mitologie de uz personal*, invocând locul deluros și nostalgia râului, reinventând copilăria; acel spațiu, invadat de fantome, crescut pe suport mitologic, se încarcă de stranietate. Dispariția celor dragi îl lasă „orfan pentru vecie". „Sufletul casei" (alb și bătrân), hârjoana îngerească, rafalele reci care „dănțuie prin suflet", în fine „vântul uitării" nu fac decât să acutizeze sentimentul zădărniciei.

Etalându-și lecturile în editoriale „de atitudine", aflându-se în vecinătate unor mari spirite (P. Țuțea, în primul rând), Cassian Maria Spiridon exploatează, deopotrivă, *arta nostalgiei* (așa era botezat un volum din 1997, adunând „poeme cuantice") și scenariul biblic. Multe comentarii au evidențiat subtilitățile lexicale, muzicalitatea frazării, aglomerația de oximoroane. Dar Cassian Maria Spiridon e un important poet tocmai fiindcă *impune o viziune lirică*. Și o face cu economie de mijloace și cu „răceală sceptică", cultivând introspecția și afișând un vitalism tulburat. Departe de limbajul scorțos, prețios-filosofard, poetul – ajuns „tigru la bătrânețe" – descoperă *drumul spre eșafod*. Și chiar propria-i *viață postumă*. Om al faptelor culturale, poetul folosește „alcoolul tare al energiei". Pentru Cassian Maria Spiridon, însăși viața (v. *Alt poem metafizic*) e „băută ca un alcool". Să nu uităm, însă, reacția potrivnică: exemplul cristic, „aripa durerii" mângâind lumea și facerea poemului. Chiar singur fiind, încenușat, „cu pieptul învelit de spaimă", poetul știe că *zâmbetul ironic* însoțește, deopotrivă, nostalgiile și „fioroasele clipe/ de tristețe". Acum, adunând „în cartușieră" decenii de viață, așteptând *izbăvirea pământeană*, el, învățat cu greul într-o *lume-părere*, încearcă să le-nțeleagă pe toate. Cassian Maria Spiridon este, neîndoielnic, un *poet metafizic*, din prima linie valorică a optzecismului revitalizat.

Autor total, prolific, de o hărnicie proverbială, om de acțiune, un vital melancolizat, fragilizat, chestionând „inima întrebătoare", un însingurat în context generaționist, Cassian Maria Spiridon își/ne comunică supliciul existențial: „nu voi scăpa niciodată de mine". Trecând în revistă „carnavalul oglindirilor", acel bogat evantai de opinii care i-au însoțit creația, Ovidiu Pecican, pe bună dreptate, amintea și de „versantul sumbru" al acestei lirici. O poezie care vrea să prindă *sensul Lumii* (ca drum spre mântuire) și care acuză o „apăsare cosmică", fiind, alături de rugăciune, – o spunea chiar poetul – „marele dar al lacrimilor". Deloc întâmplător, volumul apărut la Lyon, în tălmăcirea lui Jean Poncet poartă chiar acest titlu: *Le Don des Larmes/ Darul lacrimilor*. Ieșean din 1978, având ca „nași literari" pe Mihai Ursachi, Geo Dumitrescu și Ana Blandiana, convins că doar vocația, nu o anume profesiune, garantează creația, fostul inginer e încrezător în destinul său liric („anotimpul facerii"), nu fără a se întreba „ce rămâne" în urma-i: „tot timpul înarmat/ ca o oaste în marș/ e degetul/ la mâna lucrătoare/ dar ce rămâne/ din sângele albastru/ vărsat pe câmpul alb/ al foii de hârtie" (v. *Dar ce rămâne*). Poezia sa existențială, introspectivă, având ca nucleu *tematica eului* (cf. Mircea Bârsilă), face o figură aparte în peisajul optzecist, impunând o originală viziune lirică, inconfundabilă.

Acum, la ceas aniversar, să-i dorim sănătate și multe alte împliniri (rodiri); fiindcă, spunea Noica, un om nu creează, ci rodește. *La mulți ani!*, cu rodnicie... ✦

# ROMANUL A MURIT! TRĂIASCĂ ROMANUL!

*Articolul de față a apărut în revista* författaren. *(*scriitorul.*) în data de 28 mai 2023, sub semnătura lui Ellinor Skagegård.* författaren. *este revista Uniunii Scriitorilor Suedezi, care apare la Stockholm; iar conform propriei opinii se consideră a fi cea mai bună revistă din Suedia. În acest text, Skagegård realizează o scurtă cercetare privind situația romanului suedez actual, intervievându-i pe Pelle Andersson, Ingrid Elam, Gunnar Nirstedt și mulți alții. Marie Ellinor Skagegård este un jurnalist, scriitor și muzician suedez care lucrează la reviste ca* Upsala Nya Tidning, Svenska dagbladet *sau* författaren., *unde Skagegård este și redactor.*

*de*
**ELLINOR SKAGEGÅRD**

*note, traducere și adaptare din limba suedeză de*
**STÂNIȘOARA STÂNCEL**

*S-a transformat romanul într-o subcultură pentru o categorie limitată de cititori, în mod special interesați? Revista* författaren. *inițiază o dezbatere pe cât de actuală pe atât de veche*

Un roman suedez obișnuit se vinde într-un tiraj cuprins între 300 și 800 de exemplare. Cel puțin dacă-l credem pe Pelle Andersson[1], directorul editurii Ordfront, care a participat primăvara asta la o dezbatere despre criza romanului fără gen[2]. „Romanul polițist, cel de consum și într-o oarecare măsură chiar și textul biografic trăiesc foarte bine. Ficțiunea în general nu are de suferit. Romanul fără gen e cel ce se află într-o formă de criză. Poate că asta duce la supraviețuirea romanului, dar într-un mediu protejat, și amintește de cel al poeziei, adică o activitate savantă și o preocupare a celor extrem de puțini. Aceasta este o problemă cu care ne-am luptat de mult timp, dar despre care industria literară nu vorbește." Că nu se face asta, crede el, este pentru că nu se vrea ca problema să fie acceptată în exterior, cu riscul ca aceasta să devină o profeție, care să se împlinească de la sine și să întărească imaginea romanului marginalizat. „Dar cred că am ajuns în punctul în care oamenilor nu le mai pasă de roman. Prin urmare, trebuie să începem să vorbim din nou despre el, în moduri diferite. Să se pornească o discuție mai largă care să faciliteze ca toate instituțiile să devină conștiente de problemă."

Pe lângă Pelle Andersson, au fost implicați mai mulți participanți, care au polemizat în favoarea romanului, în această primăvară. În lucrarea de față, eu vorbesc cu doi dintre participanții la dezbatere și pot să constat că discuția este difuză și se îndreaptă către orice, de la puterea pieței și digitalizare, la conținutul romanului. Dar este criza actuală, într-un anume fel diferită de cea cuprinsă de-a lungul istoriei romanului? Pentru că nu, nu este prima dată când romanul a fost etichetat ca fiind în criză, și chiar mort. Imediat ce romanul s-a etichetat ca fiind incapabil să satisfacă așteptările cititorilor, s-a vorbit de o criză, și de atunci romanul se adaptează în consecință. „Se modifică și se introduc metode noi de a povesti. Dar mai întâi trebuie să declari moartea vechiului roman", afirmă Ingrid Elam, critic literar și autoare a cărții nou apărută *Romanens segertåg* (*Triumful romanului*).

În cartea sa, ea vorbește despre expansiunea bruscă și mare pe care a cunoscut-o romanul de la sfârșitul secolului al XVIII-lea încoace și care a devenit punctul de plecare real al romanului așa cum îl cunoaștem astăzi. Și în ciuda faptului că în dezbaterea actuală condiția liberală de piață este adesea prezentată ca amenințare, tocmai piața a fost cea care a permis cândva răspândirea romanului. Când literatura a ieșit pe piață, a ajuns să fie citită de mult mai mulți oameni. De asemenea, a contribuit la extinderea libertăților civile, cum ar fi libertatea de exprimare și evoluțiile tehnologice, care au permis tipărirea și distribuirea cărților. „O altă explicație pentru impactul romanului a fost că literatura a ajuns să vorbească mult mai mult despre cititorul însuși. Nu mai erau tratate miturile clasice, ci omul de zi cu zi", spune Ingrid Elam.

## PRIMA CRIZĂ

Romanul a trăit prima sa criză când „lungul secol al XIX-lea" a luat sfârșit, după Primul Război Mondial. Spre deosebire de povestirile cronologice ale romanului din secolul al XIX-lea, în care cititorul urmărea o persoană de la leagăn până la mormânt, acum a apărut romanul modern, care a spart timpul și perspectiva narativă și a schimbat astfel literatura. „Marea criză care se dezbate acum este despre altceva: că romanul nu mai este singur pe piață. Există așa de multe alte lucruri, nu în ultimul rând serialele TV, care îndeplinesc

în multe privințe funcția pe care a avut-o romanul din secolul al XIX-lea. Așa că romanul trebuie să vină cu altceva. Și exact asta și face".

*Pelle Andersson se întreabă unde s-au dus toți cititorii de romane, au dispărut?*

„În comparație cu ce? Toți editorii spun «cititul de roman scade», dar sunt atât de multe romane care se publică. În raport cu câți oameni citeau romane acum 100 de ani, cred că sunt mai mulți care citesc acum, dar sunt și de 100 de ori mai multe romane."

Cineva care nu se recunoaște în cifrele lui Pelle Andersson este Gunnar Nirstedt[3], care conduce Editura Nirstedt/litteratur. „E foarte trist că cifra sa s-a încetățenit ca un fel de adevăr, adică tot ce nu e literatură de gen se vinde în 400 de exemplare și este de mare importanță pentru cei apropiați care suferă. Nu este adevărat. Din păcate, Pelle Andersson contribuie în felul ăsta la propaganda liberală de piață a marilor editori."

*Cum așa?*

„Ei vor, în mod firesc, să prezinte ca fiind extrem de dificil, scump și costisitor să se dedice romanului mai restrâns, pentru că ei înșiși nu vor să o facă. Doresc în schimb să-l aibă în cataloagele lor pentru că arată frumos, dar din moment ce acești editori își investesc toate resursele în marketing și în vânzarea unui număr mic de cărți, pe care deja au decis dinainte că le vor vinde, lasă celelalte titluri la voia întâmplării. Și în felul acesta devin cifrele așa cum sunt."

*„Bombardăm paginile culturale cu autori captivanți și cărți interesante." (Gunnar Nirstedt)*

El spune că editura sa a publicat 100 de titluri în ultimii patru ani. Niciunul dintre ele nu a fost un bestseller, dar cele mai multe s-au descurcat suficient de bine încât finanțele și-au revenit și editorul prosperă. „Când am deschis editura, am avut impresia că o parte a literaturii era practic neexplorată, pentru că marile edituri au fugit de ea cât au putut de repede. Când am început să publicăm cărți pentru exact acel public (n.n. dornic să citească acea literatură rămasă neexplorată), am observat că erau mulți, complet nesatisfăcuți, care își doreau romane adevărate, ambițioase și nu cele de consum." Cu toate acestea, el vede o altă amenințare la adresa romanului: în stadiul de mediere. El simte că genul de literatură, pe care el însuși o publică, ocupă din ce în ce mai puțin spațiu în paginile de cultură, la TV și la radio – forumuri unde deseori se găsesc cititorii săi. „Dacă nu există canale intermediare, atunci nici măcar eu nu pot ajunge la acel public. Și aici apare criza. Deci, există o problemă, dar nu are nicio legătură cu importanța romanului, ci cu proasta încredere în sine a intermediarului, unde se crede că ar trebui să se monitorizeze alte lucruri decât ceea ce ar trebui să se monitorizeze. Bombardăm paginile de cultură cu autori interesanți și cărți interesante, și, în cele din urmă, ei tot aleg să-l intervieveze pe Knausgård[4]", spune Gunnar Nirstedt.

## DOMINĂ LITERATURA POPULARĂ

Această opinie este exprimată și de alte edituri mai mici într-un nou raport privind condițiile literaturii de calitate, care a fost realizat în numele Asociației Editorilor Suedezi în toamna trecută*: Skilda världar. Kvalitetslitteraturens villkor i Sverige idag.* (*Lumi diferite. Condițiile literaturii de calitate în Suedia de azi.*). Sociologii literari Ann Steiner[5], Jerry Määttä[6] și Karl Berglund[7] cercetează trei aspecte diferite ale problemei: editurile care publică literatură de calitate, organismele care o monitorizează, și măsura în care literatura de calitate este disponibilă în formate digitale. „Ceea ce ne-a surprins cel mai mult a fost cât de importante sunt micile edituri și cât de mult din apariția de calitate se datorează lor", spune Ann Steiner. Ea scoate în evidență faptul că termenul de literatură de calitate este sociologic și nu se referă la faptul că o carte este bună sau rea. „De asemenea, am putut observa că diferențele de condiții pentru editurile mari și mici au fost mult mai numeroase decât ne-am imaginat. Există oportunități total diferite de a ajunge la țintă, de a primi recenzii, de a digitaliza literatura." De exemplu, raportul arată că patru edituri diferite au reprezentat mai mult de jumătate din toate titlurile recenzate. Ann Steiner consideră că ajutorul pe care literatura îl primește azi favorizează publicarea unei literaturi de calitate, dar nu și circulația, la fel de importantă, a unui titlu. Aici, putem vorbi de faptul că micile edituri, cu autorii și traducătorii lor, devin niște perdanți. „De asemenea, nu este atât de simplu precum spune Gunnar Nirstedt că există o mulțime de cititori înfometați care se întreabă de ce nu primesc mai multă literatură tradusă în (sau din) germană. Suntem oameni cu mentalitate de turmă și ne însușim ceea ce vedem, ceea ce citim, ceea ce vorbesc prietenii noștri. Avem astăzi o piață care se caracterizează prin literatura populară și prin câțiva actori importanți, care au ocazia să ajungă departe." De exemplu, pe lista celor 20 de titluri de ficțiune vândute în 2021, existau doar trei titluri care puteau fi clasificate ca literatură de calitate. Toate trei au fost publicate de Editura Albert Bonniers Förlag. În epilogul raportului, autorii scriu despre viitorul în care se tem de o fragmentare atât a pieței cărții, cât și a domeniului literar, unde o mare parte a literaturii este publicată în afara marilor canale de vânzare pentru un grup restrâns de cititori.

## O PROBLEMĂ SOCIALĂ

Romanul, care în secolul al XIX-lea a funcționat ca o forță unificatoare și formatoare, a devenit, de fapt, din ce în ce mai mult o subcultură pentru tot mai puțini oameni. Desigur, acest lucru poate fi legat și de lectura redusă în general. În

raportul *Läsandets årsringar* (*Inelele anuale ale lecturii*), din 2021, reiese că lectura a scăzut cu o zecime la nivelul întregii populații, în ultimul sfert de secol, și asta chiar în ciuda unei oferte mult mai mari de titluri. „Principalele concluzii subliniază faptul că lectura scade oarecum și că este în scădere în majoritatea grupurilor", spune unul dintre autorii raportului, Johan Svedjedal[8], și continuă: „Dacă te uiți la media edițiilor vândute de membrii Asociației editorilor, edițiile au scăzut la aproximativ jumătate în anii 2010. Asta înseamnă că, în general, cărțile au mai puțin impact acum decât înainte. Din ce în ce mai multe titluri se luptă pentru atenția unei părți a populației ușor în scădere".

Dar lectura poate fi văzută și ca o problemă socială. Johan Svedjedal subliniază modul în care diversele forme de „publicare ieftină de carte" de-a lungul veacurilor au inclus, desigur, literatura de divertisment, dar și literatura de calitate. „Autori precum Selma Lagerlöf[9] și August Strindberg[10] au fost foarte răspândiți în primele serii ieftine. Se obișnuiește să se spună că atunci când au apărut primele cărți la prețul de o coroană și douăzeci și cinci de öre (n.n. moneda suedeză), la începutul secolului XX, autorii anilor 1880 au fost descoperiți masiv de către public. Nu vedem acest fenomen în cartea audio, dacă privim aceasta ca actuala variantă de carte ieftină."

Raportul arată că un grup, în care lectura de ficțiune este în mod deosebit în scădere, este reprezentat de copii și tineri, și, de asemenea, se mai arată că Suedia iese în evidență în comparație cu alte țări.

*„Nu contează dacă este un roman porno sau Kerstin Ekman[11]."*
*(Martin Kaunitz)*

Potrivit lui Martin Kaunitz, fondatorul editurii Kaunitz-Olsson, ar trebui ca dezbaterea actuală să trateze această problemă. El și Thomas Olsson au fondat editura în 2019 tocmai pentru a contracara criza lecturii în care el crede că ne aflăm acum. „Vorbim mult despre fenomene, de ce cartea audio câștigă tot mai mult teren și de ce romanul tipărit se vinde atât de prost. Dar nu vorbim despre ceea ce este cu adevărat serios: că am renunțat la cultura lecturii, care stă la baza pașilor de prosperitate pe care i-a făcut Occidentul de la Reformă. Această cultură a lecturii", spune Martin Kaunitz, „se referă în primul rând la cartea tipărită". Ca argument, el subliniază potențialul limitat, din punctul de vedere al spațiului, al paginii de hârtie, care în mod special favorizează înțelegerea lecturii și capacitatea de a interpreta un text, referindu-se printre altele la pediatrul Hugo Lagercrantz. „Pentru generația adultă de azi, cartea audio sau citirea ecranului nu reprezintă o problemă, am învățat deja să citim pe hârtie și putem folosi și alte medii ca supliment. Dar pentru copii și tineri este diferit. Învățarea interpretării textului pe hârtia tipărită este marea provocare pentru generațiile viitoare. Și atunci nu contează dacă e un roman porno sau Kerstin Ekman. Tind să asemăn asta cu vaccinarea. Tu și cu mine nu am avut rujeolă, dar încă ne vom vaccina copiii împotriva ei. Dar de îndată ce o mică parte a populației încetează să se mai vaccineze, vechile boli ale copilăriei revin. Și de îndată ce nu ne învățăm copiii să scrie cu creionul și radiera, Evul Mediu va reveni."

El face o altă comparație cu Ministerul Apărării Naționale din Suedia. „Au trecut doar 15 ani de când un parlament suedez unanim a demontat Apărarea. L-a adus acasă pe ultimul bătrân de pe Gotland" (n.n. insulă pe care Suedia avea o bază importantă de apărare națională.) „Pentru că, în Suedia, am convenit că războiul este ceva ce s-a făcut în trecut. Nimeni în Suedia nu vrea să fie împotriva evoluției, iar acum singuri am decis că noul trend este reprezentat de cărțile audio. Dar, în același mod în care construim Apărarea acum, trebuie să ne angajăm în proiecte de lectură la nivel comunitar."

Chiar și Johan Svedjedal vrea să pledeze pentru cartea fizică, dar dintr-o altă perspectivă. „Prin cartea fizică, copiii au văzut că părinții chiar au luat o carte în mână și au citit în ea. În ziua de azi, văd că părinții scot un telefon mobil și nu își dau seama dacă se uită pe Facebook, la știri sau stau și citesc o carte electronică".

## CARTEA AUDIO ESTE INVINCIBILĂ

Trebuie scris că postările dezbaterilor despre avantajele cărții fizice și amenințarea din direcția cărții audio au fost și ele criticate. De exemplu, în buletinul informativ din revista *Boktugg* (*Moara de carte*), Sölve Dahlgren[12] comentează că avem tendința de „a romantiza și exagera cum era mai demult". În *Förlagspodden* (*Podcastul publicării*), Kristoffer Lind[13] și Lasse Winkler[14] sunt enervați de modul în care cartea audio este adesea prezentată ca o amenințare, dar fără propuneri concrete. Ar trebui interzisă? Dar Martin Kaunitz are exact o astfel de propunere: „introduceți o perioadă de așteptare pentru cartea audio în sistemul de susținere a literaturii. Cartea audio este invincibilă. Cei mai mari jucători doresc să publice o carte pe hârtie în câteva sute de exemplare, astfel încât să poată primi 100 000 de coroane suedeze ca sprijin literar. Apoi cartea pe hârtie se termină și cititorii sunt îndrumați către varianta audio. Aceasta, la fel ca și cartea de buzunar, ar trebui să fie văzută ca un format secundar. Să presupunem că toate cărțile care apar în format audio în decurs de 18 luni nu pot primi sprijin economic literar. Atunci se va schimba imediat atitudinea".

Lectura redusă, dificultăți de a ajunge la țintă, concurența crescută, digitalizarea, toate acestea reprezintă factori externi care afectează desigur poziția și premisele romanului. Dar are el vreo responsabilitate proprie? Are vreo valoare intrinsecă dacă nu poate atrage oamenii să citească? Această întrebare și-o pune Pelle Andersson, de la Editura Ordfront,

și se referă la dezbaterea care s-a declanșat când Björn Werner[15], care a făcut parte din comitetul electoral al *Premiului August*, a criticat titlurile nominalizate ca fiind prea dificile și plictisitoare. „Nu spun că Björn Werner are dreptate, dar ce vrea el să spună? E vorba oare despre faptul că romanul de azi este puțin prea dificil sau puțin prea greoi sau puțin prea elaborat pentru cei care sunt interesați doar de limbaj și formă? Atunci poate că e timpul să începeți să vă întrebați ce fel de roman este în viață. Nu am niciun răspuns, spun doar că trebuie să începem să vorbim despre motivul pentru care nu se citește romanul tradițional."

Mai mulți au fost pe aceeași pistă. Într-un text din ziarul *Svenska Dagbladet* din 2020, scriitorul Måns Wadensjö[16] a scris că nici chiar el însuși nu ar vrea să citească romane ca ale lui, că „literatura contemporană s-a retras la marginile societății și se limitează fără excepție la zona privată și estetică". „Momentul în care romanul a descris societatea și a influențat cu adevărat oamenii nu este cu siguranță acum", a scris el. Chiar și Per Klingberg[17] a deplâns recent în ziarul *Göteborgs-Posten* că „romanul nu mai funcționează ca un cadru comun de referință".

## CE ESTE UN ROMAN?

În istoria romanului, se poate vedea cum s-au schimbat atât forma cât și conținutul, cum l-au remodelat crizele și cum, în anumite perioade, a fost mai mult sau mai puțin accesibil cititorului. Dar în *Romanens segertåg* (*Triumful romanului*)? Ingrid Elam scrie că cea mai mare amenințare la adresa romanului nu se datorează circumstanțelor externe, ci interne: „Când romanele încep să fie prea mult interesate de literatură, despre ce este un roman și despre ce scrie, atunci sfârșitul romanului este aproape, atunci se îndepărtează de cititori spre sine, pentru a se ofili în liniște ca Narcis, în oglinda lui de apă". Ea comentează: „Personal, m-am săturat de un tip foarte simplist de autoficțiune în care este greu să separăm eul romanului de eul scriitorului. Pe de o parte, este vorba despre o dorință răspândită de a-și spune povestea. Pe de altă parte, este vorba despre lucruri mai greu de identificat, cum ar fi politica identității. Că există o tendință de a nu avea voie să-ți însușești alte culturi, gen, experiențe, ceea ce creează această îngrădire în mitul lui Narcis, în care doar stai și te privești în oglindă. Atunci romanul devine sărac, iar aceasta este o amenințare pentru supraviețuirea lui".

*Cum vedeți viitorul romanului?*

„Cred că situația în care ne aflăm acum, cu război, mizerie și sărăcie va duce la alte tipuri de povești. Nu te mai poți uita doar la buricul tău. Dacă te uiți înapoi la istoria romanului, acesta a reușit întotdeauna să găsească noi modalități de a povesti și lucruri noi despre care să povestească. Nu există niciun gen literar la fel de flexibil precum romanul și, prin urmare, el va supraviețui și de această dată." ✦

---

**1.** Pelle Andersson este jurnalist și scriitor suedez, actualmente directorul Editurii Ordfront din Stockholm.

**2.** Prin termenul de „roman fără gen", autoarea înțelege contrariul romanului cu gen, adică acel roman care sfidează clasificările convenționale.

**3.** Gunnar Nirstedt este jurnalist, scriitor și traducător suedez. El este, de asemenea, fondatorul, editorul și coproprietar al Editurii Nirstedt/litteratur, care publică atât literatură nouă, cât și apărută anterior.

**4.** Karl Ove Knausgård este scriitor norvegian, remarcat în special pentru seria sa de romane *Min kamp* (*Lupta mea*), traduse în 35 de limbi și vândute în peste 500 000 de exemplare numai în Norvegia. În 2019, a fost distins cu Premiul Nordic al Academiei Suedeze.

**5.** Ann Steiner este cercetător și profesor universitar în publicarea și piața cărții, sociolog literar și membru suedez al SHARP (Society for the History of Authorship, Reading and Publishing).

**6.** Jerry Määttä este docent în știința literaturii și lector în istorie cu accent pe studii culturale la Universitatea din Stockholm. Domeniile sale de cercetare sunt: sociologia literaturii, studii de cercetare culturală, piața actuală a cărții, critica literară și așa mai departe.

**7.** Karl Berglund este lector universitar la Catedra de literatură și retorică de la Universitatea din Uppsala (Suedia).

**8.** Erik Johan Olof Svedjedal este scriitor suedez și profesor emerit în studii literare, în special sociologia literaturii, la Universitatea din Uppsala (Suedia).

**9.** Selma Lagerlöf este un clasic al literaturii suedeze și prima scriitoare femeie care a primit Premiul Nobel pentru Literatură în anul 1909.

**10.** August Strindberg este considerat unul dintre cei mai importanți scriitori ai Suediei. Multe dintre romanele, nuvelele și piesele sale de teatru sunt lucrări de referință în literatura suedeză.

**11.** Kerstin Ekman a debutat în anul 1959 ca scriitoare de romane polițiste și a fost aleasă în Academia Suedeză în 1978. În anii 1970, ea a publicat binecunoscuta serie de romane *Kvinnorna och staden* (*Femeile și orașul*), în care povestește despre cum crește orașul în Suedia industrializată și locul pe care munca femeii îl ocupă în această evoluție. Arta bogată a povestirilor lui Kerstin Ekman, care își are rădăcinile în cotidian, a făcut-o una dintre cele mai citite scriitoare ale Suediei anilor 1900. Ekman a primit câteva premii literare majore, cum ar fi *Augustpriset* în 1993 și 2003, *Pilotpriset* în 1995, premiul *IvarLo* în 2000, premiul Gerard Bonnier pentru eseuri în 2008 și bursa Eva Bonnier în 2019.

**12.** Sölve Dahlgren este scriitor și jurnalist suedez care monitorizează industria cărții în calitate de redactor-șef la Boktugg.se, unul dintre apreciatele site-uri de literatură din Suedia.

**13.** Kristoffer Lind este fondatorul Editurii suedeze Lind & Co, care publică un număr mare de lucrări în fiecare an, în principal titluri de ficțiune.

**14.** Lasse Winkler este jurnalist suedez și redactor-șef de lungă durată la ziarul *Svensk Bokhandel*. Din 2017, este editor responsabil pentru *Förlagspodden*, pe care îl produce împreună cu Kristoffer Lind.

**15.** Björn Erik Werner este un jurnalist suedez, fost responsabil de cultură la clasicul ziar suedez *Göteborgs-Posten*" (GP).

**16.** Måns Wadensjö este un scriitor suedez tânăr, care în cele patru romane scrise tratează problematica locului de muncă.

**17.** Per Klingberg este un cercetător literar și jurnalist care actualmente scrie o teză de doctorat în literatură.

# Traian Parva Săsărman

## MUȚI

Cum să uiți un asemenea om? Chiar dacă ar trece o sută de ani, nu pare mult. Dar dacă zici un secol? Hm! Pare cu totul altceva. A fost prietenul meu. De fapt, eu al domniei sale. Ținea la mine ca la copilul lui. Pe care nu-l avusese. Avea două fete de care era mândru tare. Una avocat la Cluj-Napoca. Cealaltă preda la o școală din Târgu Mureș. Și o nepoțică, Miruna. Simpatică foarte. Domnul doctor Bălan era cel mai fain om dintre „senatorii" Partidului. Sau seniorii. De drept. Un bărbat mai degrabă mic de statură. Acolo un metru șaizeci și cinci. Ori „metăr", cum îi plăcea să pronunțe zâmbind. Și, în unele cazuri, să se pronunțe. De pildă, îl întreba pe Dom' Vasile Sângeorzan senior (cel care le spunea mereu tovarășilor „bolșovici").

– Vasile, tu ce crezi – tovarășul Ilicescu e criminal? Dom' Vasile de colo – Cred că este. Cred multe. Știu sigur că-i comunist. Bag seama că-i kaghebist. Bolșovic mie-n sută. Cum c-ar fi democrat, nu pot crede. Nicevo. Nicagda. Dacă am aduna la socoteală și tocurile de la pantofi, doctorul Bălan se putea apropia de un metru șaptezeci. Înălțime. Dacă înălțimea fizică nu era neapărat un avantaj, cea morală era totală. Oricum am sta și-am cugeta, Omul avea înălțime. Din destul. Ca un fel de compensație mai purta și o desagă de bunătate. Mai purta doi ochi pătrunzător-iscoditori. Blânzi și omenoși. Pe lângă, avea în posesie deplină un suflet larg. Cât o câmpie de grâu cu maci. Așa cam de câteva hectare. De senin. Mărșăluia drept. Impunător. Ca un soldat de plumb. Că tot era fiu de căpitan. Și ginere. Pe deasupra. Amândoi făceau parte din garda prințului Carol II. Pe vremea când era exilat la Bistrița. Șezuse o bună bucată pe-aici. Și tânărul student Bălan fusese pe-aproape. A fost medic veterinar. Schior pasionat. Mare patinator. Înotător. Pe tema cu profesia de bază a domniei sale (pentru că la finalul carierei ajunsese inspector la Direcția Sanitară Bistrița) avea o istorie. Un fel de anecdotă-amintire. Frumoasă și spusă cu ghidușie. Pentru a-mi produce bucurie plasa istorisirea (despre care afirma cu tărie că a fost adevărată) în comuna mea. Branișteа. Și povestea cam așa: „pe vremea celorlalți comuniști, ăi bătrâni (ori «bolșovici», după Don Vasile Sângeorzan), mai precis în perioada ceaușistă se țineau la județ fel de fel de ședințe." Plenare. Congrese. Că numa' tovarășu dracu' le mai dădea de capăt. Vorba lui Dom' Vasile – „dracu să-i îmburde-n iad". Și, după cum se știe, la aceste ședințe erau delegați anumiți tovarăși și cetățeni. Unii cu „foncții". Alții fără. Scopul? Să se dea din gură. Să cuvânteze și ei, la microfon, anumite probleme privind „realizările socialistili". Apoi, musai, depășirea planurilor. Dom' Vasile le zicea „planoare". Despre marele avânt proletar. Despre întrecerile în munca socialistă și multe alte feluri de drăcovenii. Palavre. Minciuni. Bancuri. Astfel că anumiți „tovarăși" erau pregătiți ce să cuvânteze. Și instruiți cum s-o facă. Tovărășește. La o asemenea strânsură a fost trimis din comuna Branișteа (sat Cireșoaia sau Decea), un fel de fruntaș socialist. Acolo, un Pișta sau Gyuri. Desigur, i s-a trasat sarcină ce să spună. Că nu se putea orice și, mai ales, oricum. Trebuia, tovarăși, scoasă în evidență linia roșie. Directoare a partidului. La momentul potrivit i s-a dat cuvântul tovarășului Pișta. I se atrăsese atenția că musai să zică despre tov. Ceaușescu, de marile „realizări-socialistili". Dar poate și să propună ceva „constructiv" sau să solicite ceva. Vreun serviciu de care locuitorii comunei ar avea nevoie. Așadar, tovarășul Pișta se aburcă pe tribună, la microfon, și cuvântă cam așa:

– Dragi tovarăși, vrei să știți că tovarășul Ceaușescu este foarte bun conductor. La noi, CAP este un mezogăzdușag, lucrurile merge foarte repede. Și bun. Și noi străduiește, mă rog fain, „keszemen sepen" cu spor să depășește planurile. Da' mă rog fain și nealcoș trebe să spuneți ca la comun, la noi, musai trebe un mărhaie de doctor, că n-aveam. Aplaudacii, zice-se, și-or făcut datoria cu deasupra de măsură. Cert e că în două-trei săptămâni comuna a primit de la județ un medic veterinar.

Pișta, în româna-maghiara lui din deal, de sub munte pronunța „morhodoktor", adică doctor de mărhaie (vite, bivoli, cai, boi, oi, măgari etc.). Iar cu rânduiala gramaticală a limbii române nu prea le avea. Așa că, în loc de „doctor de mărhăi", i-a ieșit „mărhaie de doctor." Se mai întâmplă și la tovarăși cu „foncții". Și tovarășu' partid (vorba lui Vântu') a rezolvat solicitarea. To(n)t tovărășește.

FRAGMENT DIN NUVELA *MUȚI*

Dl. Doctor Bălan zâmbea satisfăcut. Ștrengărește. Și ne istorisea cum a ajuns dumnealui (cam în același mod) medic veterinar la Șieuț. Pe Valea Șieului. Când l-am cunoscut, mai îndeaproape de sută. Cu demnitate. Cu credință. Sub sprâncenele stufoase, frumos arcuite, complotau doi ochi căprui cu sclipiri negre. Observa tot ce se mișca în jurul lui. Mai zâmbea și dintr-o mustăcioară. De-a dreptul aristocratică. Tunsă scurt. Albită de multă vreme. Părul des și scămos se cam decolorase și el. Odată cu vârsta sau „vrâsta", după cum glumea:

– Măi, acesta de doi metări, tu știi că am și eu o „vrâstă"? Da' nu-i roșie. Ca a tov. Ilici Ilicescu. La vârsta domniei-sale, pe lângă părul zăpadă de decembrie, avea, ca sportivii, o alură de sărbători. La fel și mustața. Avea, în portmoneu, un creion mic. Negru. Cu el își cănea mustăcioara. Și, parcă, se transforma. Devenea mai tânăr. Mai verde. Mai în floare. Avea un fel frumos și foarte interesant de a se prezenta.

Zâmbind candid, se recomanda:

– Sunt doctor Emil Bălan, medic veterinar. Și completa șăgalnic. Maliţios:

– Neam cu mitropolitu' Bălan, cu generalul Bălan. Și cu banditu' Bălan. „Famelie mare" ce mai șergo-mergo. Surâdea mereu. Și povestea. Câte toa(n)te. Multe toate. Domnia-sa un metru șaizeci și cinci. Eu aproape doi. Privindu-mă așa cam de sus în jos, ori de jos în sus, se încruntă la înălțimea mea. Și mă întreba:

– Măi, acesta de doi metări, tu știi cum îi spun moldovenii caprei?

Știam, dar nu se făcea să-mi amintesc. Nu, dom` doctor!

– Dânsa!

Deși glumea pe seama moldovenilor, se căsătorise cu o domnișoară din Iași. Au mers pe drumul alb mai bine de șaizeci de ani. Toată viața s-au alintat cu apelativul Muți. Aceasta era bucuria lor. Nu pisicel, nu iubițel, nu iepurel, nu scumpițel. Muți. Pur și simplu. Muți. Era bucuria și filosofia lor existențială. Doamna Muți. Domnul Muți.

L-am cunoscut pe la începutul anului 1992. La partid. Eu eram „cantindat" la primăria Lunca. Domnul Bălan Emil era senator de drept la PNȚCD Bistrița-Năsăud. Onorific. Desigur.

Mi-a plăcut din prima clipă. L-am simțit. Era un om croit din văiug. Nu din căpătâie. Dacă dumnealui părea un soldat, doamna Muți, care fusese profesoară de engleză-germană, semăna cu un general. Crescut în taigaua rusă. Ori prin stepele calmuce. Sunt foarte convins c-ar fi putut comanda cel puțin o sotnie de cazaci zaporojeni. De altfel, avea o mare prețuire pentru cultura rusă, în special.

Într-o zi de primăvară timpurie, doctorul Bălan, la sediul partidului din strada Gheorghe Șincai din Bistrița, mă întrebă:

– Măi, acesta de doi metări (și-mi spunea acest apelativ cu un fel de admirație nedisimulată), tu știi a scrie?

– Dom' doctor, cam atâta știu. Să scriu, să citesc. Și să cetesc.

Probleme încâlcite cu a citi și a ceti. Era o reminiscență din vremea (sau timpurile) când făceam pe inspectorul de finanțe. La DGFPCFS Bistrița-Năsăud. Până atunci nu prea făcusem diferențe. Însă, aflai că domeniul „a citi" însemna ceva în legătură cu poezia, proza, eseul etc.

Iar „a ceti"? Hm! Cu totul altfel. Altă gâscă-n altă traistă. Cu totul altă poveste. Mai ales dacă puteai controla o serie bună de „instituții de limbi străine". Adică acele locații unde puteai intra vorbind românește. Și puteai ieși, mai târziu, vorbind orice limbă. Un mucalit aprecia „măi, cea mai fină limbă-i limba oii". Adică: beeee! După cinzeci de grade plus (tărie) „sinergia faptelor nu eludează meandrele concretului". Horba tovarășului Ilici Ilicescu. Așa că, în atare situație, se putea folosi orice limbă. Evident străină. Și, dacă se poate, de neînțeles. Eu, ca inspector, în sectorul meu (parohia mea, după colegul Mișu Stan) aveam, în subordine, vreo douăzeci de asemenea instituții. Așadar, se fabrica horincă. Tare. Cinzeci de grade plus. Fie ce-o fi! Vorba brăniștenilor: „fie capră, fie țap, lapte să dea!".

Dintre cele peste douăzeci de „furnale", trei-patru erau autorizate. Celelalte funcționau prin diverse pâraie. De aceea, se numeau „de pârău". Vrednicii noștri munteni posedau, în creierii munților, prin pâraie, asemenea instituții. Se făcea țuică de prune, de pere, de mere, de zahăr, marmeladă. Sau de mălai. Cam aiasta era scurgerea de la țeava horincii și-a istoriei, a muncii cu omul. Sau a muncii „cu cartea". Asta însemna în termeni peiorativi „a ceti-cetire."

Dom' doctor:

– Mă, acesta de doi metări, tu știi de ce Vasile Sângeorzan le zice fesenăilor „bolșovici"?

– Nu știu, dom`doctor. Și chiar nu știam.

– Păi, de proști ce sunt. Și hoți. Mincinoși. Și așa-i placea lui Vasile.

Dom' Vasile Sângeorzan senior. Era și omul ăsta o figură aparte.

Mie, cel mai mult, îmi plăcea cum poreclea tovarășii. Adică? Bolșovici. Nu că n-ar fi cunoscut termenul corect. Doar că îi „prostea" dumnealui. De acolo. De parcă n-ar fi fost prostălăi din naștere. Hoția o învățau din mers. Nu-i putea suferi. Comenta:

– Aiștia, bolșovicii, îs mai răi decât ciuma, râia sau plăgile Egiptului.

N-ar fi cedat nicio fărâmă din credința lui. Nici cât negru sub unghie. După „rivuluție", alt termen „șpețial" a revenit la Biserica Greco-Catolică. Cea unită cu Roma. Păi, cum altfel? Doar seniorii Maniu și Coposu au fost greco-catolici.

Zicea dom' Vasile:

– Măi, dă-i în pușcărie de bolșovici. Acolo-i locul lor. Meritat. Tuna dom' Vasile Sângeorzan pe la ședințele și întâlnirile de la PNȚCD. Și nu numai acolo. La fel era și fiul, Vasile Sângeorzan jr. Tenace. Clar. De neînfrânt. În familia lor vorba era lege. Cuvântul era cuvânt. Și, mai ales, se respecta.

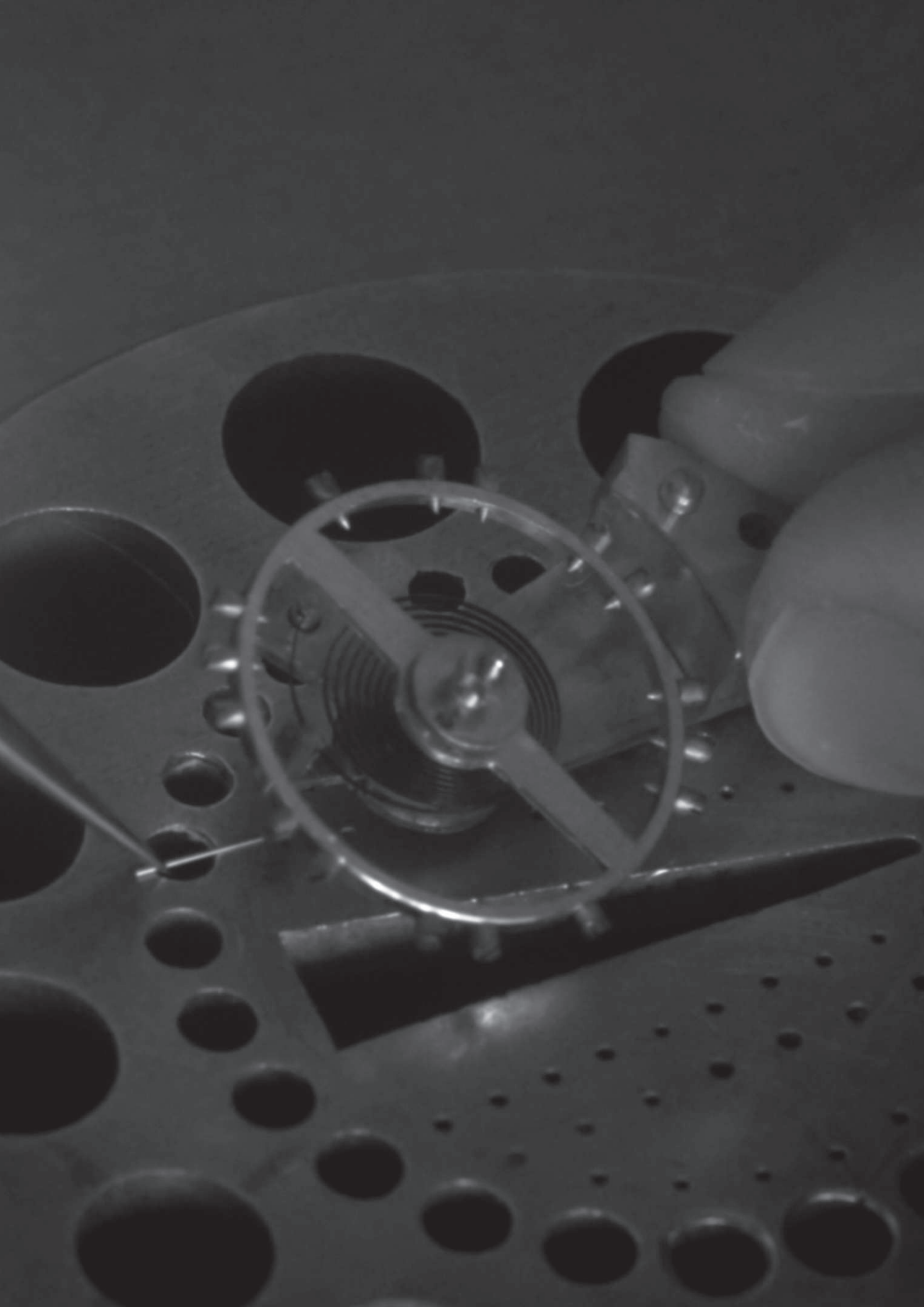
Don' Vasile senior fusese un om aprig la viața lui. ✦

# ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ

## RENUL

Escaladăm în goană un arbore – sistem
de lungi ramificații. Dorind să le măsoare,
viteza naște monștri. Iar cei mai mulți se tem
de propria lor umbră, și se feresc de soare.
Am zis că-i vînt, dar nu e decît un clar-obscur
elan care ne-mpinge mereu, pînă la pragul
de unde vidul pare priveliște și-azur.
Un vultur orb semnează, în cer, Învălmășagul.
Am zis că-i foc, dar nu e decît reflexul lui
pe măști. Privirea plînge de ceea ce zărește
în sine, și – ascunsă sub irisul verzui –
participă la pradă doar noaptea, tîlhărește.
Am zis că-i turn, în care cîntînd vom obîrși
destine noi, că nimeni nu poate să-l răstoarne.
Dar uite: timpul însuși se poticnește, și
– căzut pe-o rînă – renul ne-aruncă jos din coarne..

Poem apărut inițial în *Steaua,* nr. 12/ 1966



# À LA LÉGÈRE

*Nu un fals roman polițist, nu un roman cu intrigă polițistă, nu o găselniță șmecheră care îmbracă în hainele genului o poveste de fapt profundă despre lume, viață, moarte și sensuri subtile. Nu, pur și simplu un reprezentant onorabil al genului.*

de
**VICTOR CUBLEȘAN**

Regula spune că subiectul unei cronici literare ar trebui să fie o carte care fie este valoroasă, fie pretinde a fi una. Cronicarul disecă, analizează, pune un verdict. Așază volumul pe un raft. Atunci cînd alegi o carte despre care vei scrie, alegi o carte semnificativă, una care, sub o formă sau alta, are sau ar trebui să aibă un impact asupra literaturii. Ei bine, astăzi am ales o altă potecă. Nu va fi o carte care să aibă pretenția de literatură înaltă. Nu va fi o carte pe care să te aștepți sau să vrei nu atît să o clasifici pentru un raft anume al valorilor, dar pe care nu te obosești măcar să o iei în calcul pentru o valorizare literară. Astăzi voi consemna, pur și simplu, un roman polițist. Nu un fals roman polițist, nu un roman cu intrigă polițistă, nu o găselniță șmecheră care îmbracă în hainele genului o poveste de fapt profundă despre lume, viață, moarte și sensuri subtile. Nu, pur și simplu un reprezentant onorabil al genului. Cei care strîmbă din nas la astfel de lecturi pot să se oprească aici cu acest text – nu vor cîștiga nimic continuînd. Eu, pe de altă parte, nu simt niciun fel de rușine în a admite că citesc (aproape) dintotdeauna cu plăcere așa-zisa literatură de consum, fie ea polițistă, SF sau fantasy, atunci cînd e scrisă bine. Aceasta este prin urmare o discuție *à la légère* despre ce putem citi pentru relaxare și superficială, dar plăcută, satisfacție intelectuală.

Bogdan Teodorescu, Petru Berteanu, *Oricine poate muri*, București, Editura Tritonic, 2024

Am primit la sfîrșitul anului trecut, la redacție, romanul semnat de Bogdan Teodorescu și Petru Berteanu, *Oricine poate muri*. L-am primit atît eu, cît și Ovidiu Pecican. Deschizînd plicurile, ne-am amuzat să observăm că cineva încurcase rău dedicațiile. Și redacțiile. Aveam în mînă exemplarul destinat unui alt cronicar, de la o revistă bucureșteană. Mai scrisesem anterior despre Bogdan Teodorescu (de două ori chiar) și nu intenționam să mai scriu încă o dată, deoarece nu credeam că poate aduce ceva nou. Apoi vestea, pentru mine neașteptată, a morții sale m-a făcut să iau în mînă volumul. Și să constat că de data aceasta este altceva.

În romanele anterioare pe care i le citisem, Bogdan Teodorescu făcea *thriller* politic în haină autohtonă. Și o făcea cu multă abilitate. Avea pe de-o parte bagajul de cunoștințe al unui expert de primă mînă în politica noastră locală, experiența de a fi fost de atîtea ori în intestinele diferitelor dihănii politice de pe la noi și avea, pe de altă parte, îndemînarea literară de a scrie cursiv, necrispat, fără pretenții de înflorituri, de superiorități intelectuale strecurate din vreun complex de inadecvare la lumea scriitoricească. Cărți bine închegate, fiecare cu un mic dedesubt, cu o privire puțin mai serioasă asupra colțului nostru de lume. Romanele sale nepretențioase cred că au reușit să surprindă caracterul murdar al politicii românești mai bine decît tomuri mult mai înfoiate în pretențiozități literare, semnate de nume mult mai recunoscute în mediul scriitoricesc.

Romanul de față este altceva. Nu știu dacă este influența lui Petru Berteanu, dar suspectez că schimbarea de macaz trebuie să-i fie creditată. *Oricine poate muri* este un roman polițist românesc scris în cea mai curată adaptare locală a stilului anglo-saxon. Cum care stil anglo-saxon? Cel lansat de Dashiell Hammett și Raymond Chandler și emulsionat în șabloane comerciale în lungile serii ale prezentului precum cele semnate de un Lee Child. Stilul acesta operează prin șabloane care se leagă între ele ca într-o construcție elaborată de piese lego. Nu există un desen anume, dar compoziția are aceeași aromă (și poți confunda cu ușurință scriitura celor care-l abordează cu succes). Poți avea un intro scurt, violent și aparent rupt (pînă mult în miezul narațiunii) de poveste, un personaj anti-erou clișeizat (puternic, inteligent, blazat, divorțat, polițist bun, dar cu „bagaj", mișocar, *cool*), un oraș/

orășel foarte pitoresc, o sumedenie de personaje pestrițe, multe mistere îngropate în trecut, multe întorsături de situație. Narațiunea se face fie la persoana întîi – și atunci alegi vocea mișcătăresc-cinică a antieroului –, fie dintr-un rece și descriptiv panoramic punct de vedere al persoanei a treia, care implică un narator cu aer profesionist (profesionist nu ca scriitor, ci ca polițist). Pare o rețetă simplă, la îndemîna oricui a trecut printr-un curs de *creative writing* ținut mai de Doamne-ajută. Pare. Am văzut nenumărate încercări chinuite, romane polițiste românești pe care le citești cu senzația că mesteci pietriș amestecat cu balegă. Scriitura comercială presupune foarte multă disciplină și o foarte exactă cunoaștere a propriilor resurse. Nu este o muncă de mare rafinament, dar este o muncă grea, care presupune să nu cobori sub linia mediocrității pe distanțe ample, pagini multe care se citesc ușor. Nu știu de ce, dar prozatorul român pare mult mai predispus să încerce să copieze (fără succes) modele artistice complexe, decît să își stabilizeze scrisul pe un stil deloc complicat de reprodus.

*Oricine poate muri* este una dintre cele mai bune transpuneri ale rețetarului internațional binecunoscut pe plaiuri mioritice. Are un personaj principal care corespunde: un găligan, acum ros de un cancer la plămîni pe care s-ar părea că tocmai l-a învins, fost mare mahăr în poliție, ostracizat în urma unui scandal și ajuns într-un pitoresc orășel de provincie ca șef al poliției, șugubăț în povești și pitoresc în exprimare. E plasat pe fundalul epidemiei de COVID, ceea ce îi dă culoare și particularitate. Are multe personaje secundare cu o sumă de povești pitorești. Gealați, pipițe și exageratorii de rigoare. Are crime și povești întortocheate. Și nici măcar o clipă nu sună fals. Pardon, sună implauzibil cap-coadă, dar este perfect credibil în logica povestirii. Romanul sună la fel ca rudele sale străine. Îl poți transpune din Adava, România în Adava, USA cu minimele translatări de rigoare. Bogdan Teodorescu și Petru Berteanu au reușit să producă un roman comercial perfect. Iar ăsta este un compliment.

De ce este important să ai literatură comercială în literatura națională? Pentru că profesionalizează. Scriitorii, cititorii și criticii. Impune un standard. Și este nevoie de unul. Dacă ai o literatură comercială decentă, un scriitor cu pretenții va înțelege că trebuie să producă o scriitură măcar la acel nivel. Un cititor nu va accepta ceva scris mai prost decît atît. Iar criticii vor putea respinge orice nu are măcar îndemînarea de bază a unei astfel de literaturi. Literatura comercială educă.

Literatura comercială amuză. Iar Bogdan Teodorescu și Petru Berteanu reușesc de minune acest lucru în *Oricine poate muri*. Romanul are ritm, are *suspense*, are coloratura locală glumeață la care te aștepți. Îți oferă cîteva după-amieze plăcute de lectură și propune o aventură polițistă autohtonă pe care nu te jenezi să o compari cu cea produsă în lumea anglo-saxonă. ✦

# ÎNTRE SMALȚURI, CRISTALE ȘI RAFTURI CU AROME

*La poezia lui George V. Precup frapează structura fragmentară a discursului liric, deloc narativ, ci fixând momente și senzații cumva disparate, încât cititorul e obligat să unifice singur salturile și faliile dintre un vers și altul.*

de
**ION POP**

*Lumina pusă la păstrat* se intitulează, frumos, recenta carte de versuri – a noua, dacă am numărat bine – semnată de sibianul George V. Precup (Editura Eikon, 2024), sugerând mult dintr-o personală definiție a textelor ce vor urma: o poetică a concentrării expresiei în formulări foarte atent calculate, ca pe un cântar de farmacie verbală, și o anumită calitate a atmosferei lirice, subtil sugerată. Este intuiția confirmată de mai toate poemele construite ca suite de rostiri cvasiaforistice, aproximative haiku-uri, impresionism intelectualizat – în fond, un mod manierist (în sens tipologic) de raportare insolită la cele văzute și gândite. Încă din primele pagini, frapează structura fragmentară a discursului liric, deloc narativ, ci fixând momente și senzații cumva disparate, încât cititorul e obligat să unifice singur salturile și faliile dintre un vers și altul, de unde și impresia de oracular și sentențios (remarcată, exact, alături de alte trăsături ale acestei poezii, de prefațatorul Christian Crăciun). Rămâne totuși între ele un gol pentru reverberații, și e chiar spațiul pe care și-l dorește poetul pentru a-l atribui raporturilor sale cu lumea: „Ai simțit magneți fericiți ca orbi ce se mângâie", spune un vers dintre cele mai caracteristice, chiar în poezia unde apare sintagma din titlul cărții *(Pe forme ce scapă vederii)*. Loc, așadar, pentru intuiție, pentru aproximări tatonante ale sensului, tăcere grăitoare, plină de timide promisiuni, de epifanii parțiale ale sacrului. Căci despre sacralitate și mister este vorba aici – și va fi în toată cartea –, despre o „transparență a sacrului" doar reverberant între obiecte și ființe ce se atrag în căutarea comuniunii, pe un prag intermediar pe care se pot produce mici ruguri aprinse, ca în vremuri biblice, „Vibrații ce gustă lumina, nu ochi,/ Nici creier, ci frunziș luminat". Fuziune, deci, de corporalitate transfigurată, asociind lumina intelectului – ochiul – cu simțul elementar al gustului, devenit însă eteric prin asociere cu cel al mirosului; incertitudine compensată de credință („Credința scrie, nu tu!", „Aripi se roagă și închipuie scrisul, mâini nu") și complementaritate a prospețimii senzoriale cu partea dureroasă a contactelor cu lumea. Important îmi pare, tot aici, versul „N'ai voce, ci voci rafinate de smalț", ce prinde în efigie metaforică amintita concentrare plastică, durabilă, a imaginii, promițătoare, totuși, în materialitatea ei densă, de sclipiri noi.

George V. Precup, *Lumina pusă la păstrat*, București, Editura Eikon, 2024

În alte pagini vor apărea „flori de mărgean", „smalț pe suflet în creștere", („Lumină de toamnă peste noi cu smalț de agată"), cuarțuri („prinde noaptea cuarț"), „fildeșul versului", chiar un diamant nădușit... (Ortografic, e prezent în toate poeziile apostroful, ca în vechile reguli academice, numai că nu e pus întotdeauna unde trebuie și sporește, din această cauză, dificultatea lecturii). Pe pagina următoare, o altă poezie prelungește aceeași stare de spirit, propusă ca disponibilă la nivel intuitiv – „Nevăzutul în mine dospește" și o similară închegare a imaginii materiale concentrate, ce capătă substanță în atmosfera lăuntrică agitată – „răbdarea ce lumină a prins", „trestia tot mai foșnită a trupului" –, pentru care impalpabilul sugestiei lirice poate constitui o paradoxală apărare de teamă și de singurătate: „Aburind poezia în mine, de cine m-aș teme?". Și, încă o dată, stratul protector, mineral, al versului care lasă totuși un spațiu subteran pentru aceeași unduire sonoră a sentimentului: „Cântă subteranele platinei, nevăzutul în mine dospind" *(Dospirea)*. (Verbul *a dospi* și substantivul *dospire* vor fi reluate laitmotivic în multe locuri, în serviciul aceleiași sugestii: fermentație/ frământare lăuntrică).Ca „scrib din Est", subiectul liric se vede tot în stare de „dospire", umblă printre arome, mărturisește stări de luminozitate sufletească, transfiguratoare: „El duce plase pe umeri, pune în rafturi aromele/ vindecând ce nu e vindecat./ Simte esențele și îmblânzește păcatele// dospind// luminat./ Înaltă imn nebiruitului, biruit". Sau, poate mai puțin potrivit: „dospirea

în frânghii", „Trupul de lebădă caldă dospea"; dar și: „lumină ce umblă prin noi și dospește"... – devenite până la urmă un soi de ticuri verbale. După cum, ceva mai departe (sub titlul *2022*), se poate ajunge la o altă metaforă îndrăzneață: – „Însingurarea o numești porțelan" – o încremenire și opacitate ce nu exclude nici ea iradierea luminoasă. Textul din care am citat acest vers are un motto din spaniolul Antonio Gamoneda, de la care George V. Precup va fi învățat câte ceva, – ori poate este vorba doar de o înrudire stilistică, fiindcă și ibericul lucrează cu substanțe verbale concise, plasate într-o sintaxă cu discontinuități ce cheamă concentrarea intelectuală în lectura poemului, de obicei redus ca dimensiuni. O dedicație i se face și lui Paul Celan, și nu fără temei, căci rupturile de frază și ermetismul unor metafore conduc și către scrisul acestuia. Dacă e să căutăm alte ocurențe care participă la individualizarea viziunii poetului, ar fi de notat și *aburul*, („aburesc ispitele firii"), *parfumul*, „scorțișoarele nopții", – din aria simțului olfactiv –, ca și *catifeaua*, „catifeaua ochilor", „chihlimbarul ca dar, catifea la zenit",– ci catifele sonore, „catifea unde aud dezgolirea", asprimea care se tocește (dar, altundeva, și o „tandrețe cu spini") – din cel al tactilului, toate sugerând delicatețea apropierii de obiecte, stările inefabile. Cuvintele *taină* („gradenele tainei"), *mister*, alături de variantele *umbrei*, *haloul*, *visul* (ce are și închegări materiale în „coajă", pe linia asocierilor contrastante, ce fac să coabiteze materialitatea densă și fragilitatea substanțelor rarefiate, eterice); iar în materie de sonoritate, *ecoul* (chiar „ecoul ochilor tăi"), *foșnetul*, *„curcubeul sonor"*. Toate aceste elemente ce pot califica o atmosferă lirică specifică și o tipologie a relațiilor simbolice cu lumea sunt modelate de o retorică sumară, versuri frecvent nominale, cu verbul lipsă, care fixează privirea pe obiecte și stări, în consecința aceluiași proces de închegare strictă a formelor.

Nu putea lipsi, ca atare, nici brevitatea japonezului *haiku* (precum în *Amprentă*: „nada/ nada/ nada// doar fluturi fierbinți între lumi"; sau în *Haiku*: „un prun vișiniu/ toamna se coace-adânc// Spiritul nopții"). Dar un aer exotic, de „japonezerie", au și alte câteva texte fin șlefuite, unele amintind de stilizările orientale parnasiano-simbolise, ca în poezia *Lumina dospită*: „Drum mătăsos am făcut auritelor glezne/ chiparoși însoțind cu tufe de aloe// Sculptând stânci de forma ochilor ei, bănuiți.// Bănci de acacia cu lemn răcoros și-n vase de aur tămâie,/ din Indii păuni cu ochii fierbinți să o plimbe", cu adaos de decor grecesc și african: „Mese de tânără marmură încă aburinde printre grozamele nopții,/ vinuri din Chios cu gust arămiu./ Giuvaere din Africa să'i desfete privirea./ Mierle dresând, catifele sonore însoțind'o." Sintagme latinești într-un titlu (*Delebit oblivio*), trimiteri la poeme medievale cu legende arthuriene, mitologie scandinavă, povești africane intră de asemenea în compoziția acestui mozaic exotic, accentuând caracterul livresc al textelor. Aproape fiecare poezie mizează pe ingeniozitatea tipic manieristă a învecinării neobișnuite a cuvintelor, mobilizând deopotrivă concrete și abstracțiuni, puse în ecuații dificile, unele greu de descifrat din cauza unui anumit exces de... rafinament, cum se întâmplă, de pildă, în poezia intitulată *Vară la cub*: „Vânat de primejdii spațiul unde răsuflă,/ pojghiță grasă de care a uitat.// Prin muchia de zi a răbdării,/ cu magneți visători de mentă mușcați.// Logosul lui peste fire toiag?// Prin vara subțire a mansardelor galbene/ punând versuri aproape de coacere.// Rătăcind printre zvonuri abstracte de burg/ un început de frugar [?] firea înmuindu-i.// Vara la cub". Sau, sub titlul *Punte de argint*, ce pare a sugera refacerea dificilă a unei relații de dragoste, unde versuri expresive stau lângă sintagme artificioase, excesiv de absconse: „Când va pleca se va face răcoare pe buzele ei.// Călărind pe tăcutele șei arcașii uitării,/ blândețe pe sânii fecioarei.// În mâinile cui ajungând pe triunghiuri străine?// Fildeș./ Cu otravă înăuntru, cu dulceață afară.// Despărțită de glezne, de sărutul lui pântecos,/ trupul untului ei. [?]/ O!// Vibrație și prag, prin asprimea ce-n plasă îi ține,/ dezlegare cui, nedezlegată.// Cu otravă înăuntru, cu dulceață afară./ Punte de argint între ei înviată." Și încă, o *Guașă Renoire* [poate, Renoir?]: „Furi prin tinere curbe au trecut/ prin fruct orbitor în timp fără unghiuri.// Aburind, steaua Aldebaran, părțile vorbitoare uitând./ Nu era sărătură nici praf între ei,/ culoarea trecea din bărbat în femeie, din femeie-n bărbat./ Smalț pe suflet în creștere./ Dar potirul s'a scurs, timpul devenind iar matematic./ Alții le-au luat locul, aburi ies cu zgârcenie din ei". În destule texte apar expresii interogative care pun și ele la îndoială, cum s-a observat, claritatea percepției și întrețin sentimentul de nesiguranță, poate în fața tainei, a misterului invocat, ori sunt un mod de a sugera inexprimabilul și chiar dificultatea definirii de sine: „Un început de lemn pe mâinile cui?", „Pe buzele cui rupându'se'n unghii tăcerea?", „Cine veghează cu arcuri șirete?/ Cine pe frunte adie?", „Cine să fie cel care sunt?"... Alte secvențe capătă expresive modelări de limbaj biblic sentențios, cu urme eminesciene, ca în *Milă*: „Nu întreabă, nu socoate, nu adaugă atomi noi durerii,/ cu zarul nu dă.// Poartă răbdarea cu nasturii blânzi și'l face stingher pe bogat,/ Floare asemenea raiului/ [...] / Simte fibrele neputinței și o face de râs".

George V. Precup rămâne, în fond, și în această carte, un poet substanțial, un fin șlefuitor de cuvinte aduse, ca la toți manieriștii, în contiguități surprinzătoare, evitând adesea până la artificiu limbajul comun, complicând expresia, lăsată în suspensie „oraculară" ori prinzând-o în „smațuri" aforistice care invită la meditație, cu un fel de smerenie uimită (dar și uimind), de participant la un ritual sacru. ✦

# MUZEUL CU MONADE LIRICE

*Împrumutând de la Leibniz convingerea că fiecare monadă oglindește întregul univers, poetul moldav Lucian Vasiliu transferă această putere excepțională asupra poeziei.*

de
**VIOREL MUREȘAN**

Apariția unei antologii bilingve (româno-spaniolă), în colecția „Cuvinte migratoare" a Editurii Junimea, unde are și calitatea de coordonator, alături de Simona Modreanu, i-a prilejuit lui Lucian Vasiliu un nou triaj asupra operei sale poetice. Titlul cărții editate la Iași în 2024 este *Căruța cu pepeni/ El carro de sandias*, versiunea spaniolă fiind semnată de Simona Ioana Leonti. Un cuvânt însoțitor de Mircea V. Ciobanu ni-l relevă pe acesta ca pe un sagace cunoscător al poeziei pe care o prefațează. Urmând în diacronie volumele autorului, el observă și ne face cunoscute modul de organizare și evoluția temelor lirice la Lucian Vasiliu: „Îi plac seriile poematice, precum variațiunile muzical-picturale, deloc întâmplător artiștii plastici fiind personaje ale poemelor sale, în rând cu literații. De aici construcțiile poetice ciclice: monade, dialoguri cu Conachi și cu toți clasicii lumii, epistole în serii (precum, cândva, romanele epistolare), *lucianograme* sau arte poetice nonformale. Dialogurile sale fără complexe cu toți clasicii lumii (clasicii gândirii, nu doar marii poeți) îl vor conduce la prietenia cu însuși Creatorul suprem, Dumnezeu fiind convertit la dimensiunea sa poetic-terestră prin anagramare: Zeenumud…"

Lucian Vasiliu, *Căruța cu pepeni/ El carro de sandias*, Iași, Editura Junimea, 2024

Leibniz și-a scris tratatul despre *monade* în 1714, cam pe când, departe de plaiul și graiul natale, Dimitrie Cantemir își scria *Descriptio Moldaviae*. Împrumutând acum de la filosoful german convingerea că fiecare monadă oglindește întregul univers, poetul moldav Lucian Vasiliu transferă această putere excepțională asupra poeziei. Astfel își numește el poemele *monade*, invocându-le și geneza ezoterică: „Despre rudele/ descendenții/ arborele său genealogic,/ nu am cunoștință// Desigur,/ nu constituie o halucinație/ a vederii mele bolnave/ dovedind că există/ prin însăși/ neputința mea de a o descrie" (*Monadă [I]*). Principiul monadic dă târcoale și poeziei de dragoste, dar își găsește cel mai potrivit loc acolo unde amorul e deja îngropat în trecut, așa cum poate sugera metafora kavafică a „lumânărilor stinse": „Bat clopotele și tu dormi/ cad stele și tu dormi/ nasc pietre și tu dormi// peste mâinile tale reci/ trece/ umbra mea călătoare/ și tu dormi// Bat clopotele și tu nu auzi/ cad stele și tu nu le vezi/ nasc pietre și tu nu știi// tu dormi cu genunchii la gură/ în ceara lumânărilor stinse" (*Monadă [XXIV]*). Într-un alt poem-invocație: „Aș vrea să spun/ ceva despre cenușa ochilor tăi crepusculari", ființa iubitei se contopește, eminescian, cu aceea a mamei, într-o singură *monadă*, care-i arată poetului „chipul lumii" schimbat: „Deseori, buzele tale sunt buzele mamei,/ Deseori prin ochii tăi văd/ chipul lumii, desfigurat" (*Mona-Monadă [IX]*).

Scrisul metonimic al lui Lucian Vasiliu își atinge una dintre culmi în poemul *Edgar Allan Poe*. Reprezentația sau „acțiunea poetică" se naște la interferența dintre planul real și ficțiune. Acest punct de răspântie îl constituie „fereastra de gheață", succedaneu al ochiului, prin care pătrunde în universul lăuntric al poetului o icoană sordidă a lumii: „Corbul domnului profesor e o închipuire/ lovește în fereastra de gheață cu ciocul subțire,/ pe cât de hirsut, pe atât de incult/ descins/ dintr-un neam păsăresc de demult". Deloc întâmplător, acest text e succedat de un altul, intitulat Șobolanul Bosch, care vine să completeze imaginarul unei narațiuni alegorice infernale, gata să intre prin aceeași „fereastră de gheață": „Absent la/ apelul de seară:/ sunt condamnat la trei nopți de gardă../ ORDIN:/ să nu pătrundă șobolanul/ Bosch!" În aceeași zonă a cărții începe să fie prezent un interlocutor care observă și înțelege gesturile și mișcările eului poetizant. Discursul poetic trece discret la persoana a doua: „Tu mă privești/ cum mă

întunec,/ cum ard/ printre tăciunii din urmă// și înțelegi/ că singură metafora/ îl mai poate învia pe Lazăr" (*Singură metafora*), iar autorul de *monade lirice* începe să se simtă acirat de cineva din afară, care-i și strunește mecanismul gândirii. În acest fel se declanșează relația emițător-receptor în contextul comunicării poetice. Și doar *metafora*, ca transfer semantic între universuri diferite, face posibilă exprimarea poetului. Altfel spus, spre miezul volumului ne găsim în proximitatea unor poeme metatextuale. De altfel, și *Lucianogramele* (1,2) poartă în chip manifest această marcă: „Lucian Vasiliu/ este inventatorul/ unei monadologii desuete". (*Lucianogramă [2]*).

În imaginarul volumului, de oarecare recurență se bucură un vehicul modern, precum *trenul*. Dintre multiplele lui valențe simbolice, în *Vedere din tren, noaptea* se desprinde aceea de caleidoscop mobil, care proiectează pe retină o paradă de tablouri și înfățișări urbane în culori moldovenești, aruncate cândva pe pânză, ba de Sadoveanu, ba de Ursachi sau Topîrceanu. Seria de vocabule prin care este desemnat toposul, scrise cu italice, marchează lingvistic vârstele istorice ale orașului: „Privesc de la fereastra întunecată/ orașul vegheat de Calea Lactee// *urbea* prin care curge bizantină/ apa care a inundat/ bordeie, biserici, pivnițe –/ apă a broaștelor și a țiparilor,/ a mâlului care a înghițit migratorii// *târgul* în care am descoperit/ praful de pușcă,/ prăștia și boxul,/ gimnastica și incunabulul/ *burgul* în care mi-am tăiat degetele/ cu briciul suedez al bunicului interbelic// *orașul* în care am aflat/ alte câteva cuvinte pentru/ Dicționarul româno-turc/ la care lucrez încă de la Căderea Constantinopolului:/ișlic, mezelic, bucluc, harbuz, ciorap, chiftea/ mușteriu, havuz, casap, gimbușluc, huștiuluc// *cetatea* în care am schimbat șapte gazde,/ îndrăgostit de ușa casei de la țară pe care o port în spate/ ca pe un palimpsest". *Eseu în trenul expres* e o pledoarie ironică pentru cauza poeziei, în timp ce *Tren personal* se vrea jurnalul liric al unei călătorii, mai degrabă în timp, decât într-un ținut exotic.

Prezența, aproape obsedantă, a altui simbol, de data aceasta htonian, șobolanul, cere o interpretare. În poemul *Sunt fratele* este vizată componenta plutoniană din poezia lui Lucian Vasiliu: „Conform tradiției, mă vizitează/ șobolanul:/ legătura mea cu lumea subterană". În *Concitadinul de onoare* îl putem recunoaște pe Cezar Ivănescu, al cărui imaginar poetic, cu origini bârlădene, se intersectează cu cel al autorului *Căruței cu pepeni* prin „șobolanul mort acoperit cu zăpadă". Cea mai nobilă investire a imundului animal, oarecum printr-o constrângere oximoronică, o găsim în *Narațiune [Europa]*: „Acasă mă așteaptă/ șobolanul însingurat și suferind - / își plimbă coada printre manuscrise,/ rememorează biografia lui J.S. Bach" și încă într-un poem, *I(olanda), I*: „când șobolanii mei favoriți, Bosch și Bruegel/ muriseră de inaniție", unde el figurează ca reprezentant alegoric al artistului. De o simbolistică mai apropiată universului spiritual, *păianjenul* altoiește pe poezia din acest volum ideea de autoreferențialitate: „Patru păianjeni/ în patru văi cardinale/ trag fire din trupul meu" (*Epistolă I*).

„Se lasă umbra cu masca ei de fier peste masca/ mea de ceară", acesta e versul din incipitul poemului *Arlechin*. Este limpede acum că poezia lui Lucian Vasiliu are și o latură bufă, iar arlechinul e doar o ipostază a poetului. Întâmplător sau nu, textele cu pedală parodică au și un sporit indice de ceea ce numeam puțin mai sus autoreferențialitate. În *Noapte basarabeană*, de pildă, apar reminiscențe din viața de muzeograf a poetului, care nu este una oarecare și nu se poate confunda cu atâtea biografii comune. Spectaculos prin împletirea autoironiei cu zeflemeaua îndreptată înspre momentul istoric desemnat prin titlu este și poemul *8 ianuarie 1954*, data nașterii autorului: „Născut la -24°, în cea mai friguroasă/ cea mai frumoasă iarnă după 1944./ Lupii urlau în rănile Europei./ Eram chel: tata îmi spunea LENIN – / semănam cu un cătun/ înzăpezit în Siberia// La naștere/ vesteam un an bogat în recolte,/ an de export masiv./ Sufletul îmi era un biet suflet – / țin minte orologiul/ în care viețuiam/ gândind timpul probabil". Cea mai directă dintre artele poetice ale cărții este chiar *Căruța cu pepeni*. Aici e invocat Omar Khayyam, poetul persan, de o mare simplitate a expresiei, care-l cucerește pe poetul nostru prin elegii și poeme epicureice. Tot la școala lui se pot învăța și sentimentul de neliniște în fața existenței și pesimismul amar, de care ne e străină nici poezia lui Lucian Vasiliu: „Uneori/ poezia lua înfățișarea/ unei căruțe cu pepeni/ pe care o vehiculam/ prin marile burguri// Parcam în piețe./ – Hai la pepeni!/ De sub blănuri de vulpi i-am culeș,/ sunt proaspeți/ ca fetele cu lăzi de zestre// strigam/ cu fratele Omar Khayyam". În ultimele texte se simte, tot mai apăsat, o inserție de imagini orientale, din care încă n-a secat parfumul antichității: „Bărbații recită poeme persane/ fecioarele învață neogreaca/ fiecare cu accentul insomniilor sale" (*Discontinuu*). Iar *Poem final* revine la tema auctorială: „Hălăduiesc de unul singur într-un burg/ cu peste 300 de mii de oameni". Aici se consumă și actul creator, exprimat prin gesturi în măsură să ne arate cum un poet autentic arde cu toată ființa pentru poezia sa: „Îmi tai un deget./ Celelalte, în cor: taie-ne și pe noi!// Exprim un cuvânt./ Celelalte în cor: și pe noi, și pe noi !"// […] // Scot cuțitul și/ HARȘTI un deget./ Celelalte, în cor: și pe noi, și pe noi!". ✦

# ODISEEA PSIHOPOETICĂ A LUI CĂLIN VLASIE

*Poemele lui Călin Vlasie reprezintă o sisifică tentativă de a surprinde realități subtile, atât ale mentalului contemporan, aflat sub impactul tehnologiei IT, cât și ale limbajului poetic, cu paradigmele sale în schimbare.*

*de*
**SIMONA-GRAZIA DIMA**

Călin Vlasie și-a dus la bun sfârșit un proiect mai vechi, dezvoltat cu devoțiune de-a lungul unor ani de zile, odată cu apariția trilogiei lirice *Virtual*. Compusă din volumele: *Cartea1. Konectat*, 2023, *Cartea2. Generator*, 2023 și *Cartea3. Suprem*, 2024, publicate la Editura Rocart, ea se constituie într-o aventură încordată a spiritului, tot mai elansată, întocmai ca „o rachetă în trei trepte", cum apreciază criticul Al. Cistelecan în densa prefață la ultimul volum. Poemele lui Călin Vlasie reprezintă o sisifică tentativă de a surprinde realități subtile, atât ale mentalului contemporan (aflat sub impactul tehnologiei IT), cât și ale limbajului poetic, cu paradigmele sale în schimbare. Psiholog prin formație, poetul scrie în siajul revoluției declanșate în secolul XX de studierea profesionistă a psihismului uman, așa cum preciza deja în jurnalul său de idei din 2003, *Poezie și psihic*. Esențial în arta sa poetică este faptul că vede în acesta altceva decât o entitate pasivă, pretabilă doar analizei medicale, conferindu-i un statut activ – aptitudinea de a-și întoarce spre real forța transformatoare.

Primul volum, dominat de interogații și angoase, enunță miza proiectului epistemic-liric de adaptare la un nou climat existențial, dar mai ales de depășire a lui, prin crearea unor „noi limbaje" la dicteul „simțului poetic", mai presus de cuvinte, prin „sentimente în mișcare". În peisajul psihic, schițat în registru terifiant, corbi străbat cerul precum „niște prăștii negre/ care aruncă bucăți/ din sufletul meu" (*corbii și-au făcut cuib*), iar „în imagine/ departe/ sunt munții albi de spaimă" (*am descoperit poarta*), nimic nu are consistență deplină, fiind doar „o excursie virtuală".

Poezia, deloc o sarcină ușoară, „îți ia mințile [...] nu e nimic grațios/ e doar un chin/ prelung" (*poezia îți ia mințile*). În continua sa tendință spre dezmărginire, căutătorul alege cuvinte „cât mai simple/ cât mai ușor de înțeles/ altfel pentru ce folosește/ toată mașinăria de povestit?" (*cuvintele sunt*).

Efortul investigativ este potențat de personaje imaginare, dovedite pe parcurs a fi alter egouri desprinse din capacitatea nelimitată de automultiplicare a eului, în elanul său cognitiv.

Neconcordanța dintre platitudinea vizibilului și vizionarismul poeziei, temă a trilogiei, stă la originea drumului inițiatic cuprins în ea. Trecând printr-o inautentică mecanizare, inevitabilă totuși, poetul preia termeni din limbajul informatic, fără a-și uita însă nicio clipă scopul, reinventarea limbajului poetic: „diminețile par a fi/ o reluare/ și după ce îți bei cafeaua/ te arunci în plină ficțiune" (*pe internet messenger*). Intuitiv, el aspiră la o ascundere protectoare, într-o zonă revelatorie, sub incidența unui „Dumnezeu virtual", absolutul versat în a-și tăinui esența. Misterul întreține tensiunea, transcendența cuprinde însă totul: „ai vrea să știi ce-i dincolo/ de marginea peisajului/ suntem într-un clopot imens plin cu aer/ într-un nesfârșit/ buzunar de vid/ al cui este buzunarul?" (*ai vrea să știi ce-i dincolo*).

Arta poetică a lui de Călin Vlasie este – în pofida limbajului neutru adoptat – patetică, vizionară, taumaturgică: „doar imaginația mea poate vindeca tot ce-i infernal [...] foarte puțini înțeleg ce se întâmplă/ nu e nimic prestabilit părinții nu ne-au învățat să intuim pericolul" (*doar imaginația poate vindeca*).

În geografia tensionată a labirintului, *psihonii*, unități mentale care conțin, în miniatură, savoarea momentelor trăite, joacă un rol semantic esențial: „și dacă pun la microscop un *psihon*/ voi descoperi o frântură/ din viața mea/ mai mulți *psihoni* dau sensul unei zile" (*aș putea spune așa*: *sunt o sumă activă*).

Discret, iubirea străbate în paralel toposul reflecțiilor întunecate despre lume, fiindcă „sunt *psihoni* grei care te strivesc/dar tu ești un leac pentru ură și deznădejde" (*sunt psihoni grei care te strivesc*). Ghidul poetului este lumina interioară, constant evocată.

Volumul al doilea continuă meditația asupra identității proprii, posibil ireale: (eu sunt un program/ mă întreb dacă exist / sau dacă sunt doar o iluzie / o secvență de instrucțiuni) (*ei nu au trup*).

Conștient că „generatorul de litere/ nu înlocuiește sufletul meu" (*generatorul de litere*), poetul stabilește totuși un raport ludic cu

lumea virtuală: „ești fumul tuturor/ imaginilor/ din altarul laptopului// aleluia/ aleluia" (*din laptop se văd*). Obsedat de vremelnicie, el continuă dialogul cu un Dumnezeu ascuns și neobosit, „Dumnezeule care/ scoți sufletul din mine" (*ce grea e mantaua de aer*), o relație aproape tragică, de esență christică: „să fiu/ un sorb/ care înghite tot// fără să vomite/ (tu să fii o rază/ care străpunge norii/ și care mă arde pe față// să-mi deschizi rănile/ și să-mi torni în ele oțet și să-mi spui că mă iubești)" (*nu contenești să-mi strângi*).

Până la dorita unificare cu universul, rămâne melancolia de a nu fi ajuns la sine însuși cu adevărat și de a retrăi imemoriala dramă a inautenticității. Poetul nu șovăie să polemizeze cu sine și cu dublurile ce-i compun identitatea fals plurală, în fond: „nu te ascunde după măști și pseudonime/ ci arată-te așa cum ești când/ te privești în oglinda/ din dormitor)" (*crezi că anxietatea*).

Un întreg ciclu poematic, intitulat *Neuronim*, construit în jurul creației poetice înțelese ca deziderat al plenitudinii progresiv regăsite, alătură imagini ale zborului și ale adâncului (apă a ecranului laptopului!): „să te scufunzi/ ca un scafandru în ape/ tulburi la suprafață/ și cristaline în adâncuri/ acolo unde bulele de aer/ sunt un semn că respiri/ și tot atâtea întrebări/ despre arta de a supraviețui/ între sticla zilei/ și sticla laptopului/ din adâncuri" (*neuronim 31.0*).

Câteva teme ordonatoare se susțin unele pe fundalul iubirii, dar persistă un baraj între eu, realitate și expresie, încât se simte nevoia unui „popor ce renaște prin exod/ și are nevoie de trenuri/ pline de scutece/ pentru a se întoarce din nou acasă" (*neuronim 19.0*). E vorba așadar de o Odisee, o visată revenire la sinceritatea totală.

Sub semnul imersiunii în poezie, volumul al treilea aduce răspunsuri la întrebările de dinainte: „a trebuit să mă retrag aici la banab/ pentru a descoperi ceea ce se ascunde,/ ceea ce este real,/ indiferent din ce unghi privesc,/ dar pe care eu însumi îl generez,/ lumea din care fac parte,/ aria imaginară conectată defectuos/ la o lume de pe google" (*eseu 11*).

Poezia apare ca revelație pașnică (și pacificatoare), dincolo de limitările tehnicii, ale „companiei de distribuție neuronim", ivind clipa astrală când „se produce gândirea/ sau formula lui Dumnezeu/ dacă nu cumva acesta e momentul/ când cădem cu parapanta/ direct în balta născătoare de revelații/ sau de lumini nocturne" (*a doua revelație*).

Dacă anterior infernul a constat în conectarea obligatorie, printr-un „cod precis și implacabil", „la un univers mic, fulgerat de spaime", descătușarea se produce prin harul de neexplicat: „și doar imaginația mea poate vindeca/ tot ce-i infernal..." (*eseu 9*). Lirismul, sublimă incertitudine, mers în lipsa reperelor, este un experiment, un râs homeric demascând „naivitatea/ celor care cred că/ dacă stăpânești/ o mai perfecționată/ tehnologie ai și poeticul", dar, de fapt, „nu ai nimic!/ peste toate sunt trăirea poetică și simțul poetic" (*eseu 4*). Astfel se mută în virtual „cotidianul, realul, biografia personală" și, firesc, „întreaga forță a imaginarului/ se transformă în ceva real!" (*eseu 10*).

Dacă eul liric era „disponibil în 3 moduri:/ *Konectat*, *Generator* și *Suprem*" (*eseu 2*), geneza poetică este explorată acum printr-o alegorie. Doi călători lirico-hermetici, în drumul lor spre locul mitic *härmeschtat*, se trezesc cu penajul păsării *paradisaeaapoda* deasupra capului, însuflețind universul în ritmul poeziei: „era ceva care nu se mai sfârșea/ un leagăn vrăjit în care/ oamenii casele obiectele și animalele/ păreau a se mișca veșnic pe ritmul lui dumnezeu./ iată acel luciu a reapărut aici/ în drumul nostru spre härmeschtat./ *«dumnezeu este aici!»*/ este șoapta care vine de peste tot/ și pe care ei o repetă neîncetat." (*contrapunct. spre härmeschtat*)

Departe de a fi un proces idilic, cu „atât de multe cuvinte încât/ și tu și peisajul veți dispărea/ sub grafitul năclăios al scrisului" (*contrapunct. tehnici pentru provocare a inspirației*), *poiesis*-ul impune maxima concentrare discursivă, în secunda inefabilă când „totul nu-i decât poezie. orice scrii e poezie!", cum ar fi exclamat Eugen Ionescu la o zi a poeziei (*contrapunct. cu eugen ionescu de ziua poeziei*).

Odiseea lui Călin Vlasie, de reîntoarcere la originile poeziei printr-un alambicat parcurs analitic, preocupat să reconstruiască extatic după ce a deconstruit tehnic sau rațional, restaurând astfel demnitatea poeziei după ruperea oricărui baraj, se citește cu sufletul la gură. Ermetismul ei înșelător corespunde unor dimensiuni interioare și filosofice, sondate cu acribie de unul dintre cei mai interesanți poeți ai generației optzeciste. ✦

# JOHN KEATS

traducere de
**TONI CHIRA**

**DESPRE FAIMĂ**

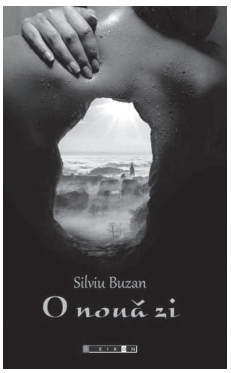
Faima e-o fată cu duh nestatornic,
Nu se dă celui prea mult în genunchi,
Ci se predă flăcăului domol, tonic,
Ce n-are griji, nici dorințe adânci.
E-o țigancă – n-ascultă pe-acela
Ce-n lipsa ei pacea și-a învățat;
E-o cochetă – n-aude șoapta grea
Și pe cei ce-o vorbesc, i-a uitat.
Născută pe Nil, fiica sudului fierbinte,
Cumnată cu Potifar cel gelos;
O, poeți cu inimi pline de cuvinte,
Disprețuiți-o cu gest semeț, frumos!
Plecați și lăsați-o – doar dacă vrea,
Vine ea după voi, ca-ntr-o idee grea. ✦

# UN PERSONAJ AL PREZENTULUI DEVASTATOR

*Dacă până acum n-am avut a ne plânge decât de sistemul trecut „comunist" totalitar, iată că a venit vremea să sesizăm și să ne lamentăm de tarele prezentului „liberalist".*

*de*
**ADRIAN ȚION**

Noutatea tematică pe care o aduce romanul lui Silviu Buzan, *O nouă zi* (editura Eikon, București, 2024), vizează efectele muncii în corporațiile prezentului asupra individului globalizat. Nu este vorba despre radiografierea în mod realist, în ansamblul ei, a activității într-o întreprindere mare, cu mii de angajați, unde competiția duce la uzură, depresie și robotizare, ci de consecințele și tragismul acestei robotizări într-o lume în care banul este măsura valorii omului. Eroul romanului, Gabriel Octavian Bunea (Gabi) sau antieroul (cum îl numește Vianu Mureșan în prefața volumului și e îndreptățit să o facă), este un sclav al sistemului. Dacă până acum n-am avut a ne plânge decât de sistemul trecut „comunist" totalitar, iată că a venit vremea să sesizăm și să ne lamentăm de tarele prezentului „liberalist". Înainte de 1989, salariații de la stat (toți erau în această postură) spuneau, cât în glumă, cât în serios: „Ei se fac că ne plătesc, noi ne facem că muncim". Pe atunci, salariile erau indemnizații de supraviețuire, iar angajații plătiți în regie munceau... cu pauze lungi, ca să nu spun altfel. Azi avem într-adevăr competiție și exploatarea omului de către om, după cum denigrau marxiștii capitalismul! Acum munca angajaților (indiferent unde) e mult mai acerbă. Greu găsești și poți să-ți păstrezi un loc de muncă. În această situație se află și eroul sau antieroul nostru. De ce antierou? Întrucât Gabi nu are nicio legătură cu faptele mari ale personajelor clasice. Dimpotrivă, este un „om fără însușiri" deosebite, un tânăr sensibil, marginalizat, care își caută un loc în degringolada tot mai accentuată a lumii acesteia. Sceptic și reflexiv, fără voința unui cutezător, Gabi e un debusolat în căutare de echilibru ce se lasă manevrat de alții pentru a supraviețui. „Aventura" lui existențială e simplă. În afară de câțiva prieteni cu care iese după orele de program la o votcă, viața lui e ternă și nu există nicio rază de speranță că ea se poate schimba într-un viitor apropiat. Muncește într-o companie, nu este mulțumit de cât a reușit să realizeze în viață, se simte depersonalizat, dar se arată supus, înregimentat în sistem și, spre a rezista, se apucă vârtos de băut. În cele din urmă clachează. Ajunge în spital la dezalcoolizare, unde legătura cu exteriorul se subțiază treptat, fără să anuleze licărul speranței de a reveni la normal. Ne putem întreba: care normal?




Silviu Buzan, *O nouă zi*, București, Editura Eikon, 2024

În Spitalul Clinic de Psihiatrie din Cluj-Napoca, Gabi își rememorează și analizează aspecte din viață ca într-un fel de anamneză medicală riguroasă și necruțătoare. De pe vârful Berevoescu din Munții Făgăraș, unde a urcat cu prietenul Rareș spre a respira aerul înălțimilor, spre a-și regăsi vitalitatea pierdută, Gabi ajunge pe patul de spital legând prietenii cu bolnavii din salon și, comparându-se cu ei, constată că situația lui nici nu e atât de gravă. Sunt alții irecuperabili. Cristi și Nelutu sunt numai două exemple de bolnavi ce plutesc literalmente în viziuni paranoice. Șansele de a ieși din spital și de a începe o viață nouă se înmulțesc și ele fortifică psihicul celui ce se crede un ratat. De unde și sugestia titlului optimizant al romanului: „O nouă zi" e posibil să i se arate personajului cu voința atrofiată pe moment, aflat în stază compulsivă. Un coșmar avut într-o noapte pe patul de spital concentrează kafkian repulsia totală a bolnavului (și a autorului, firește) față de întregul sistem corporatist luat în ansamblu. Aici Silviu Buzan panoramează caustic și atinge culmi ale satirizării incisive în pură viziune absurdă. Angajații monitorizați sever, minut cu minut, ca în romanul lui Orwell *1984*, sunt puși să rostească în cor un credo ritualic cu iz blasfemator: *Cred întru Unul ANGAJATOR, a dreptății țiitorul, făcătorul bonusului și al pedepsei, al tuturor orelor lucrate și nerecuperate. Și întru Unul TEAMLIDER de prim nivel, Omul*

*lui TOP MANAGER, Unul și Unicul, Care din PATRON S-a născut mai înainte de toți BANII. LEADER de LEADER, Manager adevărat din Manager adevărat, cu CASH și CARD crescut; Cel de o valoare cu PATRONUL, prin Care toate veniturile noastre s-au făcut.* Decupajul desprins din capitolul ironic intitulat *Un colț de rai* conține atâta aversiune împotriva sistemului cât să pună bazele unei revolte mocnite. Gabi este un refulat cu instinctul libertății ajuns la limita disperării. Măcinat de dorința de libertate, pare un ratat, dar nu este. Ratată ca el e majoritatea. Inși decenți care se simt marginali pentru că nu și-au atins idealul și suferă neîmplinirea ca pe o traumă continuă. Dar Gabi a avut un ideal? ne putem întreba, pentru că nu ni se spune nimic în această direcție. El este doar depozitarul unui munte de nemulțumiri. Mărturisește direct: „Jur pe sufletul meu că niciodată nu mi-a plăcut munca și sunt convins că orice ar fi nu are să-mi placă nici în viitor." Atunci să considerăm că liber-profesioniștii sunt fericiți? Vai de fericirea și de succesul lor de a nu face nimic! ar spune un constructor ambițios al noii șăgălnicii concurențiale. În contrabalanță sardonică, trântori adânciți în hedonism trăiesc vieți de vis... Romanul ridică astfel de probleme și personajul (judicios construit) e sortit să tragă după sine trena asta de obsesii și reflecții calitative despre comunicare, integrare, acceptare și manipulare într-o lume a contrastelor și a concurențelor infernale de tot soiul. ✦

# *Unrueh*

Anul trecut, pe 29 octombrie, a avut loc la Casa Tranzit proiecția filmului *Unrueh* (*Neliniște*) de Cyril Schäublin, lansat în 2022. La discuția cu publicul care a urmat proiecției a participat și Alexei Evstratov, cel care îl joacă pe Piotr Kropotkin în film. Dosarul dedicat filmului din acest număr al revistei este, cel puțin în parte, rodul acestor discuții și schimburi de idei, dar și al reflecțiilor inspirate ulterior de acestea.

**comentarii de**
**URVI VORA**
**ADRIAN TĂTĂRAN**
**LORAND MAXIM**
**& RADU TODERICI**

# KROPOTKIN, ROȘIND

*Departe de a reprezenta un document factual sau o redare fidelă a călătoriei teoreticianului,* Unrueh *este un film despre Kropotkin care* roșește.

*de*
**URVI VORA**

Cam în prima treime a filmului, îl zărim pe Piotr Kropotkin stând la coadă într-un oficiu telegrafic aglomerat, fremătând de activitate. O siluetă discretă, abia vizibilă, el își așteaptă răbdător rândul la ghișeu. Prezența sa tăcută din această scenă, trecând aproape neobservată, nu diferă prea mult de modul în care apare și în restul filmului. Prim-planul le aparține funcționarelor din oficiu care nu-și permit să irosească nici măcar o secundă. Așezate la birourile lor, ele își îndeplinesc la timp sarcinile, ca niște părți esențiale ale funcționării unui mecanism bine rodat. Localnicii, plini de respect pentru această operațiune sacrosanctă, se comportă și ei, pe fundal, ca niște membri obedienți ai mașinăriei. Kropotkin se strecoară printre aceștia fără a atrage atenția, fără a ieși cu ceva în evidență. Îl poți vedea, însă, doar dacă îl privești înadins. Pe măsură ce filmul avansează, nu primim nicio informație psiho-biografică despre Kropotkin, nimic prin care să-i judecăm caracterul. Nicio revelație, nici vreo întorsătură de situație, nicio mărturisire ori vreo concluzie definitivă. Deși filmul *Unrueh* (*Neliniște*) de Cyril Schäublin este tocmai despre vizita lui Kropotkin din 1872 în Munții Jura din Elveția, tânărul Piotr ca atare rămâne o siluetă evanescentă, rătăcind pe străzi, un detaliu greu de localizat în imagine.

În timpul vizitei sale la oficiul telegrafic, facem totuși o descoperire oarecum bizară și aparent neînsemnată despre el. Atunci când îi vine rândul să-și trimită mesajele – unul la Chicago și altul la Barcelona –, Kropotkin îi întinde funcționarei de la ghișeu o bucată de hârtie. Cu o expresie de nedumerire în ochi, aceasta i-o returnează prompt, cerându-i să-i dicteze mesajul, deoarece efortul de a-i descifra scrisul de mână ar putea cauza o întârziere nepermisă în activitatea precisă a oficiului. În acest fel, într-un film care nu oferă detalii personale, descoperim că scrisul de mână al lui Kropotkin nu era ușor de citit pentru ochii altora.

Trebuie să insist că nu divaghez pur și simplu și că nici nu mă pierd într-un detaliu lipsit de însemnătate; că acest mic gest nu e captivant doar pentru închipuirea mea prea bogată, ci e unul esențial pentru film. Să ne amintim că Kropotkin, geograf și anarhist, ajunge în acest colț liniștit al văii Saint-Imier pentru a face o hartă. Harta pe care dorește s-o realizeze este foarte diferită, ba chiar în opoziție cu harta oficială, cea aprobată de consiliul de stat. E o hartă realizată din perspectiva oamenilor, o hartă care va purta amprenta vieții obișnuite a orașului. Pare logic să tragem de aici concluzia că avem de-a face cu cineva care e obișnuit să muncească cu mâinile, cineva meticulos și atent. El își petrece timpul ocupându-se cu trasarea unor linii care să corespundă dorințelor oamenilor. Delimitează, cu grijă și precizie, mici zone corespunzând măsurătorilor pe care se presupune că le face. Și, într-un final, se poate presupune că trece pe hartă, clar și lizibil, numele străzilor, districtelor sau râurilor. Nu e atunci surprinzător, poate chiar șocant, faptul că acest cartograf, acest veritabil meșteșugar, nu pare îndeajuns de priceput încât să scrie niște litere pentru un biet mesaj telegrafic?

Ceea ce frapează în legătură cu acest detaliu aparent banal nu e atât vreun defect al lui Kropotkin, care ne este astfel dezvăluit nouă și lucrătoarelor din poștă, cât reacția pe care i-o stârnește lui Kropotkin însuși. Acest fapt, dacă poate fi numit astfel, îl surprinde și pe el. Pare descumpănit, ca și cum nu s-ar fi gândit niciodată la asta înainte. E complet nepregătit să citească cu voce tare mesajul pe care-l ține în mâini, iar asta din două motive. În primul rând, era vorba de o corespondență privată între el și tovarășii lui anarhiști răspândiți prin lume. Dacă ar ajunge la urechi nepotrivite, bănuitoare, ar putea fi expulzat din țară sau chiar pedepsit. Totuși, dincolo de acest pericol imediat, întâlnim o ezitare mai subtilă: aceea de a trebui să citească cu *propria-i* voce mesajul, o voce pe care abia dacă am auzit-o în film până acum, ascunsă cum era în spatele vocii colective a narațiunii. Acum, ea trebuie să susțină un monolog într-un film care îi promisese doar dialoguri. Reticent, cu o voce parcă străină,

el pronunță, în fața femeii care îl scrutează cu sprâncenele ridicate, fiecare cuvânt ca și cum ar fi o mărturisire. Copleșit de sunetul propriului glas în această situație neprevăzută, anarhistul Kropotkin, prinț rus, *roșește.* Departe de a reprezenta un document factual sau o redare fidelă a călătoriei sale, *Unrueh* este, aș îndrăzni să afirm (ba chiar să insist, deși s-ar putea să sune ridicol în acest punct), un film despre Kropotkin care *roșește*.

Afirmația mea își pierde din înțeles dacă omitem faptul că filmul e plasat într-un moment de răscruce în istoria europeană modernă. În această perioadă exaltantă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, simultan cu ascensiunea capitalismului și a metodelor sale monstruoase, în orășelul din valea Saint-Imier pătrund noile și fascinantele tehnologii pe care în mod obișnuit le asociem cu secolul al XX-lea. Acțiunea filmului se petrece pe fundalul apariției fotografiei și dagherotipului, a telegrafului, care a înlesnit semnificativ comunicarea internațională, a trenurilor și, nu în ultimul rând, a ceasului, o invenție cu adevărat epocală. Micul dispozitiv nu doar că indică ora, ci face ca timpul însuși, pe care-l dă, îl ia și îl socotește, să i se supună. *Unrueh* (*Neliniștire*) surprinde un moment precis din tranziția către această lume mecanizată.

Să luăm, de pildă, lungile scene care se petrec în fabrică unde supervizorii (bărbați) se folosesc de mici cronometre pentru a măsura performanța angajatelor (femei). Aceștia calculează, la secundă, timpul precis de care e nevoie pentru îndeplinirea fiecărei sarcini de lucru, de la asamblarea părților și până la deplasarea către un alt post de lucru. În calitate de experți, ei fac sugestii pentru îmbunătățirea timpilor de producție, propunând diferite rute pentru deplasările din fabrică, dar și măsuri pentru evitarea întârzierii la muncă ori pentru a face ca lucrul să se desfășoare „mai repede, mai mult și mai bine". Din moment ce muncitoarele sunt plătite în mod diferențiat, se presupune că ar fi în interesul lor să contribuie la creșterea profitabilității afacerii. Tranziția către fabricarea de mecanisme nu are ca rezultat doar măsurarea și calcularea materialelor, spațiului și timpului, ci și a muncitoarelor ca atare. Veritabilul obiect al măsurătorilor este muncitoarea fără chip, cea care nu e recunoscută pentru cine este, ci pentru costul în minute pe care-l reprezintă pentru fabrică. Filmate aproape mereu cu lentilele de lucru montate pe ochi, aceste femei privesc doar *prin intermediul* tehnologiei și nu sunt văzute niciodată cu adevărat decât prin prisma măsurătorilor acesteia.

Contrar acestei imagini șterse, indistincte, în scena din oficiul telegrafic, Kropotkin are, în primul rând, un chip. Faptul că roșește nu se datorează mustrării din partea unei figuri cu autoritate. El nu se află, ca s-o spunem pe șleau, în vreo încurcătură. Femeia nu îl ceartă și nici nu există vreo figură părintească prin apropiere, gata să-l pedepsească. După cum știm, actul de a roși este dovada supremă a vizibilității, a faptului de a fi un corp în lume. Această vizibilitate, însă, nu vine din exterior (sau de deasupra), ci din el însuși. Nu roșim pur și simplu atunci când suntem văzuți, ci atunci când știm că suntem văzuți. E vorba de sentimentul aparte, rar, de a fi expuși, însă nu în fața unei priviri pedepsitoare, ci a propriei priviri. Este ceea ce pentru biologul evoluționist Charles Darwin, a cărui gândire a avut o mare influență asupra lui Kropotkin, era „cea mai minunată dintre toate minunile minții... cea mai umană dintre toate expresiile sale". A roși avea, în viziunea sa, o anumită putere, distinctă de oricare putere aparținând mașinilor și animalelor. Această simplă înroșire a feței nu semnalează o reacție pur fiziologică, ci dislocarea lui Kropotkin din sinele său fiziologic, o dislocare dintr-o poziție socială care îl face invizibil pentru sine, asemeni unei mașini.

Departe de ideea unui anarhism de școală veche, dogmatic și prăfuit, *Unrueh* ne oferă o perspectivă reînnoită și proaspătă asupra aceluiași concept, privit din unghiul contemporaneității. Fără clădiri în flăcări, fără sloganuri stridente ori lupte îndârjite, imaginea creată e mai degrabă cea a unui conflict cu sine. Prin jocul cadrelor largi, statice și prim-planurile care surprind intimitatea fețelor personajelor, decizia lui Kropotkin de a deveni anarhist apare, cu o limpezime de netăgăduit, drept o *pură decizie*, demnă de acest nume. Atunci când se pornește să-și facă harta, el știe foarte bine că hărțile nu pot fi niciodată obiective. Fiecare încercare de a corecta o hartă nu e decât o mică ajustare, o neînsemnată includere care vine întotdeauna cu prețul unei excluderi. Mi se pare destul de limpede că dorința lui nu e de a corecta ceva. Nu are nicio noțiune preconcepută despre cum ar trebui să arate o hartă bună, spre deosebire de una rea, nici vreun obiectiv predefinit de atins. Lăsând la o parte toate acestea, Kropotkin ia, de fapt, *decizia* de a continua să deseneze o hartă imposibilă – dincolo de orice exactitate științifică, printr-un proces neîntrerup de negociere și, așa cum știm deja, cu un scris de mână groaznic, ilizibil.

Schäublin pare că vrea să ne facă părtași la o glumă subtilă: „De ce tot roșește cartograful anarhist?"

Răspunsul nu poate veni decât de dincolo de vale. Iar în tăcerea fermecătoare a unei imagini difuze cu copaci, putem parcă auzi: „Pentru că nicio hartă nu e definitivă."

Providence, USA
4 februarie 2025

[traducere de **Adrian Tătăran**]

# CEASORNICARII ANARHIȘTI ȘI TIMPURILE MODERNE

*Observarea complexului proces de producție a ceasurilor și discuțiile purtate cu muncitorii lasă o amprentă puternică asupra imaginației (și înțelegerii) tânărului Kropotkin.*

de
**ADRIAN TĂTĂRAN**

La sfârșitul anilor 1860, majoritatea ceasurilor de pe piața globală erau produse în Elveția. Perioada era una de transformări rapide la scară globală, nu doar în ceea ce privește modurile de producție, ci și dinamica circulației capitalului și mărfurilor.

Prima fabrică de ceasuri din valea Saint-Imier, o regiune cu o tradiție îndelungată în fabricarea ceasornicelor, a fost înființată în 1867. Până atunci producția se realiza preponderent în ateliere familiale sau în cooperative artizanale. Odată cu extinderea producției industriale, meșterii ceasornicari trec printr-un proces de proletarizare care, pentru mulți dintre ei, înseamnă pauperizare, dar și pierderea independenței. Muncitorii sunt smulși din ritmul familiar al atelierului, unde își organizau singuri munca, și supuși unei temporalități străine, care nu le mai aparține: timpul fabricii, dictat de contramaistrul care le cronometrează fiecare mișcare, de patron, de imperativele capitalului. Una din imaginile emblematice din filmul lui Cyril Schäublin surprinde muncitoarele aplecate deasupra meselor de lucru, cronometrate în timp ce asamblează, cu gesturi precise, într-o tăcere punctată doar de ritmul tic-tacului, chiar obiectul propriei lor subjugări: ceasul. Fiecare mișcare e măsurată, fiecare clipă e cuantificată, centimă cu centimă, răsuflare cu răsuflare.

Noile tehnologii – telegraful, trenul, fotografia, măsurarea timpului – transformă societatea, modul de a înțelege timpul, banii, munca. Mijloacele tot mai rapide de comunicare, circulația presei scrise, inovațiile care au facilitat, sub auspiciile capitalului, acest prim val de globalizare modernă, favorizează în același timp dezvoltarea mișcării muncitorești internaționale. Nu întâmplător, anul în care primul cablu telegrafic transatlantic devine funcțional, 1866, e și anul în care muncitorii ceasornicari elvețieni aderă, prin două secțiuni, la Internațională.

În această mare asociație a muncitorilor se conturează și un puternic curent anarhist, care își va avea, pentru o vreme, epicentrul în valea Saint-Imier din Jura elvețiană. Federația Jurasiană a muncitorilor ceasornicari e cea care dă, de altfel, și tonul „răzvrătirii" împotriva Consiliului General al Internaționalei, condus de Karl Marx. În 1871, aceștia publică o circulară în care denunță tendințele autoritare ale Consiliului General. Tradiția organizării cooperatiste, egalitare, îi face să privească cu o adâncă suspiciune structurile centralizate și ierarhice, fie ele politice sau de producție. Ceasornicarii propun un model bazat pe federații libere și pe organizarea non-ierarhică. Ei devin astfel vocea aripii federaliste (sau antiautoritare) a Internaționalei, căreia i se vor alătura ulterior și alte secțiuni.

În cadrul federației, notează și prințul Piotr Kropotkin, nu exista distincție între conducători și membri de rând. Fiecare își exprima liber ideile, iar munca, deși organizată colectiv, respecta autonomia și puterea de decizie a fiecăruia. Numeroși comunarzi exilați, dar și alți revoluționari aflați la cea vreme în Elveția, converg spre valea Saint-Imier. Unii dintre ei, precum geograful Élisée Reclus sau socialistul Benoît Malon, aderă la federație. La fel procedează și Mihail Bakunin, celebrul revoluționar rus, dar și Zamfir Arbure-Ralli, anarhistul basarabean care i-a fost pentru o vreme prieten și colaborator.

Piotr Kropoktin ajunge în Elveția în 1872, înainte de congresul care va duce la înființarea Internaționalei antiautoritare și la separarea de aripa marxistă. Cu un an înainte, după cinci ani petrecuți explorând valea sălbatică a râului Amur și zona laicului Baikal, tânărul geograf refuzase invitația de a se alătura Societății Ruse de Geografie. Kropotkin renunța astfel definitiv la recunoașterea academică, așa cum renunțase și la onorurile imperiale atunci când, proaspăt ieșit de pe băncile școlii de paji, a preferat, spre uimirea țarului, o garnizoană din îndepărtata Siberie vieții de la curte. După un scurt popas la Zürich, el își continuă călătoria în Munții Jura, unde îi cunoaște pe ceasornicarii din valea Saint-Imier, alături de care va petrece o săptămână. Răstimpul e unul scurt, însă hotărâtor pentru tânărul geograf. „Când am plecat din munți", consemnează el în memoriile sale, „concepțiile mele

despre socialism erau deja definitiv stabilite. Am devenit anarhist".

Cyril Schäublin se inspiră din acest episod pentru a-și construi tabloul cinematografic. Însă povestea pe care o spune, dacă poate fi numită astfel, nu este cea a călătoriei tânărului Kropotkin și nici a convertirii sale la anarhism. După cum nu e nici povestea, abia schițată, a idilei cu Josephine, tânăra muncitoare care-i dezvăluie acestui călător străin tainele funcționării ceasului mecanic. Povestea spusă de Cyril Schäublin e o țesătură, un mănunchi de istorii suprapuse și care se întretaie. Personajele individuale nu acaparează nicio clipă prim-planul. Camera nu caută să urmărească un parcurs anume, ci surprinde, dintr-un punct static, fragmente, scene diferite dintr-un întreg pe care ne invită astfel să-l recompunem.

Josephine produce roata balansierului (*unrueh* în germană), „inima" angrenajului mecanic care, prin mișcarea sa, introduce acea fărâmă de neliniște (*unrueh*), de spontaneitate necesară funcționării armonioase a celor peste trei sute de piese distincte care-l compun. Ea e sursa cadenței precise a ceasornicului, principiul său de ordonare, imperfecțiunea din inima perfecțiunii, anarhia din inima ordinii.

Observarea complexului proces de producție a ceasurilor, discuțiile purtate cu acești muncitori lasă o amprentă puternică asupra imaginației (și înțelegerii) tânărului Kropotkin. Metafora pendulului, a ritmului imprimat de mecanism ceasornicului, revine adesea în scrierile sale: „Istoria gândirii omenești amintește de oscilațiile unui pendul, iar aceste oscilații țin de veacuri. După o lungă perioadă de adormire vine și clipa trezirii...", va scrie el mai târziu. Această viziune nu se limitează la istorie, ci devine o metaforă a perspectivei sale asupra societății: un organism autoreglat, în a cărui inimă regăsim afirmarea („neliniștea") pluralității ireductibile a ființelor, dar mai ales a capacității lor de a alcătui o lume în care armonia ansamblului nu se naște din subordonare ori uniformizare, ci din conlucrare și solidaritate; o ordine vie care își îmbrățișează imperfecțiunea, așezând-o în inima funcționării sale.

Fidel misiunii de a realiza o hartă a toponimelor locale neînscrise în hărțile oficiale, Piotr Kropoktin rămâne un simplu observator în film. El e un non-protagonist. Teritoriul pe care îl străbate tânărul cartograf nu este însă un spațiu neutru. Fiecare hartă spune o poveste diferită. Harta sa „anarhistă" se suprapune peste harta națională, dar și peste cea trasată de funcționarii comunali care, cu cronometrul în mână, încearcă să optimizeze fiecare mișcare prin acest teritoriu, dorind să sporească eficiența deplasărilor (și, deci, randamentul producției de ceasuri). Trecerea timpului e măsurată și ea în feluri diferite, adeseori concurente. Timpul bisericii nu e același cu timpul timpul primăriei, iar timpul telegrafului, reglat după Observatorul din Neuchâtel, e cu cinci minute înapoia timpului fabricii. Tocmai pentru a surprinde toate aceste nuanțe și coincidențe, tehnica narativă folosită de Cyril Schäublin este cea a juxtapunerii, evocând „traista narativă", coșul cu povești al Ursulei K. Le Guin. Astfel, cadrul camerei îi cuprinde atât pe muncitorii adunați pentru a comemora Comuna din Paris și care intonează un cântec anarhist („Muncitorul nu are patrie"), cât și pe cetățenii care, mânați de sentimente patriotice, încearcă să reînvie o bătălie medievală împotriva invadatorilor burgunzi, intonând imnul național. Cele două coruri reflectă nu doar viziunile divergente care le animă, ci și modul în care societățile își reînscenează trecutul (trecuturile?) și efectul pe care aceste alegeri îl au asupra prezentului.

Timpul nu este univoc, pare să sugereze Cyril Schäublin. Curgerea lui nu este implacabilă, ci este ceva ce se face, ce se produce, la fel ca ceasornicul. Timpul fabricii, al națiunii sau al capitalului coexistă cu alte temporalități, chiar dacă omniprezența lor, care ne modelează existențele cu puterea unei mitologii aparent implacabile, poate amuți pentru o vreme celelalte cadențe ale vieții. Povestea ceasornicarilor este, astfel, și povestea inventării unui alt timp, a unui ritm al existenței care nu folosește ceasul ca armă ori ca mijloc de subjugare. Este povestea rezistenței împotriva mitologiilor dominației și a încercării ceasornicarilor de a făuri, în zorii capitalismului industrial, un altfel de timp împreună. ✦

# TIMP NU VA MAI FI (*APOCALIPSA*, 10:6)

*Așa cum e și sugerat abil de filmul lui Cyril Schäublin,* unruhe, *depinzând de context, înseamnă în limba germană neliniște, frământare sau revoltă.*

*de*
**LORAND MAXIM**

Verișoarele lui Kropotkin vorbesc cu empatie despre vărul lor plecat în Elveția, în Munții Jura, unde locuiesc doar țărani și ceasornicari. Acest văr a fost capabil, spun ele, de a se îndrăgosti de fotografia unei femei din Papua Noua Guinee. Ea l-a ucis pe un ofițer englez care a încercat să o sărute, fiind ulterior executată. Femeile își explică una alteia ce înțeleg prin anarhism, curent de gândire îmbrățișat de curând de vărul lor. Vorbesc în timp ce așteaptă ca cei doi fotografi să pregătească *setup*-ul pentru captarea unei noi imagini. O explozie – blițul. Apoi ticăitul accentuat al cronometrului care măsoară durata de expunere, răstimp în care trei dintre ele rămân nemișcate. A patra refuză repetat să se lase fotografiată.

Prima scenă introduce *in a nutshell* cam tot instrumentarul de care filmul se va folosi mai departe: imagine soft, *glowy*; cadre statice, folosite aproape exhaustiv, excepție făcând doar ultimul; unghiuri largi cu planul median și fundalul simultan în focus, permițând compoziții plate, câteodată ușor abstracte, cu mediul construit și natura. Aceeași primă scenă introduce ticăitul, puternic amplificat, a ceea ce urmează să formeze cea mai interesantă parte a paletei sonore: sunetul instrumentului de măsurare a timpului. De reținut este și un anume set de replici. Una dintre protagoniste lansează întrebarea: „Cine oare va învinge? Anarhismul sau naționalismul?". I se răspunde cu o altă întrebare: „Ce înțelegi prin a învinge?".

În jurul anului 1870, în Valea Saint-Imier din Munții Jura, la fabrica de ceasuri Centralines se măsoară intensiv minutele și secundele în care se ajunge din punctul A în punctul B pentru maparea celor mai eficiente trasee, se cronometrează viteza de lucru a fiecărui muncitor în parte, se calculează precis francii și centimele fiecărui salariu. Întregul oraș pare expert în comerțul cu secunda, minutul și ora, standardizate și interșanjabile. Calvarul este a schimba permanent între diferitele valute temporare: ora bisericii, ora gării, ora telegrafului sau ora fabricii. Ziua a fost desfăcută, împărțită și adunată în 86.400 de unități egale, un capital fix, reînnoit în fiecare dimineață. Pariul rămâne a dobândi instrumentele precise prin care acest capital să poată fi transpus în producție, biomecanică, topografie, viața socială și în bunăstare. Întreaga schemă depinde de oscilațiile delicate ale balansierului, „inima ceasului", *unruh* în limba germană, termen care inspiră și titlul filmului. Același mecanism este responsabil de *tic-tac*-ul ce revine constant, anticipativ. *Unruhe,* depinzând de context, înseamnă neliniște, frământare, revoltă.

Cum era poate de așteptat, filmul introduce o tensiune între fabrică și muncitori, precum și între capital și fermentul anarhist, foarte vioi, din munții Jura. Surprinzător este dozajul oarecum *soft*, mocnit. Situațiile sunt totuși dure. O femeie este închisă câteva zile pentru neplata impozitelor dar, pentru a u pierde vremea, primește cu indulgență permisiunea de a-și lua trusa de asamblare de ceasuri în celulă, unde poate continua munca. Acceptă resemnată, fără nicio dramă. Viața socială, munca, depășirea unui necaz urmează în stil o rigoare științifică, impersonală și în același timp de necontestat. Domnește o generală politețe și gingășie aproape insuportabile, numai bune de sacrificat spre a face loc unei brutalități. În fond, filmul îl are printre personaje pe tânărul anarhist Kropotkin, ce poate face în orice moment un gest care-l va consacra, după cum anticipează fotograful ambulant care insistă să fotografieze anarhiștii pe care îi întâlnește, sperând la un câștig dacă aceștia se vor dovedi faimoși. Kropotkin se află în munții elvețieni în calitate de topograf. El lucrează la o nouă hartă a regiunii, o hartă mai precisă și care să includă denumirile folosite de localnici. O hartă anarhistă.

Filmul refuză constant orice rezoluție a antagonismelor, fără a renunța însă la a stimula sentimentul de incongruență a celor două lumi ce au ca imagine, pe de o parte fabrica, cu al ei model de raționalizare și acumulare și, pe de cealaltă parte, cooperativa anarhistă. Aceasta din urmă lucrează tot în domeniul mecanicii fine dedicate orologeriei. Este producătoare de ceasuri, iar fabrica îi este uneori client. Cooperativa refuză însă să onoreze comenzile mari pentru producția de război, comenzi care, pentru domnul Roulet, directorul general al fabricii, sunt un adevărat semn că *piața e stabilă,* după cum informează într-o telegramă. Ritmul de lucru

din cooperativă este de asemenea intens, însă nu din raționamentul supravegherii. Munca este uneori întreruptă pentru citirea mesajelor altor organizații din rețeaua internațională. Ironia sorții, nu spre binele anarhiștilor, face ca domnul Roulet, devenit între timp Consilier Național, să recomande presa anarhistă ambasadorului italian, lăudând eficiența rețelelor anarhiste care, utilizând eficient telegraful, comunică de la San Francisco la Buenos Aires și până în China. Asta într-o discuție în care ambasadorul încearcă să-l convingă să-l ajute în a-l captura și extrăda pe Cafiero, anarhist italian, despre care s-ar ști că e ascuns în vale. Discuția lor e încadrată de focurile de armă, ce se aud de la exercițiile de tir aflate în apropiere.

Atmosfera fabricii Centralines e ilustrarea perfectă a ceea ce Slavoj Žižek propune atunci când definește capitalismul ca o categorie etică și teologică. Iar domnul Roulet nu este lipsit de o oarecare virtute. Regulile abstracte pe care le impune traseelor din și în jurul fabricii, corpurilor angajaților săi și, la final, bunăstării aceloraşi angajați, vin dintr-o altă lume. De unde și lipsa de ezitare în aplicarea lor – nimic personal. Mai mult, vrea să convertească tot orașul la ora fabricii, cea mai precisă și cu 8 minute în fața tuturor! Asta nu l-ar face însă un om egoist, fără simțul sacrificiului de sine. Din contră, pentru Žižek, capitalistul ideal este cineva care este gata oricând, din nou și din nou, să își pună viața în joc, să riște totul pentru ca producția să crească, profitul să sporească, capitalul să circule. Fericirea personală a capitalistului ideal este subordonată celor de mai sus. Rezistența la această ordine, deși clar împărtășită de o mare parte din personaje, rămâne în film fără un moment care să o consacre.

Consecințele, violența și mai ales concluziile rămân *off-screen*. „Nu sunt protagonist" este replica lui Kropotkin, reluată de Josephine Gräbli, muncitoare la fabrica de ceasuri. De altfel, chiar nerostite, aceste cuvinte par să se reflecte în atitudinea și gesturile a multiple personaje pe parcursul filmului. În schimb, se face simțită o oarecare etică (și estetică) a retragerii. Odată, refuzul rolului de protagonist, în esență deschide scena. Personajele se retrag, ocazional dispar chiar și din cadru, ori sunt înghesuite la limită în marginea lui, dar ele nu se *sustrag*. Principiul retragerii nu duce aici la abandonarea unui loc, ci mai degrabă se face o invitație. Anticiparea e dublată, augmentată de sunetele micro-mecanismelor aflate mereu în mișcare, detaliate, și de *tic-tac*-ul ce revine. O primă cheie de lectură s-ar putea ușor contura în jurul ideei unui timp, a unui moment în viitor ce va răsturna starea de fapt. Poate a unui terț personaj care urmează să-și facă apariția, eventual un personaj colectiv. Un veritabil Godot al istoriei care intră la *cue*-ul potrivit.

Totuși, filmul animă și suportă o a doua cheie de citire și de reflecție care, chiar dacă poate părea oarecum paradoxală, are ceva mult mai radical în ea. În primul rând, momentul așteptat și viitorul promis are ceva nostim în contextul unui film care vorbește critic despre timp și sfărâmarea lui în etape raționale. Se aseamănă exact cu ceea ce Lewis Mumford, în *Tehnică și civilizație,* vedea ca fiind o semnificativă ironie a sorții atunci când vorbește despre instituția mănăstirii care, în căutarea eternității, ajunge să adopte ceasul mecanic. Mai precis, el și alții văd în mănăstire o primă instituție care, pentru a menține disciplina propriilor practici și a preciziei rituale, adoptă la scară largă uzul rațional al celor 24 de ore din zi și implicit îmbrățișarea instrumentelor mecanice de măsurare a timpului. El spune că, în timp ce dorința colectivă a creștinătății, de comun acord acceptată, este să asigure bunăstarea sufletelor în eternitate, paradoxul a făcut ca mănăstirea să recurgă atât de mult și obsesiv la măsurarea timpului, până când obișnuința ordinii temporale a pus stăpânire pe mințile oamenilor. Ulterior, capitalismul nu vine decât să exploateze niște noi deprinderi. Același Mumford afirmă că, în centrul revoluției industriale și a lumii care i-a urmat, instrumentul central nu a fost altul decât ceasul mecanic. După el, deși creșterea eficienței mecanice datorată coordonării prin uzul timpului abstract nu poate fi măsurată în cai putere, absența timpului abstract e inimaginabilă. Ar fi mai ușor de imaginat regimul industrial modern fără cărbune, fier și abur decât ar putea să și-l imagineze fără ceas.

În această notă, mântuirea, salvarea are ceva disonant în ea. Căile spre ea sunt de neînțeles. Tot pachetul e indezirabil. Refuzul este acela a unei întregi logici. În planul ideațiilor sociale, abandonul promisiunii unei răsturnări oferă imunitate în fața unei logici retributive și a speranței oarecum perverse că „se întoarce roata". A juca în echipa „pierzătoare" rămâne doar o opțiune etică.

O telegramă venită la cooperativa anarhistă din Valea Saint-Imier îi încurajează: „O societate anarhistă care se organizează fără autoritate există dintotdeauna. Ca o sămânță sub zăpadă". Vestea care anunță un timp aparent ilogic pare să poarte un aer proaspăt. La fel și vestea că o societate fără autoritate există deja. Nu urmează la *A doua Venire*, nu e de atunci încolo, ci de când lumea. Evident, împărțită, sfertuită și, pe ici pe colo, sub povara statului și a capitalului. Aproape, dar niciodată complet dispărută, indiferent de condiții. Pentru imediat următorul veac, al XX-lea, și valabil de atunci încoace, zăpada e potențial nucleară. „*Not great, not terrible*", ar putea zice la vederea unei astfel de ninsori personajul lui Anatoly Dyatlov din seria *Chernobyl*, unul dintre inginerii responsabili de celebrul dezastru. Fără pic de șarm, un personaj aberant și esențial stupid ar trebui, *ad absurdum*, conform mesajului telegrafic, să poată avea dreptate. ✦

# 1872: UN NOD ISTORIC

Unrueh *e un film care pune în scenă istoria geologic – strat după strat de evenimente suprapuse, mici întâmplări cotidiene și personaje tipice pentru începuturile modernității politice prelungite până în zilele noastre.*

*de*
**RADU TODERICI**

Există spre finalul clasicului *noir* *The Third Man* al lui Carol Reed o replică emisă de abrazivul antagonist Harry Lime (interpretat de Orson Welles) care plutește pe suprafața istoriei cinemaului și la 76 de ani de la premiera filmului. Parafrazând, Lime, cu vocea lui Welles, zice așa: „În Italia, 30 de ani sub dominația familiei Borgia, au avut parte de război, teroare, crime și vărsare de sânge. Toate astea l-au creat pe Michelangelo, pe Leonardo da Vinci și Renașterea. În Elveția, au avut parte doar de dragoste frățească. Au avut 500 de ani de democrație și pace. Ce-au creat toate acestea? Ceasul cu cuc".

Un istoric ar zice că Lime se înșală de la un capăt la altul. Elveția n-a fost dintotdeauna amiabilă și neutră, ba chiar dimpotrivă, iar ceasul cu cuc a fost inventat în sudul Germaniei. Ce rămâne din faimoasa replică din *The Third Man* e însă o altă intuiție cinică, cu subtext conservator: democrațiile, nefiind eroice, s-ar zice că stagnează, pe când doar zbuciumul inegalitar și aristocratic ar fi capabil să stimuleze cu adevărat intelectul.

Probabil fără trimitere explicită la *The Third Man*, oarecum discretul film al regizorului elvețian Cyril Schäublin *Unrueh* (al doilea lungmetraj din cariera acestuia) demonstrează exact opusul afirmației lui Lime. Chiar și într-un an pașnic, 1872, multe pot bolborosi sub pelicula netedă a existenței cotidiene în districtul muntos Jura din Elveția. Fermentul principal pare la prima vedere un tânăr Piotr Kropotkin, dar în filmul lui Schäublin, ca protagonist, viitorul teoretician anarhist e în mare parte un observator politicos. *Unrueh* e un film cu rădăcini intelectuale, o reconstituire a unei stări a ideilor la 1872 care datorează mult unei monografii dedicate de istoricul Florian Eitel ceasornicarilor anarhiști elvețieni activi în ultimele decenii ale secolului XIX. Kropotkin, ca personaj, trece de la cadru la cadru pe lângă muncitori ceasornicari, oficiali ai administrației, fotografi ambulanți sau patroni care se gândesc la modalități noi de a îmbunătăți randamentul în atelierele de fabricat ceasuri. Pe scurt, Kropotkin ca *raisonneur* se plimbă atent prin istorie, printre rădăcinile abia încolțite ale mai multor evenimente sociale care se vor prelungi până în secolul următor. Pe de o parte, deși Schäublin, în felia lui de viață *vintage*, nu o spune explicit, locurile prin care se plimbă Kropotkin fuseseră cu un an înainte, în 1871, sursa unei declarații prin care muncitorii din Sonvilier își declarau nemulțumirea față de tendințele centralizatoare ale mișcării internaționale conduse informal de Karl Marx. E o fisură care va deveni rapid falie – între mișcarea socialistă și cea anarhistă. Pe de altă parte, cu o fărâmă de anacronism, *Unrueh* pune în scenă o altă evoluție importantă. Fabrica de ceasuri din film, numită cu fin umor etimologico-politic Centralines, e cel mai probabil un echivalent al faimosei Longines, care ridicase un prim atelier în care lucrau câțiva zeci de muncitori (majoritatea, femei) în valea Saint-Imier, în 1867, iar câțiva ani mai târziu, după o vizită în Statele Unite, la o fabrică bazată pe principii pre-tayloriste a companiei Waltham, conducătorii nou-intratei pe piața internațională Longines copiază principiile referitoare la eficiență și producție în masă ale americanilor. *Unrueh* ia eșantion după eșantion vizual, pe rând, din ambele medii, demonstrând tacticos cum istoria poate fi observată în evoluția ei contradictorie acolo unde nu te-ai aștepta – într-un an aparent banal, într-o regiune elvețiană aflată la o distanță semnificativă de marile evenimente politice care ajung pe primele pagini ale ziarelor.

Schäublin, ca regizor, în reconstituirea lui vizuală, nu are avantajul unui Florian Eitel, de a avea note de subsol. În unele scene, e păcat, fiindcă intră și ies din cadru personaje a căror importanță istorică, dacă nu ești bun cunoscător al perioadei sau nu faci un pic de muncă de cercetare după vederea filmului, s-ar putea să-ți scape. Una dintre primele scene în care îl vedem pe Kropotkin martor al unei negocieri între artizani și cei care văd în ceasornic o marfă cu potențial global îl are ca protagonist pe un bărbat care se prezintă drept Adhémar Schwitzguébel. Probabil acesta nu e un nume care să rezoneze cu mulți spectatori, dar Schwitzguébel se întâmplă să fie unul dintre inițiatorii principali

La discuția de după proiecția filmului *Unrueh*.
De la stânga la dreapta: Alexei Evstratov, Radu Toderici & Adrian Tătăran

ai rupturii de internaționala socialistă (el își va numi proaspăta mișcare secesionistă Internaționala Antiautoritară), un ceasornicar și autor de texte politice care e și veriga de legătură între tânărul Kropotkin și muncitorii elvețieni. Una dintre primele scene din *Unrueh*, așa cum aminteam mai sus, ni-l prezintă negociind relativ afabil cu posesorii de capital. În fapt, însă, așa cum o atestă scrierile lui adunate într-un volum succint la începutul secolului XX, Schwitzguébel e în primul rând o voce polemică, un popularizator în almanahuri, documente legale și intervenții în presă a ceea ce se numea pe atunci „chestiunea socială" – respectiv căile prin care muncitorii se pot organiza pentru a obține condiții mai bune de muncă. Ni-l putem închipui – deși filmul nu o face – având lungi discuții cu un Kropotkin ale cărui idei sunt încă în formare. E alegerea regizorului să nu insiste prelung pe niciuna din întâlnirile protagonistului. Privitorul se întâmplă să fie, în abordarea lui Schäublin, la fel de naiv precum Kropotkin: nu știe tot și asimilează lent, cu intensitate oarecum egală, diverse mici evenimente cotidiene. Ce unifică aceste experiențe disparate e o revenire calculată la două sau trei teme principale, care trec dincolo de anecdota istorică: acea chestiune socială a lui Schwitzguébel, identificată recurent în film cu eticheta anarhismului, timpul măsurat și negociat și realitatea trăită lent, cotidian, scăpată încă de privirea uniformă a ceasornicelor.

Cinemaul, așa cum îl practică Schäublin în *Unrueh*, e lent. E lent de ceva vreme în general, în versiunea lui *arthouse*, de festival, iar Schäublin își declară ca influențe un regizor experimental precum James Benning sau un practicant al ceea ce a fost numit în ultimele două-trei decenii *slow cinema*, filipinezul Lav Diaz. Aceasta ar trebui să le dea cunoscătorilor acestor nume o idee instantanee despre cum arată *Unrueh*: cadre largi, compoziții în care actorii (majoritatea neprofesioniști în acest film) se mișcă măsurat, ca peștii în acvariu. Am niște rezerve serioase față de monotonia de care suferă unele filme încadrate în categoria *slow cinema*. Acest film, însă, are niște motive mai complexe decât cele dintr-un tipic film lent pentru a zăbovi cu acțiunea. În unele secvențe, șefii din fabrica Centralines supraveghează muncitoarele cu ceasul în mână. Tot ce cade în afara acestei vieți feliate în secunde se simte în film, într-un mod aproape nostalgic, liber. E o contradicție simbolică care lui Schäublin îi iese aproape ca într-un mit paradisiac: tehnologia și munca evoluează pe ceas, iar peisajele naturale prin care îl vedem pe Kropotkin plimbându-se par încă neatinse de modernitatea orei exacte. Imaginea emblematică, păstrată și pe unul dintre posterele filmului, a unui ceasornic atârnat de ramurile unui copac e sinteza ingenios găsită de Schäublin pentru a semăna în mintea spectatorilor semințele acestei pendulări emblematice între natural și măsurat, de care uităm în majoritatea zilelor. Mai există însă cel puțin un motiv important. *Unrueh* e un film despre muncă, ceasuri și timp. Nu cred să existe un mod mai bun de a pune într-o ecuație acești trei termeni decât acela de a arăta – cum o face Schäublin în câteva secvențe – rutina muncii, de a simți secundele, în timp ce un alt personaj le supraveghează în fundal. Spre deosebire de cadrele mai largi din film, acestea sunt de obicei unele care se concentrează în detaliu pe degetele unei femei care desfac mecanismele delicate ale unui ceasornic. E o fascinație pe care ficțiunea lui Schäublin o împrumută probabil din documentare recent-contemporane care urmăresc pas cu pas asamblarea unei mărfi, dar, dincolo de aerul istoric (marfa ansamblată e veche, de muzeu), o senzație a unui proces atât de comun, dar aflat la originile lui, pe când încă nu era totuși comun, însoțește aceste imagini. Cu toții trăim acum munca așa, segmentată cu ajutorul ceasului, dar *Unrueh* m-a făcut să mă întreb cum se simțea ea atunci când procesul era încă nou, probabil mai brutal în apăsarea lui constantă. Așa cum o fac filmele cele mai bune, *Unrueh* nu te lasă doar cu o întrebare (sau mai multe), ci și cu o persistentă senzație. ✦

# UN TEATRU PLANETAR FĂRĂ CORTINĂ

*Angela Martin nu bâjbâie în ceea ce privește stilul,* Cartea lui Cezar *înscriindu-se pe „vocea" debutului,* Valentina, *ca o continuare organică:*

*de*
**HANNA BOTA**

După un an de la editarea romanului de debut *Valentina,* Angela Martin publică al doilea roman, *Cartea lui Cezar* (Polirom, Iași, 2024), continuând astfel saga familiei cu un decupaj din viața fiului Valentinei, personajul principal al primului roman. Cartea surprinde începutul studenției lui Cezar, care urmează cursuri de Medicină în anii ceaușismului. Întreaga intrigă se mută din vestul țării, din Aradul atât de bine configurat – personaj și el în romanul dintâi –, la București, oraș cotropit de cenușiul nesiguranței, dominat de frig, foame și frică.

E de prisos să spun că autoarea nu bâjbâie în ceea ce privește stilul, romanul înscriindu-se pe „vocea" primului, ca o continuare organică: fraza curge, minuțios lucrată, fără pedanterii și prețiozități artificiale, semn al îndelungatei activități de traducătoare, eseistă, redactor la radio și editură etc.

Firele care se întretaie în acest roman „deșiră" unele mai vechi, la care se adaugă altele noi. Angela Martin are talentul de a scrie un nou roman cu personaje de forță, care te marchează, atât cele principale, cât și cele secundare, unele doar pasagere, fiind atât de puternic conturate încât rămân ca niște jaloane ale vremurilor respective. Autoarea păstrează „temperatura" narațiunii pe întreg parcursul, iar problematica ei ne rămâne pe retină mult timp după lectură, prin întâmplările descrise, dincolo de considerațiile naratorului.

Dar în substratul acestor întâmplări semnificative, care descriu scăpătarea burgheziei, apoi decimarea proprietarilor și a intelectualilor epocii de către comunismul care se întinde ca o pecingine, înghițind și aducând putreziciune morală oriunde se atinge de ceva/ cineva vrednic de devorat, aș vrea să semnalez un anume element de compoziție care reprezintă „turla" acestei construcții livrești: motivul teatrului. Nu e vorba doar de un pretext găsit de autoare pentru a descrie societatea, ci de mai mult: de o alegorie în care se regăsesc toate elementele epocii descrise.

Pe scurt: niște studenți de la Teatru, cărora li se adaugă câțiva de la alte facultăți (în ideea – des vehiculată în acele timpuri – de *artă a poporului*, în care nu doar cei profesioniști au dreptul să performeze, ci „oricine" are acces la scenă), sunt aleși să reprezinte țara noastră la un festival de teatru din Franța, la Nancy, „cel mai important festival internațional de teatru studențesc din Europa". Grupul, în care regizorul Iulică era sufletul echipei, se adună în podul Casei Studenților de pe Plevnei, de la 9 seara, pentru repetiții, pentru ca a doua zi să nu lipsească de la cursuri.

Aproape tot ce se întâmplă în acest cadru poate fi / este o referință la societatea din perioada respectivă: lucrurile se fac noaptea, pe nevăzute, în locuri dosnice (la lumina a două becuri chioare spânzurate de niște fire aflate prea sus), în frig, într-un spațiu sordid. Prin extrapolare: personajele din carte sunt actorii unei piese-gigant, nimeni nu-și permite să fie sincer, toți joacă roluri cât timp sunt în fața altora, nu știi cine ce gândește, se ascund unii de alții etc. Piesa studenților devine o pantomimă. Piesa vieții cuprindea, cum am spus, foame, frig, frică și replici „prefabricate": ar părea că există un dramaturg invizibil, deși anumiți „regizori" conduc pe față evenimentele, deci nici ei nu sunt în afara scenei. Toți sunt îngrijorați de urmărirea din umbră, căci, deformați cu toții de rol, nu mai știu exact ce/ cine este în spate.

În podul clădirii, tinerii pregătesc piesa și o prezintă cenzorilor, dar au în secret o altă punere în scenă: deci una prezintă și alta joacă la festival. Ieșind pentru prima dată din țară, realizează ce însemnă libertatea: repurtează un succes fulminant, primesc trofeul festivalului, se scrie în ziare despre ei. Dar, din cauză că piesa denigra „realizările socialiste", fiind puternic anticomunistă, reîntorși în țară, din eroi la Nancy, situația se schimbă: au mare noroc să scape basma curată, fără exmatriculări, anchete, arestări etc., mai ales că Iulică regizorul rămâne în Occident.

Reduși definitiv la tăcere, cu gloria anulată, eroii rămân niște anonimi care-și continuă viața cenușie, înfricată și metamorfozată, la cheremul „piesei" ce trebuie jucată pe marea scenă a vieții. Chiar și iubirea dintre Cezar și Carolina moare. Rămâne doar un fior de libertate care mai târziu va lucra în viețile multora. ✦

# ÁPRILY LAJOS

traducere și prezentare
de **KOCSIS FRANCISKO**

*Poet, dramaturg, eseist, traducător, Áprily s-a născut la 14 noiembrie 1887, la Brașov. Licențiat al Universității clujene, specializarea maghiară-germană. Din 1909 a fost profesor la Colegiul Bethlen din Aiud. În 1926 s-a mutat la Cluj, unde i s-a oferit o catedră la Colegiul Reformat. Colaborator asiduu al revistelor* Erdélyi Helikon *(*Helikonul transilvan*), la care a fost și redactor între 1928-1929,* Zord Idő *(*Vremuri aspre*). În 1929 s-a stabilit în Ungaria. A murit la 6 august 1967.*
*Dintre volumele sale: F*alusi elégia *(*Elegia rustică*, 1925);* Esti párbeszéd *(*Dialog de seară*, 1927);* A láthatatlan írás *(*Scrisul invizibil*, 1940);* Ábel füstje *(*Fumul lui Abel*, 1957);* Jelentés a völgyből *(*Comunicat din vale*, 1965); volumul de proză scurtă* Fecskék, őzek, farkasok *(*Rândunele, căprioare, lupi*, 1965);* Akarsz-e fényt? *(*Vrei lumină? *– 1969, care cuprinde postumele poetului); volumul antologic* Megnőtt a csend *(*S-a adâncit liniștea*, 1972); volumul selectiv* Meddig él a csend? *(*Cât durează liniștea? *1973);* Álom egy könyvtárról *(*Vis despre o bibliotecă*, 1981), în care sunt adunate eseurile și articolele de critică literară.*

### MARCUS AURELIUS

Stătea pe țărm, pe-o movilă ferită,
frunzele toamnei fremătau în vânt.
Privea valul ce dispare, la viață,
la putere, la destin meditând.

Atunci, cu aripile larg deschise,
peste râul Ister un vultur plutea.
S-a cutremurat adânc și-l privea.
Ești minunat, spuse, și-l admira.

Privea cum urcă, coboară, fâlfâind;
va-ndrăzni-n val să izbească prada?
Dar neașteptat, din desișul de-arini
cu șuier porni spre pieptu-i săgeata.

S-a frânt și cădea. L-a urmat din priviri,
până s-a prăbușit în valul spumat.
În suflet s-au trezit stranii presimțiri,
înțeleapta frunte s-a întunecat.

### LA SĂRBĂTOAREA LUI FAUST

Printre sălcii cu amenți, în apă,
își află cerul de-azur oglinda.
În sălaș, ciupită de-un june țigan,
dumnezeiesc răsună struna.

Cât aș vrea să mă pot bucura,
cântând deopotrivă cu struna.
Dar negrul dulău al mâhnirii
dă târcoale-n cerc, întruna.

Cu viclean ocol mă evită,
zadarnic încerc să-l alung.
Pitit pe lângă casele vechi,
mă-nsoțește spre casă-n amurg.

Mă ajunge în biblioteca
neluminată, ca o piază-rea,
și-și smulge-ntunecata mască:
moartea.

### FOC PE PISC

Pe pisc, în noapte,
a pâlpâit o flacără.
În seara rece,
dintr-o stea o țandără.

Pe cineva, luna
a prins, în somn, în mreje:
a aprins focul,
dar n-a mai pus găteje.

Acum tremură,
abia-abia mai pulsează:
ca o inimă
de pasăre, sleită, bolnavă.
Petală roșă
pe negrul, de tăciune, ram,
atât de gingașă
c-ar stinge-o fata mea de-un an.

Vreun vânător
a înnoptat, ori pe șubă
vreun păstor;
nu știe că moare sub spuză.

Din somn de va sări
și va vedea în ceruri luna,
se va zgribuli
de roua rece ce-o bura.

### JOC LA SFÂRȘITUL VERII

Nu mai ajung în Elveția, nici în Tirol.
Și aici lucesc turlele norilor.
De parc-ar avea pisc fiece nor,
strălucesc albi, asemenea Alpilor.

Un joc vesel văzduhul încropește,
luciul de nea naște o fantasmă:
sunt tânăr, iar rapidul gonește
spre Parisul care încă mă cheamă. ✦

# LIMBĂ ȘI GÂNDIRE

*În unele țări în care engleza este a doua limbă folosită în mod curent, inclusiv la locurile de muncă, precum țările scandinave, a apărut temerea pierderii parțiale a identității culturale.*

de
**LAURA POANTĂ**

Una dintre cele mai captivante întrebări este dacă oamenii gândesc la fel legat de teme asemănătoare sau limba/ limbajul folosit (și gândit) influențează felul în care gândesc. Se pare că există o bază universală a percepției și a gândirii la specia umană, iar limbajul (și limba) folosit acționează ca un filtru, amplificator sau cadru pentru aceste procese. În SUA, de pildă, Edward Sapir (*Language*, 1921) și elevul său Benjamin Lee Whorf (*Language, Thought and Reality*) afirmă teza relației dintre limbaj și perspectiva asupra lumii, formulând celebra *ipoteză Sapir-Whorf* asupra legăturii dintre limbă și gândire. Ei au studiat limba vorbită de nativii americani, fiind uimiți de sunetele folosite de aceștia (inexistente în limbile europene), de înțelesuri ascunse în gramatică sau chiar categorii gramaticale noi. Concluzia potrivit căreia sistemul lingvistic al fiecărei societăți are o influență imensă asupra minții vorbitorului părea logică. Explicația că un același obiect/ fapt/ concept este perceput identic în toată lumea, doar numit diferit, pare azi mai complexă. S-a ridicat chiar întrebarea dacă anumite populații pot percepe aspecte ale lumii pentru care nu au cuvinte în limba pe care o vorbesc. De atunci, numeroase studii au analizat, au susținut sau au contrazis aceste teorii.

Un exemplu interesant și foarte des folosit este cel legat de percepția culorilor. Numărul termenilor de bază pentru culori este mult mai mic decât tonurile și nuanțele pe care le poate percepe ochiul uman. Rușii au 12 termeni de bază pentru culori (doi termeni de bază pentru albastru, de exemplu, albastru închis/ *goluboi* și albastru deschis/ *sinii*)), în timp ce englezii au *blue*, cu diferite variante adăugate, iar o limbă din Noua Guinee are doi termeni pentru toate culorile: *mili* = culori reci, *mola* = culori calde. Dar cei din urmă sunt capabili să distingă nuanțele (chiar dacă galben și portocaliu se chemă la fel, *mola*); totuși, cei cu mai multe variante lingvistice pot să distingă mai bine nuanțele și tonurile, pentru că sunt mai atenți la detalii și la diferențe. Acest efect, exemplificat prin denumirea și percepția culorilor, se extrapolează adesea asupra întregului mecanism de gândire și analiză, deși lucrurile se complică și aici. Pentru că limbajul nu limitează capacitatea de percepție, atenția, înțelegerea (asupra lumii înconjurătoare), ci mai degrabă le focalizează. Chinezii învață mai ușor să socotească, în copilărie, pentru că numerele lor sunt mai explicite – de exemplu doisprezece se spune zece cu doi, în timp ce în limba engleză *twelve* este mai impersonal. Alte exemple sunt legate de orientarea în timp sau spațiu; în general, simplificând, fiecare limbă se corelează cu ceea ce este important pentru vorbitorii săi și are cuvinte corespunzătoare conceptelor importante și frecvente, proeminente într-o anumită cultură (eschimoșii, de exemplu, au 40 de cuvinte pentru a denumi zăpada, element esențial al spațiului lor existențial). În engleză sau română, timpul are trecut, prezent și viitor, fapt ce ni se poate părea banal și de la sine înțeles. Dar există limbi în care există patru timpuri trecute sau în care lipsește timpul gramatical (cum ar fi limba chineză (Antonio Benitez Burraco, 2017, *Psychology Today*).

Din punct de vedere neuroimagistic, lucrurile devin și mai interesante; în ziua de azi, având posibilitatea să facem studii complexe care includ rezonanța magnetică cu scanarea în dinamică a creierului uman, se pot detecta zonele activate în anumite momente ale procesului cognitiv studiat. Un astfel de studiu a arătat că regiunea din lobul stâng posterior temporoparietal modulează activarea cortexului vizual (Wai Ting Siok, 2009). Zeci de studii în domeniu aduc din ce în ce mai multe date legate de corelația limbă-gândire. În 2010, un artist indian din comunitatea Dalit a avut ideea să ridice o statuie închinată limbii engleze – *Goddess English* (înaltă, cu o postură asemănătoare cu statuia libertății, cu o carte și un stilou în mâini). Creatorul ei a explicat că învățarea limbii engleze este cea mai mare mișcare de masă pe care a văzut-o omenirea și că pentru oamenii sărmani din regiunea lui este echivalentă cu independența, cu eliberarea de statutul de subalterni feudali (Manvir Singh, 2024, *The New Yorker*). Expansiunea limbii engleze la un nivel atât de larg a atras controverse și opoziție. Francezii au luptat zeci de ani pentru dominație în Europa. Pompidou spunea în 1971 că, fără limba franceză, Europa nu are cum să fie întreagă, dar în 2018 Macron

recunoștea că nu mai are rost să lupte cu dominația fără precedent a limbii engleze. În unele țări în care engleza este a doua limbă folosită în mod curent, inclusiv la locurile de muncă, precum țările scandinave, a apărut temerea pierderii parțiale a identității culturale.

O altă noțiune care îngrijorează este cea a hegemoniei cognitive – o dominație absolută a limbii engleze transpusă în formulări, gândire și acțiune. Gramatica, expresiile, jocurile de cuvinte specifice limbii engleze produc, cel puțin teoretic, constructe diferite și arbitrare ale realității. Pierre Bourdieu, sociolog francez, spunea în 2001 că folosirea excesivă a limbii engleze aduce cu sine riscul anglicizării structurii mentale a vorbitorului și al dispariției altor modele lingvistice anterioare. Limba afectează felul în care gândim prin mai multe aspecte: contextul cultural (câte cuvinte sau expresii există pentru un fenomen aparent banal, cum este zăpada sau ploaia, influențează felul în care vezi acel fenomen); cogniția și memoria (se pare că atenția și memoria sunt influențate de structurile gramaticale ale unei limbi – de exemplu prezența sau absența substantivelor de gen); interacțiunile sociale (prezența sau absența pronumelor de politețe promovează percepția diferită a ierarhiilor într-o societate). Japoneza are un sistem bogat de termeni onorifici și de politețe care încurajează interacțiunile respectuoase între oameni. Limbajul nu precede întotdeauna și automat gândirea. Persoanele care suferă de afazie se pot descurca cu obiectele din jur, se pot îngriji, hrăni, pot comunica prin alte mijloace (Steven Pinker, 1994). Julie Sedivy scria în cartea sa *Linguaphile: A Life of Language Love* despre experiența personală, fiind poliglotă, și afirma că este un mare avantaj pentru că oferă perspective diverse și interesante – asemeni unui curent care ne poartă în toate direcțiile. Alte studii analizează felul în care se exprimă timpul în diferite limbi – *long/ short* sau *big/ small* (în greacă) și felul în care aceste diferențe influențează inclusiv comportamentul – dar nu toți specialiștii sunt impresionați de aceste cercetări. Totuși, modelele lingvistice ne influențează, chiar dacă nu s-a adeverit în niciun studiu socio-lingvistic temerea lui Bourdieu că ubicuitatea limbii engleze ne poate spăla, în viitor, creierele de tot ceea ce însemna identitatea anterioară.

În medicină, felul în care se transmite informația medicală, prin termeni greoi, de specialitate, dar și felul în care se comunică o îndoială rezonabilă sau o veste proastă sunt esențiale în comunicarea medic-pacient. Foarte des avem de-a face cu medici și pacienți care nu vorbesc aceeași limbă, iar engleza devine soluția; și este inevitabil să apară erori în comunicare, greșeli de diagnostic sau de tratament, derivate din înțelegerea diferită a expresiilor și a termenilor, și nu doar a celor medicali (Blanch-Hartigan et al., 2019). Cuvinte banale din limba engleză, cum arată studiile, de exemplu *may* și *might,* folosite în context medical, educațional sau legal, sunt percepute diferit de către vorbitorii non-nativi. De exemplu, expresia *you may have cancer,* dacă nu este înțeleasă corect, este dătătoare de speranță falsă, sau invers, *you might have gallstones*. Certitudinea severității sau riscului unei evoluții potențial fatale, în medicină, sunt elemente majore de comunicare corectă, iar folosirea unor termeni aparent banali care schimbă complet sensul ideii de bază poate să fie periculoasă (Vanda Nissen, Renata Meuter, *Language and culture in health communication...,* 2023).

Folosesc exemple din alte limbi în ceea ce privește comunicarea medicală (engleza, mai ales, pentru că este cea mai răspândită) pentru că studii de acest fel, populaționale, lipsesc la noi. Dar există probleme și între vorbitorii aceleiași limbi materne – diferențe care țin de educație, regiune geografică, nivel de înțelegere sau alți factori cum ar fi emoțiile de moment. Expresii simple precum „nu știu" sau „nu v-am găsit nimic" sau „nu văd nimic" au dus la nemulțumire din partea pacientului și chiar *review*-uri negative (că tot trăim în era nemulțumirilor exprimate constant), când de fapt sensul era – nu aveți nicio modificare la examinarea ecografică. Dar interpretarea celui examinat a fost „habar nu am ce aveți, pentru că nu văd" (nu știu, nu mă pricep). Avem și noi tot mai des ocazia de a vorbi în engleză cu pacienții străini (francezi, nemți, mai rar englezi, ucraineni în ultimii ani) și de multe ori avem senzația că ceva a rămas neexplicat. Este vital în domeniul medical ca o conversație să se încheie atunci când suntem siguri că informația a ajuns întreagă și completă la interlocutor – dublată, din fericire, în cazul consultației medicale, de partea scrisă. Dar chiar și în scris expresiile, prescurtările, majusculele pot să inducă în eroare; comunicarea clară și explicită, fără a presupune că celălalt înțelege automat, este cheia. Am avut surpriza să scriu „masticabil" sau „sublingual" la administrarea unui medicament, iar pacientul nu a întrebat nimic, însă nici nu a înțeles termenii. Ovulele vaginale sau supozitoarele înghițite (cu greu) nu sunt o raritate. Un exemplu anecdotic, dar sugestiv, din *Doctor House,* arată o pacientă care se plânge, la control, că *spray*-ul ei antiastmatic nu o ajută deloc deși ajunsese la doza maximă. După mai multe tatonări, House se gândește să vadă cu ochii lui cum își administrează pacienta doza, dacă inspiră corect atunci când inhalează *spray*-ul. Nu mică i-a fost mirarea când a constatat că pacienta folosea flaconul cu nebulizator ca pe un parfum, pe gât, și nu în cavitatea bucală. Desigur că este un film și o scenă un pic forțată, dar este extrem de puternică – deschide ochii asupra barierelor lingvistice și ne arată că de la teorii sofisticate până la viața de zi cu zi, în orice domeniu, limba vorbită este esențială, de corectitudinea și eleganța ei depinde situarea noastră în lume. Ea ne identifică și, uneori, chiar ne salvează. ✦

# DE LA CRUCEA DE PE GOLGOTA LA CRUCEA DE PE CER

*Ne așteptăm să fim reconectați la un timp fabulos, cu personaje care transcend tipologia eroilor repertoriați de tratatele de istorie, să aflăm lucruri nemaipomenite despre primul secol de după nașterea lui Isus.*

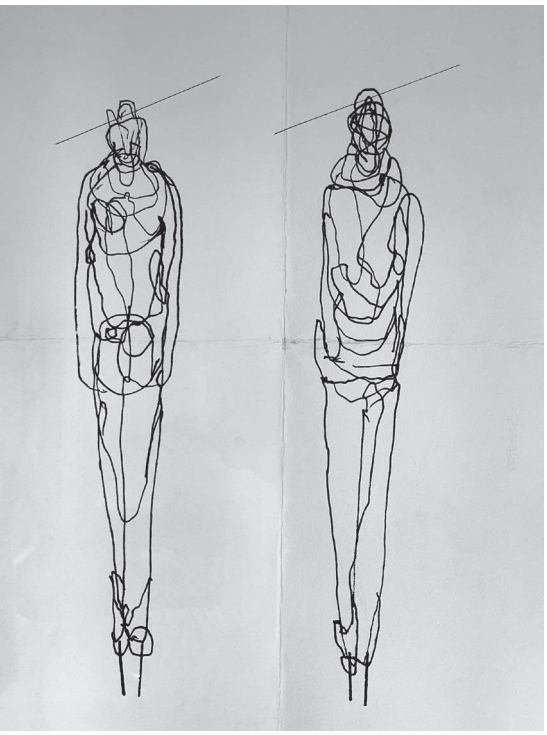
*de*
**FLORIN ARDELEAN**

Este tot mai dificil pentru noi, sclavii și beneficiarii lumii secularizate, să avem acces la magie și miracole. Firește, vorbim vag sensibilizați de „magia sărbătorilor" sau de miracolul nu mai știu cărui rezultat stupefiant la fotbal, dar e limpede că e vorba de un altfel de orizont al faptelor, de o altă cuprindere a ceea ce aria semantică originară a magiei și a miracolelor asuma la nivelul experiențelor de viață, e vorba de un alt tip de *eveniment*. Tocmai de aceea cartea istoricului american trezește un interes prealabil. Ne așteptăm să fim reconectați la un timp fabulos, cu personaje care transcend tipologia eroilor repertoriați de tratatele de istorie, să aflăm lucruri nemaipomenite despre primul secol de după nașterea lui Iisus, plin cu apostoli, ucenici, profeți mai mult sau mai puțin mincinoși, cu fanatisme și reasamblări spectaculoase a liniamentelor de credință și adorație. Cartea de față propune o analiză coerentă a timpului acela, unul ce nu va înceta să nască polemici, scepticisme sau febrilități.

*Zorii creștinismului* nu face decât să continue cu încă o apariție editorială notabilă un șir de cărți din care merită menționate măcar patru: *Epoca întunecării* (Catherine Nixey), *Pe când creștinii erau evrei* și *Pavel, apostolul păgânilor*, avându-le ca autoare pe Paula Fredriksen, dar și *Ultima generație păgână* (Edward J. Watts). Niciuna dintre ele nu abordează fenomenul nașterii și evoluției creștinismului dintr-o poziție teologică, evitând perspectiva unui partizanat al credinței. Dimpotrivă, parcă după fiecare carte citită ești îndemnat să privești cu și mai multă circumspecție tabloul întreg al faptului religios ca atare, să te distanțezi de tot ce asamblează ideologii capabile să stârnească adorație și fanatism (*Epoca întunecării* este, de altfel, un rechizitoriu aspru cu privire la comportamentele creștinilor din veacurile ce au urmat viziunii lui Constantin cel Mare – 28 octombrie 312, la ceasul amiezii –, cu semnul crucii pe cer). Cea mai obscură imagine, cel mai greu de conturat, este oferită în privința unui Iisus Hristos ca ins real, cu o existență perceptibilă dincolo de textele evangheliștilor, menite tocmai să suplinească idolatru ceea ce istoricii nu par a sesiza în planul realității cercetate. O anume înverșunare a relatărilor *despre* țin locul unor mărturii ale martorilor nemijlociți. Tocmai de aceea, Patrick Süskind (*Despre iubire și moarte*) se distanțează, ca opțiune umană, de un Iisus pe care îl vede mai degrabă în ipostază de propagandist, de „predicator fanatic", de personaj aflat în căutarea puterii, ce „nu voia să convingă, ci pretindea să fie urmat necondiționat". Până la urmă, admirația și preferințele scriitorului și eseistului bavarez se îndreaptă spre Orfeu, mult mai plauzibil prin umanitatea ce-l face atât de vulnerabil, pentru că a eșuat din iubire față de o femeie, nu față de întreaga umanitate. Dar Robert Knapp nu caută să fie atât de speculativ, rezumându-se să-și plaseze personajele într-un context istoric alimentat de surse diverse, preferând să facă supoziții în contexte logice cât mai plauzibile cu putință. Constatăm o diferență specifică între eseist și istoric, cel din urmă construind, cu modestie și cu osârdie, un edificiu explicativ rezonabil, în siajul unor citări menite să-i valideze demersul.

Cele trei repere de care se folosește istoricul sunt politeismul lumii antice, greco-roman cu precădere, iudaismul alimentat de întreaga narațiune a primelor cinci cărți ale Vechiului Testament (Pentateuhul), insistând pe legământul instituit prin Moise între Iahve și Poporul Ales, pentru a evalua mai apoi condițiile apariției creștinismului, ca disidență a monoteismului mozaic. Sub un tăvălug al evenimentelor, credința de nezdruncinat a evreilor în Iahve, alimentată de farisei, saduchei și esenieni, cunoaște o mutație. Este vorba despre creștinismul făcut posibil printr-un fapt care a uluit elitele religioase ale Ierusalimului:

Robert Knapp, *Zorii creștinismului. Oamenii și zeii în vremea magiei și miracolelor*, București, Editura Humanitas, 2024



Hristos se revendica nu doar ca un profet („cel care vorbește în locul altuia"), mediind între Dumnezeu și prostime, ci ca *fiind cel de-o ființă cu Tatăl*. Mișcarea ce l-a avut drept simbol, distanțată atât de politeism, cât și de vechiul Legământ asumat de Israel, pornește astfel la drum sub impactul acestui statut blasfemic, ceea ce va determina ostilități doctrinare și violențe fizice. În ce îi privește, politeiștii au conturat o primă impresie devastatoare despre creștini, alimentată de ipostaza crucificării, pedeapsă la care erau supuși cei mai ticăloși criminali și răufăcători. Un osândit la moarte pe cruce nu putea fi, în percepție comună, un Dumnezeu! Elitele acestora au avut grijă să coaguleze o ură publică față de creștinii ce trăiau feriți de ochii iscoditori, camuflați în ritualuri ce trezeau suspiciunile cele mai tulburi: „promit slobozenia, în timp ce ei înșiși sunt robi ai depravării", au un „comportament destrăbălat. [...] Fericirea lor este să trăiască în plăceri ziua în amiaza mare. Ca niște întinați și spurcați, ei se pun pe chefuit la mesele lor de dragoste, când ospătează împreună cu voi. Le scapără ochii de preacurvie și nu se satură de păcătuit. Momesc sufletele nestatornice, au inima deprinsă la lăcomie, sunt niște blestemați" (p. 219). Toate aceste acuze grave nu sunt ale autorului, ci preluate de la o sursă creștină de primă mână. Este vorba despre a doua epistolă a lui Petru, cel ce atrage atenția supra profeților mincinoși, cu o mare putere de seducție asupra primilor creștini, astfel încât i-a deturnat spre comportamente pe care le enumeră și le condamnă în numele adevăratei credințe, bazată pe învățăturile și pildele Mântuitorului. Politeiștii au folosit aceste consemnări critice cu privire la „deviaționiști" pentru a se delimita de creștinii considerați a fi „atei", pentru că i-ar urî pe zei, precum urăsc toată omenirea, fiind, de asemenea, canibali (pe motivul euharistiei – prin pâine și vin credinciosul se împărtășește din trupul și sângele celui răstignit, pentru a fi el mântuit) și practicanți ai incestului. Reacția acesta dură a fost motivată de atacul primilor creștini îndreptat împotriva celor ce se închinau la idoli și aduceau sacrificii unor zei aproape imemoriali. Strategia era destul de simplă. Dacă, la început, prozelitismul creștin îi viza doar pe evrei, ulterior primului secol, „neamurile" au intrat în vizorul apostolilor, iar acestea erau formate din oameni închinători la zei. Mult mai lesne puteau deveni creștini (la început „temători de Dumnezeu") cei cu o mentalitate mai puțin rigidă, obișnuiți să treacă de la un zeu la altul, ori să aducă ofrande mai multor zei deodată. Astfel a supraviețuit două veacuri o credință mai degrabă respinsă și disprețuită, în ambianța unei ostilități generalizate, până când, la 28 octombrie 312, s-a arătat pe cer crucea, iar împăratul Constantin a reacționat într-un chip riscant, dar câștigător.

Acuza de magie și practici oculte, săvârșirea de miracole, au fost transformate de către creștini în pârghie de racolare a noi adepți și de acumulare de prestigiu social. La concurență cu magii, ucenicii întru Hristos încercau să-și dovedească superioritatea, legitimând caracterul sacru și atotputernic al Fiului omului, cel umilit prin moartea pe care mai apoi a învins-o, înviind. Iată cum o batjocură a fost atenuată, iar mai apoi smulsă din mentalul colectiv, minunile fiind cele care au garantat sacralitatea, forța și binele pe care le putea aduce creștinismul celor convertiți din rândul politeiștilor sau celor dezamăgiți de către Iahve, cel ce nu intervenise în momentele de criză, acuzate tragic de poporul cu care făcuse Legământul. Trăgând la final concluziile, Robert Knapp scoate în prim-plan marea calitate a creștinismului, dincolo de toate reproșurile, poate îndreptățite, ce-i fuseseră aduse: „a fost suficient de flexibil pentru a satisface nevoile elementare ale politeiștilor. [...] Cei educați au transformat mesajul creștinismului într-un mod de viață acceptabil din punct de vedere filosofic. Oamenii simpli însă l-au încorporat în obiceiurile lor religioase zilnice" (p. 306). În bună măsură, miracolele și magia au salvat o credință ce inițial avea puțini sorți să contagieze masele. Firește, crucificatul Isus nu ar fi devenit Mântuitorul fără cei patru Evangheliști, decisivi în a-i fi transformat vorbele și faptele într-o *Poveste* copleșitoare, iar fără Apostolul Pavel ar fi rămas doar un profet, precum Ilie, sau un făcător de minuni, precum Pitagora. Nici crucea nu ar fi devenit un simbol capabil să-l tulbure pe Împărat dacă nu ar mai fi intervenit un ingredient: „Martiriul a fost esențial pentru experiența și teologia creștină timpurie. [...] Afirmația că Iisus nu a fost doar un erou sau un profet al rezistenței, ci Fiul lui Iahve, făcea ca sacrificiul martiriului să fie cu atât mai semnificativ" (p. 267).

*Zorii creștinismului* este o carte care te face să pricepi limpede lucruri care îndeobște par foarte greu de deslușit. ✦

# ÎNTRE AGAMBEN ȘI SCRIMA

*De fiecare dată temporalitatea se află sub simbolul crucii, și de fiecare dată vom vorbi despre o intersecție a temporalității cronologice cu o temporalitate verticală, cu o falie care realizează un între-timp.*

de
**ADRIANA BUN**

Învierea face cu putință deschiderea unei noi temporalități, una care se subîntinde, sau care vine să completeze temporalitatea cronologică, însă fără a i se adauga acesteia. Putem vorbi despre o împlinire, o subîntindere și o completare ce nu își găsește loc în temporalitatea cotidiană, în septenar, în cursul celor șapte zile ale săptămânii, ci e o duminică ce urmează acestor șapte zile. Giorgio Agamben se folosește de expresia *temporalitate mesianică*, în timp ce părintele André Scrima se folosește de termenul de *ogdoadă*.

Parousia, ne explică Agamben, nu trebuie înțeleasă în sensul de a doua venire a lui Iisus, un al doilea eveniment mesianic, parousia înseamnă în greacă prezență, a fi alături: „Mesia a venit deja, evenimentul mesianic s-a produs deja, însă prezența sa conține în interiorul său un alt timp, care dilată parousia, nu pentru a o amâna ci, dimpotrivă, pentru a o face palpabilă" (Giorgio Agamben, *Timpul care Rămâne: Un comentariu al Epistolei către Romani,* Cluj-Napoca, Tact, 2009, p. 73).

Pentru André Scrima, sensul Învierii este acesta, „Eschatonul intrat în timp și despicând, suspendând timpul" (André Scrima, *Timpul Rugului Aprins,* p. 101), moartea, negativitatea absolută, a fost anulată, drept dovadă rămânând urma mormântului gol.

Timpul mesianic nu desemnează o durată cronologică, ci, în primul rând, o transformare calitativă a timpului trăit. Experiența timpului mesianic implică faptul că nu poți să trăiești în el în mod stabil, și, în același timp, în el nu poate fi vorba nici de întârzieri.

Apostolul Pavel le amintește tesalonicenilor că ziua Domnului vine așa, *ca un fur noaptea*, *vine* este la timpul prezent, iar pentru Walter Benjamin, *fiecare zi, fiecare clipă este mica poartă pe care intra Mesia.* Această clipă poate fi oricând intrarea într-o *lume alta*, fiindcă „o lume *alta* poate începe în această lume, se poate afla în ea, în ascunsul ei… Dar *cealaltă lume* nu trebuie înțeleasă ca și cum între ea și lumea de aici ar exista o distanță" (André Scrima, *Funcția critică a credinței,* București, Humanitas, 2011, p. 70).

Giorgio Agamben vorbește despre timpul mesianic pornind de la epistolele Apostolului Pavel. El sublinează diferența dintre timpul mesianic și timpul apocaliptic. Cel din urmă se plasează în ultima zi, în ziua mâniei, însă timpul pe care apostolul îl trăiește nu este sfârșitul timpului, ci timpul sfârșitului, adică, timpul mesianic. Mesianicul nu este acest sfârșit, ci relația fiecărei clipe, fiecărui kairos, cu sfârșitul timpului și cu eternitatea.

Tipul mesianic, timpul trăit de apostolul Pavel, nu e nici timpul scurs de la crearea lumii până la sfârșitul ei, nici timpul care începe după sfârșitul timpului, ceea ce îl interesează este timpul care rămâne între aceste două timpuri, când timpul este despărțit de evenimentul mesianic, Învierea.

A trăi timpul care rămâne, presupune o transformare radicală a reprezentării și a experienței obișnuite a timpului: „E vorba, mai degrabă, de un timp care crește și se umflă în cadrul timpului cronologic, frământându-l și transformându-l dinăuntru [...] timpul mesianic, ca timp activ în care pentru întâia oară sesizăm timpul, este, dimpotrivă, timpul care suntem noi înșine. Iar acest timp nu este un alt timp, situat într-un altundeva improbabil și viitor. E, dimpotrivă, singurul timp real, singurul timp pe care-l putem avea. A trăi experiența acestui timp implică integrala transformare a noastră înșine și a felului în care ne ducem viața" (Giorgio Agamben, *Prietenul și alte eseuri. Biserica și Împărăția*, p. 58).

Condiția mesianică presupune o deplasare, să trăiești lucrurile ultime înseamnă să trăiești diferit lucrurile penultime, cele care definesc condiția noastră umană și socială. Escatologia, în acest sens, spune Agamben, este o transformare a experienței lucrurilor penultime. Verbul *katargein* înseamnă *a face să devină inactiv*, realitatea ultimă dezactivează, suspendă și transformă realitățile penultime. Timpul mesianic nu este un timp așteptat în viitor, Pavel face referire la el folosind expresia *ho nyon kairos,* adică *timpul de acum.*

Agamben își propune în textul *Timpul care rămâne. Un comentariu al Epistolei către Romani* să explicitezе forma internă a timpului definit de către Pavel drept *vremea de față*, restituindu-l contextului său mesianic. Înțelegerea mesajului paulinic coincide în întregime cu

experiența acestui timp, iar fără aceasta, mesajul rămâne literă moartă, spune Agamben. Nu putem să nu observăm aici apropierea dintre metoda lui Agamben și acea *met'hodos*, a face cale împreună cu, a lui André Scrima.

În ceea ce îl privește pe André Scrima, vom vedea că de fiecare dată temporalitatea se află sub simbolul crucii, și de fiecare dată vom vorbi despre o intersecție a temporalității cronologice cu o temporalitate verticală, cu o falie care realizează un între-timp. Odată deschisă această dimensiune a timpului, putem să vorbim despre ceva care ți se poate oferi pe axa zenitală.

André Scrima analizează această altfel de temporalitate în Biserica Liturgică pornind de la însăși liturghie. Ruga liturgică, ca rugă neîncetată, asumă timpul însuși realizând un între-timp, care e trăit între Înviere si Parousie.

Întruparea este cea care conferă timpului deplina sa semnificație, Dumnezeu, spune André Scrima, se revelează ca esențialmente liturgic; prin liturghie, timpul Bisericii se înfățișează așadar ca un inter-timp apocaliptic care asumă timpul cosmic și deschide timpul istoric prin Învierea lui Hristos, odată intrat în ritmul rugăciunii nu mai există decât o singură zi, Duminica, *inima timpului*.

Notabilă este apariția definiției Duminicii drept ziua a opta, ogdoe – octavă. Această a opta zi e un punct în timp care nu mai aparține timpului, există zile și există Ziua care e incomensurabilă cu ele.

Hebdomada se închide având loc trecerea spre ogdoadă, iar a opta zi nu se va mai număra printre celelalte, ordinea eschatologică o înlocuiește pe cea temporală, spune Scrima. Duminica implică conștiința unui nou început istoric, arche, cu sensul unui „Izvor din abisul însuși a lui Dumnezeu, ce se substituie începutului dintâi, al creației" (André Scrima, *Biserica Liturgică,* București, Humanitas, 2005, p. 91).

Prezența acestei a opta zile, care nu mai aparține istoriei, semnifică faptul că Utopia și-a făcut loc în lume. Din cauza Duminicii, istoria se află într-o neîncetată mișcare spre eschaton.

Trebuie subliniat că duminica nu este un alt sabat, ea operează o depășire, nu o deplasare și ea nu este opusă sabatului din Vechiul Testament: „Este vorba despre cu totul altceva, despre o trecere dincolo, despre un nou Paște" (André Scrima, *Biserica Liturgică,* p. 91). Duminica și sabatul nu pot fi opuse pentru că sunt altfel situate.

Ziua binecuvântată va fi sfințită de Hristos prin moartea sa. De acum, viața nu se mai fixează asupra unei zile sfinte și binecuvântate pentru că ea se revarsă asupra întregului timp Sfințit în totalitatea sa. Amintim că, până în anul 321, duminica nu era concepută drept o zi de odihnă, ci drept zi unică. Locul său era incomensurabil, iar timpul său nu ținea de timpul lumii.

Hristos inaugurează o zi nouă care nu înlocuiește o altă zi a săptămânii, ci una pe care timpul lumii nu o mai poate cuprinde.

Duminica își va găsi întreaga sa semnificație în ziua Învierii, denumită Zi Una și a Opta, precum și Ziua Octavă, Ziua a Opta, Ziua Domnului. Prima zi a Învierii se încheie cu replica lui Toma, care nu a fost de față: „Dacă nu voi vedea, în mâinile Lui, semnul cuielor, și dacă nu voi pune mâna mea în coasta Lui, nu voi crede" (Evanghelia dupa Ioan, 20, 25). După opt zile are loc deznodământul, Iisus vine din nou în mijlocul ucenicilor, de astă dată și Toma este de față, acesta este primul sens al intervalului Octav, ne spune Scrima.

Duminica Învierii e desemnată drept ziua întâi a săptămânii, însă ea nu trebuie înțeleasă drept prima zi, ci Zi Una, trebuie subliniată trecerea de la unu la unic. Această Zi Una se unește, face corp comun, cu a Opta Zi: „Ziua Duminicii e un dar al Paștelui […] ea vine, așadar, după cele șapte zile ale săptămânii, e o a opta zi ce nu își găsește loc, ca atare, în ciclul săptămânii compus din șapte zile. Ogdoada se opune celei de a șaptea zi a săptămânii vetero-testamentare ori a săptămânii noastre curente; e depășirea ei, iar nu urmarea ei pe același nivel al timpului" (André Scrima, *Comentariu integral la Evanghelia dupa Ioan*, p. 397).

A opta zi anunța trecerea dincolo de orizontul creat, simbolizat de ciclul biblic al celor șapte zile ale creației, este marcată diferența dintre lumea aceasta și lumea ce va să vină. Prin duminica Octavă, denumită și Duminica lui Toma, Învierea se înrădăcinează în destinul lumii.

Mai departe, André Scrima oferă una dintre cele mai concludente definiții, am putea spune, a acestei dimensiuni a temporalității, deschisă odată cu Învierea, indiferent că o numim, temporalitate octavă sau, pe urmele lui Giorgio Agamben, temporalitate mesianică: „Am propune aici termenul de eon. Eon-ul e timpul comensurabil Eternității, dar deosebit esențial de veșnicia lui Dumnezeu. E eternitatea compătimitoare cu temporalitatea. Există, într-adevăr, un fel de discontinuitate, de discreție care trece pe sub timp; la acest nivel descoperi o prezență, un chip – în sensul de *vultus*, de *prosopon* – propriu. Timpul însuși ajunge să configureze această *pratitya samutpada*, această operație convergentă, consonantă cu a Proniei, pentru a-ți da nu semne, nu minuni, ci un nou chip. Ceea ce explică și libertatea de mișcare spațială, și detașarea temporală a unui om duhovnicesc și, cu atât mai mult, a unuia ca părintele duhovnicesc" (André Scrima, *Timpul Rugului Aprins*, București, Humanitas, 1996, pp. 104-105).

Într-o paranteză, în textul *Timpul Rugului Aprins*, André Scrima se întreabă „dacă *Cuvântul s-a făcut trup,* nu urmează oare că – undeva, cândva – *trupul se va preface în Cuvânt*?" (André Scrima, *Timpul Rugului Aprins*, p. 168). ✦

# PATRIMONIUL PIERDUT

*Un tablou de El Greco, pus în vânzare recent de casa de licitații Christie's din New York, e revendicat de statul român.*

de
**KASSANDRA CATRINESCU**

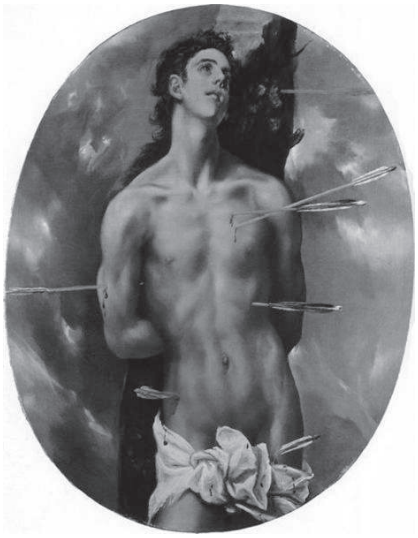
Licitația *Old Masters*, din cadrul casei de licitații Christie's New York din 5 februarie 2025, a întâmpinat probleme în vânzarea unui tablou semnat de pictorul grec Domenikos Theotokopoulos (cunoscut sub numele de El Greco), și anume *San Sebastian* (realizată între 1610-1614). Conform *Romania Journal*, Christie's a fost forțată să retragă lucrarea de la vânzare după intervenția guvernului român, în care premierul României, Marcel Ciolacu, susține că: „[a]cest tablou, alături de alte opere de artă, a părăsit România în 1947 și de atunci nu s-a mai întors niciodată în țară. În numele Guvernului României, am mandatat, prin două memorandumuri adoptate luna aceasta, ministerele responsabile și avocații care să urmărească atât recuperarea picturii prin litigiul inițiat la curtea de Justiție din Paris, cât și blocarea licitației programate pe 5 februarie la New York de către o casă de licitație celebră" (romaniajournal.ro).

Conform unui document oficial al ministerului, guvernul român a aprobat un memorandum: „Privind demersurile instituționale care trebuie întreprinse de România, inclusiv declanșarea procedurilor (civile/ penale) în vederea asigurării protecției juridice a operei de artă – un tablou de El Greco intitulat *San Sebastian*, care face obiectul licitației din 5 februarie, organizată de casa de licitații Christie's din New York – și restaurarea situației anterioare înstrăinării acesteia din patrimoniul statului, dar și a oricărei executări silite sau alte proceduri pentru a intra efectiv în posesia picturii".

Un purtător de cuvânt al casei de licitații new-yorkeze a declarat pentru *Art Newspaper*: „Am primit o nelămurire legată de această lucrare. Christie's ia în serios aceste probleme și, din exces de precauție, retrage lotul în acest moment. Așteptăm cu nerăbdare să vindem această lucrare unică și spectaculoasă la o dată ulterioară".

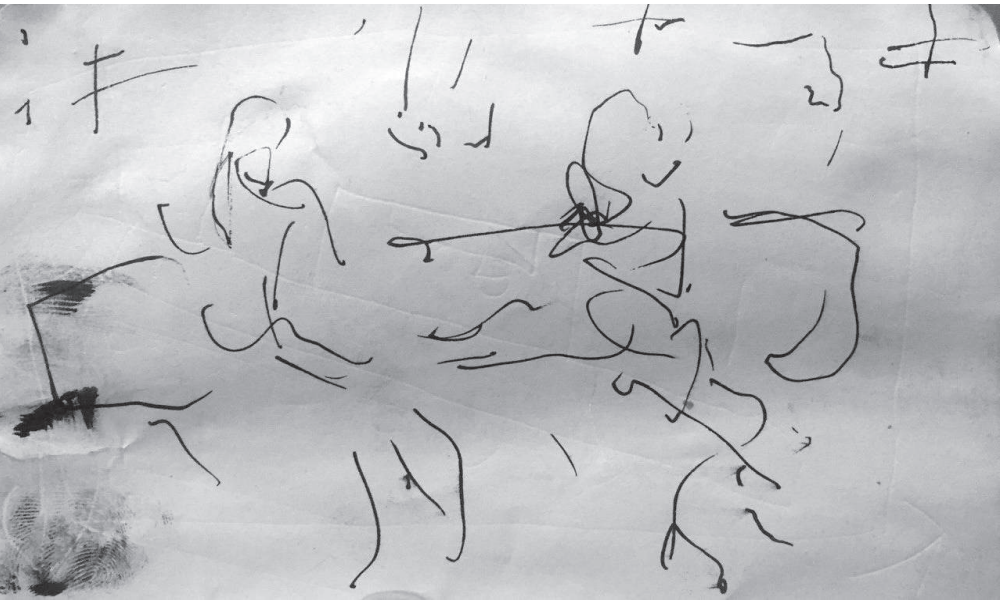
Premierul a subliniat că tabloul *San Sebastian* de El Greco este o parte unică a patrimoniului cultural și a colecției naționale de artă a României. Lucrarea, care a fost lăsată prin testament de Regele Carol I Coroanei Regale a României, iar în 1947 a intrat în posesia regelui Mihai, ar fi fost vândută de către acesta din urmă unui important *dealer* de artă franco-american, în 1976.

Potrivit casei de licitații, în noiembrie 1947, Guvernul României a transferat lucrarea în proprietatea Regelui Mihai: „Proprietatea a fost transferată Regelui Mihai I al României (1921-2017), 11-12 noiembrie 1947, cu acordul Guvernului României", precizează Christie's, care arată apoi că lucrarea a fost vândută de rege în 1976 cu firma Wildenstein & co. în New York, iar ulterior a fost achiziționată de actualul său proprietar, prin Giraud Pissarro Segalot, tot în New York, în 2010. Din declarația oferită de casa de licitații nu se înțelege dacă tabloul a fost vândut de către fostul suveran direct firmei Wildenstein sau prin intermediul acesteia. Nici ultimul proprietar al operei de artă nu este cunoscut, grupul Giraud Pissarro Segalot desființându-se la scurt timp după ultima tranzacție din 2010 a tabloului. În plus, colecționarul anonim a expediat tabloul, împreună cu o



garanție pentru terți. Nici avocații faimoasei case de licitații, nici cei ai statului român nu au făcut comentarii despre soarta operei de artă, în cei 15 ani dintre 2010 și licitația sa planificată din 2025. De altfel, nu este clar dacă vreun termen de prescripție al picturii a expirat. Totuși, documentele doveditoare ale tranzacțiilor existente sunt înregistrate clar în 1976 și 2010, iar lucrarea este listată ca provenind din fosta colecție regală.

Christie's New York a informat Guvernul României că a dispus suspendarea până pe data de 28 februarie a licitației pentru vânzarea



tabloului, timp în care aceasta nu poate fi returnată actualului său proprietar. Pictura a fost estimată la o valoare între 7 și 9 milioane de dolari.

Într-un alt articol din *New York Post*, în data de 22 februarie 2025, nepotul ultimului rege legitim al României cere casei de licitații să îi restituie tabloul, susținând că a fost furat de la familia regală de un unchi dizgrațiat, care a colaborat cu naziștii. Paul Filip al României, căci despre el este vorba, cel care a luptat zeci de ani pentru a fi recunoscut ca moștenitor de drept al fostei monarhii a țării și folosește titlul de prințul Paul, a prezentat povestea despre presupusul subterfugiu regal al unchiului său Mihai într-un proces de la Curtea Federală din Manhattan împotriva casei de licitații, insistând pe faptul că guvernul român nu ar putea avea nicio pretenție legitimă asupra renumitei opere de artă, pentru că aceasta a fost furată, iar proveniența ei a fost inventată, fiind proprietatea exclusivă a fostului domnitor.

Bunicul său, regele Carol al II-lea, a fost ultimul rege român confirmat de Parlament, înaintea exilării sale în 1940, de Adolf Hitler și de prim-ministrul țării din vremea respectivă, Ion Antonescu. Regele Carol a avut doi fii, Carol și Mihai. Carol, fiul cel mare, a fost rezultatul unei căsătorii care a fost în cele din urmă anulată de tatăl regelui, forțându-l pe acesta să se recăsătorească. Potrivit sursei, Mihai ar fi devenit regele-marionetă al guvernului românesc dominat atunci de regimul sovietic. Drept recompensă pentru colaborările cu naziștii, aceștia i-ar fi permis, în noiembrie 1947, să-și asigure în secret o mulțime de obiecte de valoare ale familiei, inclusiv tabloul în discuție, *San Sebastian* și alte 41 de opere de artă. Pachetul, care conținea, pe lângă alte obiecte valoroase, încă un tablou semnat de El Greco, *Conon Bosio*, a fost împachetat în două vagoane atașate la Orient Express, al căror conținut a fost descărcat și depozitat în secret timp de zeci de ani în seifurile băncii elvețiene UBS din Zurich.

Conform acestor declarații, regele Mihai a lăsat să se creadă că obiectele de valoare au fost confiscate de regimul comunist: „Știind că nu avea niciun drept asupra picturilor tatălui său, Mihai a păstrat secretul până la moartea lui Carol al II-lea, în 1953 [...]", vânzând ulterior cele două tablouri (*San Sebastian* și *Canon Bosio*) unui dealer de artă din New York, și susținând la acea vreme că moștenitorii regelui Carol au fost de acord să vândă lucrarea: „Dacă prințul Paul și tatăl său ar fi știut despre vânzare, ei și-ar fi cerut drepturile de proprietate asupra tabloului, ceea ce fie ar fi blocat vânzarea, fie l-ar fi forțat pe Mihai să împartă veniturile".

Regele Carol al II-lea, a cărui colecție de artă includea nouă capodopere de El Greco, a fost obligat să trăiască în exil până la moartea sa în Portugalia, în 1953. În cele din urmă, Regele Mihai, care a încercat să conducă o lovitură de stat împotriva naziștilor din România, a renunțat la tron în 1947 și a murit în 2017, la vârsta de 96 de ani.

Prințul Paul, care a fost acuzat de corupție în 2020 pentru că ar încercat să-și revendice pământurile ancestrale ale familiei (regale) și a devenit fugar, doar pentru a contracara eforturile de extrădare, vrea ca instanța să ordone casei de licitații Christie's să-i dea *San Sebastian*, susținând că actualul proprietar necunoscut îl va scoate din New York dacă nu intervine un judecător. Avocatul prințului Paul, Edward Griffith, a mai declarat că: „Prințul Paul nu a încercat anterior să-l recupereze pe *San Sebastian* pentru moșia lui Carol al II-lea, deoarece nu știa unde se află până când presa de săptămâna trecută a relatat retragerea picturii de la licitația Christie's, în urma revendicării susținute de guvernul român". (conform *New York Post*)

Bineînțeles, casa de licitație Christie's New York a refuzat să comenteze acest proces.

Datele problemei iscate de faimosul tablou impun întrebarea de neocolit, *ce se va întâmpla cu acesta?* Rămâne să aflăm (după 28 februarie) dacă *San Sebastian* se va întoarce în țară sau va mai rămâne în proprietatea actualului său deținător necunoscut. ✦

# REZONANȚE ARMENE

*În Armenia, jazzul (interpretat, iar nu ascultat quasi-clandestin la* Voice of America *sau BBC) supraviețuise de-a lungul stalinismului prin activitatea benefică a Orchestrei de Stat Armene de Jazz.*

de
**VIRGIL MIHAIU**

Ansamblul creat în 1938 de compozitorul Artemi Ayvazyan și-a perpetuat existența (uneori la modul quasi-miraculos, dar întotdeauna ca o instituție cu valoare de simbol al libertății prin muzică), sub conducerea apreciatului pianist, compozitor, aranjor Konstantin Orbelian, mai apoi a saxofonistului Armen Hyusnunts, iar mai recent a saxofonistului, compozitorului, aranjorului Davit Melkonyan. Am urmărit cu mult interes un concert de Crăciun susținut de actuala *Armenian State Jazz Orchestra*, ce mi-a reconfirmat, dar și îmbogățit, impresiile unor precedente vizionări ale ansamblului. Aceea a concertului din 2013, la împlinirea a 75 de ani de la înființarea sa, mi se păruse oarecum mai tumultuoasă. În versiunea de după încă un deceniu, profesionalismul inerent al membrilor săi câștigase un plus de subtilitate, asperitățile fuseseră resorbite în transparența acordurilor cristaline, emise de cei vreo 17 instrumentiști parcă dintr-o aceeași suflare. Iar temele tradiționale fuseseră încorporate mai organic în orchestrații respectuoase față de tradiția consolidată a marilor orchestre de jazz.

Am descoperit pe internet un scurt documentar despre jazzul armean, realizat în 2017, sub titlul *Jazz în Armenia Sovietică*. Protagonista era Datevik Hovanesian (n. 1955), fiica „reginei muzicii folclorice armene", Ophelia Hambartsumian. Înainte de recucerirea independenței țării sale, Datevik colaborase intensiv cu sus-numita orchestră condusă de Orbelian. În deceniile 1970-1980, când jazzul devenea pe zi ce trece o modalitate predilectă de afirmare a identității jazzistice a celor 15 republici componente ale URSS, cântăreața (al cărei prenume era ortografiat și Tatevik) atinsese o notorietate ce-i justifica titulatura de *prima donna* a jazzului sovietic. O confirmare a valorii sale venise din partea genialului poliinstrumentist/ avangardist Vladimir Chekasin (unul din membrii epocalului *Trio Ganelin/ Chekasin/ Tarasov*), care nu ezistase să colaboreze fără rezerve cu dânsa. În mod paradoxal, renumele ei avea să pălească aparent, tocmai atunci când a decis să emigreze în USA la începutul anilor 1990. Deși a rămas la fel de activă ca întotdeauna, rigorile *music business*-ului mondializat nu par s-o fi avantajat.

Fotografiile prezentate de Datevik Hovanesian în menționatul film atestă continuitatea istorică a jazzului armean, simbolizată prin persistența unei orchestre oficiale dedicate acestui gen muzical. Într-una dintre imagini, instrumentiștii ei sunt fotografiați împreună cu respectatul lider al școlii componistice a Armeniei sovietice, Aram Haceaturian, ca și cum acesta le-ar acorda binecuvântarea întru continuarea misiunii lor muzicale. Bineînțeles, sunt amintiți și pionieri ai jazzului autohton, precum pianiștii Artashes Kartalian și Levon Malkhasian, sau bateristul Armen Tutunjian. Evident, și în republicile vecine – Georgia și Azerbaidjan – subzistă un fel de venerație față de rolul jucat în dezvoltarea jazzului autohton de către big band-urile de rang statal, fondate în perioadele de teroare ale secolului trecut, când celor trei națiuni transcaucaziene le era periclitată însăși supraviețuirea. Cum era de așteptat, o țară a cărei diaspora depășește cu mult numărul

Datevik Hovanesian, *prima donna* jazzului armean

celor rămași în patrie mizează mult și pe solidaritatea muzicală a artiștilor răspândiți pe Glob (fenomen comparabil cu diaspora evreiască sau irlandeză). În cazul armenilor, un factor de coeziune îl reprezintă orgoliul că țara de origine fusese prima din lume unde creștinismul a fost adoptat ca religie oficială (în 301, a.D.). Recunoașterea internațională a jazzului armean s-a datorat și implicării poliinstrumentistului Arto Tunchboyachyan în destinul cultural al Armeniei independente, renăscute în 1991 (cele trei republici caucaziene se consideră a fi urmașele țărilor independente constituite pe teritoriile lor ancestrale, la finele primei conflagrații mondiale; formațiuni statale ce n-au putut rezista mai mult de 2-3 ani injoncțiunilor imperiului de la nord, coroborate și cu presiunea islamică dinspre sud și

est). Născut la Istanbul în 1957, Tunchboyachyan va efectua un detur de aproape două decenii emigrând în 1981 la New York, după care va ajunge pe tărâmul străbunilor la Erevan. Acolo îl va întâlni în 1998 pe pianistul/keyboardistul Vahagn Hayrapetyan. Împreună cu acesta va forma ansamblul *Armenian Navy Band*. Sub această denumire persiflant-provocatoare (întrucât Armenia actuală nu are ieșire la mare), formația reunește – conform informației din *Wikipedia 2025* – 15 muzicieni de sorginte armenească, dedicați promovării unui repertoriu în care instrumentația modernă se îmbină cu timbrurile instrumentelor arhaice ale zonei. Aproape ostentativ, trupa *A.N.B.* își autodefinește eclectismul estetic drept „muzică folclorică de avangardă", contribuind totodată la consolidarea conceptului de *ethno-jazz* (consecvent promovat și de Anatol Ștefăneț & grupul *Trigon* prin festivalul lor omonim de la Chișinău).

O altă personalitate marcantă a exilului jazzistic armean este pianistul Tigran Hamasyan, născut la Gyumri, în vestul actualei Armenii, în 1987, emigrat cu familia în USA spre finele secolului XX, dar cu frecvente reveniri în patrie, a cărei indelebilă amprentă se face simțită în concepțiile și muzica sa.

Ar fi de menționat și contribuția pianistului american Armen Donelian la diseminarea jazzului în patria antecesorilor săi. Pe lângă propriile sale concerte în Armenia și aparițiile internaționale împreună cu Datevik Hovanesian, el s-a dedicat și instituționalizării artei jazzului, prin elevarea acestuia ca obiect de studiu în învățământul superior, prin încurajarea festivalurilor sau cluburilor de specialitate etc.

Mi se pare relevantă frumoasa receptare de care s-a bucurat constănțeanul Harry Tavitian atunci când a cântat, atât la București, cât și la Erevan, ca invitat al președintelui Armeniei. Iată una dintre profesiunile sale de credință, consemnată în anul 2016 pe blogul propriu: „Sunt armean prin naștere și român prin adopție; mă simt acasă în ambele spații spirituale – balcanic și caucazian. Influențele folclorului românesc si armenesc au fost prezente încă de la începuturi în muzica mea. De-a lungul anilor, folclorul a rămas unul dintre izvoarele mele cele mai importante de inspirație. Ceea ce încerc sa fac este o sinteză între diverse surse, pornind de la esențe, să pun în valoare vecinătatea celor două culturi."

Îmi amintesc, de asemenea, concertul de la Sala *ArCub* din București, din anul 2006, al unei formații ce-i includea pe frații Garbis și Kapriel Dedeian, apreciați prioritar pentru abilitățile lor în sfera stilistică *hard-bop*. La rândul lor, acestor reprezentanți din România ai diasporei armene le-au fost oferite flori din partea ambasadorului armean la București, aflat în compania excelentului scriitor de limbă română (și de origine armeană) Varujan Vosganian, devenit din 2024 președinte al Uniunii Scriitorilor din țara noastră. Asemenea recunoașteri cu caracter simbolic atestă existența unui salutar interes pentru jazz la nivelul tot mai rarilor reprezentanți ai clasei politice rămași fideli valorilor înaltei culturi. ✦

## CONCURSUL STUDENȚESC DE JAZZ CLUJ – EDIȚIA 30

La finele anului trecut, *Concursul studențesc de jazz* de sub egida Festivalului *Jazz Napocensis*, cofondat și condus de eminentul profesor și muzician Stefan Vannai, și-a aniversat (cu excesivă modestie) cea de-a 30-a ediție. Ca întotdeauna, manifestarea a beneficiat de ospitalitatea Casei de Cultură a Studenților *Dumitru Fărcaș* din Cluj-Napoca (eficient manageriată de directorul Flavius Milășan), de regia d-lui Lucian Revnic și de colaborarea la jurizare a prolificului muzicolog Oleg Garaz. Din considerente de spațiu tipografic, mă limitez a consemna doar lista premiilor și laureaților. Din precedentele experiențe, ca președinte al juriului acestui Concurs, sunt încredințat că asemenea semnalări – oricât de sumare – vor fi confirmate de evoluțiile ulterioare în plan artistic, ale acestor foarte tinere talente, majoritatea aflate încă în postura de studenți sau chiar elevi. Trofeul Festivalului fu atribuit Duoului Cristina Dima/voce & Teodosie Pocora/pian, ambii de la Universitatea de Arte *George Enescu* din Iași. Subliniez că, deja de mai bine de un lustru, distincțiile maxime ale Concursului de la Cluj au fost cucerite de reprezentanții respectivei școli ieșene de jazz, girate de profesorul/ pianistul/ compozitorul Romeo Cozma. Premiul de interpretare/ grup instrumental a revenit Cvintetului condus de saxofonistul Benedek Balazs. Premiul întâi (*ex aequo*) fu acordat elevelor Daria Maria Cucu din Ploiești și Daria Maria Brojban din Petroșani, abia ieșite din adolescență, dar vădind reală apetență pentru arta improvizației vocale. Aceeași bună impresie au lăsat și vocalistele Nuria Elena Oarga și Alexandra Oprea, distinse cu Premiul doi (*ex aequo*), precum și Maria Cristina Busecan, câștigătoarea Premiului special al juriului. Premiul pentru debut a revenit grupului autointitulat *We Love Jazz*. De remarcat și implicarea în selecția concurenților a prestigiosului jazzman Dima Belinski, actualul coordonator al *Modulului de Jazz* al Academiei Naționale de Muzică *G. Dima* din Cluj. <**V. Mihaiu**> ✦