

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D.R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager)

Ștefan Manasia

(redactor șef adjunct)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Claudiu Groza

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor

Pe copertă: Constantin Brâncuși, *Miracolul (Foca I)*,
cca. 1930-32



www.clujtourism.ro

nepotu' lui thoreau

Proza se întoarce

Patricia Lelik

După patru ediții de lecturi poetice, romanciera Ioana Bradea aduce proza la clubul de lectură „Nepotu' lui Thoreau”. Considerată una dintre cele mai interesante voci ale generației sale, autoarea născută la Bistrița în 1975 a schimbat, de la un titlu la altul, tehnicile și temele narative, arătând – poate mai mult decât majoritatea congenerilor – ambiție și versatilitate. *Băgău*, publicat în 2004, i-a adus premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România și a pus-o în centrul unui scandal mediatic (din pricina erotismului, limbajului licențios și oralității neobișnuite a lucrării). *Scotch*, apărut după șase ani, în 2010, este un roman poetic, scris pe ritmuri electro și care investighează decorul post-industrial, viețile mărunte ale unui oraș românesc de provincie. În timp ce *Înalt este numele tău*, al treilea său roman, venit iarăși la o distanță – critică, salubră – de șapte ani, surprinde prin plonjonul, documentat și hiperrafinat, în istoria renascentistă a cetății și catedralei din Bistrița, cu destinele, intrigile, mizeria și blestemele ei. La ședința clubului de lectură s-a remarcat scriitura elegantă, tributară realismului magic sud-american, cum și predilecția autoarei pentru episoade erotice neobișnuite (chiar dacă nu atinge bogăția lexicală și frenezia unui Henry Miller). S-a discutat, de asemenea, scurtimea cărții de față – are 94 de pagini, un final halucinant care lasă ultima frază deschisă, neterminată, putînd să ne ducă cu gîndul că volumul de față este numai o eboșă, un carnet dintr-un proiect mai vast, dintr-un roman mai amplu al Bistriței vechi.

Pentru cei care așteptau resurecția glorioasă a autoarei *Băgău*-lui, *Înalt este numele tău* a căzut ca un duș rece pe neașteptate, obligîndu-i (la lectura intimă dinaintea cenaclului sau la lectura publică din *Insomnia*) să își verifice cunoștințele de ev mediu și renaștere transilvăneană, convingerile religioase, să afle eventual diferite aspecte din viața civilă și domestică a unei cetăți din epocă, credințe și superstiții, scene de viață politică, artistică și militară. Dar, mai ales, și acesta este poate meritul neașteptat al cărții, că discută, fără să împrumute metodele virulente ale feminismului, despre statutul femeii în acea lume, despre rolul de subalternă docilă rezervat atât tinerei aristocrate cît și fetei analfabete dintr-un sat apropiat:



„Te repezi la porțiță, deschizi ivărul cu mâini tremurătoare și faci cîțiva pași pe drum. Aștepti ca diarele mici de lumină să te descopere și Peterman să oprească în dreptul tău – să urci, aproape împiedicîndu-te, cu răvașul încleștat între degetele tale de copilă, care toată viața au strîns între ele doar cratițe și linguri de lemn.

Nici nu-ți trece prin cap să-l deschizi, să vezi ce poate fi atât de important pentru viitorul fratelui tău, căci nu cunoști literele – nu știi nici să scrii și nici să citești, tu ești dintre cei care așteaptă cumînți să li se spună unde începe fericirea, cînd se sfîrșește durerea sau cît de tare să plîngă atunci cînd pe uliță trece convoiul prințului mort zilele trecute într-o încleștare cu soldații domnitorului Petru Rareș, surprins prea aproape de ziduri și împins înapoi, spre cetatea Ciceu [...]” (p.57)

Schițate sumar, aproape niciodată surprinse în plină lumină, personajele din *Înalt este numele tău* te urmăresc o vreme, la finalul lecturii, ca și cum le-ai fi urmărit prin hubloul aburit al unei mașini a timpului pentru o oră din viața ta. Adăugînd la aceasta și decizia justă de a conserva anumite arhaisme și termenii adecvați epocii, manuscrisul Ioanei Bradea – predat nouă ca manuscris recuperat de la unul dintre scribii cetății – are un efect de autenticitate pe care puțini autori români, cu narațiuni plasate în trecutul îndepărtat, l-au mai avut.

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE
IN ENGLISH AND ROMANIAN



Metaforă și mit în geneza formelor culturii

Alexandru Boboc



Constantin Brâncuși

Testoasă zburătoare (1940-45), marmură, postament calcar, 71,3 x 88,3 x 69 cm

1 «Cultură», într-un sens larg, înseamnă totalitatea prestațiilor și valorilor unui popor sau a unui grup de popoare. Prin geneză și configurație, cultura este un fenomen cu totul nou în lume, un proces ale cărui rezultate nu ar putea proveni nicicând de la natură. „Forțele naturii – scrie T. Vianu – pot dezorganiza opera umană, dar nu o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decât conformând materialele puse la îndemână de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma acestor opere alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență pur umană, *tehno:fera*”.

Ca fenomen uman, cultura este parte integrantă a unui univers configurat în funcție de poziția omului în cosmos. „Omul – scrie Cassirer – trăiește într-un univers *symbolic*, nu într-unul pur și simplu natural. Limbajul, mitul, arta și religia constituie părți ale acestui univers, fațetele multicolore care țes pânza simbolică, rețeaua compactă a experienței umane. Orice progres în gândire și în experiență rafinează și fortifică această rețea. Omul nu mai are, ca animalul, o raportare nemijlocită la realitate; în măsura în care activitatea nemijlocită a omului a dobândit spațiu, realitatea fizică pare a se fi retras. În loc de a mai avea în atenție lucrurile, omul a început să se preocupe constant de el însuși. În felul acesta el s-a înconjurat atât de mult cu formele limbajului, cu imaginile artistice, cu simbolurile mitice și riturile religioase, încât nu mai poate nici să vadă nici să cunoască ceva fără a interpune între el și realitate acest mediu artificial. Situația este pentru om ace-

eași în sfera teoretică precum și în cea practică. Nici aici el nu mai trăiește într-o lume a faptelor brute și nici nu-și mai urmează nemijlocit nevoile și dorințele, ci e cuprins în emoții imaginare, în năzuințe și temeri, în iluzii și deziluzii, în imaginație și visare. «Nu lucrurile îl tulbură și îl neliniștesc pe om», spune Epictet, «ci părerile și reprezentările sale despre lucruri».

Această situație a omului în universul culturii, al „formelor simbolice” ale culturii exprimă în mod exemplar și avantajele și destinul ce prin firea lucrurilor i s-a rezervat (sau și-a rezervat) prin „actul creator, veșnic reluat, în care se complăce acest destin”: „Actul creator al spiritului uman posedă o demnitate specială: aceea de a ține loc de act revelator. Destinul creator al omului îl vedem într-un fel complicat, ca o întretăiere paradoxală de finalități... Destinul creator se vădește, prin actele sale, ca o magnific – de eficiență – împlinire a unei făgăduințe pe care omul și-o face în clipa când devine «om», și care durează atâta timp cât rămâne «om». Destinul creator despre care vorbim este, sub latura pozitivă, expresia unei adânciri native a însuși modului de existență al omului. Destinul creator al omului a fost declanșat printr-o *mutație ontologică* ce s-a declarat în el din capul locului. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucât e mărturia unei finalități transcendente”.

2. Pe acest fond al înțelegerii poziției omului în cosmos, mai exact al specificului universului uman, putem să situăm și înțelegerea culturii, urmând câteva *definiții celebre ale conceptului de cultură*.

În acest sens, una dintre cele mai simple definiții ne-o oferă Rickert, în bună tradiție kantiană, sub călăuză principiului (de sorginte kantiană) ireductibilității și autonomiei domeniilor culturii: „Cultura este conținutul bunurilor pe care le cultivăm în virtutea valorii lor (subl. n.). O cercetare privind esența lor (a bunurilor – n.n.) poate fi dobândită într-o filosofie a valorilor, care caută să înțeleagă fiecare domeniu particular al valorii în specificitatea sa. Și tocmai aceasta și-a propus-o Kant, în doctrina sa a științei, în etica sa, în filosofia sa a artei, precum și în teoria sa a vieții religioase. Este necesar numai să ne raportăm la gândirea sa, și să o ducem mai departe, pentru a înțelege cum fuzionează într-un ansamblu unitar de cultură diferitele valori și bunuri de cultură ale vieții științifice, politice și economice, artistice și religioase. Cu aceasta putem să ajungem la o cuprinzătoare filosofie a culturii pe fundal kantian”.

Este semnificativă totodată definirea culturii din unghiul de vedere al stilului, ceea ce ne trimite la scrieri de referință ale lui Nietzsche, Spengler, Blaga ș.a.

„Cultura – scrie Nietzsche – este înainte de toate unitatea de stil artistic în toate manifestările vitale ale unui popor. Mult din ceea ce e știință și învățătură constituie însă fie un mijloc necesar al culturii, fie un indiciu al acestuia și s-ar potrivi mai bine cu opusul culturii, cu barbaria, adică: lipsa de stil sau amestecul haotic al tuturor stilurilor”.

În aceeași orientare spre stil, cu largi dezvoltări în filosofia culturii însă, se situează și concepția lui L. Blaga. „A exista ca om înseamnă din capul locului a găsi o distanță față de imediat, prin situarea în mister. Imediatul nu există pentru om decât spre a fi depășit. Imediatul există pentru om numai ca pasaj. Ca simptom al unui altceva, ca signal al unui «dincolo». Dar situarea în mister, prin care se declară incendiul uman în lume, cere o completare; situației îi corespunde un destin înzestrat cu un permanent apetit; nevoia de a încerca o *revelare* a misterului. Prin încercările sale revelatorii omul devine însă creator, și anume creator de cultură în genere”.

Cultura, în această perspectivă „nu este un lux, pe care și-l permite omul ca o podoabă, care poate să fie sau nu; cultura rezultă ca o misiune complementară din specificitatea existenței umane ca atare, care este existență în mister și pentru revelare... Ne găsim aici pe o linie de demarcație, cum nu este alta... Cu acel moment de transpunere în orizontul misterului, fără întoarcere, cu acel moment de declanșare ireversibilă a unui destin revelator-creator, apare ceva nou în lume”.

Aceasta înseamnă că „existența se îmbogățește cu cea mai profundă variantă a sa. *Cultura* este semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante existențiale. Cultura ține deci mai strâns de definiția omului, decât conformația sa fizică, sau cel puțin tot așa de strâns”.

Unitatea cu natura și noutatea sferei culturii nu trebuie uitată niciodată. „Operele omenesti se înlănțuiesc cu procesele naturii, dar, în același timp, i se opun acesteia”.

În cultură acționează „ca un prim element”, ideea de „voință culturală”: „Dar, pe lângă acest element volitiv, în voința culturală mai există un element în același timp intelectual și sentimental, care constă dintr-un postulat optimist, din credința că temele culturale ale omenirii nu sunt istovite, că omenirea mai are încă sarcini mari înaintea ei și că sufletul omenesc stăpânește mijloacele de a se apropia de aceste țeluri”.



3. Cu aceasta s-au conturat, credem, elementele necesare înțelegerii unității culturii și a specificității formelor ei, a cărei geneză încercăm să o urmărim mai departe din unghiul de vedere al celei mai semnificative interacțiuni a „formelor simbolice”, care, după Cassirer, se înlănțuie astfel: limbajul, mitul, arta, religia, știința, filosofia, tehnica.

Cu aceasta, orizontul se lărgeste mult: „de îndată ce cunoașterea, oricât, după conceptul ei, ar fi de universală și cuprinzătoare, reprezintă, în ansamblul cuprinderii spirituale și în interpretarea ființei, numai o singură formă de modelare. Ea este o configurare a multitudinii orientată de un principiu specific, dar totodată clar în sine și riguros delimitat... Ca țel esențial, cunoașterea rămâne orientată hotărâtor spre integrarea particularului într-o formă a legii și ordinii universale. Dar, alături de această formă de sinteză intelectuală, care se prezintă și este activă în sistemul conceptelor științifice, se află, în întreaga viață spirituală, alte moduri de configurare... Fiecare funcție spirituală are o trăsătură comună cu cunoașterea, astfel că, în ea sălășluiește și o forță originar-formativă, nu numai una imitativă. Ea exprimă ceva existent, dar nu în mod pasiv, ci cuprinde în sine o energie spirituală de sine stătătoare, prin care simpla existență concretă a fenomenului capătă o «semnificație», un conținut ideal specific, ceea ce este valabil pentru artă și, în aceeași măsură, pentru cunoaștere, pentru mit și religie”.

Toate acestea ființează „în lumi formative specifice”, în care nu se reflectă doar un dat empiric, ci se produce și altceva, după un principiu de sine stătător: „Și astfel în fiecare dintre ele se creează configurații simbolice care, chiar dacă nu se aseamănă cu simbolurile intelectuale, sunt totuși asemănătoare între ele în virtutea originii lor spirituale. Nici una dintre aceste configurații nu trece în alta, nu este reductibilă la alta, ci fiecare dintre ele semnifică o anumită modalitate de interpretare spirituală... Ele nu sunt moduri diferite în care să i se releve spiritului un real în sine, ci sunt căi pe care spiritul le urmează în autorevelarea sa”.

Pentru aceste configurații, «forme simbolice» de fapt, *simbolul* este o categorie universală, originându-se într-o „putere creatoare” a spiritului: „Faptul că un dat senzorial unic, de pildă, sunetul vorbirii, poate să devină purtătorul unei semnificații spirituale este inteligibil numai prin aceea că funcțiunea fundamentală a semnificării există și operează înainte de punerea semnului particular, astfel încât ea nu se creează în procesul punerii semnului, ci aici doar se fixează și se aplică la un caz particular”.

„Semnele simbolice”, pe care le întâlnim în limbă, în mit și în artă, „nu «sunt» mai întâi, pentru a dobândi apoi, dincolo de aceasta, o semnificație determinată, ci întreaga lor existență decurge din faptul că semnifică. Conținutul lor specific se confundă cu funcția de a semnifica”.

Așadar, nu semnele, simbolurile creează conținuturi, ci spiritul (în diferitele lui forme de obiectivare); ele doar fixează aceste conținuturi. Este adevărat însă că „semnul nu servește numai pentru a reprezenta ceva, ci și pentru a descoperi anumite raporturi legice; el nu oferă doar o abreviere simbolică a ceea ce este deja cunoscut ci deschide căi noi către necunoscut”.

În totul acționează forța spiritului uman. Programul lui Cassirer este clar: „numai omul este în stare să dea semnificație lumii. El trăiește într-un *univers simbolic* (subl. n.), pe care l-a creat el însuși... toate modurile de percepere a lumii, de

la senzațiile confuze și până la abstracțiile intelectuale cele mai înalte, sunt acte de conferire simbolică și de sens și se întretes unul cu altul la diferite nivele”; „între rețeaua de semne și rețeaua de acțiuni, pe care le întâlnim și la alte specii de animale, la om aflăm un alt treilea membru de legătură, pe care îl putem desemna ca «rețea de simboluri» sau sistem de simboluri. Această prestație proprie i-a transformat întreaga existență. Comparativ cu celelalte ființe, omul trăiește... într-o *nouă dimensiune* a realității”.

4. Pe acest fond al funcționării formelor culturii, se poate desprinde o forță de configurare și o acțiune a „gândirii mitice” structurale în modul de a fi al limbii în pluralizarea în limbajele diferitelor „forme simbolice”. Căci „mitul și limba, sublinia Cassirer, se află dintru început într-o perpetuă intercondiționare... Alături de vraja tabloului (*Bildzauber*) se află vraja cuvântului și a numelui”.

De fapt, scrie Cassirer (în alt context), „tot ceea ce numim *mit* este condiționat, mediat prin limbă, chiar prin faptul că se află în legătură cu un neajuns de bază al limbii, cu una dintre slăbiciunile ei: orice desemnare prin limbă este inevitabil echivocă și în această echivocitate, în această «paronimie» a cuvântului sunt de căutat izvorul și originea miturilor”.

Ar fi vorba (după Cassirer) de „o lege valabilă pentru toate formele simbolice”, lege ce guvernează dezvoltarea acestora; „ele nu ies în relief deodată, ca niște configurații separate, ci ajung să ființeze pentru sine numai prin desprinderea treptată din *solul matern* (subl. n.) al mitului”; dar „cu cât se deosebesc mai mult prin conținuturi, în mit și în limbaj intervine una și aceeași forță a cuprinderii spirituale. Este acea *formă* care poate fi desemnată drept *forma gândirii metaforice* (subl. n.) și, ca urmare, dacă vrem să înțelegem, pe de o parte unitatea, pe de alta diferența lumii mitice și a celei a limbajului, trebuie să pornim de la esența și sensul *metaforei*”.

Ideea condiționării mitului prin limbă a fost cândva argumentată de Herder, în studiul său despre „originea limbii”: „Întrucât omul a raportat totul la sine, întrucât totul părea să-i vorbească lui și acționa efectiv fie pentru, fie contra lui, întrucât participa sau nu participa, iubea sau ura și își reprezenta totul ca omenesc, *toate aceste urme ale omenescului s-au exprimat și în primele nume!* Și ele au exprimat iubire și ură, blestem sau binecuvântare, blândețe sau repulsie, dar, mai cu seamă din acest sentiment au rezultat în atâtea limbi articolele! A devenit astfel omenesc, totul, personificat ca femeie și bărbat, pretutindeni zei, zeițe acționând ca ființe rele sau bune! Furtuna întărită și dulcele zefir, izvoarele de apă limpede și imensul ocean – întreaga lor *mitologie* se află în adâncuri. *Verbul și Numele* limbilor vechi și cel mai vechi vocabular se înfățișa astfel ca un Pantheon răsunător, o sală de adunare a ambelor genuri, natura ca una a sensurilor primului inventator. Aici limba unei națiuni vechi, naive, sălbatică este un stadiu în mersurile rătăcite ale fanteziei umane și ale patimilor, la fel ca și mitologia lor”.

Pe un alt plan, G. Vico apelează la figurile limbajului punând în lumină aceeași unitate dintre limbă și mit: „Aceeași știință – scrie Vico în *Scienza Nuova* – este o metafizică, întrucât contemplă toate lucrurile în toate genurile existenței, și este o logică, întrucât consideră lucrurile în toate genurile sau modurile care servesc spre a

semnifica”; „din această logică poetică se deduc, ca niște corolarii, primii *tropi*, între care cel mai strălucitor și, astfel fiind, cel mai necesar și mai frecvent este *metafora*”.

Și... à propos de „caracterul mitic primar al oricărui cuvânt” (Cassirer): *metafora* continuă G. Vico, „atunci este mai lăudată când da lucrurilor neînsuflețite simțire și pasiune”, așa cum o ilustrează „cei dintâi poeți”, care „au dat corpurilor existența unor substanțe însuflețite, atribuindu-le numai acea capacitate pe care ei înșiși o posedau, adică simțirea și pasiunea, și în felul acesta au creat miturile, poveștile, așa încât *fiecare metaforă ajunge să fie o mică poveste, un mit restrâns*”.

5. Este vorba de fenomenul transformării unor metafore în mituri, descris de Vico, apoi de romantici și de Cassirer. Are loc astfel o conlucrare tănuțită între capacitatea de a se configura a limbii și acțiunea «gândirii mitice» (în „forma gândirii metaforice”) în contextul unei „povestiri”, a unei relatări în limbaj specific («mitic») a ceea ce nu numai că «s-a petrecut» cândva, ci și a fost citorit. Căci „mitul, preciza M. Eliade, povestește o istorie sacră, el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «inceputurilor»... E așadar întotdeauna povestea unei «faceri»: ni se povestește cum ceva a fost produs, a început să fie”.

Trece astfel în prim plan ideea comparației și a căutării analogiilor, menită a releva unitatea în diversitate (ordonată valoric, nu genetic). În acest sens precizarea: *metafora* este „rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese. Când cineva numește în chip metaforic pe leu «regele pustiei», el exprimă rezultatul comparației dintre ființa regelui și ființa leului... Termenul *metaforic*, care se substituie celui propriu, este în parte identic cu acesta din urmă și nu pare deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista nici un motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul dintre ei celuilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi termeni, n-ar fi cu puțință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aici un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea. Metafora are, deci, o *structură adâncă* (subl. n.), vrednică a fi cercetată”.

Metafora ca „o comparație prescurtată” presupune „alternarea în conștiință a două serii de reprezentări: 1. O serie a asemănarilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvântul respectiv și realitatea desemnată prin el în chip metaforic; 2. O serie a deosebirilor între cele două realități. Metafora este susținută psihologic de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție întrucât, pentru a se produce, mintea trebuie să execute o dublă operație de eliminare: mai întâi, ea trebuie să elimine din termenii apropiați prin transferul metaforic tot ceea ce, fiind deosebit între ei, ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare, ea trebuie să rețină numai atât cât este necesar pentru a nu stânjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare totală între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decât atunci când conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul coexistă cu conștiința deosebirii lor”.

Studiind semnificația metaforicului, Blaga scria: „De substanța unei opere de artă, a unei

creații de cultură, ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat... spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă, substanța creațiilor nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși: aici substanța ține parcă totdeauna de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni, ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobândește prin aceasta așa-zis când un aspect «metaforic».

Înainte „de a lărgi” semnificația metaforicului, Blaga analizează metaforele „care se realizează cu mijloace de limbaj” și deosebește „două tipuri de metafore”: „*metaforele plasticizante*” ce „se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închise, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia dintre ele. Când numim rândunelele așezate pe firele de telegraf «niște note pe portativ», plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anumite privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt”.

Spre deosebire de „metafora plasticizantă” (care ține „de ordinea structurală a spiritului uman”, „nu are o geneză în sens istoric”), există însă „și un al doilea tip de metafore, «metaforele revelatorii», care „sporesc semnificația faptelor la care se referă... sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează... încearcă într-un fel revelarea unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”.

Desprindem aici câteva elemente hotărâtoare pentru a înțelege ideea condiționării mitului prin limbă (Herder), mai exact (în descifrarea lui Cassirer) „caracterul mitic primar al oricărui cuvânt și concept al limbii”; „felul metaforic de a vorbi despre lucruri – scrie L. Blaga – nu este un element periferic al psihologiei omului”, ci „rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umană. Se impune afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie... Geneza metaforei coincide cu geneza omului... nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu «datări», sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă, ca să zicem așa”.

6. Ideea miturilor ca „întăile mari manifestări ale unei culturi” (L. Blaga) este, într-un fel, solidară cu cele dezvoltate de E. Cassirer în centrarea *metaforei* și *mitului* sub semnul simbolului: „Plăsmuirile artei, ca și cele ale cunoașterii, conținuturile moravurilor, dreptului, ale limbii, tehnicii: toate trimit la aceeași relație fundamentală. Interogarea privitoare la «originea limbii» este întretesută cu cea privitoare la «originea mitului»”.

Argumentarea devine, prin forța lucrurilor, circulară: „originea metaforei este căutată când în formarea limbii, când în fantezia mitică; când cuvântul este acela care creează *metafora*, prin caracterul său dintru început metaforic, trebuind să-i procure mereu hrană nouă, când, dimpotrivă, tocmai acest caracter metaforic al cuvântului valorează numai ca un rezultat, ca un bun, pe care limba l-a moștenit de la mit și de la care se bucură de sprijin”.

Abordarea unitară survine prin „funcția de simbolizare” a spiritului, ceea ce asigură un primat al limbii (și, respectiv, al metaforei), dar caracterul metaforic al cuvântului este un rezultat pe care „limba l-a moștenit de la mit” într-un proces de modelare simbolică specific spiritului uman creator.

Dar, atunci: ce a fost mai întâi? Răspunsul ar fi: *forma* (limbii) ca «formă a gândirii metaforice», totul pe fondul unui specific al „filosofiei formelor simbolice”, al cărei „interes critic” nu privește „o comunitate de *origine*, ci de structură”: „chestionările acestei filosofii vizează o posibilă *unitate de funcție* a limbii și a mitului, care nu se lasă căutată altundeva decât în orientările fundamentale ale expresiei simbolice însăși, urmând regula după care ea se dezvoltă”.

Într-un anumit sens, pentru Cassirer mitul înseamnă „«țara originară (*Ursprungsland*)» a tuturor formelor simbolice”, în alți termeni „substratul tuturor obiectivărilor spirituale”; căci „fiecare dintre aceste forme trebuia să fi străbătut un prestadiu mitic, înainte de a-și fi dobândit configurația logică determinată și întipărirea corespunzătoare”.

«Primatul» formei aduce în prim plan limbajul și, dincolo de diferența configurărilor, acesta rămâne constant termenul unității întregului culturii. Pe acest fond vine și apelul la „forma gândirii metaforice”, la „legăturile spirituale dintre limbaj și mit” și, în ultimă instanță, raportarea lor la *logos*, condiție în care „limba nu ține în exclusivitate de domeniul mitului, căci în ea este activă, de la începuturi chiar, o altă forță, anume forța *Logos-ului*”.

De fapt, „interogarea filosofică privind originea și esența limbii este tot așa de veche ca și aceea despre esența ființei. Pentru prima reflecție asupra întregului lumii, limba și ființa, cuvântul și sensul constituiau o unitate indestructibilă”.

Primatul limbii în această unitate, în sistemul formelor autonome ale culturii este astfel unul funcțional, interacțional, și nu structural. Interacționează aici factori diferiți ai comportamentului uman cultural, factori ce țin de stadiul istoric al configurațiilor social-culturale, de idealul cultural, condiționat de acestea, dar activ ca model în afirmarea identității unei culturi, pe solul unei continuități spirituale ce îndreptățește parcă un gând profund al lui Hegel: «ceea ce noi suntem, suntem totodată și istoricește».



Constantin Brâncuși

Stâlp de stejar (1920), 97,5 x 47,3 x 47 cm

Căile alterității

Adrian Țion

Rodica Marian
Ferma de fluturi
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2016

Fire cutezătoare și reflexivă, Rodica Marian și-a descoperit relativ târziu vocea lirică, dar impetuoșitatea cu care s-a afirmat, atunci când a hotărât că poate ieși în văzul lumii cu versuri originale, dovedește că filonul aurifer sălășluia dintotdeauna în sufletul ei. Statutul de cercetătoare într-ale literaturii și lingvisticii i-a protejat sensibilitatea lirică, fără să i-o anihileze, desigur. Ba mai mult, i-a impus o anume austeritate specifică omului de cultură, capabil de relaționări textuale de mare rafinament intelectual. La solida formație filologică, prezentul postdecembrist i-a dăruit posibilitatea de a călători în lume, ceea ce, pentru ea, echivalează cu o pariculară deschidere spre cunoaștere, recunoaștere și reiterare a traseelor spirituale în spațialitatea valorilor visate.

În călătoriile ei reale prin lume, Rodica Marian s-a lăsat sedusă, nu de puține ori, de imaginarul poetic fiindând subiacent în proximitatea mirajului. Parte a unor epifanii în „regatul gândului” sunt poemele adunate în volumul *Ferma de fluturi* (Editura Limes, 2016), transparente căutări ale sinelui profund în raport cu nemărginirea mundană și fețele alterității, constant obsesive, eșalonate și în volumul *Chipul și asemănarea* (2011). Poeta invocă, în poeme dense și lungi, „gândul creator”, „neadormit”, „cel ce face temelie nouă” și structurează emoția în fascicule aluzive, când amintind „stâncile roșii ale Petrei”, când fascinată de „uriașe magnolii” la Lourdes,

când atinsă de umbra zidurilor și a statuilor „templor de lângă Angkor Wat”. În ciuda aparențelor, universul ei poetic nu este unul itinerant, cu iz de jurnal liric, inventar al trăirilor și al locurilor prin care a trecut, ci admite pretexte de sondare în necuprinsul formelor de metamorfozare ale ființei. Totodată, poeta se lansează în dialoguri elitiste între culturi și rituri vechi, răscolind tainele sacralității „într-o veghe fericită”: „Mi-ar plăcea să văd cum cele șapte capete ale cobrei/ Care-nconjoară terasele orașului-templu/ Se întorc în gândurile ușoare/ Ale ielelor din poienele noastre” (*Mi-ar plăcea*). Din *zen* vine credința în iluminarea interioară, tradusă în metafora *fluturilor de lumină*, împletită cu motive biblice de situație „aproape de miracol”, în neliniștea căutării de pe drumul Emausului. Căutarea se conjugă adesea cu șovăiala și așteptarea clipei izbăvitoare, astrale, ceea ce induce în discurs o tensiune sporită asupra devenirii și dihotomiei *trup – spirit*, tratată cu frisonantă tentă autoironică. Dacă pentru poetă „minunile mari” vin în plină zi, în „imperialul Sankt Petersburg”, concede la o dură analiză dostoevskiană, simțind cum „înfruntarea demonilor” trece pe lângă ea și se află „în continuă așteptare a sinelui”. În ciuda aparentei sobrietăți a limbajului, Rodica Marian accede și la un ludic sever supravegheat pentru a da adevarata semnificație a disimulărilor identitare: „Uneori îmi simt alterii gudurându-se pe lângă mine./ adormiți aproape și strâns lipiți unii de alții,/ ca și cum s-ar feri de forfota celorlalți, cei care vor mai fi pe dinafară.” (*Scorușă*). Doar între paranteze include oftatul nostalgic



„ce dulce temător era totul în adolescență”. La capăt de drum, secătuit de întrebări și doruri, eul căutărilor epuizante întrevide „o fericire fără neliniști”, făcând o subtilă joncțiune: „știu mai bine cei ce vorbesc ebraica/ de ce folosesc același cuvânt pentru bătrânețe și fericire” (*Mărturia vieții*). Resemnata, dar încă nelămurită, prinsă în jocul alterității, poeta conchide miracol: „Apoi mă voi bucura privind la sacra forfotă din jur,/ Fără să mă întreb de unde până unde/ De când până când sunt eu ori un altul...” (*Ferma de fluturi*). Îndoiala metafizică a Rodicăi Marian se asociază, savant, cu miracolul existențial revărsat în poezia pe care o scrie. ■

Un exercițiu de supraviețuire

Antoaneta Turda

Ileana Ioana Ștețco
Ai să dai seama, Doamnă!
Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017

Ai să dai seama, *Doamnă!* cel mai recent volum de versuri al Ileanei Ioana Ștețco, apărut la Editura Școala Ardeleană din Cluj-Napoca, provoacă cititorul prin ciudatul melanj de contemplație și ironie. Alcătuită din trei părți, surprinde, de la un capăt la altul, prin efortul de a găsi și păstra perfecțiunea echilibrului existențial, pendularea dintre real-imaginar și memorie-actualitate dovedind o bună stăpânire a tehnicii poetice. Volum al deplinei maturități artistice, se cere lecturat cu multă grijă pentru a înțelege, în toată profunzimea sa, dîrzenia cu care poeta străbate drumul sinuos al vieții și creației, fredonând inegalabilul cântec de supraviețuire, muzică ce se aude pe fundalul freamătului semenilor săi, cărora le este solidară: „Pentru că niciun poet nu trebuie să fie singur/ Când în preajmă se-nnoadă

funiile/ Și se deznoadă/ Când în preajmă noaptea e limpede!” (*Funia din noduri*)

Lucidă, poeta introspectează continuu propriul eu cu precizia unui bijutier, sondarea sufletului făcându-se fără emfază sau lamentări, ci cu o atitudine aproape bărbătească în fața vieții: „greșelile mă învață cum să-mi țin capul/ lipsa lor ar fi ca zborul pe tăișul securii/ cicatricile visului nu se vindecă-n somn/ iar diferența o văd și cu ochii închiși” se destăinuie în *Migrarea surâsului*. Curajul mărturisirii și al conștientizării propriei identități în Univers metamorfozează întreaga viziune asupra vieții, accentuându-i parcă enigmele, mărturisirea din *Nodul de piatră* fiind relevantă: „Ar trebui să te împaci cu trupul tău/ și să nu ostenești/ dezlegând printre ochiuri întinse la soare zăpezi.” Și totuși! Tentația dezvăluirii misterelelor existențiale și devoalarea secretelor în fața cititorilor este atât de mare încât nu poate fi oprită: „De lung drum mi se umflă picioarele/ ca apele primăvara/ de câte ori privirea cade

alături/ și frumusețea-n culori visătoare/ tulbură ochiul/ privirea strigă și ochiul plânge” mărturisește, cu un ciudat amestec de teamă și curaj, în *Șotron*.

Prudentă, conștientă de efemeritatea și scurttimea vieții, Ioana Ileana Ștețco înmagazinează în memorie totul cu aceeași melancolie ce se vrea a fi o mărturie a asumării realității. Cum și-o asumă pe tristul plai mioritic, unde exodul tinerilor spre alte zări ne dă fiori? Doar păstrând flacăra vie a speranței și a încrederii în divinitate care există, cu certitudine, în ciuda tuturor dilemelor religioase tranșant exprimate în *Fluture albastru, de toamnă*.

Răbdătoare și cu o mare putere de reflexie, poeta pornită din Borșa, Maramureș, ținut cu oameni profunzi și dârji, pare a avea aceeași onestitate de neînvinș ce-i dă avânt în a decoji auriul fals din juru-i: „Niciodată nu mi-am dorit mai mult o armă/ cu săgeți adormitoare/ să împușc fericirii de plastic în plastice inimi/ iar când se trezesc/ să-și caute cu degete fierbinți/ urmele fericirii de scurtă durată/ sub pat.” declară, justițiar, în *Fericirea ca o durere nevindecată*. Parcurcând viața îmbrăcată în haina visării, Doamna pregătită oricând de a da seama pentru tot și toate, notează cu nesaț senzații numai de ea simțite, adunate în colțul ochiului, provocatoare de mari neliniști. Asemeni unui „felinar trezit brusc din visare” purcede pe drumul propriului destin asumându-și pariul

cu sine însăși și suportând cicatricile timpului cu dezinvoltură, atentă la pulsațiile propriului sânge contopit cu seva cuvintelor dătătoare de speranță a nemuririi prin artă.

Cu o sensibilitate care mereu se vrea ascunsă pentru a dobândi curaj în fața vieții, cu dezamăgiri neiertate, transformate în concluzii care biciuie, autoarea își așterne tăcută, pe hârtie, poem după poem, încercând a desluși rostul lucrurilor și purificarea prin cuvânt, așa cum bine recunoaște în *Coborâm încontinuu*: "Din ritualul de fertilitate ieși curățat de bube/ Și-n altă formă decât aceea în care a-i intrat/ Ca din poezie maestre/ Ca din poezie".

Lectura atentă a volumului, dincolo de savurarea deliciilor stilistice ce vădesc o atentă șlefuire și îngemănare a cuvintelor și a câtorva culori esențiale în transmiterea mesajelor (roșu, galben, albastru, verde și culorile neutre negru și alb/transparent) stârnește o întrebare obsedantă, de la un capăt la celălalt al cărții: cine este Ioana Ileana Ștețco? Un răspuns posibil, după o lungă și grea gestație ar putea fi, până la urmă unul simplu: o poetă profund angajată a timpului său care dovedește prin acest exercițiu de supraviețuire prin cuvânt, că nimic nu e mai frumos, până la urmă, decât a lăsa sângele să cânte în ritmul palpitant al vieții, chiar și atunci când îți țiuie urechile de tumultul cotidian.

Valoarea volumului apărut după șapte ani de muncă (așa cum autoarea a mărturisit la ședința Cenaclului Nord din Baia Mare, din 25 martie 2017) este întregită de ilustrațiile regretatului artist plastic băimărean Mihai Olos precum și de consistenta prefață a criticului literar Al. Cistelean.

Despre ruine

Emanuel Modoc

Doris Mironescu

Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică

Iași, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2016

Dacă în anii '90 și începutul anilor 2000 se practica intens (să nu fim naivi în privința aceasta), în rândul universitarilor, publicarea de culegeri de cronici sau eseuri de critică literară, procedeu stimulat de un sistem de punctare academică extrem de lax, dacă nu chiar „după ureche” – deși nici cu adaptările recente, în genul cotațiilor CNCSIS, care nu mai au nicio valabilitate, însă sunt luate în considerare de către departamentele de management al cercetării ale diverselor universități, nu mi-e rușine –, trendurile de după 2010 s-au adaptat ceva mai bine „pieței” academice de tipul *publish or perish*. Astfel, articolul științific, publicat într-un jurnal academic indexat în una dintre multiplele baze de date internaționale, ia locul cronicuței sub aspectul relevanței academice (și bine și face!), iar noii universitari ajung, după o mini-colecție, să pună de-o carte. Modelul cel mai de succes e, cum se știe, *Critica de export* a lui Andrei Terian, volum alcătuit în bună parte din articole cotate ISI și reunite sub o teză exemplar justificată și argumentată. În siajul „trendului” stabilit de universitarul sibian apare și volumul lui Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, apărut anul trecut la Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

Lucrarea universitarului ieșean pornește de la conceptul de „memorie culturală” (vehiculat de către Aleida și Ian Assmann) pentru a expune trei mari teze. Prima propune „relecturi ale unor opere canonice ale secolului al XIX-lea, având în vedere obligativitatea unei schimbări de centru de greutate al interpretării”. Pornind de la această premisă, autorul pornește la analiza scriitorilor de secol al XIX-lea utilizând grile de lectură încă neaplicate pe acest segment temporal al literaturii române. Astfel, se pot întâlni, în volum, interesante perspectivări de tipul „bonjuristul ca mediator cultural”, memoria secolului romantic ca memorie ce „acționează în sensul constituirii de identități colective pe baza unor valori predicate ca fiind comune”, valorizări ale jurnalelor de călătorie ale scriitorilor secolului romantic ca opere în care se poate investiga „codificarea tensiunilor culturale și identitare ale epocii și prefigurarea unui autoportret colectiv, de generație, care interiorizează aceste tensiuni, căutându-le o soluție” sau ideea (devenită și supra-teză a cărții) conform căreia conștiința istoricității discursului despre trecut este factorul definitoriu pentru scriitorul secolului al XIX-lea ca agent al memoriei culturale. Pentru Doris Mironescu, Alecu Russo „pledează pentru autonomizarea prezentului și delimitarea lui netă față de ceea ce vine din trecut”, conștiința trecutului fiind, la el, „reflexul negativ al unei conștiințe tensionate a prezentului”. Nu mai puțin elocventă este lectura lui Creangă din perspectiva strategiilor discursive prin care, potrivit autorului, proza-

torul humuleștean are în vedere un anumit tip de cititor contemporan lui, prin fixarea unui „limbaj al apartenenței”, însă „fără a fixa și un vocabular al acesteia”. Astfel, un Creangă „negociator” cu publicul oferă o cheie de lectură edificatoare pentru teza conștiinței comunitare a autorului. Foarte interesantă e și ipoteza neopașoptismului macedonskian, pornind de la un *close reading* al celebrului poem *Hinov* (celebru pentru utilizarea versului liber și care i-a servit lui Adrian Marino ca argument pentru a stabili preeminența pe plan european a lui Macedonski drept autor de poezie în vers liber). Aici, Doris Mironescu argumentează că, în realitate, „modernismul liric” nu se naște dintr-o „bruscă lepădare de pașoptism” odată cu Macedonski, cât de fapt cristalizează, printr-o ranversare a mijloacelor tematice și discursive, o formulă poetică neopașoptistă.

Cea de-a doua teză a cărții (și care constituie, în spațiul cărții, o zonă intermediară între secțiunile extreme, mult mai ample) vizează investigarea secolului al XIX-lea ca „perioadă de constituire a canonului literar”. Cele două lucrări de interludiu (una dedicată construcției retorice a autorității în discursul maioreșcian, iar cealaltă aplicată noțiunii de „scriitor clasic” așa cum a fost aplicată în istoriografia literară autohtonă) inspectează, din prisma instaurării canonului literar românesc (începând cu scriitorii secolului al XIX-lea), primele bătălii ierarhice din istoriografia românească. În sfârșit, cea de-a treia teză urmărește „racordarea literaturii secolului al XIX-lea cu literatura cea mai nouă, a secolului XXI”. Potrivit autorului, apariția metanarațiunilor istoriografice (Doina Ruști, Filip Florian, Florina Ilis) după anii 2000 reprezintă o „cotitură istorică” a prozei contemporane, care operează cu relecturi postmoderne ale literaturii primei modernități pentru a revizita o epocă prin excelență canonică prin care să își poată legitima propria existență postcanonică. La fel, o altă ramură a literaturii contemporane alege să se raporteze la ruine în aceeași manieră în care o făceau și pașoptiștii. Sunt vizați, în acest segment, scriitori precum Dan Lungu, Petre Barbu, Bogdan Suceavă sau Ioana Bradea. Utilizând funcția critică, manifestată prin revizitarea unui segment de istorie în grilă demistificatoare (metanarațiunile istoriografice), și cea nostalgică, materializată prin identificare (prozele care operează cu motivul ruinelor), literatura contemporană „explorează temele canonice pentru a verifica astfel falimentul ideologiilor contemporane”.

Demersul lui Doris Mironescu vizează, el însuși, aceste două dimensiuni (demistificatoare și nostalgice) atunci când se apleacă asupra secolului al XIX-lea pentru a-l studia. Revizitând autori canonici (unii dintre ei clasici) pentru a descoperi noi grile de interpretare, autorul reușește să pună în paralel cu aceștia și materializări ale literaturii contemporane pe care, în mod normal, interpretările le-ar fi plasat în vecinătatea scriitorilor de secol XX.



Constantin Brâncuși *Pasăre în spațiu* (1932-1940), alamă șlefuită, h 151 cm

Gabriel Cojocaru

Legământ

Uneori e sfatul de care te pierzi
alunecând ca printr-o clepsidră
preponderent zăvorul, ușa, poarta
și se scurg printre degete
și nu ai cum să scapi de o ciură
a unor sentimente/suferințe devoalate
de bucurat se bucură turma,
dar numai după ce a trecut furtuna
și doar atunci jubilezi ca și cum ai
găsi o țigară nestinsă și poți pași
deasupra apei măcar în vis.

Sosirea la fotografie

„Dar eu vă spun iubiți-i pe vrășmașii voștri,
binecuvântați pe cei ce vă blestemă, faceți bine celor
ce vă urăsc și rugați-vă pentru cei ce vă asupresc și vă
prigonesc” (Matei, 5: 44)

Fie ca icoana fiarei să stea de pază
trecerii zilelor împotriva aceluiași pocnet
ce dă startul în SĂMBĂTA păzirii DUMINICII.
În cursul firesc sulița întinăciunii să se
înfîgă cât mai adânc în zgura zilei de LUNI...

În forță MARȚI debutează cu trei ceasuri rele –
trei aruncări de la mare distanță, se odihnesc
stelele
scorul nu mai poate fi controlat căci MIERCURI
te rățești căutând răbdarea îngerilor păzitori.
Teme-te într-o zi de JOI de botezul
fierarului precum umbra de soare, precum un
colecționar de coaste femeiești căci a fost
moartea înghesuită de biruință VINEREA –
morarul și-a licitat sufletul
bidiviul tău a înfrânt chiar
dacă arbitrii l-au văzut câștigător
și după... sosirea la fotografie
a îngerilor iertători second hand.

Poem despre oamenii care nu mai au voie să se reproducă

Câte ofrande, câtă osândă?
toate la fel, toate la fel
înmulțește-ți plânsul – lacrimile
stăpânește-ți râsul – grimasa
E GREU DE AFLAT, CEEA CE
ESTE GREU DE AFLAT?

Ca să i se vadă omului
ce îi e scris în (pe) frunte
întâi se vor descifra
scrierile cuneiforme ale scalpului cărora
îndeobște li se mai spun
și riduri.

Mai apoi nu foarte departe
mărturiile celor care au ars
pe rug ori au fost spânzurați
de cordonul ombilical al tăcerii
la capătul frigului întâlnești prin credință
neprihănirea.

Aici este adevărata caligrafie
a visului
oarbe toate statuile – amuțite și templele
iubește-ți dușmanul și ai grijă cum
îți desfaci picioarele, cum pui mirodeniile
amestecă până la spumă
cu a doua mână stângă căci
din venin s-a născut piatra – sarea amară a
tămăduirii
inutila trepanație

Iar acum (cât acum?) nu rata
sărbătoarea neștiută a devenirii
lucrurilor mărunte când
zarurile au fost aruncate – crăpate
precum puterea omenească care
purcede de la rău,
precum râul își schimbă
sensul de curgere,
precum prin pâine ÎI va țâșni sângele.

Și ce să mai spui despre un botez
care nu era necesar...
toate la fel, toate-s la fel.

Carte noire / Carte blanche (analepse)

„Ce ați ieșit să vedeți în pustie?
O trestie legănată de vânt?”
(Matei, 11: 7)

dincolo este somnul
extras din moarte cu
o seringă;
aici și acum te aștepți
la încă o remiză
cu aceleași neascuțite arme
primite din paradis;
(sunt și bolile bune la ceva,
în afară și pe lângă curaj).

amânarea precum o fericire
țintită-n răsad – *art.fex sumus umbra*
crucile răsucite-n cimitir
anabasa morților care
nu mai au cui să-și
povestească visele promise
– apărarea siciliană – când
trec mugurii-n frunze și
în floare stau bobocii să plesnească
– *un poco mosso* –
și cine ar putea să fie
culbuta întoarcerii nedospite
să-și asume... să-și joace rolul...
să încânte... să treacă...
nu sta! cum nu stă apa.

E vremea să schimbăm
ce nu se potrivește!
ca *un ochi* de mercur
pâlpâie pata de sânge
în zăpada prea mult
murmuratei odăjdii



Gabriel Cojocaru

lângă *celălalt ochi* ce
nu adoarme niciodată.

cresc lacrimile pe care nu le
vei înțelege ca și o
femeie încăpută într-un
singur bărbat.
întoarcere la evenimente anterioare
umbre născute artificial
întoarcerea (ieșirea) din infern
un ritm de dans mai rapid, mai energic
mișcarea fătului cu scopul de a-și schimba
poziția

parodia la tribună

Gabriel Cojocaru

Legământul

Totdeauna este gestul care te aruncă
între niște roți zimțate de ceasornic,
de obicei într-un angajament de muncă
pe care de fapt nu ești dornic
să pui mâna, între degete să-l strângi,
ba chiar să te ferești de el/ca de ciură,
ca să poți ulterior să te plângi
că nu l-ai făcut, că l-ai crezut o glumă,
și-apoi senin, cu o țigară neaprinșă-n gură,
ca tot omul ce legământul și-l asumă,
să ieși zâmbind din editură!

Lucian Perța

Neliniștea poemelor

Mircea Ioan Casimcea

*

Tu ești Casimcea? Bine te-am găsit.
N-am auzit de tine,
Însă ne vom cunoaște de-acum.
Îți voi vorbi în tăcere
Despre invizibila Singurătate.
Aceasta este tema
Prelegerilor mele inițiatice,
Când Singurătatea vorbește
Liniștită despre ea însăși,
Despre starea pe care o provoacă.
Tu nu mă vezi, eu te privesc,
Te mângâi cu lumina ochilor
Și ascult înfiorată freacă
Genelor și al gândurilor tale.
Am botezat boala asta
Cu numele meu urgisit.
Tu izbutești să-mi auzi glasul
Ca pe un susur continuu.
Apar în închipuirea-ți plictisită
De fiecare dată altfel,
Cu alt chip vin la meditații.
Oameni înțelepți au scris
Că sunt o formă a suferinței,
Parfumul unei plante otrăvitoare.
Chiar s-a mai scris ca aș fi
Turn cu ferestre oarbe.
Îți reamintesc, Casimcea,
Că alți înțelepți mă consideră
Liniștitul azil al înțelepților.
Numai de tine depinde
Dacă vrei să mă păstrezi,
Ori să mă alungi după o vreme,
Chemând în ajutor gândurile tale.
La orele mele de meditație
Te rog să taci și să aprofundezi.

*

Tinerete, tren cu puține
Vagoane, din sidef lucrate,
Împodobite cu petale și frunze
Încă fragede și înmiresmate.
În costum impecabil,
Cu gulerul cămășii scrobit,
Cu lavalieră asortată hainelor,
Gândul meu ferm, mecanicul,
Oprește în gara cochetă, unde
Am coborât cândva.
Iese din locomotiva azurie,
Înzestrată cu bile în
Locul roților și cu aripi trainice,
Pastelate, să poată aluneca
Pe șine speciale, pe cărări,
Pe câmpii întinse, nesfârșite,
Prin curenții de aer involburat.
Nesfidelnic, oarecum trufaș,
Mă invită să urc în trenul
Tineretii mele, demult lepădate,
Întocmai șarpelui care
Abandonează pielea uscată.
Urc în primul vagon, unde
Aer proaspăt, răcoros, chiar
Parfumat mă înconjoară,
Ca muzica tandră, alteori

Tumultuoasă ce se strecoară
Din pereții matlasați.
Merg neliniștit prin vagoane,
Printre tufe de raze și susur
De apă din adâncuri.
Clipocesc izvoare cu apă limpede,
Bulbucesc vârtori noroioase
Din care țâșnesc aburi fierbinți.
Șopârle, broaște râioase
Și țestoase, păsări-liră,
Privighetori, păsări colibri,
Rândunele, vrâbii sperioase,
Porumbei cu coada rotată,
Întocmai păunilor cântători.
Flori în buchete, în ghivece
Își clatină petalele delicate,
Umbre mlădioase, afabile,
Fete îmbujorate și doamne
Cu însemnul păcatului
Plăcut pecetluit pe zâmbetul
Trimis discret către nimeni.
Îmi pare că trăiesc un eres,
Nu pot să cred că totul
Se întâmplă aeva.
O umbră luminoasă mă
Invită la dans, tangou lin
Aud cum se scurge din pereți.
Ea râde, eu abia o recunosc,
În tinerețea mea rânduită.
Ultimul vagon este
Impregnat cu liniște multă.
Pășesc printre rafturi cu
Cărți, cursuri, caiete, un măr
Uitat pe poliță. Masa la care
Învățam e plină cu hârtii,
Cu notițe, conspecte, proiecte,
Cu poeme de dragoste,
Cu poeme proletcultiste,
Acoperite cu pânză de paianjen.
Mă așez înfiorat la masă,
Dar scaunul oftează tandru,
Ca și cum i-ar fi fost dor
De neliniștitul june imberb...
Târziu sosește gândul meu
Ferm, mecanicul grăbit
Care mă invită hotărât să
Cobor din trenul magic,
Fiindcă are orar precis, însă
Cu mine aici nu poate pleca.

*

Liniște tristă mă însoțește,
Nădejde șovăielnică se așază
Pe umerii mei viguroși,
Fiindcă eu sunt întruparea
Uneia dintre izbânzile Naturii,
Înălțate la rangul de Om.
Întocmai cometelor
Duc trena trecutului luminos
Și trimit înainte umbroasă neliniște.

*

Se adună gânduri obosite
Pe malul lacului siniliu.

Malurile nu ocrotesc
Apă dulce, sărată, nici gheață
Păstrată de veacuri.
Acolo sălășluiesc aburi limpezi
Trimși de negrul pământ
Să curețe gânduri pătate,
Blesteme, priviri încremenite
Aduse toate cu nădejde
Să fie spălate, curățate.
În spatele lor, înfiorați,
Stau așezați pe iarbă oameni
Neliniștiți, bărbați, femei.
Sunt trupuri scofălcite,
Albe și moi, precum stearina,
Netulburate de gânduri, de sentimente.
Se-ncrețește pielea lor,
Tremură de încordare.
Ochii înroșiți, boabe de jar,
Așezate în găvane osificate,
Privesc fără conținere
Cum se petrece minunea...
Dacă minunea se va petrece...

*

Femeie cu preț înmiit,
Ca pe un bibelou autentic
Te voi duce în casa mea.
Vei locui în vitrina mare
Din luminoasa sufragerie.
Privirea-mi liniștită
Fi-va rochie vaporosă,
Privirea ta năvalnică
Mă va împodobi cu confetti.
Drept mulțumire
Îți voi șterge trupul mlădios
Cu pânză din lumină brodată.
Numai în nopțile lungi,
În scurtele nopți
Te voi cerceta ca pe o carte.
O filă – o zi,
Un capitol – un an.
Prin întuneric voi desluși
Gânduri, emoții, taine.

*

Pădurea, balon verde,
Cu aer tare,
Al domesticitei noastre planete.
Copaci tineri, vârstnici, bătrâni
Își scutură coroana regală.
Mai mult, ascult liniștit
Muzica asimilației clorofilene
Degajată în surdină
De melodioasele frunze.
Privesc tulpina lor dreaptă,
Cu rădăcinile înfipite în sol,
Cu crengile înfipite în cer.
Imaculate coli de hârtie
Se scurg din copaci.
Versuri albe, rimate,
Strofe și poeme
Așteaptă, vibrante, să aducă
La viață această
Coloană infinită.

În dialog cu țara (Monica Lovinescu)

Constantin Cubleșan



Monica Lovinescu

Nu cred că se putea găsi un titlu mai potrivit pentru memorialul pe care îl alcătuiește Monica Lovinescu, acoperind o perioadă de timp cuprinsă între 1947-1980: *La apa Vavilonului* (Editura Humanitas, București, 2008, reeditat în 2010). Trimiterea biblică la un Vavilor (Babilonul antic al turnului mitologic) în care s-au încrucișat limbile pământului își află în Parisul modern replica desăvârșită a unui loc de întâlnire pentru toate națiile și etniile lumii actuale, Sena devenind astfel, cu siguranță, apa lângă care se poate spune, fără ezitare, urmând psalmistul: *acolo șezum și plânsem*. În acest loc s-a stabilit, curând după război, tânăra fiică a lui Eugen Lovinescu, onorând o bursă de studii acordată de statul francez, de unde mai apoi, tulburându-se evenimentele în țară, nu s-a mai întors decât după câteva decenii (după decembrie 1989), refuzând așadar compromisul moral la care noua putere politică îi obliga pe intelectualii români, îndoctrinându-i cu preceptele ideologice ale unei societăți socialiste, importate (aduse cu tancurile, după expresia unora) din Uniunea Sovietică. Volumul completează, dintr-o perspectivă afectivă, șirul unui alt tip de memoriale (*Unde scurte*, vol. I-VI, însumând, selectiv, cronicile literare rostite în timp de la microfonul postului de Radio Europa Liberă), continuând cu *La apa Vavilonului*, II, apoi cu seria *Jurnalelor* (1981-1984; 1985-1988; 1990-1993; 1994-1995; 1996-1997 și 1998-2007), toate acestea acoperind o epocă de grație (tenebroasă în mare parte) a istoriei naționale: „rugul aprins de comuniști în 1948”. Însemnările zilnice din anii adolescenței, într-un jurnal juvenil, nu au fost păstrate decât în parte, printr-o selecție efectuată la anii deplinei maturități: „Din 1941 până în 1947, Jurnalul este intolerabil de prost, romanțios, sentimentaloid, atât de penibil încât am simțit nevoia să rup și să arunc la coș pagină de pagină. Din foarte puținele rămase intacte, ca și din câteva note, fixând momente mai semnificative, am alcătuit doar o rubrică de repere necesare, deoarece decalajul între ceea ce credeam că am fost atunci și ce-a rămas fixat pe hârtie este atât de mare, încât mă pândește o «criză de identitate» (...) Dacă se confirmă această impresie, înseamnă că Istoria, cu majusculele și dezastrele ei, împiedicându-mă să-mi duc la îndeplinire vastele mele planuri literare, m-a salvat pur și simplu nu doar de eșec, dar și de ridicol”. Dar, la Paris nu-și va întretine, multă vreme, un jurnal zilnic, așa că rememorările de acum „fie mi le dictează memoria, fie le reconstitui după corespondența dintre mine și Virgil, sau din notații pe foi volante regăsite prin dosare, sertare, bibliotecă, pod, pivniță și garajul transformat în arhivă”.

Nu sunt de neglijat, totuși, amintirile din anii tinereții bucureștene, studiile făcute la Școala de la „Notre Dame de Sion”, bacalaureatul – „grand prix d'excellence” – la Școala Centrală (cu N. Herescu președinte de comisie), pentru a-i fixa, încă de pe atunci, personalitatea.

În 1942 se înscrie la Facultatea de Filologie (franceză), luând licența în 1946 („magna cum laude” cu teza: *Le sentiment de la mort chez Pascal*). Evocă cu admirație figura tatălui, Eugen Lovinescu („primul și marele meu lector. El mă îndemna să perseverez”), atmosfera de la Cenaclul Sburătorul (unde își citește primele producții epice), dar cel mai mult insistă asupra legăturii cu mama („prietena mea cea mai bună de joc și de serios”), figura ei evocând-o mai apoi, cu o anume disperare, când, fiind deja la Paris, află despre detenția ei („în închisoare, unde refuză «oferta» Securității: eliberarea contra unei scrisori prin care m-ar fi îndemnat să colaborez cu «ei»”) și în final despre moartea survenită la 7 iunie 1960 („s-a lăsat să moară pentru a mă naște a doua oară spre libertatea de a fi eu însămi”).

La Paris ar fi trebuit să-și pregătească un doctorat, la Sorbona („o temă ce mă pasiona: „*Shakespeare și regia teatrală în secolul XX în Franța*”), pentru care frecventează („nu prea mult, nu prea des”) Biblioteca Națională și a Arsenalului, ducând o viață modestă, alături de Virgil Ierunca, cu care se căsătorește, schimbând des adresele de domiciliu, cu o bursă de care nu va beneficia prea multă vreme, sperând să revină în țară, fapt ce va deveni imposibil după 1947, așa că încearcă variante de existență în lumea teatrului dar, salvatoare va



Constantin Brâncuși *Micuța franțuzoaică* (cca1914-1918), stejar, postament pin, 27,9 x 38,7 x 33 cm

deveni, abia în 1952, oferta unei colaborări la Radiodifuziunea Franceză („microfonul unui post de radio îmi redeschide un imaginar dialog cu țara. Pe o astfel de cale se pleacă fără multe bagaje /.../ renunț la orice proiect ce nu mai e legat de ceea ce va deveni o vocație”).

Memorialul Monicăi Lovinescu conturează astfel o biografie zbuciumată, construită în jurul unor emisiuni radiofonice culturale, dar cu încărcătură politică, la Paris, autoarea comentând cu pasiunea respingerii categorice a valorilor impuse politic în țară: cărți și autori, evenimente, fenomene sociale etc. Aceste emisiuni îi vor aduce în timp notorietatea și, mai mult, autoritatea *judecătorească* în materie, pentru un larg public de auditori clandestini din țară: „Microfonul era neutru și oarecum străin la Radio Paris unde, în afară de niște cronici literare, știrile erau redactate «obiectiv», adică diplomatic-anoste, de o redacție centrală, deși jurnaliștii de diferite limbi le adaptau după placul lor. Odată însă cu Europa Liberă, același microfon se personaliza: presimțeam că poate deveni ceea ce voi face din el, o vocație (...) Îmi voi popula studioul cu umbrele ascultătorilor anonimi pe care mi-i închipui complici. Din moment ce țara se împarte între Ei (guralivii stereotipului de partid) și Noi (paznicii chinuți ai tăcerii), mie, beneficiind, printr-un capriciu geografic, de avantajul distanței, îmi revine să vorbesc în numele ultimilor”. Astfel e enunțat un soi de *program editorial*, la drept vorbind, pe care îl va respecta nesmintit de-a lungul anilor. Dar, nu despre conținutul emisiunilor sale e vorba în aceste... recapitulări existențiale, care se alcătuiesc din comentarii privitoare la contextul politic din Franța anilor de imediat după război, o destul de îndelungată perioadă copleșită de ideologia marxistă (Sartre, R. Aron ș.a.): „Moskova dicta în viața intelectuală franceză nu numai prin membrii partidului comunist francez dar și prin agenții intelectuali, neplătiți, benevoli fanatici sau flatați, denumiți «tovarăși de drum»”; despre mișcările populare din Franța anului 1968 („în Mai '68. Printre baricade /Cartierul Latin își regăsea aspectele din 1848, la care întreaga intelectualitate de stânga visa de mai bine de un secol”); este atentă la tot ce se întâmpla în Europa (consacră pagini întregi Revoluției ungare din 1957: „ar fi inexact să spun că am trăit revoluția maghiară, când ea a trăit în mine”; războiului din Algeria; incendiarului Octombrie Polonez (1956): „Ne întrebam, discutam, încercam să răspundem neferindu-ne totdeauna de cuvintele mari. Era vremea lor: textele din Polonia și Ungaria ne soseau ca niște torțe vii pe care trebuia să le dăm repede mai departe, la microfon sau prin reviste”; Primăverii de la Praga (1968); marilor dizidenți ruși (Soljenițin, cu întregul conflict al acordării Premiului Nobel; Ana Ahmatova; Șalamov; Nadejda Mandelștam ș.c.l.) – o au-

tentică radiografiere a istoriei în mers la care a fost, în felul său, părtașă, reacționând din toate fibrele ființei sale împotriva comunismului în lume și mai ales în România.

Referirile la dizidența din România sunt constante și aceasta este urmărită pas cu pas, comentându-i pe cei care au evadat din România dar discutându-i și pe cei rămași în țară, cu care corespundea pe căi neoficiale, relatând întâlnirile cu cei ce o căutau aume, în trecerea lor prin Franța, prin Paris (susținea o rubrică intitulată chiar așa: Români în trecere prin Paris). Condiția disidenței lui Paul Goma este tratată pe larg, în numeroase pasaje („România s-a înscris pe harta disidenței grație lui Goma /.../ Disidența lui Goma a fost exemplară și nu renunț la nici unul dintre elogiile pe care le-am adus atitudinii sau operei sale”). Numai că în România această disidență a avut particularitățile ei, pe care Monica Lovinescu le teoretizează cu aplomb: „În România, disidența a constituit o excepție. Rezistența de la noi se manifestase când nu exista sub forme organizate în celelalte țări satelite și încetase tocmai când debuta la vecini. Ne-am bătut și au murit în munți, pe când Apusul orbise și surzise macerându-și victoria și uitându-și ostaticii. Din închisorile unde ni s-au lichidat elitele n-au mai ieșit în anii '60 decât umbrele încrâncenării de ieri. Trei valuri de teroare (1948-1952-1958) au secătuit organismul colectiv. Ne surpasem în tăcerea aproape generală. Ne sacrificasem în gol. Cu această impresie de inutilitate au ieșit din temniță cei mai mulți dintre supraviețuitori, unii dintre ei rămânând și în «libertate» la dispoziția Securității. Iar dintre cei refractari oricărui compromis câți au început să se mire de propria lor fermitate? (...) Din pricina acestui vid al reacției, calea devenea liberă pentru opereta grotesc folclorică prin care Ceaușescu nu numai că și-a ridiculizat compatrioții, dar le-a și răpit temeiul unii sentiment național justificat de o ocupație străină (...) Nu mi-am dat seama imediat de consecințele unei astfel de confiscări a sentimentului național”. Cât privește atitudinea scriitorilor români, formulează o explicație în totul plauzibilă: „«orfani ai curajului», niciodată ai talentului. Nici ai rafinamentului. Esteticul salva și justifica totul. Se «rezista prin cultură». Constatarea sau scuza va fi curentă și în post-comunism”. Adesea comentariul se duce până în proximitatea analizei sociologice, privitoare la diversele cazuri ale disidenței celor aflați în străinătate ca și în țară: „printre «clandestini» – categorie inventată de noi – și exilați – veche de când lumea – apare la sfârșitul anilor '60, promisă unei lungi cariere, până la căderea Zidului Berlinului, o altă identitate și greșit intitulată: disidenții. Termenul, care se substituie celui de opozant, face ravagii nu numai semantice. Menit să definească un nou stil de opoziție, în principiu din interiorul Partidului Comunist și, în orice caz, bazându-se, în critica făcută regimului, pe constituție, legi hotărâri, congrese de Partid, hățușul dintre permis și interzis este, exploatat metodic”.

Evocarea nenumăratelor personalități, române sau străine, cu care a intrat în contact în diferite momente ale îndelungatului său exil parisiens, sunt în general colorate, vii prin tocmai reconstituirea epică a cadrelor întâlnirii, a trăirilor intime, a dialogurilor și nu mai puțin a disputei opiniilor ce se constituie în ample comentarii critice (mai ales) dar și entuziaste

uneori. Sunt, în general, portrete rapide, realizate cu tușe nervoase, crochiuri capabile a surprinde trăsăturile de caracter definitorii ale acestora. O atenție aparte e acordată celor ce constituie elita diasporei românești: Eugen Ionescu („Mai mult decât la umorul său am devenit brusc sensibilă la sfâșierea pe care acest umor în același timp o exprima și o masca. Între text și mine s-a produs o vecinătate de obsesie”); Emil Cioran („bârfa dobânda cu Cioran dimensiuni homerice. O altă slăbiciune, de data asta cam ipohondrică, de care profitam însă și noi pentru a afla adresele celor mai buni doctori din Paris /.../ Evident că Cioran nu însemna pentru mine doar această prezență insolită și pitorească”); Horia Vintilă („printre evenimentele pe care le trăiam ca prin ceață se înscrie și scandalul cu Vintilă Horia și Premiul Goncourt /.../ ambasada română completa cum să exploateze acest premiu de prestigiu, cum să-l «comunizeze» /.../ Pregătiseră sau nu parada înainte ca Vintilă Horia să refuze indignat”); Mircea Eliade („Când apăruse Maitreyi, în 1950, în traducere franceză la Gallimard, Eliade era destul de afectat de lipsa oricărui ecou”); C. V. Gheorghiu („Am semnat traducerea din La Vingti Cinquième Heure cu pseudonimul Monique Saint-Côme pentru a o feri pe mama – ostatic – la represalii”) etc., etc. Sunt, în general, impresii și comentarii ce țin de o anume atitudine umană, dincolo de cea politică expresă. Ample pasaje tratează prezența la Paris a unor personalități ca Sorana Gurian, Al. Busuioceanu, St. Lupasco, Petru Dumitriu, Maria Botta, Yvonne Rossignon, Stroe Lupesco, Bazil Munteanu ș.a. dar și personalități cultura-

le (scriitori, mai ales) veniți, pasager, din țară: Miron Radu Paraschivescu, Ion Carion, Ileana Vrancea, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Al. Andrițoiu, Nicolae Manolescu, Ovidiu Cotruș, N. Steinhardt și mulți alții, cu comportamente dintre cele mai diferite. Monica Lovinescu realizează astfel o largă galerie de portrete, surprinse în momente și situații insolite, capabile a evidenția caractere. Mai presus de toți se află însă figura lui Virgil Ierunca, martorul și companionul de-o viață: „mai anticomunist decât mine (...) va cultiva mereu pentru sine orgoliul unui țipăt în pustiu și cel mai activ dintre pesimismele posibile”.

Memoriile pe care le-a scris Monica Lovinescu, destul de târziu, la o vârstă înaintată, în lipsa unor jurnale autentice anterioare, sunt pe cât de atractive ca documentar de viață (nu lipsită de pericole reale, până la atentate de-a dreptul), pe atât de pasionante prin franchețea exprimării și mai ales prin imaginea caleidoscopică pe care o dă asupra lumii diasporei române de după cel de al doilea război mondial. Autoarea nu *divulgă* ci pune în evidență subzoriile semnificative care au fundamentat atâtea relații interumane tensionate, făcând astfel posibilă o mai bună înțelegere și apreciere a epocii bulversante și bulversate pe care a trăit-o din interiorul dinamicii politice a acesteia având, desigur, întotdeauna, prim-planul, într-un demers ce caută să-și *provoace* partenerii, prin reconstituiri adesea incomode. Sub acest aspect, cartea e polemică și contestatară, vie în măsura în care oglinda poate prezenta nedeformată realitatea în fața căreia este postată. ■

S-a stins din viață George Bălăiță, unul dintre cei mai importanți scriitori români postbelici.

Născut pe 17 aprilie 1935 la Bacău, a urmat cursurile Institutului de Cultură Fizică și Sport din București (1953-1955), fiind apoi absolvent al Facultății de Filologie a Universității „Al.I. Cuza” din Iași (1967). Din 1964, a fost redactor, ulterior redactor-șef adjunct al revistei „Ateneu” din Bacău. După mutarea la București, a fost secretar al Uniunii Scriitorilor din România, director al Editurii Cartea Românească (1980-1989) și redactor-șef al revistei „Arc” editate de Fundația Culturală Română (1991-1997).

A debutat publicistic în ziarul „Steagul roșu” din Bacău (1958), iar ca prozator, în „Luceafărul” (1960). Debutul editorial, cu *Călătoria* (1964), se suprapune perioadei de liberalizare de la finele epocii realismului socialist. George Bălăiță va deveni, prin cărțile următoare, unul dintre cei mai originali și mai reprezentativi autori din tânără generație '60, prin care literatura română intră în faza ei neomodernistă: *Conversând despre Ionescu* (1966), *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* (1967). După *Lumea în două zile* (1975), capodopera lui George Bălăiță, opera scriitorului se rotunjește prin titluri precum *Ucenicul neascultător* (1977), *Noaptea unui provincial* (1983), *Gulliver în țara nimănui* (1994),



Învoiala (2016). În colaborare cu Janina Ianoși, a tradus *Cevengur* de Andrei Platonov.

„Cel mai frapant lucru la George Bălăiță - observa Nicolae Manolescu - este luarea în derâdere a normelor (nu în ultimul rând, și literare), latura de bufonerie estetică-morală, care își are reflexul în structura însăși a romanelor sale”.

Prin dispariția lui George Bălăiță, Uniunea Scriitorilor din România și întreaga noastră lume comunitate intelectuală suferă o grea pierdere.

Rolul factorului psihologic în procesul de normalizare a relațiilor armeano-turce

Pavel Dallakian

Muzeul de Artă Cluj-Napoca, instituție ce își desfășoară activitatea sub egida Consiliului Județean Cluj, a organizat, în colaborare cu Uniunea Armenilor din România, Institutul de Armenologie al Universității „Babeș-Bolyai” și Școala Doctorală de Relații Internaționale și Studii de Securitate a Universității „Babeș-Bolyai”, în data de 21 aprilie 2017, un simpozion cu tema „Repere culturale armenesti. Istorie și memorie în secolul XX”. În cadrul simpozionului au fost prezentate o serie de prelegeri legate de cultura, identitatea, moștenirea comunității armenice și impactul genocidului asupra evoluției acestei comunități în spațiul românesc dar nu numai, susținute de: E. S. Hamlet Gasparian (ambasadorul Republicii Armenia în România), Vákár István (vicepreședintele Consiliului Județean Cluj), Sebesi Karen Attila (președintele Uniunii Armenilor din România – Filiala Cluj), Lucian Nastasă Kovacs (managerul Muzeului de Artă Cluj-Napoca), Pavel Dallakian (analist politic), Narcis Antonian (redactor la revista Ararat), Paul Crăciun (doctorand al Universității „Babeș-Bolyai”) și Iakob Attila (muzeograf). Manifestările au fost întregite de vernisajul expoziției de pictură a artistului de origine armeană Ovidiu Panighianț, expoziție ce poate fi vizitată până în 28 mai a.c.

Redăm în continuare prelegerea susținută de analistul politic, jurnalist în Erevan, Pavel Dallakian.

Doamnelor și Domnilor,

Relațiile armeano-turce sunt vechi și complexe. Știm că acestea au fost umbrite de tragicele evenimente de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. După prăbușirea Uniunii Sovietice, Turcia a recunoscut independența Republicii Armenia, însă nu a stabilit relații diplomatice cu aceasta. Au existat mai multe încercări de a normaliza relațiile dintre cele două țări și de a deschide granițele dintre Turcia și Armenia închise în 1993. În octombrie 2009, prin medierea Elveției, au fost semnate, în cele din urmă, așa-numitele protocoale de normalizare „de la Zurich”. Acest mic discurs îl voi dedica analizei unuia dintre principalele motive ale eșecului acelei normalizări.

Părea că protocoalele „de la Zurich” fixau un real raport de forțe dintre statul turc și cel armean și respectau în mod oficial normele general acceptate ale relațiilor internaționale. În fapt, s-a dovedit că specificul relațiilor armeano-turce nu a permis aplicarea directă a unor asemenea norme.

Problema este că a fost complet ignorată componenta psihologică a unei construcții diplomatice sofisticate. Între timp relațiile armeano-turce au căpătat un strat psihologic masiv datorat evenimentelor din 1915. Ca urmare, în momentul semnării protocoalelor, ministrul turc de externe și-a anunțat intenția de a condiționa ratificarea protocoalelor de restituire de către armeni a unor teritorii în jurul Karabakhului. Drept răspuns, partea armeană a emis în formă scrisă următoarea rezervă: Erevanul refuza recunoașterea juridică a frontierei armeano-turce. Astfel, încercarea de reconciliere s-a spulberat ca un castel din cărți de joc.

Putem dezbate mult dacă evenimentele din 1915 pot fi calificate drept genocid sau nu, însă consecințele evenimentelor din 1915 și din anii următori, din păcate, sunt prea adânci. Dorim să subliniem că nu este vorba despre istorie, ci despre prezent. Indiferent de ce parte a liniei imaginare s-au aflat oamenii afectați de acele evenimente, urmașii lor se vor număra, mai devreme sau mai târziu, printre victimele acestui greu dezastru psihologic.

Se consideră că eșecul acordurilor „de la Zurich” este asociat cu intervenția Azerbaidjanului în procesul armeano-turc. Motivul este de fapt mai profund și constă în încercarea destul de superficială de a scoate factorul traumelor psihologice „în afara parantezelor” ecuațiilor politice complexe. Datorită spectrului larg al traumelor mentale din 1915, și al adâncimii lor, această abordare atât de naivă nu are absolut nici o perspectivă în viitorul apropiat. Doar o evidență la scară largă a factorului psihologic poate fi cheia spre soluționarea procesului de normalizare a relațiilor dintre cele două țări, dacă, bineînțeles, există voință politică în acest sens.

Să revenim acum la scurta descriere a respectivului complex mental. Se observă că dezaștrele precum cel din 1915, au proprietăți speciale de a modifica percepția colectivă asupra spațiului și a timpului. Percepția modificată merge în valuri spre viitor. Manifestările de suferință în rândul generațiilor în viață ale armenilor și turcilor, variază, desigur, dar rămân la fel de grele pe ambele părți.

Deja a patra generație de armeni practic „oprește” parcursul timpului la granița cu anul 1915. Sunt evidente semnele proiecției în masă a trecutului în prezent. Avem dovezi directe ale unui proces susținut de victimizare a conștiinței colective.

Pentru a renunța la imaginea de victimă, este necesară compensarea psihologică a traumei.

Părea că obținerea independenței în 1991 ar fi putut contribui parțial la atingerea acestui scop. Însă folosirea beneficiilor obținute prin independență, nu intrase încă în totalitate în practica autorităților. Acest fapt este perfect vizibil la suprafață pentru societate, motiv pentru care, independența nu este deocamdată o compensație. De remarcat este faptul că, dincolo de lipsa evidentă de experiență a funcționării statalității din perioada contemporană, printre motivele independenței insuficiente a autorităților, trebuie căutată și timiditatea condiționată de istorie. Oficialii de rang înalt ai Guvernului armean sunt, de asemenea, membri ai societății armenice și sunt expuși întregului spectru al consecințelor psihologice ale evenimentelor din 1915.

Nici câștigarea războiului pentru eliberarea Nagorno-Karabakh-ului din 1992-1994, după cum vedeam, nu este suficientă în termeni de compensare. Motivul, în opinia noastră, este dual. În primul rând, societatea armeană este în așteptarea unei soluționări „finale și de durată” a conflictului din Nagorno-Karabakh și nu percepe victoria ca atare. Altfel spus, societatea s-a dezvoltat să câștige și, practic, respinge postura învingătorului.

Al doilea aspect este legat de faptul că Nagorno-Karabakh-ul nu este perceput ca parte pierdută de Armenia în 1915. Anul 1915 a rupt, spulberat imaginea teritorială a Armeniei ca Patrie. Spațiul uriaș din Asia Mică - Anatolia, malurile mediteraneene și-a pierdut populația armeană indigenă. Pentru populația Republicii Armenia este o mare problemă să perceapă acest teritoriu ca Patrie, ca Armenia. Armenia în conștiința lor de masă - este teritoriul miciei republicii sovietice. Chiar și Karabakh-ul există în mintea lor separat de imaginea Armeniei. Și vice-versa - pentru armenii din Diaspora - Patria, în cel mai profund sens al său, este limitată la vilaietele armenice din Imperiul Otoman și nu include Armenia de astăzi.

După cum putem observa, trauma evenimentelor din 1915 blochează încă în mare parte mecanismele compensatorii. Cu toate acestea, operațiunile militare la granița dintre Karabakh și Republica Azerbaidjan din aprilie 2016, au arătat că există semne clare de redresare. În ciuda pierderilor, s-a produs o fractură mentală crucială.

În aprilie 2016, atât combatanții din războiul din 1992-1994, cât și generația tinerilor armeni s-au prezentat într-o imagine departe de imaginea victimei. A fost mai mult decât o răzbunare, și într-un anumit sens, a fost mai mult decât operațiunea Nemesis. Așa ar putea arăta revendicarea unei națiuni-învingătoare. Dar trebuie să ne limităm la un optimism prudent, întrucât perioada de la începutul secolului trecut, încă persistă în formarea conștiinței publice.

Din păcate, există și alte aspecte ale distorsionării percepției spațiale. În Armenia de astăzi, foarte modestă ca suprafață, locuiesc armeni care provin din vastul teritoriu locuit de strămoșii lor. Această comunitate de oameni a fost înghesuită de zece și chiar douăzeci de ori într-un spațiu special, multi-dimensional. Ei însă au nevoie de spațiu. Și nu este vorba doar de kilometri pătrați, ci și de spațiu economic, cultural, dialectal, etno-comunicativ, mental,

istoric, natural și climateric dezvoltat de-a lungul mileniilor.

Împreună cu „claustrofobia colectivă“, în Armenia există un alt fenomen nefericit - comunitatea mono-etnică. Societatea percepe acest fenomen ca fiind ceva normal și pozitiv. Justificarea ignorării pericolului ghețozării etnice la scară națională, reprezintă un sentiment de siguranță fizică relativă pe această rămășiță de Patrie. În același timp, această rămășiță, în mod bizar, fie se identifică cu patria, în integritate, sau chiar așa cum am menționat mai sus, i se opune.

Diaspora armeană, apărută după tragedia din 1915 este, de asemenea, supusă impactului psihologic strict. Caracteristic pentru Diaspora, în general, acest impact este amplificat în mod repetat de dorința inerentă a armenilor de a se integra cât mai bine oriunde în lume, în același timp, nesupunându-se în sinea lor, asimilării. Se obișnuiește sublinierea doar a părții pozitive a acestui fenomen. Totuși, un astfel de mimetism comportamental nu trece fără urmări pentru psihicului poporului și duce la dualitate mentală, cu toate consecințele negative inerente.

Consecințele turcești, nu sunt mai puțin dramatice. Acestea, la fel ca în Armenia, sunt reale și aparțin nu istoriei. Timpul s-a închis într-un cerc și în Turcia. Acolo își amintesc cu ce spațiu și de ce genofond dispun. Iar celor care au uitat, în fiecare an, în aceeași zi de 24 a lunii Nisan, li se aduce în mod sistematic aminte, din întreaga lume. (Exact cu asta ne ocupăm noi în acest moment). Zeci de milioane de turci moderni asculta anual acuzațiile grele, chiar dacă ei personal, desigur, nu pot fi implicați în punerea în aplicare a planului de exterminare totală, expulzare și asimilare a armenilor, grecilor și asirienilor de acum un secol.

Guvernul turc neagă Genocidul. Un număr semnificativ de cetățeni ai țării au fost obligați să se confrunte cu o alegere cruntă: fie în mod conștient să fie de acord cu propaganda în spiritul negării oficiale, sau să preia asupra lor întreaga greutate a stresului moral. Stresul este agravat de faptul că societatea armeană, din cauza amplitudinii pierderilor, nu este capabilă să delimiteze ceea ce este oficial de ceea ce este public, atunci când vorbește despre percepția acestei chestiuni în Turcia. Armenii echivalează adesea oamenii cu regimul, nu sunt luate în considerare nici măcar diferența dintre conceptul de țară și cel de stat, este puțin luată în considerare schimbarea generațiilor și structura socială a societății turce.

Poziția neschimbată de zeci de ani a oficialilor de la Ankara, permite armenilor să folosească un clișeu radical - „turcul rămâne turc“, în timp ce evaluarea evenimentelor 1896-1923 ani de o anumită parte a societății turce, în special de intelectualitatea din capitală, în ultimul timp a fost supusă unei transformări semnificative condiționate din interior. Spectrul de reacții este larg - de la înțelegerea istoriei și dezvoltarea unui complex de vinovăție până la fobie și agresiune.

Referitor la poziția cetățenilor turci, există date colectate în urma sondajelor de opinie. Dar acestea nu sunt credibile în totalitate. Prea dureros este pusă întrebarea. Ar fi fost mult mai corect să se bazeze pe fapte evidente. O parte a societății turce, în număr de 100 de mii de oameni, participă în Istanbul la demonstra-

țiile de solidaritate având sloganul „Suntem cu toții armeni“, cerând abrogarea articolului 301 din Codul penal turc, care pedepsește, în special, folosirea termenului de „genocid“ cu referire la evenimentele din anul 1915.

Mulți, cum ar fi primarul orașului Diyarbakir, care în ultimele decenii este epicentrul ciocnirilor turco-kurde, au simțit în mod clar lipsa elementului de stabilizare a spațiului anatolian de civilizație: „Armenii au luat cu ei din aceste locuri pacea și norocul.“ Intelectualitatea de la Istanbul face încercări de a evalua impactul fundamental al tabu-ului „armean“ asupra întregii structuri politice a țării. Astfel de încercări merită un răspuns mai diferențiat din partea armenilor.

La celălalt capăt al spectrului, atât în rândul locuitorilor, cât și al clasei politice din Turcia, sunt prezentate numeroase exemple urâte de reacție opusă. În general, împărțirea turcilor în ceea ce privește genocidul, urmărește aceeași linie de „da-nu“, ca în cazul referendumului constituțional inițiat de Recep Erdogan.

Probabilitatea eșuării ratificării protocoalelor, în opinia noastră, a fost extrem de mare, din cauza lipsei de pregătire a percepției publice atât în ambele țări - Turcia și Armenia, cât și în diaspora armeană. Procesul politic a mers

semnificativ înaintea procesului de corectare a problemei percepției publice. Este necesară desfășurarea unei munci meticuloase pentru normalizarea stării psihologice a ambelor societăți.

În momentul confruntării globale a sistemelor, în epoca Războiului Rece, chestiunea evenimentelor din 1915 ar fi putut supraviețui ciclurilor arbitrare de exacerbare. Într-o epocă a transformărilor geopolitice tumultuoase, rănilor psihologice nevindecate pot duce la noi tragedii, de la care nici armenii și nici turcii nu pot fi scutiți prin apelurile către terțe părți. Prețul plătit este egal cu viața.

Este extrem de importantă activitatea comunității academice în identificarea punctelor dureroase, ale caracteristicilor exacte ale problemei și a modalităților de depășire a consecințelor evenimentelor din anii 1896-1923. Din cumulum eforturilor cercetătorilor din diferite părți ale lumii, ar trebui să fie creată o viziune comună și holistică a modurilor de restabilire morală a națiunii armenice - ca națiune, care își are ultimul cuvânt de spus și dreptul său absolut.

Vă mulțumesc!

■



Constantin Brâncuși

Adam și Eva (1921-1916), lemn de castan, stejar, calcar, 238,8 x 47,6 x 49,4 cm

Mintea, după filosofia lui Searle

Iulian Chivu

Postmodernismul, afirmat peste Ocean încă de la sfârșitul sec. al XIX-lea, recunoscut în Europa Occidentală după 1979 (ex. Jean François Lyotard; *La condition postmoderne*), inspirat inclusiv filosofilor, reclamă ieșirea din tipare; o implicită nevoie de reconceptualizare, o reconsolidare categorială, o nouă șansă a speculațiilor - opțiune performată cu mai multă convingere în filosofia americană a ultimelor decenii, mai ales sub mirajul neurobiologiei. Sub această zodie avea să apară și cartea lui John R. Searle *Mind. A Brief Introduction* (Oxford University Press, 2005), tradusă și la noi de Editura Herald sub titlul *Mintea. Scurtă introducere în filosofia minții* (București, 2013). Ieșirea din narativul filosofilor tradiționali este determinată de cunoașterea exteriorizabilă, alienantă și totuși legitimantă. E adevărat că însăși istoria este o alienare neconținută, mai ales una spirituală, la nivelul sinelui, după cum însuși adevărul comportă restructurări în referințe și redefiniri în ontologia lui. Searle este atras, cum ne trimite chiar prin titlul cărții, de dualismul minte-corp, dar nu din unghiul materialismului cartesian, nici al computaționalismului sau din cel al funcționalismului ori al epifenomenalismului, ci pe cauzarea mentală, pe intenționalitate și pe liber arbitru, către o redefinire a percepției, a sinelui, a comportamentului. Citindu-l pe Searle scos din contextul noilor orientări filosofice americane, cartea lui ne apare ca o prezență insolită, ca o discontinuitate a filosofiei, însă citindu-l după J. Razinger (*Ein Führung in das Christentum*, 1970), după Ron Graham (*God's Dominion: A Sceptic's Quest*, 1990), după Sam Harris (*The end of Faith. Religion, Terror and the Future of Reason*, 2004), dar mai ales după experiențele în pragul morții (EPM), relate și comentate din perspectiva științelor neurologice moderne de Eben Alexander, de Douglas Harding, de Lee Silver, de Kenneth Ring și de Dumitru Constantin Dulcan, lucrurile se pun în ordine. Dacă Sam Harris socotea că EPM-urile celor alfați în moarte clinică nu ar rezista analizei, iar mintea ca atare a făcut obiectul speculațiilor din Buddhism până la religiile Occidentului și până la filosofia europeană modernă, John R. Searle însumează totul selectiv și se vrea a fi o continuitate a experiențelor memoriei sale, după care reclamă lipsa unui metalimbaj al mentalului, altul decât cel propriu psihologiilor moderne. Cu atât mai mult cu cât filosofii se îndreaptă deja spre *mintea*, dinspre limbajul abandonat în externalism; limba care, la Fr. Hölderlin, *părea să conțină puțină sau chiar deloc materie vie, însă, pe de altă parte, pare să conțină totul* (*Pagini teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 40). Conform dualismului minte-corp, la Descartes, în esență, mintea este gândire (conștiință); sau, la Wittgenstein, *este activitatea de a opera cu semne*, iar corpul este o extensie spațială. Ele au proprietăți distincte: *mintea* poate fi cunoscută direct, e liberă, indivizibilă și indestructibilă, *corpul* este cunoscut indirect, e determinat, divizibil și



destrucibil. Problema cu care Searle accede spre numeroase alte întrebări este aceea cum *creierul poate să fie cauza care produce mintea*. Pe el nu-l interesează nici ubicuitatea vieții psihice ca prezență în imagini, nici sistemul cognitiv în funcțiile sale de reprezentare și de calcul, ci este atras mai mult de ideile contemporanilor săi americani care merg pe linia trasată de modificările activității bioelectrice a neuronilor, avansată pe la jumătatea veacului al XX-lea de T. Wiesel și D. Hubel, însă nu în sensul de *features detectors*. Scepticismul postcartezian privind lumea exterioară nu abordează în mod direct problema *sinelui* și a identității din direcția diacroniilor schimbării și nici nu găsea un răspuns naturii identității (corporală, mentală). Deducția simplistă potrivit căreia a înceta să mai gândești înseamnă a înceta să mai exiști nu este un răspuns pentru stările de subconștiință; oamenii continuă să existe și atunci când nu gândesc. Cartesienii au intuit doar problema intenționalității care avea să devină, după ei, importantă din perspectiva dualismului și mai ales din cea a filosofiei minții. Așadar, *cum poate o stare mentală să se refere la ceva sau să fie despre ceva care se află dincolo de ea însăși* (p. 43), *intenționalitatea* - pe de o parte, noncauzalitatea stărilor mentale, lipsa lor de importanță - *epifenomenalismul* lor, pe de alta; apoi sinele și identitatea personală (*aceeași substanță mentală este identică cu sine* - p. 51), răspunsul cartesian nesatisfăcător pentru liberul arbitru (*răspuns asertotic; ești liber în măsura în care simți că ești liber* - p. 51) conduc spre un șir de întrebări rămase fără răspuns de la dualism din cauza radicalismului său (*creierul și corpul nu sunt conștiente* - p. 57), fiindcă se evită postularea existenței unei substanțe mentale separate, de altă natură. Cu toate acestea, bănuiala lui Searle este că *dualismul, în ciuda faptului că este demodat, nu ne va părăsi* (p. 61). Orientarea spre materialism se face prin

monism, ca alternativă la eșecul dualismului din perspectiva minții: *materialismul a devenit însăși religia vremurilor noastre, cel puțin în rândul celor mai mulți dintre experții profesioniști din domeniile filosofiei, psihologiei, neuroștiinței și ai altor discipline care studiază mintea* (p. 63), afirmație sprijinită pe *Saga materialismului, de la behaviorism la inteligența artificială*. Și totuși, capitolul al III-lea este consacrat *argumentelor contra materialismului*: existența unui anumit mod calitativ de a simți (pentru fiecare stare), falsitatea funcționalismului, *cum este-le - esență a conștiinței, omisiunile în experiențele calitative, creierul chiar are stări mentale, designatorii rigizi ai lui Kripke, paradigma respectării regulilor la nivel conștient și argumentul (conceptibilitatea) zombilor (un zombi este un sistem care se comportă exact ca și ființele umane, dar care nu are o viață mentală, nici conștiință, nici intenționalitate reală* - p. 107). Searle reușește, așadar, să sugereze o distincție între conștiință și intenționalitate (reducțiile funcționaliste prin computaționalism care nu vedeau simbolurile de care gândirea e conștientă și semnificațiile acestora). Filosofia lui Searle se așază tocmai între materialismul pentru care nu pot exista fenomene nonfizice ireductibile și dualismul care admite, pe lângă fenomenele materiale reductibile, și fenomenele mentale ireductibile. El începe, în consecință, cu problema minte-corp din perspectiva conștiinței și a unor asumptii eronate: conceptele *mintea*, *corp*, *mental*, *material*, *fizic*, *reducție*, *cauzare*, *identitate* încetează să mai fie instrumente și devin surse ale dificultăților interpretării și înțelegerii. Declarându-se împotriva terminologiei tradiționale, Searle are în vedere patru asumptii greșite: Prima asumptie, *mentalul ca mental exclude fizicul ca fizic*, este esențială și cauzează toată controversa filosofică. Cea de a doua asumptie se referă non-ambiguu și neproblematic la *reducție*. Cea de a treia este urmarea celorlalte două și se referă la cauzare (evenimentele cerebrale sunt lucruri fizice, iar evenimentele mentale cauzează alte evenimente mentale). Ultima asumptie se referă la identitate: *Orice lucru este identic cu el însuși și distinct de orice alt lucru* (p. 125). Într-o altă ordine de idei, filosoful american face distincție între minte și conștiință; aceasta din urmă nu poate fi redusă la esența ei neurobiologică, fiindcă o astfel de reducție la persoana a treia exclude ontologia ei la persoana întâi care reprezintă *ca fenomene reale din lumea reală stările conștiente, cu ontologia lor subiectivă* (p. 128). Stările conștiente sunt, deci, definatorii lumii reale, cauzalitatea acestei lumi, pe când procesele mentale sunt procese neurobiologice localizate în sistemul nervos central, funcționează cauzal, cu o ontologie la persoana întâi și nu sunt reductibile la fenomene de persoana a treia. Așadar, mentalul este subiectiv, calitativ, intențional, spațial, fizic nedeterminabil și noncauzal fizicului caracterizat, la rândul lui, prin obiectivitate, calitativitate, nonintenționalitate, spațial și cauzal determinabil. Reductibilitatea materialistilor și a cartesienilor este socotită de Searle, așa cum aminteam mai sus, a fi unul dintre cele mai confuze concepte filosofice și insistă asupra lui distingând o reductibilitate cauzală și o alta, ontologică; conștiința nu poate fi supusă unei reducții eliminative din moment ce ea există cu adevărat, împotriva oricărei îndoieli epistemice, singura reducție posibilă în cazul conștiinței fiind cea cauzală, ce duce la structura ei neuronală,

ceea ce nu este o reducere ontologică la persoana întâi (p. 137). Așadar, materialismul nu admite intrinsecul mental pentru că nu consideră stările de conștiință ca intrinseci și subiectiv ireducibile, iar dualismul, mai greu de infirmat, ar presupune un *negativ universal* (p. 146) și s-ar ajunge la epifenomenalism. Logic, Searle admite dualismul doar fiindcă e greu de probat că, după distrugerea fizicului, sufletul ar mai rămâne. Așadar, din perspectiva filosofiei grecești și a neotomismului el nu face distincție între suflet și minte, iar sinele are, cum vom vedea, un conținut diferit de *Das Sein*-ul lui Heidegger din moment ce el își construiește argumentația în cea mai mare parte pe datele neurobiologiei (cap. V). Aici, autorul trece dinspre ontologia fundamentală a conștiinței spre complexitatea ei unică, spre structura ei analizată după trăsăturile specifice: starea calitativă, subiectivitatea, unitatea, intenționalitatea, dispoziția, dihotomiile centru/periferie și plăcere/neplăcere, situaționalitatea, conștiința activă și conștiința pasivă, organizarea de tip Gestalt a percepțiilor și sentimentul de sine. După ce se amintesc și alte abordări ale conștiinței (misterienii, supervinența, pansihismul), Searle își exprimă convingerea că neurobiologia este *orientarea cea mai corectă* (p. 164) și insistă asupra ei în special ca intenționalitate, cauzare, liber arbitru, conștient/inconștient, percepție și sine, nu înainte de a se detașa de opiniile care pledează pentru abandonarea problemei în seama teologiilor, precum și de cele mai sceptice opinii care consideră că *nu există nicio modalitate prin care știința ar putea explica vreodată de ce căldura se simte caldă sau de ce roșul pare să fie roșu* (p. 165). Conștiința se definește a fi *cauzată de procese de micronivel situate în creier și se realizează în acesta ca trăsătură sistemică sau de nivel superior* (p. 172), iar *intenționalitatea este un fel de imagine a ei în oglindă* (p. 173). Intenționalitatea minții este altfel decât cea a limbajului, spune Searle, prima având un ascendent asupra celei de a doua prin intermediul sunetelor și semnelor la care se referă și cu care operează. Pentru cei familiarizați cu științele cognitive, mergând, am spune noi, până la modelul specific de reprezentare a unei structuri, respectiv *patternul*, intenționalitatea este reflexivă (cum este ea însăși posibilă), apoi interesează cum se determină conținutul intenționalității, cum funcționează sistemul intențional și Searle insistă asupra lor recurgând la exemple din experiența biologică, din istorie, din logică: *Fenomenele intenționale esențiale din punct de vedere biologic, inclusiv experiențele perceptive, intențiile de a face ceva și amintirile au o trăsătură logică specială prin condițiile lor de satisfacere* (p. 183), motiv pentru care autorul simte nevoia să facă distincție între intenționalitate (*proprietate a minții prin care aceasta se dirijează către, se referă la sau face aluzie la obiecte și situații din lume independente de ea însăși*; p. 188) și intenționalitate, opusă extensivității (*proprietate a anumitor propoziții, enunțuri și altor entități lingvistice datorită căreia acestea nu trec de anumite teste de extensivitate*; ibidem). În sfârșit, trecem peste capitolul de cauzare mentală fără a-i minimaliza importanța, doar ca să insistăm supra altor două probleme: *liberul arbitru și sinele*. Dacă admitem că natura produce *pattern-uri* prin ea însăși (interacțiunile de fiecare zi ale materiei), că *design-urile* se bazează pe limbaj și simboluri, preluăm de la Werner Gitt (*In the*



Constantin Brâncuși Regele regilor (1938), lemn de stejar, 300 x 48,3 x 46 cm

beginning was information - 1997), în temeiul ideilor despre informații (*The Five Levels of the Information Concept; The Lowest Level of Information: Statistics; The Second Level of Information: Syntax; The Third Level of Information: Semantics; The Fourth Level of Information:*

Pragmatics etc.), teoremele: Niciun lanț informațional nu poate exista fără o origine mentală; Nicio informație nu poate exista fără o sursă mentală inițială; Nicio informație nu poate exista fără intenție - intuibile din filosofia lui Searle în ideea originii biologice a informației. Teza lui Werner Gitt potrivit căreia orice cod conține *pattern-uri*, dar nu orice *pattern* are și un cod se regăsește în filosofia lui Searle, chiar dacă, în timp, aceasta îi succede la numai opt ani. De ce libertatea voinței este o problemă, se întreabă Searle, ca să-și răspundă prompt: fiindcă *fiecare eveniment ce are loc în lume are suficiente cauze antecedente* (p. 228), apoi că *avem în realitate liber arbitru, bazat pe anumite experiențe ale libertății umane* (p. 229), că *de fiecare dată când luăm o hotărâre trebuie să presupunem existența libertății* (p. 231) și fiindcă *nu putem separa propriul nostru liber arbitru de gândire* (p. 232). De aici diferența reală dintre acțiunile determinate și cele libere: logic, am adăuga, orice determinare este în definitiv o cauzare și orice cauzare este o necesitate, iar unde este necesitate nu mai este libertate, or în lume nu este numai necesitate, ci și libertate. Cicumstanțialitatea filosofiei lui Searle consideră ca atare și conceptele de *conștient* și *inconștient*, acesta din urmă, deși confuz și rău construit pentru viața intelectuală modernă, relevă că *nu ne putem totuși descurca fără el* (p. 267). Și am mai reține, în fine, problema identității personale, a *sinelui*, altfel abordată decât în celebrul *Das Sein* al lui Heidegger (întâlnire cu sine însuși, reprezentare a faptului de a fi public, conștiință a ceea ce are sens și se definește în formă). Pentru Searle, identitatea personală pune patru condiții: două vizează persoana ca atare, a treia este însăși persoana întâi, iar ultima este combinată (p. 293). *Sinele*, în aceste condiții, se va întemeia pe continuitatea spațio-temporală a corpului, pe continuitatea temporală relativă a structurii, pe memorie (cu rolul ei esențial în concepția persoanei întâi pe care o avem despre identitatea personală) și pe continuitatea personalității. Așadar, *sinele* lui Searle nu este identic nici cu cel sceptic, non-unificator al lui Hume, în sensul că *nu avem un sine sau o identitate personală dincolo de secvențialitatea experiențelor noastre* (p. 299). El definește *sinele* în condițiile criteriilor identității personale sau cu alte cuvinte, *ce anume face ca o persoană să fie aceeași persoană indiferent de trecerea timpului și de schimbările care intervin* (p. 306), îndepărtându-se de ceea ce observăm sub aspectul ontologic reduționismului materialist la persoana întâi și situându-se pe linia naturalistă, fiindcă tratează fenomenele mentale pur și simplu ca parte a naturii și admite că *nu trăim în mai multe lumi diferite și nici măcar în două lumi diferite, o lume mentală și o lume fizică, o lume științifică și o lume guvernată de simțul comun. Dimpotrivă, există doar o singură lume, lumea în care trăim cu toții, și trebuie să ne explicăm existența ca parte a ei* (p. 312). Lumea aceasta însă, așa cum observăm la început, a permis ca Searle să fie contrazis, aproape simultan, din aceeași perspectivă a științelor neurologice moderne, de Eben Alexander, de Douglas Harding, de Lee Silver, de Kenneth Ring și de alții care pun lucrurile mereu într-o nouă ordine, reconsiderând cum se cuvine și ceea ce, uneori, a fost negat prea în grabă și prea categoric.

Pe marginea unui vers eminescian

Veronica Hicea

Cu toate că, în versuri cu iz autobiografic („Și pe margini de caiete scriam versuri dulci, de pildă / Către vreo trandafir și sălbatică Clotildă / [...] Capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n înfinit / Când suna, știam că Ramses¹ trebuia să fi murit), se prezintă, ușor (auto)ironic, prea puțin înclinat spre realismul istoric, Eminescu era pasionat de istorie, un bun cunoscător al culturilor vechi și avea o cultură clasică temeinică². Ne propunem să examinăm, din această perspectivă, un singur vers eminescian: *Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vr'un pod* (*Scrisoarea III*).

Cum este de așteptat, la prima lectură ne gândim imediat că poetul pare a se referi în acest vers la binecunoscutul pod de la Drobeta, construit (în 103–105 p.Ch.) de arhitectul Apollodor din Damasc, pentru ca împăratul roman Traianus să-și poată trece armatele de pe malul drept pe malul stâng al Dunării, începând astfel al doilea război cu dacii (105–106 p.Ch.). Iar otomanii și războaiele cu turcii sunt o referință subînțeleasă, impusă de ideea centrală a acestei părți a poemului eminescian: răspunsul dat de Mircea Cel Bătrîn sultanului Baiazid și armatei sale, năvălitori în ținuturile carpatice.

Este însă posibil ca poetul să fi avut în vedere un alt pod și un alt eveniment istoric. Pentru a evidenția acest lucru, este nevoie de un scurt parcurs istoric, îndeaproape raportat la structura lexico-semantică și gramaticală a textului eminescian. Vom urmări, în consens cu viziunea școlii lingvistice de la Geneva (interferența dintre vocabular și gramatică în funcționarea limbajului), dar și prin analiza de tip clasic, modul cum sensurile lexicale și cele gramaticale interacționează, creând sugestia poetică specifică versului eminescian.

Mai întâi, notăm că, în *Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vr'un pod*, pronumele nedefinite *mulți*, având formă de plural, admite referința la mai mulți subiecți (constructori: *durară*) și la mai multe poduri ca obiect direct. În ciuda formei de singular, sintagma *vr'un pod* înglobează o pluralitate nedeterminată, fiind sinonimă, contextual, cu *cîte un pod*. Din perspectiva raportului aristotelian *potențial-efectiv* (reluat, cu decantări semnificative, în distincția lui Ch. Bally dintre discursul *virtual* și cel *actual*), versul eminescian admite interpretarea și ca o referire (în planul gândirii poetice) generalizatoare (*potențial-virtual*), dar și ca una individualizată (*efectiv-actual*). Această dublă încărcătură semantic-poetică admite, la rândul ei, o referință poetică generală (la orice pod construit, oricând, peste Dunăre) și una individualizată (la un anume pod construit, la o anumită dată, peste Dunăre). Cu preeminența, am preciza imediat, a referinței individualizate. Ne putem, așadar, pune problema care este ideea potențială a poetului în acest vers (ca referință generală), dar și, mai precis: la ce pod anume s-a gândit poetul (ca referință individualizată).

Adjectivul nedefinit *vr'un*, atribut al substantivului *pod*, are, cum spunem, o valență nedeterminată, vagă și ușor minimalizatoare. Or, podul de la Drobeta, construit de cel mai important,

probabil, arhitect și specialist în inginerie militară al Imperiului Roman din perioada traiană, Apollodor din Damasc³, era considerat o operă măreață, a cărei celebritate se situa aproape de cele 7 minuni ale lumii antice; putem crede că Eminescu ar fi folosit atributul *vr'un* dacă s-ar fi referit cu precădere la acest pod celebru⁴. Mai degrabă credem că podul lui Apollodor intră în valoarea generalizantă, *potențială*, a versului eminescian, dar referința *efectivă*, individualizantă, este alta.

Evenimentul istoric la care se referă poetul trebuie să aparțină unor timpuri străvechi, mult îndepărtate, cronologic, de războaiele daco-romane sau de atacurile otomane: *după vremuri*. Căci însăși această sintagmă, *după vremuri*, are o conotație generalizatoare, indicând permanența, dar și o valență iterativă („în repetate rânduri”); ea poate, așadar, să indice, în egală măsură, și un eveniment istoric anume, petrecut în timpuri imemorabile, *pretext* declanșator *al discursului poetic*. Un text poetic are, cum se știe, multiple conotații și frumusețea lui rezidă tocmai în bogăția și plinitudinea nivelelor de referință.

Identificarea evenimentului istoric la care se referă poetul aici ne este ușurată de însuși Eminescu, prin versurile imediat anterioare celui discutat: *După vremuri, mulți veniră, începând cu acel oaspe / Ce din vechi se pomenește, cu Dariu al lui Istaspe*. Legătura referențială strânsă dintre cele trei versuri este realizată, lexical, prin reluarea identică a sintagmei *după vremuri*.

Eminescu, bun cunoscător al istoriei vechi, credem că are, aici, în vedere un fragment al istoricului Cornelius Nepos (care a scris în sec. I a.Ch., dar evenimentul istoric relatat este mult mai vechi, de la sfârșitul secolului VI a.Ch.). Iată textul latin, în traducere:

„În acele vremuri, Darius, regele perșilor, trecîndu-și armata din Asia în Europa, a hotărît să le poarte război sciților [*Scythis bellum inferre decrevit*]. A construit un pod peste Dunăre [*Pontem fecit in Histro [= Danubio] flumine*], pe care să-și treacă trupele.” (Cornelius Nepos, *De viris illustribus*, XLVII, 3)

Că Eminescu a cunoscut acest text antic nu poate fi de mirare; de altfel, el însuși se prezintă, în repetate rânduri, cufundat în vechi infolii („prin autori mâncați de moli” – *Înzădar în colbul școlii*).

Textul istoricului C. Nepos, citat mai sus, este însă discutabil ca interpretare a referinței sale istorice. Problemele pe care le ridică țin de faptul că Nepos folosește numele etnic de *sciți* (*Scythes*) în locul celui de *daci*. Nu vom discuta acum această confuzie, perpetuată până în zilele noastre, la cercetători români și străini. Ea merită o abordare separată. Acum este suficient să precizăm că ea, confuzia, provine dintr-o străveche „literatură populară”, definită, cum se știe, și printr-un caracter *atemporal* și *ageografic* pronunțat, menținut până târziu în epoca bizantină (cf. și Ion Istrate, *Structuri și forme literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 9–56), literatură care, date fiind izvoarele adeseori reduse și lipsite de credibili-

tate, a putut influența și scrierile istorice. Mihai Eminescu (ca și C. Negruzzi, care, într-un text intitulat tot *Scrisoarea III*, din *Păcatele tinerețelor*, vorbește de „daci, nație scitică liberă și vitează”), dacă este adevărat, cum presupunem, că a cunoscut textul istoricului antic, pare a avea o interpretare corectă, admitînd că Nepos se referă, aici, la daci și la Dacia, nu la sciți și la Sciția. Și avem toate motivele să credem că a cunoscut lucrarea lui Nepos, cu atât mai mult cu cât, în chiar versul anterior, pomenește de „Dariu al lui Istaspe”. În felul acesta, dacă poetul, în versul pe care-l discutăm, face referire (și) la bătălia dintre perșii lui Darius și dacii de la nordul Dunării, nu (numai) la bătăliile, mult ulterioare, cu otomanii, s-ar explica de ce Darius ar fi trecut Dunărea, la mare distanță, spre vest, de locurile unde trăia marea majoritate a sciților: pentru că Darius a trecut Dunărea pentru a cuceri Dacia și pe daci, nu Sciția și pe sciți. Avînd în vedere că Imperiul Persan al lui Darius făcea hotar cu sciții asiatici în regiunea Munților Caucaz, la Marea Caspică, între Marea Caspică și Lacul Aral, și că dincolo de Lacul Aral puternica satrapie persană Bactriana făcea hotar cu sciții, Darius ar fi avut, la nord, un drum scurt și direct spre sciții asiatici, dacă acesta i-ar fi fost obiectivul. De ce, altfel, Darius ar fi făcut un ocol atât de larg și eforturi atât de mari (de a-și deplasa armata numeroasă pe un traseu atât de lung, de a construi un pod peste Dunăre etc.) dacă ar fi vrut să-i cucerească pe sciții din Asia? Pe de altă parte, sciții asiatici, popor nomad, primitiv, fără organizare militară considerabilă, nu constituiau o forță care să necesite asemenea eforturi din partea perșilor. Mai degrabă, avînd în vedere lăcomia binecunoscută a regilor persani, bogățiile enorme ale Daciei, intrate în legendă cu mii de ani a.Ch., au fost cauza și țintele acestui război.

În Europa, perșii căutau *aur și grâu*, ceea ce dacii aveau din belșug, cum bine se știe. La vremea aceea, corăbii cu grâu din zona Mării Negre aprovizionau Grecia continentală și Grecia insulară, ceea ce va constitui una dintre explicațiile rezistenței grecilor în următoarele războaie greco-persane (vezi Robin Lane Fox, *op. cit.*, p. 110–111). Or, sciții asiatici, învecinați cu dacii la vest, în nordul Mării Negre, nu posedau nici aur și nici grâu, întrucît nu practicau agricultura; erau păstori și crescători de vite, nomazi, după cum îi descrie scriitorul latin Plinius cel Tânăr, în scrisorile către împăratul Traianus (*Epistulae ad Traianum*, vol. X), pe cînd Plinius era guvernator (111–113 p.Ch.) în Bitinia (care făcea hotar cu sciții din Caucaz)⁵. *Dacii și sciții* erau, așadar, două etnii diferite, nu numai ca așezare geografică, dar și ca mentalitate, ca ocupații și mod de viață.

Din aceste motive, putem crede, cum am anticipat, că textul istoricului C. Nepos, avut în vedere în acest comentariu, se referă la dacii europeni, pe care Nepos îi numește, impropriu, sciți. Iar Eminescu în versul din *Scrisoarea III* se poate referi la podul construit peste Dunăre de către împăratul Darius⁶ al perșilor, la sfârșitul sec. VI a.Ch. și la victoria dacilor din Carpați asupra perșilor, mai degrabă decît la podul de la Drobeta și la războaiele daco-romane sau la cele cu turcii otomani.

În final, putem aduce încă un argument, lexic-semantic, de această dată, că Eminescu, cel mai probabil, nu are în vedere un pod construit cu tehnici ingineresti avansate, precum era cel de la Drobeta: folosirea verbului *a dura* (aici, și cu evidentă valoare poetică). *Dura* (< lat. *dolare*) „(complementul indică poduri, corăbii, drumuri,

Fenomenele religioase și contra-reducția

Nicolae Turcan

clădiri etc.) a construi; a clădi, a zidi⁷⁷ se folosea (și se mai folosește) mai ales în legătură cu *construcțiile din lemn*, ridicate „cioplind lemne cu secura”: „[...] o durat-o [casa] bătrînii din lemn cioplit în patru dungi, că-i durată demult [...] numa din secura și bardă” (se citează în Teaha, *op. cit.*, p. 52). Verbul este cunoscut și azi în zone extinse din părțile vestice și nordice ale dacoromânei, precum și în meglenoromână și aromână.

Note

1 Ramses (Ramses al II-lea), faraonul Egiptului (1279-1213 a. Ch.) a fost cel mai însemnat dintre faraonii dinastiei a XIX-a. După războiul cu hitiții (început în 1274 a.Ch.) a încheiat un tratat de pace (semnat în 1.258 a.Ch.), gravat pe o tăbliță de argint, cel dintii tratat internațional cunoscut (și, pare-se, singurul din istorie respectat întru totul).

2 Vezi, printre altele, Ștefan Bezdechi, *Eminescu și anticii*, în „Cele trei Crișuri”, VII, 1926, nr. 6-7, p. 93 (cf. și *Prefața noastră la Ștefan Bezdechi, Gînduri și chipuri din lumea antică*. Ediția a II-a, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2001, p. 18).

3 Grecul Apollodor din Damasc a contribuit la gloria împăratului Traianus peste veacuri. În afara podului de la Drobeta, lui i se datorează *Forul lui Traian* cu celebra *Columna lui Traian*, statuia ecvestră a împăratului și *Biblioteca lui Traian*, pe ale cărei coloane erau sculptați daci prizonieri; de asemenea centrul comercial cunoscut actualmente sub denumirea de *Mercati di Traiano* și un gigantic complex de terme în zona fostelor grădini ale lui Nero. A restaurat și lărgit *portul Ostia*, important pentru economia Italiei. A restaurat *Domus Aurea* a lui Nero etc. Tot lui îi aparțin mașinăriile de război, de metal, folosite în asediul Sarmizegetusei (cf. Dio Cassius, *Historia Romana*, 69, 2-4; D. Tudor, *Traian împărat al Romei*, Editura Științifică, București, 1966, p. 61 sqq.; cf. și Robin Lane Fox, *Il mondo classico*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2007, p. 629-630 etc.).

4 În legătură cu celebritatea podului Drobeta, ai cărui pilăstri au fost turnați cu metode încă necunoscute, cf. Dio Cassius, *Historia Romana*, 68, 13 (despre dificultățile construcției podului „peste un sol mocirlos și un fluviu raped și adinc”); D. Tudor, *op. cit.*, p. 46-47; D. Tudor, *Podurile romane de la Dunărea de jos*, București, 1971, p. 53 sqq.; *Inscripțiile Daciei romane*, vol. II, București, 1977; *Scena CI* de pe *Columna lui Traian*, în „Studii și cercetări de istorie veche”, 17, 1966, p. 645 sqq.; E. Cizek, *Epoca lui Traian*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 286 ș.a.

5 Sciții asiatici așezați în Orient (*Scythia in Orientem porrecta*) sînt descriși în același fel și de către istoricul latin Iustinus (sec. II-III p.Ch., și nu a.Ch, cum apare uneori) în al său compendiu de istorie universală (un rezumat al istoriei universale a filosofului și istoricului gal de pe vremea lui Augustus, Trogius Pompeius): „Căci nici nu lucrează ogorul, nici nu au vreo locuință sau acoperiș sau vreun adăpost stabil, ci veșnic își pasc cirezile și turmele, rătăcind prin sălbatice pustietăți. Pe soții și copii și-i cară cu ei în căruțe, de care se folosesc în loc de case. [...] Pîrjoliți de geruri continui, se îmbracă în piei de animale” (trad. n. - V.H.) (Iustinus, II, 2).

6 *Darius* este numele mai multor împărați persani. Desigur, Darius din textul lui Cornelius Nepos (din sec. VI a.Ch.) nu este același cu (mai cunoscutul) Darius pe care l-a înfrînt Alexandru Macedon în anul 331 a.Ch.

7 *Dictionarul limbii române (DLR)*. Tomul I. Partea a 6-a. *Litera D. discord-dyke*, București, Editura Academiei Române, 2009, s.v.; vezi și Teofil Teaha, *Lexicologie dialectală românească* [...], Editura Scriptor, Cluj-Napoca, 2016, p. 64-65.

Apariția unui fenomen poate fi analizată în maniera Husserl și Marion, pornind de la raportul dintre intenție și intuiție, dintre concept și ceea apare și umple conceptul, dintre actul noetic și conținutul noematic. După cantitatea implicată în sinteza constitutivă ce se realizează între cele două, pot fi întâlnite fenomene sărace (conceptul este mai bogat decât intuiția), fenomene de drept comun (conceptul și intuiția sunt egale) și fenomene saturate (intuiția este mai bogată decât conceptul). Această împărțire nu epuizează însă posibilitățile descrierii pentru cazul fenomenelor religioase.

Fenomenul religios ar putea fi definit drept o manifestare prin care ceva de ordinul transcendenței apare în câmpul vizibilului. Cel mai potrivit exemplu pentru această primă înțelegere este epifania, manifestarea dumnezeirii prin intermediul unor fenomene cotidiene (chiar și Epifania, ca sărbătoare creștină, numită și Arătarea Domnului, înseamnă manifestarea divinității Fiului prin descoperirea Tatălui și a Duhului Sfânt). Tot dinspre istoria și filosofia religiilor ne vin fenomene interpretate ca ontofanii (manifestări ale ființei, ale realității ultime), hierofanii (manifestări ale sacrului) și cratofanii (manifestări ale forței sacrului), ceea ce ilustrează această primă definiție a fenomenului religios. Potrivit acestei înțelegeri, există obiecte privilegiate prin care sacrul se manifestă, dar și spații privilegiate (templele), ori timpuri privilegiate (sărbătorile). Aceste fenomene nu pun probleme de înțelegere din perspectiva lui *homo religiosus*, întâlnit în toate culturile lumii.

Mai problematic este de a defini fenomenul religios pornind de la fenomene care, din perspectiva unei gândiri atee, nu manifestă sacrul. Dacă facem o reducere de tip transcendental-fenomenologic, sacrul ar putea să nu apară, deci să nu reziste acestei reducerii: rămân doar vestigiile și urmele – obiectuale, spațiale sau temporale –, pe care oamenii le încarcă religios, conferindu-le semnificații pe care acestea nu le dețin, într-un fel de *act de transfigurare*. Ce se întâmplă la nivelul conștiinței intenționale în cazul acestor încărcări cu sens religios ale unor conținuturi care, pentru cei care nu se recunosc a fi credincioși, nu au niciun fel de deschidere spre transcendența care, în opinia lor, oricum nu apare aici? Intuiția și conceptul pot ajunge la o adecvare care să ofere fenomenul în carne și oase, dar fără încărcătură religioasă, după cum se întâmplă pentru o conștiință non-religioasă. În același timp, dacă fenomenul este de tipul evenimentului, adică dacă surprinde intenția inițială și saturează conceptul, nu este presupusă defel o saturare *cu conținut religios*. Iubitorul de artă care privește o icoană ortodoxă poate întâlni în ea un fenomen saturat fără să întâlnească o saturație *religioasă*, ci doar *artistică*. Diferența dintre conștiința non-religioasă și cea religioasă este dată de diferența dintre necredința celei dintâi și prezența credinței pentru

cea din urmă. La o primă privire, o asemenea distincție ar arunca în aer specificitatea fenomenului religios, fiindcă o conștiință credincioasă n-ar face decât să adauge *de la ea însăși* ceea ce nu se află de fapt în fenomen, într-un fel de *contra-reducție*. (Kierkegaard, în *Fărâme filosofice*, recunoștea că omul pune în fapte, în realitatea empirică, idealitatea divină.)

De fapt, ar trebui să distingem aici între două tipuri de *acte* ale conștiinței religioase: între ceea ce conștiința credincioasă adaugă prin credință și ceea ce ar putea apărea efectiv ca manifestare religioasă în baza acestei noi posibilități deschise tocmai de prezența credinței.

Evident că sfințenia, ca manifestare a puterii și iubirii lui Dumnezeu, nu este limitată de condiția credinței, fiindcă ea poate irumpe chiar pentru cel necredincios, provocându-i convertirea. Aceste cazuri reprezintă însă excepția, fiindcă de cele mai multe ori, minunile par condiționate, surprinzător, de întrebarea lui Hristos: „Crezi tu că pot să fac aceasta?”. Credința se dezvăluie astfel ca o condiție *non-necesară* și *non-suficientă* și, din punct de vedere fenomenologic, ca o *contra-reducție*.

Conștiința credincioasă transfigurează, *prin credința pe care deja o deține*, fenomenul pe care îl întâlnește: de exemplu, ea poate vedea un om, care să nu fie vrednic de apreciere, dar pe care să-l iubească datorită poruncii de a-ți iubi aproapele, ceea ce înseamnă că ea adaugă, *în mod inadecvat* din punct de vedere fenomenologic, fenomenului celuilalt o vrednicie de a fi iubit pe care celălalt nu o deține, dar pe care conștiința credincioasă și-o ia din credința sa. *Transfigurând* astfel realitatea fenomenologică, omul credincios nu o sărăcește, ci dimpotrivă, o îmbogățește, oferindu-i semnificații spirituale pe care realitatea însăși, la o privire factuală, pare că nu le are. Din perspectiva acestei lucrări a credinței, toate fenomenele au posibilitatea de a deveni fenomene religioase, Dumnezeu putând lucra prin oricare dintre ele. Aceasta nu este o falsificare a fenomenelor, pentru că nu le contrazice, nici nu le neagă apariția și modul de apariție, ci o îmbogățește a lor cu un sens spiritual.

Acest adaos, că Dumnezeu poate lucra prin oricare dintre fenomenele transfigurate de credință, aduce în prim-plan cel de-al doilea sens al fenomenului religios, manifestarea însăși a puterii sau iubirii lui Dumnezeu. Credința nu este ea singură capabilă să producă minuni, ea produce doar transfigurări ale fenomenelor, articulând astfel o lume în interiorul căreia poate fi imaginată o existență fericită. Când pe lângă această transfigurare se manifestă și puterea lui Dumnezeu, ca răspuns la credința omului, atunci se poate vorbi despre un fenomen religios de gradul al doilea. Avem aici ceva mai puternic, mai manifest, care poate fi luat în discuție sub forma revelației și care surprinde în mod maximal.

Riscul și ponderea lui

Andrei Marga

Riscul nu face parte din familia de concepte pe care astăzi le distribuie educația. Prea rar disciplinele istoriografice, care alimentează cultura, operează cu asemenea termen. Acestea au la bază învățături ce se organizează în jurul ordinii, regularităților, legilor, evoluției conforme, ce captează o față a realității – cea a „normalității”. Riscul este din familia conceptelor de haos, hazard, rău, nesiguranță, decizie, pericol, catastrofă. Cel care își asumă riscul pleacă dintr-o situație de nesiguranță, ia inițiativa acțiunii (și a nu face nimic este acțiune!) pentru a-și atinge ținta, evitând dezavantajele și, la limită, catastrofa. Riscul înseamnă a pune totul în joc și este printre conceptele ce captează altă față a realității – cea a schimbării. În definitiv, și ceea ce acum este socotit normal este rezultatul unui risc asumat cândva de cineva, după cum riscă plata unor costuri grele decidenții care nu fac nimic într-o situație plină de neajunsuri.

Ce este, însă, riscul, mai precis? Riscul este situația în care, fiind nesiguranță și neajunsuri, se angajează o acțiune (considerând că și inacțiunea este acțiune!) în cazul căreia apar, în momentul deciziei, șanse de succes și șanse de insucces, ultimele antrenând pericole. Cum sunt, de pildă, distrugerile condițiilor de viață sau pierderea a ceva, de la bunuri, la autonomia de mișcare, la libertate și la viața însăși. Poate fi eroism, dar nu există propriu-zis risc acolo unde intervine o putere copleșitoare, care se impune oricum. Putem, de pildă, să luăm în calcul daunele căderii unui meteorit, dar nu putem vorbi la propriu de riscul căderii, aceasta ținând de o ordine a lumii ce ne scapă.

Nu este risc acolo unde este predeterminare. Un cutremur de pământ este mai curând predeterminat, încât nu se poate vorbi de riscul de a se produce, chiar dacă putem vorbi de riscul nostru de a-l întâlni pe traseul vieții. Nu este risc decât acolo unde se iau decizii în împrejurări noi, în care viitorul nu este prefigurată. Nu este risc decât acolo unde există șanse de succes și perspective la fel de probabile de insucces. Putem fi obiecte ale fenomenelor naturale (mișcări tectonice, maladii, căderea de meteoriți etc.) sau ale riscului asumat de alții (politici incompetente, inițiative nechibzuite, măsuri guvernamentale greșite, decizii judecătorești nedrepte etc.), dar de risc putem vorbi în cazul unor acțiuni ce implică subiecți.

Se pot da multe exemple de risc în viața curentă. Dacă nu te abonezi la un cotidian riști să nu ai informații continue despre ceea ce se petrece în jur. Dacă iei autobuzul pentru a nu merge pe jos, riști ca traficul să fie atât de intens încât poți întârzia la serviciu. Faci o școală profesională spre a nu risca să nu găsești slujbă, dar te gândești cum să o continui cu un colegiu sau facultate. Îl dai în judecată pe unul care te-a calomniat, cu riscul de a nimeri pe mâinile unui judecător superficial, care îți respinge acțiunea civilă cu argumentul sofisticat că este libertate de opinie. Dacă pledezi pentru democratizare, riști să deschizi șansa aducerii la decizii a unor persoane slab pregătite. Îți spui onest părerea despre neajunsurile institu-

țiilor, dar riști să stârnești impresia că ai ceva cu persoane sau că lupți pentru vreo funcție. Dacă privatizezi economia o faci dependentă de „mâna nevăzută” a pieței. Cine reflectează destul asupra istoriei riscului își dă seama că acesta precede adesea siguranțele, încât are sens întrebarea: cât de normal este de fapt normalul?

Adesea riscul este socotit alternativă la „siguranță”. Oportuniștii caută să facă tot ceea ce le cer șefii, refuzând riscul de a lua în seamă neajunsurile existente. Asumpția este că cecitatea față de erori și lipsuri este de preferat pierderii avantajelor păstrării în grația celor care decid.

Forma logică a situației de risc este „silogismul ipotetic disjunctiv” (A este sau M sau N; dacă A este M atunci P; dacă A este N atunci R). Acesta nu devine „dilemă” decât atunci când P și R sunt echivalenți. Dar în acest caz nu mai avem propriu-zis un „risc”, ci pur și simplu o „înfundătură”.

Orice „risc” antrenează „pericole”, cel puțin pericolul de a rata atingerea țintei stabilită prin decizia celui care acționează, dar nu orice pericol ține de risc. Pericolul răspândirii unei maladii nu are de a face neapărat cu riscul asumat de cineva, căci poate să apară fără ca cineva să fi schițat o decizie. La fel stau lucrurile în relația „riscului” cu „catastrofele”. Riscul asumat se poate încheia cu o „catastrofă”, dar se poate încheia și cu un succes, după cum nu toate „catastrofele” vin din asumarea „riscurilor”.

Din asumarea riscurilor pot rezulta, însă, „dezvoltări”. De pildă, un decident poate schimba în bine soarta celor din jur asumând cu pricepere riscul democratizării mai departe,

chiar cu prețul reducerii puterii personale. În multe situații nici nu sunt posibile „dezvoltări”, nici măcar normalizări, fără asumarea riscurilor. Astăzi, de pildă, în raport cu diletantismul legilor, procedurilor și multor justițieri, nu va fi posibilă atingerea statului de drept în România fără a pleca urechea la semnalarea de abuzuri ce se comit sistematic, chiar cu riscul de a revizui sentințe și a da dreptate unor persoane nevinovate, stigmatizate drept „penale”.

În viața oamenilor este foarte importantă perceperea „riscului” și, în particular, „percepția culturală a riscului” (Ulrich Beck, *Conditio humana. Il rischio nell'età globale*, Laterza & Figli, Roma, 2007, pp.22-24). Din capul locului trebuie însă admis că riscul nu este ceva de genul unei trăiri doar subiective, ci, așa cum vedesc medicina, științele economice, calculele ingineresti ale construcțiilor și alte discipline, un fenomen obiectiv. Nu îl asumi la timp sau nu îți cont de datele situației, vei avea dezavantaje! Este de admis, apoi, că reducerea efectelor dezavantajante ale riscurilor este posibilă procedând în mod rațional. Riscurile soldate cu succes pot fi inspirate, dar conțin abordări raționale ale situațiilor. Mai este de admis că percepția riscurilor și acțiunea pentru a le reduce urmările dezavantajante depind de cultură.

Cel mai creativ sociolog al erei postbelice, Niklas Luhmann, a observat că termenul de „risc” a intrat pe cursul profilării din momentul în care s-a sesizat că „anumite avantaje se pot atinge numai atunci când ceva este pus în joc” (*Soziologie der Risikos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2003, p.19). Nu mai era vorba doar de calcularea a ceea ce se obține din ceea ce se investește, ci de ceva în plus – o decizie din concretizarea căreia pot să apară răsplata, dar și „daune (Schaden)” majore. Este vorba de ceea ce în religie a fost cuprins în termenii de „păcat (Sünde)” și pedeapsa pentru păcate, iar Blaise Pascal a avut în vedere în celebrul său „pariu”,



Constantin Brâncuși

Câine de pază (1916), lemn de stejar, 73,7 x 38,6 x 36,8 cm)

dar a trecut în registrul mentalității secularizate. Pentru cel ce-și asumă riscul viitorul este dorit, dar incert.

Ne interesează însă acum nu cum se înscrie riscul în existența oamenilor, ci ponderea riscurilor în societatea modernă și mai ales societatea rezultată din globalizare de astăzi. Este vorba însă – iar aici ne distanțăm de celebrul sociolog – nu numai de riscul acțiunilor întreprinse pe harta realității, ci și de riscul inacțiunilor în situații pline de neajunsuri.

Împotriva celor care elogiază „viața în natură” – care sunt, desigur, alții decât cei care pledează, pe drept, pentru „naturaletăa vieții” – pledează mereu pericolele de a face boli, de a fi strivit de o stâncă în cădere, de a fi atacat de un animal de pradă, de alte riscuri ce se află la tot pasul, încât nu este nevoie de o argumentare mai largă pentru a infirma teza excelenței vieții în natură. Nu au dreptate cei care o împărtășesc. În general, viața în condițiile slabei dezvoltări a mijloacelor de producere și a organizărilor instituționale – societățile premoderne – este lovită de pericole pe care astăzi le putem socoti elementare. Odată cu modernizarea apare societatea în care indivizii și colectivitățile își asumă că trăiesc într-o realitate pe care la urma urmelor o decid – o decid în mod sistematic, prin acțiuni bazate pe cunoaștere, în sferele muncii, comunicării, autoprezentării, reflexivității. Primejdiile la adresa condiției umane tradiționale – penuria de produse, servitutea, războaiele – sunt prelucrate, în cadrul unei mentalități proactive, dispusă să-și asume riscurile schimbării. Deja cu Francis Bacon, filosofic vorbind, își începe cariera mentalitatea facerii (*Machtbarkeit*) obiectelor și interacțiunilor și a punerii cunoașterii în slujba producerii (*Herstellbarkeit*) acestora.

De această mentalitate țin – după cum ne spun cercetările riscului – inițierea calculului probabilităților cu Fermat, romanul ce începe cu Cervantes și filosofii ce au în Vico și Fichte prototipul. Nu este vorba de o mentalitate a ieșirii din sfera raționalității, căci toate – și calculul probabilităților și căutarea unei realități alternative și „știința nouă” și plasarea în „Eu” a originii – vor de fapt să reducă „daunele”. Toate sunt în fond proiecte de asigurare contra pericolelor.

Un fapt este însă și mai caracteristic: odată cu societatea modernă, viitorul nu mai este simplă prelungire a trecutului, ci ceva de sine stătător. El este creat și, prin urmare, altceva decât ceea ce a fost și este. Unde pretențiile față de viață sunt mai mari sunt și inițiative mai extinse, care antrenează riscuri mai multe.

Politica globalizării, care a însemnat, la bază, relaxarea și suprimarea barierelor vamale și de alt ordin dintre state și societăți, a adus cu sine o schimbare cuprinzătoare. Niklas Luhmann spunea că la sfârșitul secolului al douăzeci-lea societatea modernă s-a schimbat profund. „Unitatea lumii a secolelor al 19-lea și al 20-lea consta dintr-o alianță a dimensiunii timpului și a dimensiunii sociale ce a profitat de subspecificarea ambelor și în același timp a contat pe posibilitatea cuplării lor raționaliste, fie prin legități recognoscibile fie prin calcule statistice. La sfârșitul secolului nostru suntem în fața întrebării: mai este lumea noastră? Putem să continuăm să facem ceea ce facem?” (p.58). În fapt, astăzi nu mai suntem doar în fața întrebării, ci în plină realitate a unei alte lumi creată

de globalizare, care a înregistrat un nou prag în jurul anului 2010.

Nu putem acum să nu discutăm de riscuri în dublă ipostază. Este vorba de riscurile continuării cursului actual și de riscurile schimbării. Societatea este alta ca urmare a globalizării. S-au produs internaționalizarea informațiilor, o mai vastă circulație a persoanelor, bunurilor și serviciilor, dar și delocalizarea de firme, migrația capitalurilor și a forței de muncă, deplasarea centrelor de decizie, constituirea de mari concentrări de putere economică, politică, mediatică. Individul și comunitățile și-au pierdut și mai mult autonomia și se simte mai neputincioase ca altădată. În fața acestei situații, în locul reflecției și acțiunii responsabile pentru a salva demnitatea persoanei și contururile comunităților, ce stau la baza societății moderne, deciziile au scurtă respirație. Nu se mai urmărește acordul în decizii, ci se aplică proceduri. Democrația devine postdemocrație – adică cetățenii sunt chemați să aplude reprezentanți pe care periodic formal îi aleg. Experții iau locul deliberării persoanelor mature. Comunitățile sunt fisurate de forțe ce vin nu se știe de unde și care nu răspunde de nimic. Normativitatea cedează în fața imperativelor funcționale. Etica devine anexă a strategiilor competiției. O inflamare a trăirilor subiective se produce pe scară mare și modifică artele. Nu se mai evocă trăirile umane ale lumii, ci se informează și distrează, în vreme ce conceptele devin instrumente de control al complexității indiferente la ceea ce se petrece. Impresia ce se cultivă este de sfârșit al istoriei în dreptul realităților actuale. Riscurile rămân inevitabile, căci oamenii decid și acționează. Dar ele nu se mai raportează la viitor, ci la o realitate de care nimeni nu pare să mai răspundă. Indiferența pare a sta în spatele ei.

S-a intrat, altfel spus, în „societatea riscului”, ne spunea Ulrich Beck (*Conditio humana. Il rischio nell'eta globale*), care o și descrie: pericolele iau acum forma războaielor, sistemele juridice nu aderă la realitate, guvernele sunt acuzate; democrația pare un pericol; pericolele nu mai rămân înăuntrul unei țări; știința nu mai reduce pericolele, ci se asociază lor; siguranța urcă în ordinea valorilor înaintea libertății și egalității; oamenii luptă să nu fie atinși de sărăcie, emanciparea și libertățile fiind deja un orizont prea îndepărtat (pp.13-17).

Dincoace, însă, de aceste fapte, aș spune că este aducător de daune să se continue cursul actual din societatea modernă. Este le fel de riscant, adică dăunător, să nu se facă nimic, și este un risc în sine orice inițiativă. La toate evaluările rezultă astăzi că a nu schimba situația este acum un risc înconjurat de mult mai multe pericole decât a angaja schimbarea pe o direcție rațională, realizată cu competență.

Au fost percepute și altădată riscurile conținute în perpetuarea situației.

O astfel de percepere a dus în istorie la inițiative salutare. Kant vedea riscul de războaie nesfârșite între state și a propus proiectul păcii eterne. Woodrow Wilson a preluat ideea kantiană a unei societăți a statelor independente și egale și a pus bazele „societății națiunilor”. Richard Coudenhove-Kalergi a sesizat că războaiele riscă să marginalizeze Europa în lume și a relansat proiectul lui Nietzsche al Europei unificate. Albert Einstein a sesizat pericolele

legate de armele nucleare și a chemat la aranjamente între țările posesoare. Robert Reich a observat că protecționismul nu mai este capabil să prevină durabil crize economice și a pus în mișcare politica globalizării, pe care Bill Clinton a aplicat-o. Deja Heidegger a semnalat că activismul modernității antrenează riscul ca însuși cei care îl instrumentează să devină materiale pentru proiecte, iar Horkheimer și Adorno au semnalat că raționalitatea modernă include tacit și inevitabil abordarea ca obiect de prelucrat nu numai a naturii, ci și a omului. Cel mai recent, acordul de la Paris a concretizat această optică în abordarea mediului înconjurător.

Filosofia și științele sociale sunt pline, cel puțin de la Nietzsche și Max Weber încoace, de eforturi de a face față riscurilor unei modernizări ce derapează, ca și riscurilor de a sta cu brațele încrucișate într-o situație de restrângere a libertăților, vid al valorilor, expansiune a cinismului, minciunii și indiferenței, a infantilismului și cleptocrației, cu un cuvânt de nesiguranță.

Mai trebuie adăugat că „societatea riscului (*Risikogesellschaft*)” (Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986) perpetuează, desigur, „riscurile personale” de genul celor la care s-a expus altădată Columb, care își asuma cu curaj să înainteze spre Vest spre a ajunge în India. Dar, în plus, aduce cu sine „periclitări globale (globale *Gefährdungen*)” de genul fisiunii atomului și resturilor radioactive. Accidentul de la Cernobil este numai în mic indiciul extensiunii fără precedent a efectelor unui accident aparent strict local. Nu mai este vorba acum, în cazul „riscului”, doar de „curaj și aventură”, ci de „posibila autodistrugere a vieții pe Pământ” (p.28), nu ca posibilitate teoretică, ci ca una nemijlocită.

Sunt de părere că azi trebuie să luăm act de riscuri pe o gamă mult mai largă decât spunea cel care a dat teoria „societății riscului” – care vorbea de criza ecologică, de criza financiară și de terorism – dacă vrem să facem față periclitărilor globale. Este vorba atât de riscuri legate de perpetuarea nehibzuită a unor situații, cât și de nevoia de a asuma cu pricepere riscul înnoirii. Spus fără ocolișuri, riscurile de azi sunt legate înainte de orice de perpetuarea situației ce s-a creat prin politica globalizării, chiar dacă acesta nu este singura sursă, căci i se alătură anumite prețuri ale materiilor prime, o nouă etapă în dezvoltarea informaticii și electronicii, o instrumentalizare a democrației și o expansiune a neîncrederii, sinonimă cu o „oboseală” culturală momentană. A continua ceea ce este în jurul nostru implică pericole mari, iar a schimba implică asumarea deliberată a unor riscuri. Dar, în definitiv, unde pe lume, afară de oazele privilegiilor (create de moșteniri norocoase, coruperea regulilor, intervenții străine, cleptocrație), atinge cineva ceva fără riscuri? De multe ori salvarea a venit de la înfruntarea curajoasă a valurilor, decât de statul pasiv în bătaia lor.

Problema teoretică a sistemului de gândire (I)

Vasile Muscă

Viața filosofică atât de intensă a secolului al XIX-lea – „acest misterios secol al XIX-lea” cum l-a numit M. Heidegger în scrisoarea sa din 14 aprilie 1937 către Elisabeth Blochmann s-a produs, mai cu seamă, în jurul ideii de sistem. O certitudine care privește secolul al XIX-lea are în vedere impetuoasa sa viață filosofică ce a reușit să impună sistemul de gândire drept cea mai înaltă treaptă pe care se poate ridica filosofia. Este adevărat și aceasta trebuie reținut că Heidegger făcea și observația că sistemul filosofic este propriu doar secolului al XVII-lea, marele secol clasic al lui Descartes, Spinoza, Leibniz. Dintre aceștia trei, Spinoza se remarcă prin metoda sa „more geometrico”, la care recurge ca autorul sistemului perfect. În afara acestuia nu mai întâlnim sisteme filosofice în sensul autentic, propriu zis al termenului. În orice caz, sistemul nu constituie o condiție *sine qua non* a marii filosofii. Și pentru Heidegger dovada cea mai clară o fac grecii. „Întreaga filosofie greacă stă mărturie în acest sens... Nici Platon și nici Aristotel nu au sistem al filosofiei, nici în sensul că ar fi construit, un sistem, nici în sensul că măcar ar fi schițat unul”.¹ Heidegger nu vrea cu aceasta să diminueze nici importanța și nici rolul formulei de sistem al gândirii filosofice. Pe treapta cea mai înaltă a sistemului se mai ridică după episodul istoric evocat, doar un Hegel și Schelling, creatori de „adevărate sisteme”. În orice caz, spre a conchide, pentru Heidegger, „sistemul în adevăratul lui sens, este o sarcină a filosofiei, dacă nu însăși sarcina ei”.²

Doi factori au contribuit la această privilegie-re a sistemului în ansamblul activității filosofice a secolului al XIX-lea. În primul rând, trebuie luată în considerare pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, experiența de gândire deosebit de complexă și bogată a idealismului clasic german. În înfățișarea sa exterioară imediată, toți marii săi exegeți au identificat în acesta o expansiune maximă a spiritului de sistem. O explozie în lanț de sisteme ca în cazul unei comete filosofice, o succesiune a unor mari construcții de gândire, cum este prezentată de obicei în manualistica de specialitate. „Putem descrie metaforic acest proces – notează unul dintre cei mai buni experți ai fenomenului, prof. Dieter Henrich – ca fiind explozia unei super nove. Nu există nimic comparabil în istoria filosofiei, exceptând Atena clasică”.³ În al doilea rând, pentru cealaltă jumătate a secolului al XIX-lea, după 1864, când Otto Liebmann a lansat chemarea mobilizatoare, plină de consecințe a întoarcerii la Kant-Zurück zu Kant, este vorba de marea mișcare a școlilor neokantieni. O altă epocă de bogată dezvoltare a gândirii filosofice și, desigur, a sistemului. Neokantianismul nu a fost o simplă revenire la Kant, ci așa cum avertizează unul din întemeietorii săi, Wilhelm Windelband, un prilej de a duce mai departe spiritul creator al acestuia. A reveni la Kant înseamnă a-l depăși prin noi interpretări creatoare ale pozițiilor de bază ale criticismului – „Kant verstehen heißt über ihn hinausgehen”.⁴

La confluența celor două, idealismul clasic german și neokantianismul, formula sistemului de

gândire va fi salutată drept cea mai înaltă realizare a filosofiei. Cum zicea undeva Ortega y Gasset sistemul este obligația, onoarea și demnitatea unui gânditor care se respectă. Formula de sistem a filosofiei impune niște exigențe care privesc atât forma cât și conținutul gândirii. Ele derivă din pretenția, afirmată cu insistență de idealismul german, de a face din filosofie o știință. Sistemul este tocmai acela care asigură, în principiu, caracterul de știință al cunoașterii filosofice.

Prețuirea de care s-a bucurat sistemul pe tot parcursul secolului al XIX-lea a fost enormă. O singură dovadă doar. În primul an al secolului, tânărul Hegel îi trimite pe 2 noiembrie 1800 din Frankfurt am Main, unde se întreținea ca Hauslehrer, o scrisoare lui Schelling, aflat la Jena, instalat deja ca profesor la Universitate. După ce îi laudă performanțele filosofice nu uită să menționeze și propriile evoluții, ocazie pentru o semnificativă mărturisire. Progresele sale filosofice – declară Hegel – au trebuit să îmbrace un caracter științific iar în acest sens idealul de cunoaștere al tinereții luând o formă reflexiv conceptuală s-a transformat, ca suprema sa consacrare, în sistem. (und das Ideal des Jünglingsalters musste sich zu Reflexionsform in ein System zugleich verwandeln).⁵ Pentru tânărul Hegel ca pentru întreaga sa generație de gânditori caracterul științific al unei concepții filosofice era asigurat de forma sa de sistem.

Desigur, o asemenea atitudine de entuziasm față de ideea de sistem nu a însoțit secolul al XIX-lea pe toată întinderea sa. Am comite o eroare de nepermis să apreciem întreaga viață filosofică a secolului al XIX-lea dintr-o perspectivă unilaterală, obligând-o să intre în șablonul adevăratei exclusiviste față de sistemul de gândire. Sistemul nu a fost și nici nu putea constitui echivalentul unic al filosofiei. Nu ne propunem în continuare să înregistrăm toate abaterile produse de la ideea dominantă de sistem filosofic în gândirea secolului al XIX-lea. În măsura în care a fost entuziast pro-sistem, secolul al XIX-lea a fost și anti-sistem. El a stat la originea unor mișcări de discreditare a sistemului care s-au dezvoltat cu precădere în secolul următor, în primul rând prin (neo)pozitivism.

Odată cu moartea lui Hegel (1891) și prăbușirea sistemului hegelian, cel mai masiv înălțat vreodată de o minte omenească, istoria ideii de sistem filosofic în secolul al XIX-lea devine cu adevărat pasionantă, luând o turnură antisistem. Despărțirea de Hegel și întoarcerea împotriva lui când acesta va fi tratat ca un „câine mort” (als toten Hund), cum notează Marx în Postfața la ediția a doua a volumului întâi din Capitalul va fi însoțită și de o reacție de dezavuare a sistemului.⁶ Se vor alinia în această campanie anti-sistem gânditori, venind de pe cele mai diferite meleaguri spirituale ca Fenerbach, Max Stirner, Kierkegaard, Marx-Engels, Schopenhauer, și într-un final chiar Nietzsche. În acest context antihegelianismul

echivala cu a fi împotriva ideii de sistem, după cum revenirea lui Hegel a însemnat și reînnoirea opțiunii generațiilor tinere de la trecerea dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea pentru „concepția generală despre lume” (Es ist der Hunger nach Weltanschauung) exprimată în formula riguroasă a unui sistem universal ca cel hegelian.⁷

Procesul despărțirii de hegelianism ia aspectul unei rupturi pe care Karl Löwith, cel care l-a studiat în profunzime, l-a numit ruptura revoluționară în gândirea secolului al XIX-lea (der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts). Ea a însemnat lichidarea definitivă a dominației sistemului ca formulă supremă a gândirii. Prin poziționarea lor diferită față de filosofia hegeliană a spiritului absolut pe care „au transformat-o și au pervertit-o” (die Umbildung und Verkerung) s-au născut cele două curente, marxism și existențialism care au evoluat apoi către o opoziție.⁸

Către sfârșitul aceluiași secol, Nietzsche va afișa și el o atitudine antisistem. Într-o cugetare din „Amurgul zeilor” va declara pe un ton provocator – „Îmi suspectez pe toți sistematicienii și mă ferec din calea lor. Voința de sistem este o lipsă de onestitate. (Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit).⁹ Chinuit de nostalgia sistemului și a avantajelor pe care acesta le oferă în popularizarea unei concepții (vezi „Voința de putere”), Nietzsche va prefera aforismul. „Aforismul, maxima, în care sunt un maestru ca cel dintâi dintre germani, sunt forme ale «veșniciei», orgoliul meu constă în a spune în zece propoziții ceea ce oricare altul nu spune într-o carte.”¹⁰ Nietzsche se va decide în favoarea aforismului deși, în cele din urmă va resimți ca un neajuns al gândirii sale tocmai absența formei de sistem. În ultimii săi ani se va strădui să dea concepției sale aspectul de sistem prin proiectul „Voința de putere”. Rezultatul va fi, după expresia lui Karl Löwith doar un „sistem în aforisme” (ein System in Aphorismen).¹¹

Note

1 M. Heidegger, *Sistemul filosofic și constituirea lui în epoca modernă* în vol. *Schelling, Filosofia artei*, București, Editura Meridiane 1992; p. 538.

2 *Ibidem* p. 539.

3 Dieter Henrich – „Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795); Stuttgart; Klett Cotta 1961; p. 218.

4 Wilhelm Windelband; *Praluchien, Tübingen*; J. C. B. Mohr (Paul Siebeck); 1911 vol I p IV.

5 G.E. Hegel; *Frühe Studien und Entouffe* (1787-1800); Berlin; Akademie Verlag; 1991; p. 666.

6 Marx-Engels; *Opere alese în două volume*, București; Editura politică, 1966 (Ed III-a), vol I, p. 404.

7 W. Windelband, *Pröludien*; Tübingen, JCB Mohr (Paul Siebeck); 1911 Vol I p. 265.

8 Karl Löwith, *De la Hegel la Nietzsche*; Cluj, Ed. Tact; 2013, p. 9.

9 Fr. Nietzsche, *Amurgul zeilor sau cum se filosofează cu ciocanul* (1889); București, Humanitas; 2015, p. 15.

10 *Ibidem*; p. 128.

11 Karl Löwith – *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* în vol. *Sämtliche Schriften*; Stuttgart; J.B. Metzler, 1987, vol I p. 111.

Brâncuși la Guggenheim



Expoziția Brâncuși la Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2017

Grid Modorcea

Unul dintre cele mai mari muzee din America și din lume, Guggenheim Museum, a organizat un adevărat regal al existenței sale: o retrospectivă a celor mai valoroase colecții pe care le deține de la înființare. Muzeul, care și-a luat numele în 1952, dar s-a deschis în 1959, deține peste 7 000 de lucrări, evident, multe aparținând Fundației Guggenheim (1937), toate de referință, iar acum desfășoară pe toată spirala de melc a etajelor sale, numai capodopere. Oricine intră în acest cilindru muzeal, află istoria lui. Există la capătul drumului celor 7 etaje, pe care le urci în spirală, povestea realizării acestei construcții unicat, numită de arhitectul ei, Frank Lloyd Wright, Templul Spiritului. Și devenit landmark mondial. O caracteristică a colecționarului Solomon Guggenheim (1861-1949), sprijinit de suportul aplicat al dealer-ului Karl Nierendorf și al artistei germane Hilla von Rebay, a fost achiziția de opere inovatoare, ale avangardiștilor. Este uluitor flerul lui Guggenheim de a colecționa piese ale unor artiști care în anii interbelici, când el își întemeia afacerea, nu erau nimeni sau nu aveau în nici un caz gloria de mai târziu. Sute de artiști necunoscuți atunci, au devenit glorii ale artei moderne. Însă Guggenheim i-a intuit pe toți. Și acum muzeul prezintă toată cariera sa, cum a ajuns la acest rezultat unic în lume, aducând la vedere permanentele sale colecții. Este o gigantică retrospectivă care cuprinde numai capodopere. Este o sărbătoare rară, ceva uluitor!

Și o realitate istorică se impune de la sine: majoritatea lucrărilor, peste 95 la sută, aparțin artiștilor

europeni. Artiștii americani sunt rari, o prezență palidă. Tatăl lui Solomon, Mayer Guggenheim, s-a născut în Elveția, făcea parte din comunitatea evreilor aschenazi. Familia Guggenheim este extrem de numeroasă, cu un rol istoric, artistic și caritabil impresionant. Pe lângă Solomon, la fel de celebri sunt John Simon și Peggy. Mulți din membrii familiei s-au ocupat de artă. Ca și alți colecționari evrei, ei, în timpul ascensiunii naziste, au venit cu colecțiile lor în America. Solomon s-a născut în Philadelphia, dar a moștenit averea tatălui său, implicit colecția. Cam așa este istoria a mii de evrei. America nu numai că i-a primit, dar i-a asimilat, pe Guggenheimi și pe toți artiștii europeni și mondiali. Iar Solomon a continuat să achiziționeze lucrări din Europa datorită celor doi colaboratori evrei germani, pomeniți mai sus.

Retrospectiva colecțiilor de la Guggenheim Museum este o perfectă oglindă a istoriei moderne a lumii. Dacă, prin miracol, ar veni Trump să vadă această expoziție și ar vedea realitatea despre care vă vorbesc, ce-ar face? Ar da istoria înapoi sau și-ar reconsidera poziția față de emigranți? L-ar acuza pe Guggenheim că nu a achiziționat lucrări ale artiștilor americani? Nu se poate! Istoria artei nu se face cu Tomahawk-ul, iar istoria Americii este datoare Europei, ba am putea spune că în mare măsură este o creație a ei. Și cred că acest lucru este un fapt pozitiv, arată sensul către care trebuie să se îndrepte lumea, în orice caz, arată direcția pe care trebuie să continue să meargă America. Nu cred că există o altă cale.

De-a lungul anilor, eu am văzut aceste lucrări cu diferite prilejuri, dar acum mă uitam ce delir era pe capul studenților care vizitau muzeul, ce fericire faptul că descoperă deodată, văzând acest eveniment, numit „Guggenheim Collection”, istoria artei moderne.

Bucuria mea era însă mult mai mare fiindcă acest fenomenal eveniment, ce se va desfășura pe termen nedeterminat, include și prezența copleșitoare a lui Constantin Brâncuși. Așa cum am arătat în albumul *Brancusi in America* (ediția engleză), Guggenheim Museum i-a organizat lui Brâncuși, în anul 1955, o mare retrospectivă, prezentându-i atunci 59 dintre sculpturile sale, plus desene și guase. Cu acel prilej, Brâncuși a declarat pentru „The New York Times”: „Without Americans, I would not have been able to produce all this, or even to have existed. / Fără americani, n-aș fi fost capabil să produc toate acestea, sau chiar să fi existat”. Deci „fără americani”, nu fără români, căci nu se știe dacă ar mai fi existat dacă rămânea în România! În acel moment, Brâncuși era cel mai valoros artist din New York, din America, fiind considerat fondatorul artei moderne americane. Acest lucru nu s-a întâmplat în Franța. Cercetările brâncușologilor se opresc doar la porțile parisienne. Nu se poate imagina ce ni se revelează dincolo de ele, în America. Abia mult mai târziu, după ce am trăit experiența brâncușiană în America, l-am înțeles pe Barbu Brezianu, care îmi tot spunea, „Modorcea, dacă ajungi în America, mergi pe urmele lui Brâncuși! Noi ne-am ocupat de un Brâncuși al plaiurilor noastre și ale Franței, dar nimeni nu s-a ocupat de experiența americană a lui Brâncuși, nici chiar ei, americanii, care este copleșitoare!” Așa este. O dovedește și acum, aici,

expoziția de la Guggenheim Museum. Solomon Guggenheim a avut intuiția de a achiziționa unele dintre cel mai valoroase lucrări ale sculptorului român, unele dintre ele, organizatorii actuali expunându-le din nou acum.

De fapt, Brâncuși este regele acestei gigantice retrospective, este onorat din cale-afară, întrucât, pe când ceilalți titani ai artei moderne, de la Bauer, Malevich, Kandinsky (preferatul lui Guggenheim, cel care i-a cimentat cariera americană) la Picasso, Miró, Calder, Paul Klee, Piet Mondrian sau Pollock, se află în spirala normală a spațiului expozițional, lui Brâncuși i s-a dedicat o sală specială, la etajul 2, unde vedem 6 dintre sculpturile lui fundamentale, trei din marmură, Muza, Țestoasa zburătoare și Miracolul (Foca), și trei din lemn de stejar, Adam și Eva, Vrăjitoarea și Regele regilor. Ceva uluitor, toate piese originale,

monumentale, cum nu se pot vedea decât aici. De pildă, King of Kings are dimensiunile 300 x 48, 3 x 46 cm, o lucrare impresionantă. La București sau în altă parte, am văzut numai copii, variante de mici dimensiuni. Însuși suportul pe care se află lucrările, adică soclul, constituie opere în sine, adevărate capodopere, cum este suportul Muzei, din stejar, în patru trepte, sau al Miracolului, o perfectă „masă a tăcerii”, geamănă a originalului gorjean. Discutam cu artista Pelenakeke Brown din Noua Zeelandă, și ea era uimită de ceea ce a spus Rousseau-Vameșul despre Brâncuși, de felul cum a transformat anticul în modern! Adam și Eva, de pildă, este o temă primordială, dar pe care Brâncuși a adus-o la zi, printr-un archaism sui-generis, construind dualitatea pe verticală. Exact ce vedem în arta Oceaniei.

Pe parcursul expoziției mai apare și piesa

Jeune fille française, tot din lemn de stejar, în compania lui Marcel Duchamp, care i-a deschis calea lui Brâncuși în America, și a lui Kurt Schwitters, co-fondator al dadaismului, alături de Tristan Tzara, iar spre finalul expoziției apare și Măiastra, din alamă șlefuită, minunea de la Peggy Guggenheim Museum din Veneția, fiindcă retrospectiva se termină cu lucrări aduse din muzeul lui Peggy, cea care se luptase ani de zile să-l cucerască pe Brâncuși și să obțină de la el opere preferate. Tot din colecția lui Peggy, avem surpriza să vedem și Le surréaliste, tabloul emblematic al lui Victor Brauner, artist marcat ca român născut la Piatra Neamț.

Aceste lucrări, aproape fără excepție, eu le-am mai văzut cu diferite ocazii, fie în expoziții tematice, fie în colecții sau retrospective. Aș fi dorit să fie ceva nou, ceva legat de România, care lipsește cu desăvârșire din această expoziție. Nu e prima dată când consemnez cu tristețe dezinteresul României, al ICR New York, pentru ceea ce puteam aduce noi, românii, ca noutate. Am vorbit cu cineva din organizarea expoziției și mi-a spus că ICR nu a comunicat curatorului că există volumul Brancusi in America, pe care eu l-am oferit ICR-ului (cartea o poarte avea oricine de pe Amazon), unde se pot găsi noutățile de care era nevoie pentru a mări interesul pentru Brâncuși, pentru a dovedi că Brâncuși e încă viu, nu doar muzeal, cum îl consideră aici mulți contemporani, pe criteriul că este „epuizat”, adică vândut tot, dat fiind că Brâncuși a realizat foarte puține opere, nu a fost un artist prolific, ca Picasso, de pildă.

Dar el înseamnă ceva mai mult pentru români. Studiul meu aduce noutăți fundamentale despre cariera Americană a lui Brâncuși, căruia, timp de 44 de ani, de când a debutat la New York la Armory Show, la prima ediție din 1913, americanii i-au organizat sute de expoziții. De altfel, însăși retrospectiva de la Guggenheim expune, pe lângă cele șase sculpturi din sala dedicată lui, zece fotografii din atelierul lui Brâncuși, luate de fotografii americani Man Ray, Wayne Miller și Edward Steichen, artistul în curtea căruia, la Voulangis, Franța, Brâncuși a ridicat în 1926 prima variantă a Coloanei fără sfârșit, pe care, în 1927, a tăiat-o în două, ca să o poată transporta la atelier. Iar Steichen, apoi Stieglitz și alți zeci de americani, i-au pavat o frumoasă carieră peste ocean.

Aceste poze au patina acelor ani de creație. Ca și lucrările care sunt cu adevărat piese de muzeu. Cu alte cuvinte, ceea ce vedem acum la Guggenheim Museum este un Brâncuși consacrat, știut, răscunoscut. Era de dorit un nou Brâncuși, un Brâncuși necunoscut, așa cum l-am descoperit eu pas cu pas în New York, mergând pe urmele lui, pe care le-a lăsat discret, în special în Greenwich Village, alături de cei doi buni prieteni ai săi, Pablo Picasso și Henri Matisse. Nu mă îndoiesc că Solomon Guggenheim, dacă ar fi trăit, știută fiind apetența sa extraordinară pentru nou, ar fi marșat să facă un mare eveniment din descoperirea mea. Rămâne ca acest Brâncuși nou, al viitorului, să se reveleze lumii altă dată, cum i-o fi voia, fiindcă pietrele au destinul lor și vorbesc când le vine vremea.

(Corespondența de la New York)

■



Constantin Brâncuși

Muza (1912), marmură, 45 x 23 x 17 cm)

„Dumnezeirea este pretutindeni; și când uiți cu desăvârșire de tine însuși, și când te simți umil, și când te dăruiești. Divinitatea rămâne în opera ta; ea este magică... Ei bine, o doamnă de la New York, care a simțit într-adevăr acest lucru, a plâns și a îngenucheat în fața uneia dintre Măestrelle mele.”

Constantin Brâncuși

Muzeul Solomon R. Guggenheim din New York a deschis la 17 martie a.c. o secțiune prezentând opt lucrări ale lui Constantin Brâncuși (19 februarie 1876, Hobița, România – 16 martie 1957, Paris, Franța) aflate până acum în depozite și inaccesibile publicului, printr-o nouă aranjare a colecției permanente. Expoziția este deschisă până în 3 ianuarie 2018, fiind sprijinită de Institutul Cultural Român de la New York. Sunt prezentate opt dintre sculpturile revoluționare ale lui Brâncuși, executate în lemn și marmură: *The Sorceress/Vrăjitoarea*, 1916-24; *King of Kings/Regele Regilor*, cca. 1938; *Muse/ Muza*, 1912; *Adam and Eve/Adam și Eva*, 1921; *The Miracle/Miracolul (Foca I)*, 1930-32; *Flying Turtle/Țestoasa zburătoare*, 1940-45; *Watchdog/Câine de pază*, 1916; *Oak base/Soclu de stejar*, 1920. De asemenea, prezentarea include o serie de fotografii ale atelierului lui Brâncuși din Paris și ale operelor sale *in situ*, realizate de Man Ray, Edward Steichen, Wayne F. Miller și de Brâncuși însuși.

„În primele decenii ale secolului XX, Brâncuși a creat un corpus de lucrări inovatoare, prin care a schimbat traiectoria sculpturii moderne. Pe parcursul acestei perioade, Brâncuși a trăit și a lucrat la Paris, pe atunci un centru artistic eferescent, o adevărată capitală mondială a artei, în care luau naștere și erau dezbătute numeroase tendințe și percepțe moderniste. Brâncuși a devenit parte integrantă a acestor dezbateri, atât prin relațiile sale cu alți artiști, precum Marcel Duchamp, Fernand Léger, Amedeo Modigliani sau Henri Rousseau, precum și prin propria sa operă de pionierat.

Aspirația de a exprima esența subiectelor sale prin forme simplificate și predilecția sa pentru tradiții artistice, diferite de cele ale Europei Occidentale, l-au condus la noi abordări stilistice. În plus, modul său personal de a-și prezenta operele, punând accentul, în egală măsură, pe lucrarea sculptată, dar și pe soclu, precum și pe interconexiunea dintre lucrări, în relație directă una cu alta, în loc de a fi concepute ca entități independente, a inaugurat noi modalități de percepere și înțelegere privind natura obiectului de artă” (www.guggenheim.org).

Muzeul Guggenheim a început colecționarea lucrărilor lui Brâncuși la mijlocul anilor '50, sub conducerea lui James Johnson Sweeney. Atunci când acesta își începea mandatul, colecția era axată pe pictura „non-obiectivă”, direcție impusă de primul director al muzeului, Hilla von Rebay. Sweeney a extins în mod semnificativ politica de achiziții a muzeului și către alte genuri și tehnici, și, în special, către sculptură; în 1953, el a achiziționat lucrarea *Adam și Eva*, și primește moștenirea Katherine S. Dreier în care se află sculptura *Little French Girl / Mica franțuzoaică*, realizată de Brâncuși în 1914-1918. La 26 octombrie 1955, Muzeul Guggenheim îi dedică o amplă retrospectivă lui Constantin Brâncuși, prezentând 59 de sculpturi și 10 desene și guașe; șapte sculpturi veneau direct din atelierul lui Brâncuși de la Paris și erau arătate pentru prima oară în S.U.A. În comunicatul de presă Sweeney sublinia „importanța unei atât de ample expoziții pentru înțelegerea și aprecierea corectă a geniului lui Brâncuși. Numai o astfel de *traversare* a artei sale ne poate face să realizăm dragostea sa pentru materiale – lemn, piatră, metal – și modul sincer și direct în care funcționează imaginația artistului.”

Relația lui Brâncuși cu familia Guggenheim datează cu mult înainte de expoziția de la New York, printr-o strânsă relație a sculptorului cu Peggy Guggenheim (1898-1979), nepoata lui Solomon R. Guggenheim (1861-1949). Bogata evreică deschidea la Londra, în 1938, galeria *Guggenheim Jeune*, dorind să dedice prima expoziție operei lui Brâncuși – „singurul artist modern



Constantin Brâncuși la o partidă de golf cu Henri-Pierre Roché, Jeanne Foster și John Quinn (primul colecționar american al lucrărilor lui Brâncuși) 1923

pe care-l cunoșteam. De fapt, îl știam de șaisprezece ani...” (Peggy Guggenheim, *Confesiunile unei dependente de artă*, Pandora Publishing, 2016, p. 52) Neputând să ia legătura cu Brâncuși, care nu se afla la Paris în acel moment, Peggy îl invită să expună pe Jean Cocteau.

În 1939, Peggy Guggenheim – Peghița pentru Brâncuși, supranumită și „Mistress of Modernism” – Amanta modernismului / Amanta moderniştilor!? – se afla la Paris unde a început să achiziționeze lucrări ale unor artiști valoroși la prețuri mici; din cauza războiului care se apropia, mulți artiști se pregăteau să părăsească metropola, vânzând tot ce aveau „pe stoc”. De ani de zile Peggy voia să cumpere un bronz de la Brâncuși, însă prețurile cerute de acesta nu îi erau accesibile nici măcar ei. „Era foarte dificil să discuți despre preț cu Brâncuși, iar dacă aveai cumva curajul să faci asta, trebuia să te aștepti să-ți ceară o sumă monstruoasă. Eram conștientă de asta și speram ca marea noastră prietenie să ușureze lucrurile. Dar am ajuns să ne certăm groaznic când el mi-a cerut patru mii de dolari pentru *Pasărea în spațiu*.” Deci, în ciuda relației sale cu Herbert Read – după ce fusese soția lui Laurence Vail și a lui Max Ernst și amanta lui Samuel Beckett – se hotărăște să-l seducă pe Brâncuși: „Mă iubea foarte mult, dar eu nu am reușit niciodată să obțin ceva de la el. Laurence Vail mi-a sugerat în glumă să mă căsătoresc cu Brâncuși, ca să moștenesc toate sculpturile sale. Am luat în calcul această posibilitate, dar am descoperit în curând că el avea alte idei și nu voia să-i fiu moștenitoare. Ar fi preferat să-mi vândă totul și să ascundă banii în saboții lui de lemn.”

Afacerea „Păsării...” se încheie abia în 1940: după ce Peggy realizează că nu poate scoate nimic de la Brâncuși – „pe jumătate țaran isteț, pe jumătate zeu adevărat” – dispăre pentru câteva luni; la întoarcere, acceptă prețul lui Brâncuși, cumpărând franci de la New York, lucru care a ajutat-o să salveze o mie de dolari. Deși s-a simțit păcălit, Brâncuși a acceptat afacerea, cu condiția să termine de șlefuit lucrarea. Peggy merge la atelier să ia lucrarea cu câteva zile înainte ca nemții să intre în Paris: „Pe fața lui Brâncuși curgeau lacrimile. Am fost sincer mișcată. N-am înțeles niciodată de ce era atât de tulburat, dar am presupus că era din cauză că se despărțea de pasărea lui preferată” (Peggy Guggenheim, *op. cit.*, p. 72-74). Între timp, mai cumpăraseră, cu o mie de dolari, lucrarea intitulată „Măiastra”, de la sora lui Paul Poiret.



Expoziția Brâncuși la Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2017

Agapé

Vasile Zecheru

După ce, într-un articol precedent, am vorbit despre spiritul fratern, poate că ar fi cazul să adăugăm aici, în completare, câteva gânduri despre iubirea ca stare, așa cum a fost aceasta propovăduită în vremurile de demult, în cadrul societăților tradiționale. Din capul locului trebuie precizat că nu iubirea ca relație va face obiectul succintei noastre prelegerii, ci iubirea ca metasentiment dominant pe care oamenii din acele timpuri erau îndemnați să-l cultive în suflet și în viața lor de zi cu zi, cu răbdare, cu asiduitate și cu infinită îngăduință pentru ei înșiși și pentru aproapele, fie că era acesta prieten sau dușman.

Fără nici o excepție, făptura umană are un sentiment de carență în raport cu realitatea în care viețuiește; omul simte, încă de la naștere, că nu-și este pe deplin suficient și că parcă nu poate trăi fără „ceva” din altă parte, de la mama, de la tatăl său, de la aproapele... Mai târziu, când devine matur, omul înțelege că acel „ceva” după care tânjește mai mult sau mai puțin conștient este iubirea; în forma sa cea mai simplă iubirea poate fi o dorință, o aspirație ardentă către o împlinire, către o integrare într-o entitate mai cuprinzătoare (familia, comunitatea...) *Dacă iubire nu am, nimic nu sunt!* – spune undeva sfântul apostol Pavel. Iubirea este esențială în viața oricărui om și cea pe care o primește, dar mai ales cea pe care o dăruiește necondiționat căci, iubirea adevărată este aceea care nu cere nimic la schimb, ci doar se revarsă cu generozitate și dezinteres asupra aproapelui. Nimeni nu-l poate învăța pe om cum să iubească, nici școala, nici părinții, nici prietenii, ce să facă pentru a iubi și pentru a fi iubit, care sunt „tehnicele”, instrumentele iubirii. Tocmai de aceea, fiecare iubește în felul său; sunt tot atâtea modalități de iubire câți oameni sunt pe pământ. Despre aceste forme de manifestare a iubirii vom spune aici, câteva lucruri, riscând chiar și o tipologie *ad-hoc*, fără prea mare relevanță, de altfel.

Întâi de toate, ar fi iubirea de Dumnezeu¹, cea care nu presupune, doar așa, o simplă declarație, și nu devine efectivă doar la o etalare facilă a unor gesturi amiabile de bunăvoință sau de compătimire, ci reclamă, îndeosebi, o dedicare sinceră a tuturor faptelor noastre care se cer a fi puse sub auspiciile Ființei supreme. Iubirea de Dumnezeu nu stă în vorbele frumoase, ci îndeosebi în fapte și acțiuni cuprinzând întreaga manifestare a omului în lume cu gândul la împlinirea voinței divine. Doctrina ortodoxă vorbește explicit despre omul îndumnezeit ca fiind apogeul sublim caracterizat prin faptul că intelectul acestuia poate trăi launtric unirea cu Lumina cea mare ce sălășluiește în centrul Ființei, Sinele transpersonal și absolut.

Desigur, sunt multe lucruri de făcut până să ajungi în acel punct culminant și nu este chiar așa de simplu precum o spunem aici într-o banală propoziție. Uneori, treptele acestui gen de iubire urcă până la sacrificiu și până la dăruirea totală și fără rezerve. Pentru început însă, un om „trezit” la realitate va înfăptui în interiorul său o nuntă alchimică, o metamorfoză profundă ce presupune asumarea tuturor contradictorialităților cu care a venit pe lume! Așadar, primul

pas al aspirantului ar fi acela de a conștientiza că Dumnezeu subzistă în realitatea înconjurătoare și că trebuie să-I fie recunoscător pentru toate cele ce sunt și pentru întâmplările care-i sunt date să le trăiască. Ca să înțelegem mai bine ce-i cu nunta alchimică și cu această devenire obligatorie pentru cel ce vrea să fie cu adevărat un om întreg, va trebui să înțelegem în prealabil câteva despre doctrina sufletului binar (scindat) – caduceul lui Hermes (Peter Novak, P. – 2010).

A doua abordare este chiar aceea care ni se relevă prin lecția companionajului, iubirea aproapelui, a fratelui. Drumul către Dumnezeu trece prin aproapele tău! Fără să explice nimic doctrina inițiativă îi cere aspirantului să practice cu dedicare întovărășirea întru lucrare, toleranța, compasiunea etc. Companionajul nu este doar o convivialitate superioară, adică să fim corecți unii cu alții, să ne salutăm, să fim politicoși, este mai mult decât atât. Această stare presupune o atitudine de permanentă angajare, solidaritate și empatie cu suferința fratelui, beatitudine sinceră la bucuria și izbânda acestuia.

În fine, a treia abordare este iubirea de Sine, *philautia*. Iubește-te pe tine însuși! Fiecare dintre noi crede că se iubește suficient de mult, dar nu-i așa. Iisus a spus „*Iubește-ți aproapele ca pe tine însuși!*” Prin aceasta se presupune că omul se iubește îndeajuns ca să-i fie un etalon această iubire de Sine, pentru iubirea pe care trebuie s-o acorde aproapelui. Așadar, cum te iubești tu pe tine să-ți iubești și aproapele, ne îndeamnă Mântuitorul. Numai că, în fapt, nu prea știm să ne iubim propria ființă. De regulă, omul nu se acceptă așa cum este el ca întreg, cu bune și cu rele. Din această ne-iubire de Sine se revarsă numeroase sentimente negative care încet, încet, se transformă în ură, gelozie, furie, invidie și, mai apoi, în acțiuni, comportamente, automatisme, impulsuri, mod de viață. Ne-iubirea de Sine este ca un gheizer ce aruncă neconținut către exterior asemenea răutății cu grave consecințe pentru individ dar și pentru toți cei din jurul său, deopotrivă. Dacă nu conștientizează acest lucru, omul este pierdut; soluția trebuie căutată în aprofundarea iubirii de Sine. Un căutător de Lumină trebuie să cerceteze mai întâi, întunericul din interiorul ființei sale și, pentru aceasta, el va trebui să coboare launtric² în infern unde va descoperi toată acea junglă de tendințe, impulsuri și predispoziții care-i otrăvesc viața (Lawrence Crane – 2011).

Așadar, iubește-te sincer și constant pe tine însuși omule! În fiecare zi când te trezești, dar și înainte de a adormi, adresează-ți fraze benefice pentru a-ți ridica stima de sine. Apoi, să pui în practică tot ceea ce spui că ești. Dacă vei gândi că ești inteligent, acționează inteligent; dacă vei gândi că ești performant, demonstrează acest lucru; dacă vei gândi că ești iubitor, exprimă-ți iubirea; dacă crezi că nu există obstacol pe care să nu-l poți învinge, atunci propune-ți scopuri înalte și luptă pentru ele până când le vei împlini. În știință, aceasta se cheamă automotivare. Să nu invidiezi pe nimeni pentru ceea ce are sau pentru ceea ce este; tu vei dobândi ceea ce meriți, ceilalți partea lor. Să nu porți ranchiună nimănui; acest sentiment nu te va lăsa să fii fericit;

trebuie să-L lași pe Dumnezeu să facă dreptate, iar tu... acceptă și uită! E greu, dar nu imposibil. Nu lua lucruri care nu-ți aparțin; amintește-ți că, potrivit legilor nescrise ale naturii, mâine vei pierde ceva de și mai mare valoare. Să nu faci pe nimeni să sufere; toate ființele au dreptul să fie respectate. Iubirea este sorgintea tuturor virtuților; ea „este îndelung răbdătoare; dragostea (iubirea, n.n.) este binevoitoare, nu pizmăiește, nu se laudă, nu se fălește. Iubirea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește răul. Nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduiește, toate le rabdă. Iubirea nu cade niciodată. [...] Și acum rămân acestea trei: credința, nădejdea și iubirea. Iar mai mare dintre acestea este iubirea” (I Corinteni 13).

Tema iubirii și a împlinirii prin căsătorie este foarte frecventă în artă. Omul vine în viață cu nevoia de a iubi și de a fi iubit. Un bărbat și o femeie care se iubesc au tendința firească de a se căsători și de a trăi împreună alcătuind o familie, o unitate. Totuși, iubirea și căsătoria nu merg totdeauna împreună. Inițiatii, știu că această tendință generală, atât de naturală și de răspândită, de a căuta o altă ființă de sex opus pentru a te uni cu ea, relevă una din cele mai mari taine, anume că, ființa umană este, în esență, un androgin (*Rebis*). Acesta este un adevăr pe lângă care omul obișnuit trece cu mare ușurință. Pentru orice inițiat, adevărata căsătorie (nunta alchimică) este unirea interioară cu cealaltă jumătate a ființei sale. Când ai realizat în tine această unire a celor două jumătăți ești o ființă completă, altfel, pentru că nu poți să te accepți în totalitate, rămâi scindat pe vecie. Majoritatea căsătoriilor nu sunt decât experiențe, încercări, mai mult sau mai puțin reușite, în așteptarea adevăratei căsătorii, cea de ordin spiritual.

Aproape că, de la *Banchetul* lui Platon, nimic important, nimic ieșit din comun nu s-a mai spus despre iubire, chiar dacă istoria civilizației contabilizează mii de scrieri pe această temă generoasă dar și deosebit de dificilă în ceea ce privește cercetarea sa. Poate că singura excepție de la această regulă este acea teribilă lecție dată umanității de către Iisus, cel care s-a jertfit la propriu din iubire pentru oameni. Vom reveni în final cu câteva cugetări semnificative preluate din marii mistici ortodocși, cu referire la conceptul de iubire creștină.

Întorcându-ne la Platon, vom spune că obiectul iubirii constă în: (i) a dori ceva ce-ți lipsește, (ii) ceva frumos, (iii) ceva bun – frumosul nefiind altceva decât un caz particular al binelui, (iv) a dori să ai acel ceva mereu, pentru totdeauna – această posesie perpetuă fiind, pentru om, similară cu fericirea. Pe de altă parte, sub aspectul naturii sale, iubirea ar trebui văzută astfel: (i) prin „mereu” și prin „posesia perpetuă” se va înțelege inclusiv aspirația omului către nemurire, (ii) această năzuință inerentă constituie o revelare a divinului din om având ca manifestare distinctă căutarea beatitudinii, (iii) „instinctul” nemuririi se manifestă ca un surplus de rodnicie și de procreare ce nu se poate împlini decât în prezența frumuseții – numai frumusețea concordă cu divinul, urâtul fiind, din acest punct de vedere, discordant, nearmonios și dezagreabil, (iv) frumusețea (subiectivă și relativă) nu este obiectul iubirii ci doar un catalizator al acesteia (Maestrul Z & Discipolul A, – 2013).

Mesajul despre iubire, sintetizat mai sus, este un comprimat după discursul lui Socrate așa

cum a fost acesta prezentat de Platon în celebra sa carte menționată la bibliografie. Socrate face însă precizarea că, la rândul său, a primit învățătura de la o preoteasă (reală sau fictivă, nu știm) din Mantinea, pe numele ei Diotima³, și că toată această concepție despre iubire are, de fapt, un caracter revelat și profund sacru. Sintetizând toate acestea în preambulul său la *Banchetul*, Petru Creția⁴ spune: „Rezultă, în ansamblu, că iubirea este un preaplin carent de obiectul ei, pe care ca atare îl dorește și că frumosul, ca să funcționeze în calitate de condiție necesară a descărcării de preaplin, trebuie să fie o proprietate a obiectului. Și mai rezultă că acest primos care este iubirea este prezența potențială în noi a nemuririi divine” (Platon – 2011, pp. 55-57).

Lecția iubirii din *opus*-ul antic, dăruită lumii de marele inițiat care a fost Platon⁵ are o strânsă legătură cu iubirea fraternă propovăduită prin doctrina inițiativă tradițională, prin ritual și simbolistică. Spre exemplificare arătăm că, în mijlocul templului masonic există o colonetă a Iubirii,⁶ Secundul Supraveghetor aprinzând lumina acesteia. Potrivit tradiției, Secundul Supraveghetor este responsabil cu organizarea agapelor fratere pe care, de altfel, le și patronază ca atare; date fiind atribuțiile sale ce țin de propovăduirea și exercitarea Iubirii, el mediază, totodată, între Înțelepciune (Venerabil) și Putere (Primul Supraveghetor). Am putea conveni, la acest moment, că învățătura inițiativă integrează setul de credințe platonice și le aduce în realitate sub forma unor pilule concentrate, îndemnuri și alegorii (vechi de când lumea, iată!) pentru a ne schimba setul de convingeri, conduita, abordările și, odată cu acestea, întreaga noastră viață. După mai mult de două milenii și jumătate de la *banchetul* pe care-l relatează Platon, s-ar putea conchide că însușindu-ne concepția ce răzbate din lucrare și trăind după preceptele sugerate aici, am putea da mai multă profunzime conviețuirii noastre de zi cu zi și, în consecință, ne-am apropia cu încă o măsură de mult dorita stare de pace și armonie socială pe care cu toții o căutăm, mai mult sau mai puțin conștienți; doar așa putem conferi excelență și sens aspirațiilor noastre.

Poate că nu este locul și timpul, aici și acum, să vorbim și despre cealaltă față a realității: relațiile umane toxice din viața noastră. Este însă util și necesar. Din preaplinul carent al iubirii

sale ființa umană poate da chiar și peste Satana în persoană care-i va tulbura iremediabil viața și echilibrul. De aceea, va trebui să avem ochii larg deschiși atunci când introducem pe cineva în viața noastră. În unele cazuri, însă, relația toxică poate fi cu părintele, cu fratele, cu soția, cu fiul iubit sau fiica etc. Oricum ar fi, nu ezita să-ți igienizezi sistemul tău relațional și nu tolera la infinit, în proximitate, pe cei care, prin felul lor de a fi, îți aduc în viață haosul din viața lor. Nu poți exersa iubirea, ca relație nemijlocită, cu un crocodil sau cu un scond din preajma ta, de pildă. Iubește-i totuși și pe aceștia, dar mai de la distanță! Așadar, *Iubește și fă ce vrei!* Sfântul Augustin spunea așa, pare-mi-se, dar și Aliester Crowley (Maestrul Z & Discipolul A, – 2013).

În final, aduc în atenția cititorului câteva citate edificatoare, așa cum ne sunt acestea prezentate în dogmatica⁷ ortodoxă, atât de bogată și de rafinată în a ne îndruma să cultivăm sfânta stare de iubire mirific roditoare în toate planurile. Astfel, cu privire la iubirea de Dumnezeu ni se spune că aceasta este *marea și cea dintâi poruncă* (Matei: 23, 38). În acest sens, suntem îndemnați limpede și fără echivoc chiar de către Iisus, însuși: *Să iubești pe Domnul Dumnezeul tău din toată inima ta, cu tot sufletul și cu tot cugetul tău!* Și apoi, ni se mai spune că iubirea de Dumnezeu nu stă în vorbe frumoase și iscusite ci, îndeosebi, în ascultare și în împlinirea poruncilor, a regulilor sacre ce decurg din Tradiția perenă.

Literatura patristică abundă în referiri – metafore și pilde absolut remarcabile – privind iubirea aproapelui, a fratelui întru Domnu'. *Iubirea de aproape nu-i cu puțință fără legătura de la om la om!* (Luca), *Iubește pe toți oamenii deopotrivă!* și *Iubirea îi adună iarăși, laolaltă, pe cei despărțiți și dezbițați!* (Maxim Mărturisitorul), *Diversitatea oamenilor este izvor de iubire întreolaltă!* (Ioan Gură de Aur), *Sufletul iubitor se milostivește de toate făpturile!* (Isaac Sirul), *Unitatea în Duh este rodul iubirii de Dumnezeu și de oameni!* (Grigorie de Nyssa) și exemplele ar putea continua. Ar mai fi de amintit aici îndemnul absolut de iubire a vrăjmașului nostru: *Cu cel ce-ți e vrăjmaș să te porți ca și cu un prieten!* (Simeon Noul-Teolog) *Dacă nu se roagă pentru vrăjmaș, sufletul nu poate avea pace!* (Siluan Athonitul) (Larchet, J.-C. – 2007).

În fine, iubirea curată de Sine⁸ și roadele sale

duhovnicești își au temeinicia în faptul că omul este făcut după chipul lui Dumnezeu și, apoi, este destinat și binecuvântat întru asemănarea cu El. Ca atare, un om care, în mod duhovnicesc, se iubește pe Sine, îl iubește negreșit și pe Dumnezeu și, astfel, îl poate iubi mai profund și mai dedicat pe fratele său, fără a avea resentimente și gânduri ipocrite, pătimase ori trupești. *Cel ce se iubește pe Sine și pe ceilalți îi iubește!* (Antonie cel Mare).

Bibliografie

- Crane, L. (2011) – *Iubește-te pe tine însuși și lasă-i pe ceilalți să facă ce vrei tu*, Ed. Adevăr divin.
Larchet, J.-C., (2007) – *Despre iubirea creștină*, Ed. Sophia.
Maestrul Z & Discipolul A, (2013) – *Decus in labore*, Ed. Herald, Buc.
Novak, P. (2010) – *Dincolo de moarte*, Ed. Nemira.
Platon (2011) – *Banchetul sau Despre iubire*, Ed. Humanitas.

Note

- 1 *Principiul suprem transcendent*, Marele Arhitect al Universului, cum spun francmasonii din respect pentru fratele japonez, indian sau african, cel care s-a născut și a fost educat într-o altă, spiritualitate.
- 2 *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*, VITRIOL.
- 3 În traducere din limba elenă, *Cea care-l onorează pe zeu*.
- 4 Traducător al operei lui Platon în limba română și autor al subtilului preambul ce deschide *Banchetul*.
- 5 A se vedea viața lui și a viața maestrului său, Socrate.
- 6 Coloneta corintică, denumită și coloneta Frumuseții.
- 7 Domeniu distinct al teologiei care expune sistematic adevărurile revelate referitoare la Dumnezeu și la acțiunea sa.
- 8 A nu se confunda iubirea de Sine cu egoismul narcisist (dragostea în chip trupesc); Sfinții Părinți introduc o delimitare categorică între iubirea de Sine și *philautia* rea (trupească), cea care se opune radical elevării spirituale.

■



Expoziția Brâncuși la Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2017

Ishion Hutchinson

Născut în Port Antonio, Jamaica, Ishion Hutchinson (n. 22 august 1983) este doctor în filologie cu o teză susținută în cadrul universității din Utah. A publicat două volume de poezie: *Far District* în 2010 pentru care a primit premiul PEN/Joyce Osterweil și *House of Lords and Commons*, tipărit anul trecut la Farrar, Straus and Giroux. Pe lângă *Whiting Writers' Award*, Hutchinson primește, în 2017, prestigiosul *National Book Critics Circle Award* pentru poezie, dar și o bursă *Guggenheim* pentru creație artistică. Profesor la *Cornell University*, publică în 2015 o carte digitală intitulată *The Garden*. Caribeanul se remarcă, s-a spus deja, prin construcțiile sale sintactice bizare, dar și prin felul în care memoria și peisajele copilăriei transformă lirica sa într-un soi de panoptism huliganic.

(Alex Ciorogar)

Spațiul Negru

Pentru Erna Brodber

Be ye my fictions; But her story.
- Richard Crashaw

Pot aduce aura
în peștera nopții, silențios
cu muzica (nu mă-ntreba ce muzică),

pentru ea umbră acolo
în lumina lunii; ochelarii ei
aburiți împrejurul ramelor;

ochii ei sălbatici fixați
pe lintoul ușii
în timp ce bufnița de ceară se holbează înapoi la
mine. Sunt bumbăcelul ei

copacul pieptănat de briză
alb la nota ei finală
diminuendo poco a poco ...

Afro-lunar, eu însumi
mă depășesc pe mine
fascinat de ea.

Ea pleacă și eu mă preling
sub mugurii negrii
de sub casa ei, pentru a ridica

un clopot de somon pe deal
dizolvând norii moi fractalici
fără mâhnire sau malițiozitate.

Un Marș

Lecția zilei: Siria și Stiria
Pentru Siria, citește: Drapelul său cuceritor
flutura din Siria.

Și pentru Stiria: Privește această harpă de sânge,
mapând

Acum sunt conectat. Voi ajunge deasupra
vocea mea tremurând de dragul pădurii
pe asfalt. Vei vedea stelele în cranii

sclipitoare, sinaptice, intermitente, la marginea
groazei - a fost, probabil, un petec de brazi,
mesteceni? -

Oricum. Nu te împotmoli

în termeni; ei au entropia
în comun, dăunătoare bunăstării comunale
acei obtuzi centurioni în flacăra

bougainvillei, căutăturile lor brevetate
pline de surprize. Discurs diversificat. Cruzime.
Dreptate. Mă rog, fii totuși

atent la luptă - albă
pantera ce plutește în sus pe lângă stâlp -
umbra crește tot mai mare pe pământ

Omagiu: Vallejo

Prinse în plasa procreației, asprele anunțuri
mortuare
ale vieților secunde lumina spitalului solstițiu
jefuit

o cezariană binecuvântată și acum avem
republică,
pâinea sub braț, vărsătorul mărilor: Cetus,
Cristos.

trece mierla și-mi pun jacheta herringbone,
gargo cu aripi fremătând domină clădirile,

ploaia întunecă pavajul, Vallejo și Vallejo
alergând
pe Eager Street; Marți, mi-aduc aminte de piatra
albă

în șuieratul sălbatic și vid al asteriscului; în
fiecare Marți, se așează
la amiază, lângă Catedrală, mierle se așează încet
pe Biddle Street.

Împărăția trădată

Richard Brautigan

Această poveste de dragoste a avut loc în
timpul ultimei primăveri a generației beat.
Trebuie să fie trecută de treizeci de ani pe
acum și mă întreb dacă mai participă la petreceri.

Nu mai îmi amintesc numele ei. S-a alăturat
celorlalte nume ce se rotesc prin mintea mea ca o
maree de figuri uitate și de silabe invizibile.

Locuia în Berkley și o întâlneam adesea la petre-
cerile pe la care mai participam în acea primăvară.

Apărea la petreceri, mereu apetisantă, pusă pe
băut vin și pe flirtat până aproape de miezul nop-
ții, după care își intra în rol cu oricine dorea să
cocheteze cu ea, adică majoritatea prietenilor mei
care aveau mașini. Unul după altul, s-au întâlnit cu
osânda pe care ea le-o pregătea.

- Mergă cineva la Berkley? Am nevoie de o cursă
până la Berkley, anunța ea pe un ton suav. Avea un
ceas mic de aur ca să nu stea peste miezul nopții.

Unul din prietenii mei, influențat de vinul con-
sumat, se nimerea mereu să cadă în cursă, iar când
ajungeau în Berkley îl lăsa să intre în micuțul ei
apartament și-l anunța că nu se va culca cu el pen-
tru că nu s-a culcat cu nimeni până atunci, însă,
dacă dorea, putea să doarmă pe podea fiindcă avea
o pătură de lână în plus.

Prietenii mei erau prea beți ca să mai conducă
înapoi în San Francisco, așa că dormeau pe podea,
înveliți în pătura verde de armată, trezindu-se di-
mineața morocănoși și țepeni ca un coiot plin de

reumatism. Nu erau treziți nici de aroma cafelei,
nici de cea a micului dejun.

Peste alte câteva săptămâni, o vedeai la altă pe-
trecere și cum se apropia miezul nopții, cum își
depăna cântecelul: „Mergă cineva la Berkley? Am
nevoie de o cursă până la Berkley.” Și iar se nimerea
ca vreun biet fraier să-și dea întâlnire cu pătura de
pe podeaua din apartamentul ei.

În ceea ce mă privește, n-am reușit să înțeleg de
ce îi ținea figura de fiecare dată. Însă eu n-aveam
mașină. Asta trebuie să fie explicația. Trebuie să ai
mașină ca să-i înțelegi misterul.

Îmi amintesc o seară când toată lumea bea vin,
se simțea bine și asculta muzică. Ce zile de neuitat a
mai prins generația beat cu discuții interminabile,
vin și jazz!

„Podeaua din Berkley” (așa era poreclită ea) era
acolo și răspândea voie bună peste tot unde pășea,
mai puțin printre prietenii mei pățiți care au profi-
tat din plin de ospitalitatea ei.

A venit miezul nopții și momentul „Mergă cine-
va la Berkley”. Mereu folosea exact aceleași cuvinte.
Cred că din cauză că funcționau atât de bine.

Unul dintre prietenii care mi-au povestit aven-
turile cu ea m-a privit și mi-a zâmbit în timp ce
un altul, virgin în acest domeniu și destul de pornit
după vinul consumat, a mușcat momeala.

- Te duc eu acasă, a zis.

- Minunat, a răspuns ea cu un zâmbet sexy.



Richard Brautigan

- Sper că-i place să doarmă pe podea, mi-a șoptit
prietenul meu, suficient de tare încât ea să-l audă,
dar prea încet pentru cel ce urma să facă cunoștin-
ță cu podeaua din Berkley.

Cu alte cuvinte, ea devenise deja o glumă inte-
rioră printre cei pățiți, la rândul lor amuzați să-i
vadă și pe alții suferind aceeași soartă.

S-a dus să-și recupereze paltonul și au ieșit, însă
de data asta a băut prea mult vin și când a ajuns
lângă mașină a vomat pe bara de protecție.

După ce și-a golit stomacul și s-a simțit un pic
mai bine, prietenul meu a condus-o la Berkley
unde a dormit înfășurat în nenorocita de pătură.

A doua zi s-a întors la San Francisco: țepăn,
mahmur și atât de furios pe ea că nici n-a mai cu-
rățat voma de pe bara de protecție. Conducea prin
San Francisco de luni de zile cu o pată atât de mare
pe mașină încât părea o întregă împărăție trădată,
până când s-a curățat de la sine.

Aceasta ar fi putut fi o poveste amuzantă dacă
oamenii n-ar avea nevoie de puțină iubire din când
în când și e cu adevărat sfâșietor prin câtă nenoro-
cire trebuie să treacă uneori ca să obțină măcar o
fărâma.

Traducere de **Andrei Mocuța**

Fastă întâlnire între muzică și arhitectură la BNR Cluj

Virgil Mihaiu

Am afirmat, de câte ori mi s-a dat ocazia, că mă consider privilegiat de a mă fi născut la Cluj. Poate și fiindcă, deși ajunsei la senectute, urbea mea natală continuă să-mi furnizeze surprize. Una dintre cele mai agreabile mi s-a întâmplat în aprilie 2017. Grație colaborării dintre Academia de Muzică G. Dima și Asociația *Cultura Viva Sighișoara* – fondată de violonistul Alexandru Gavrilovici, născut în România și stabilit în Elveția – fu organizat un concert omagial dedicat lui Sándor Veress. Surpriza a intervenit în momentul când șarmanta și competentă doamnă Ioana Baalbaki, lidera Secretariatului artistic din cadrul Academiei noastre, mi-a comunicat că respectiva serată muzicală va avea loc în salonul de conferințe al Băncii Naționale a României din Cluj. Edificiul, situat în plin centru al capitalei transilvane, a beneficiat de o inspirată acțiune de restaurare coordonată de arhitectul Adrian Spirescu (recompensat pentru asta cu premiul special al Festivalului *Arhitekt Tropisme* din anul 2009).

După ce am trecut de controlul de securitate, identic cu cel de pe aeroporturi sau de la ambasadă, avui revelația uneia dintre cele mai frumoase săli pe care le-am văzut în anii din urmă în România. Întâia asociere ce mi-a venit în minte fu aceea cu stilul decorativ-arhitectural *Art nouveau/Jugendstil*, în versiunea lui Alfons Mucha din Praga primelor decenii ale secolului trecut. Nu e de mirare, întrucât clădirea a fost edificată în 1910, chiar anul când Mucha (1860-1939) se stabilea în capitala patriei sale, după patru decenii de quasi-exil la Viena, Paris și în USA. La amprenta de tip *secession* contribuie frizele decorative, somptuosul plafon cu vitralii ce asigură totodată ventilarea, două strălucitoare mozaicuri în manieră Mucha, corpuri de iluminat, toate integrate armoniei volumetrice a ansamblului, cărora li se adaugă fotolii confortabile pentru public și o acustică parcă special gândită pentru spectacole muzicale.

Așadar, o ambianță adecvată omagierii unui compozitor născut la Cluj în urmă cu un secol (la 1 februarie 1907). Sándor Veress a studiat la Budapesta, avându-i ca profesori pe faimoșii compozitori Zoltán Kodály și Béla Bartók. Interesat de muzicile tradiționale, va deveni în 1935 asistent la clasa de etnologie muzicală a Conservatorului budapestan alături de Bartók. După studii de perfecționare la Londra, va prelua clasa de compoziție a lui Kodály, dar va emigra din Ungaria în 1943. Din 1950 Veress devine profesor de compoziție la Berna. Printre discipolii săi s-au aflat nume marcante, de talia unor György Ligeti și György Kurtág, precum și o pleiadă de importanți compozitori elvețieni, cum ar fi Heinz Holliger, Roland Moser, Jürg Wyttenbach.

Personal, am aflat despre Veress prin anii 1980, de la ex-discipolul său Jürg Solothurnmann. Pe atunci făceam parte împre-

ună cu Jürg din colegiul redacțional al fabuloasei publicații *Jazz Forum*, editată la Varșovia de către Federația Internațională de Jazz. În acel conclav al jazzologilor din peste 35 de țări Solothurnmann reprezenta Elveția, iar eu aveam onoarea să reprezint România. Aflând că sunt clujean, Jürg mi-a vorbit elogios despre magistrul său. Mai apoi aveam să-mi dau seama de prestigiul deosebit, acumulat prin merite de către Veress în lumea muzicală elvețiană. Un element biografic destul de bizar este că acestuia i-a fost conferită cetățenia elvețiană abia cu câteva luni înainte de deces, survenit la 4 martie 1992 în urbea sa de adopțiune, Berna.

Concertul de la Cluj a beneficiat de o distribuție instrumentală remarcabilă: pe lângă violonistul Alexandru Gavrilovici – care e, totodată, și președintele Asociației *Cultura Viva Sighișoara* – au evoluat câțiva dintre tinerii reprezentanți de marcă ai școlii interpretative clujene, aflați în plină ascensiune profesională. Prima piesă, intitulată *Memento*, dedicată de Veress liderilor revoluției din Ungaria din 1956, a fost concepută în tehnica serială dar „umanizată” prin elemente modale autohtone. Atmosfera de reculegere și sobrietate presupusă de o asemenea temă și-a aflat interpretării sensibili în violonistul Traian Boală (membru al excelentului Cvartet *Arcadia*) și contrabasistul Róbert György.

Spre a releva conexiunea lui Veress cu maestrul său, în program fu inclus *Duo-ul pentru vioară și violoncel*, op. 7 de Kodály. O bijuterie sonoră ce presupune abilități tehnice și de interacțiune, cărora violonistul Alexandru Gavrilovici și violoncelistul Zsolt Török le-au făcut față *con brio*.

Aceeași strălucire interpretativă a caracterizat *Sonatina pentru oboi clarinet și fagot*



Detalii arhitectonice BNR Cluj



Sandor Veress

compusă de Veress în 1931. Deși încă foarte tineri, cei trei instrumentiști clujeni vădesc o dexteritate și o empatie pe deplin maturizate, în transpunerea sonoră a unei partituri de maximă densitate ideatică, captivantă prin rafinamentele armonice, timbrale și ritmice, din care nu lipseau condimentările ludice. Certamente, despre oboistul Adrian Cioban, clarinetistul Aurelian Băcan și fagotistul Rareș Sângeorzan se vor mai auzi, în anii ce vin, binemeritate comentarii elogioase.

Ultima piesă din program a avut și o încărcătură emoțională pe măsură, întrucât e o lucrare cu caracter testamentar. Intitulată *Concertotilinko pentru flaut și orchestră de coarde* (1991), compoziția sugerează, în prim-plan, sonoritățile fluierului tradițional, numit *tilincă*, caracterizat prin utilizarea armonicilor naturale ale sunetului. Auditorii sunt proiectați într-un spațiu bucolic, evocator de inocente reverii, ca într-o retrospectivă *sine ira et studio* a unei vieți închinată artei. Pe lângă cordarii deja menționați, aci și-a făcut apariția Sonia Vulturar la vioara întâi. Remarcabilă fu interpretarea pregnantă a partituri solistice de către Raluca Ilovan, o flautistă cu multă personalitate.

Piese bine alese, și reușitele lor interpretări, au constituit o bună carte de vizită pentru creația unui autor prea puțin cântat în urbea natală. Ele au demonstrat modul cum Sándor Veress și-a desfășurat talentul pe calea deschisă de magistrul său, Kodály, creând o muzică echilibrată, admirabil cizelată, aptă să capteze interesul auditorilor prin dramatismul ei intrinsec, lipsit de emfază sau excese.

Pentru șansa de a savura delectabila combinațiune dintre nobilele arte ale muzicii și arhitecturii, se cuvine a fi elogiată – în primul rând – implicarea reprezentanței din Cluj a Băncii Naționale a României, prin domnul Septimiu Moga. Pe lângă instituțiile deja menționate, la organizarea seratei au contribuit, de asemenea, Swiss Sponsors' Fund România, Consulatul General al Ungariei și Filarmonica *Transilvania* din Cluj. Felicitări și mulțumiri tuturor.

Acting 4

Alexandru Jurcan

Festivalul de teatru *Acting* de la Baia Mare a ajuns deja la a patra ediție, mereu sub auspiciile Rotary. Doamna Angela Dobrai de la Rotary Club Baia Mare, coordonatoare de proiect, a fost secondată pe planul artistic de exigentul profesor Nicolae Weisz. Ca în fiecare an, spectacolele au avut loc la Teatrul de Păpuși, între 24-26 martie 2017. Din nou a fost prezentă echipa de la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj: Gelu Badea, Raluca Sas-Marinescu, Mihai Pedestru, Cătălin Mardale. Workshopurile s-au dovedit la fel de utile, atât pentru situațiile scenice, cât și pentru ineditul anturajului. Un festival elevat, cu prestații cizelate, într-o atmosferă artistică de invidiat.

Trupa Dramatis Personae din Baia Mare, coordonată de Nicolae Weisz, a prezentat Opera Camique, după Cami și Flavius Lucăcel, care punctează vidul cuvântului și viața unui adolescent mereu dedublat. Organizarea pe capitole, grație proiecției video, ajunge la un final bulversant, spre o sinteză fulgurantă a ideilor.

Trupa din Baia Mare a jucat o creație colectivă – X-ist – bine articulată scenic, cu magma tineretii, cu replici percutante, însă nu s-a îndepărtat prea mult de stilul „atelier”, atât de vehiculat. O piesă cu mesaj, costume, muzică și antren a fost Pinocchio de Joël Pommerat, prezentată de trupa Ferdy din Sighetu Marmației, în regia lui Gelu Marian. Un Vișniec incitant (țara lui Gufi) a venit tocmai de la București – trupa Dorei Lazăr, atât de poetic denumită Dor fără sațiu – ca să vorbească în metafore teatrale despre drumul luminii. Elevul Mihai Gligan de la trupa Assentiment din Huedin a regizat sceneta Nervi de I. Băieșu, sporind numărul personajelor, subliniind eroziunea cuplului, reluarea ciclică, totul spre un umor parodic.

Tot din Huedin, trupa Amigong, condusă de Doru Rus, a prezentat piesa lui Radu Țuculescu *Ce dracu' se întâmplă cu trenul ăsta?* Realitatea inundă textul, comicul și grotescul își dau mâna, personajele fiind o sinteză succulentă a societății românești, în totală deziluzie și rutină senină.

Regia a realizat tablouri vizuale, prin melanjul de valize și cruci, cu o coloană sonoră empatică.

Excelentă piesa Paradox, o creație colectivă a trupei Genesis de la Palatul Copiilor din Cluj-Napoca, în regia Andreei Mărculescu. Ironie, umor negru, plus proiecțiile, care ilustrează în răspăr orice monolog, deoarece adevărul se află în acele imagini, nu în șuvoiul vorbelor. Gabriela Pavel de la Arad, cu trupa sa Teatrix, a jucat *Bâife, șmenuri, șușanele* de Jean-Michel Ribes. Fabule scurte, povestiri comice, antren, text coerent și momente delicioase.

Dana Moisuc a regizat *Pisica verde* de Elise Wilk (trupa Future acting). Un text incendiar despre adolescenți care se vor ascultați, în anxietatea și dramele lor. Interesante imagini cu chipurile luminate, ca niște adevăruri crude, sublimite. Tot adolescenții sunt în prim-plan în scenariul colectiv *Stand-up detention* (după texte de Krista Boehnert) – trupa Par Ris, coordonată de actorul Andrei Dinu. Cei șapte tineri vin în fața publicului, fiecare cu propriul monolog, etalând adevărul polifonic. Spectacolul se bazează pe rostire, dicție, text.

Finalul festivalului a însemnat discuții cu animatorii, analiza spectacolelor, diplome, premii și promisiuni de continuitate artistică.

Din zorii feminismului: o poveste despre feminitate

Claudiu Groza

Ca o farsă parodică a ipocriziei sociale victoriene, dar de fapt o profundă și fină radiografie a feminității de acum un veac și ceva, este *In the Next Room (or The Vibrator Play)* de Sarah Ruhl, montată în premieră națională (17 martie) de Dragoș Alexandru Mușoiu la Teatrul Național din Craiova.

Sarah Ruhl este o autoare americană născută în 1974, ale cărei texte dramatice au fost nominalizate la numeroase premii. *In the Next Room* a avut premiera absolută în 2009, intrând în finala Premiului Pulitzer și obținând mai multe nominalizări la Premiile Tony. Piesa are o scriitură ingenios articulată, cu o intrigă comică, spectaculoasă, cu priză la public, dar și cu un subtext profund, rafinat și bine intercalat în intriga alertă.

Acțiunea are loc undeva la finele secolului 19, când un tânăr medic ginecolog descoperă avantajele electricității în tratarea nevrozei sexuale feminine (dar nu numai). Doctorul inventează un vibrator electric, pe care-l folosește cu succes pe paciente și... pacienți (de aici o întreagă înlanțuire de momente amuzante în intrigă, dar și o deficiență a textului – niște artificial-eseistice digresiuni culturale). El nu va observa, însă – exact ca în butada cu pantofii scâlțiați ai cizmarului – depresia post-natală a propriei sale soții. Or, de aici se edifică orizontul semantic subtil al piesei, cel despre condiția feminității și maternității într-un moment de emancipare.

Trebuie spus că *In the Next Room* (voi folosi acest titlu, cel al spectacolului fiind *Elefantul din cameră sau The vibrator play* – un melanj

nițel oportunist, după opinia mea) nu are nimic tezigist în pledoaria sa feministă. Singurele defecte de scriitură rezidă în acele „protuberanțe” pretențioase de istoria artei și filosofie care apar în partea a doua, un pic snoabe și la care se putea renunța. În rest, textul are o amprentă comică marcată, care permite diverse „manevre” regizorale – pe care Mușoiu le-a și operat, de altfel – fără a i se estompa acea notă gravă de care aminteam mai sus.

Tânărul – și promițătorul, trebuie spus – regizor a apelat inteligent la diverse mecanisme comice în spectacolul său, care are o unitate notabilă, în ciuda multiplelor maniere de joc sau de semnificație abordate. Există de-a lungul reprezentației elemente/momente de ostentativă teatralitate, altele de mecanicism absurd, melodramatice etc.

Decorul alveolar, eficient și practic (creat de Andreea Simona Negrilă) întruchipează locuința medicului, cu cabinetul scufundat ca un amfiteatru în centru și spațiile „civile” împrejurul acestuia. Un fel de hrubă a științei, din care străbat doar ecourile satisfăcute ale pacienților. Alături de costumele „de epocă” ale Elenei du Soleil (cu splendide rochii și pălării feminine și sobre costume masculine) spațiul circumscrie exact momentul istoric. Jocul protagoniștilor este însă adesea de



In the Next Room (or The Vibrator Play)

semn opus: intrările, de pildă, duc cu gândul la mecanicismul teatrului absurd, momentul când două eroine folosesc vibratorul în lipsa medicului are ceva din „stridența” (pentru noi, privitorii de azi) filmului mut, pictorul Leo, pacientul masculin, are gesturi și replici desprinse parcă din convenția rizibilă a operei clasice ș.a. Un amestec de formule care nu distonează, dar care bavurează, cumva, parte a doua a spectacolului, inducând o anume oboseală privitorului. Distonează, însă, câteva replici de extratext care, bizar, nu se integrează în acest ansamblu unitar: fredonarea melodiei *Chattanooga Choo Choo* (un vibrator se cheamă Chattanooga), de pildă. (Oricum, observațiile mele se referă la detalii ale spectacolului, care nu dăunează ritmului și concepției).

Actorii craioveni au susținut impecabil acest ritm alert al unui spectacol solicitant, ipostaziindu-se cu același aplomb în variatele maniere de joc. Cerasela Iosifescu (dna Givings, soția medicului) a redat convingător și emoționant la un moment dat depresia postnatală a personajului său, nevroza femeii neglijate. Aproape ibsenian, ea face front comun cu pacienta soțului ei (dna Daldry, jucată de Iulia Lazăr), în ceea ce ar denota primul moment de emancipare feministă – folosirea voluntară și independentă a vibratorului (n-o să fac referințe docte la castrare etc., pentru că însăși autoarea textului evită astfel de trimiteri). Galeria de personaje feminine e completată de asistenta medicală Annie (Alina Mangra) și de doica Elisabeth (Ramona Drăgulescu) și aș insista pe tipologia eroinelor. Dna Givings este o victimă a pasiunii științifice a soțului său: ea e geloasă pe doica ce-i poate alăpta copilul abia născut și pe „satisfacția” pacientei, dna Daldry (o obsedată cu pusee compulsive, fără dilemele dnei Givings). Cerasela Iosifescu a surprins exact tonusul anxios al personajului, așa cum Iulia Lazăr a fost de o plasticitate fizionomică și corporală uimitoare caricaturizând uneori – în spiritul concepției regizorale – trăirile și reacțiile eroinei sale. Nu mai puțin, Ramona Drăgulescu a avut o expresivitate dureroasă în rolul interiorizat al doicii hiper-feminine, dar „mute” prin dat social, iar Alina Mangra – o expresivitate de efect în postura asistentei uscat-masculine, dez-umanizate, ea însăși în căutarea propriei feminități.

Claudiu Bleonț (dr. Givings) a ipostaziat savuros imaginea savantului nebun, pasionat de munca sa, desprins cumva de servituțile realității, fiind un pivot și un ferment al acțiunii dramatice; Angel Rababoc (dl Daldry) și-a asumat bine postura de cap de familie găunos-suficient; Vlad Udrescu (Leo) a redat fin ambiguitatea sexuală și „intelectualismul” personajului său. Mai punctez că dinamica spectacolului e adjuvată de plăcuta muzică a lui Tibor Cari, un muzician ludic și complex.

In the Next Room e un spectacol bine făcut, dincolo de micile sale defecte – toate corectabile. O comedie dezlănțuită cu subiect savuros, sub canavava căreia se ascunde o mică dramă. Un pariu câștigat al lui Dragoș Mușoiu și un nou prilej de virtuozitate actoricească pentru actorii craioveni.

Dragoste. Yen

Claudiu Groza



Yen

O tulburătoare poveste despre maturizare, afecțiune, brutalitate, dragoste și abandon este *Yen* de Anna Jordan, montată în premieră națională de Adrian Roman la Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea (17-18 martie). Jordan este o autoare nou-promovată la noi; provine dintr-o familie de actori, a studiat și ea actoria, este regizoare și formator teatral, iar *Yen* a primit în 2013 Premiul Bruntwood. Conform propriei sale mărturii de pe blogul personal, Anna Jordan e influențată de John Sullivan și Sarah Kane. Or, ceva din atmosfera pulsională din textele acesteia – fără excesele angoasei de acolo – se simte și în *Yen*, dar dublată de o delicatețe traumatică a salvării...

Yen este o poveste londoneză ce filiază parcă romanele englezești de secol 19: Grasu și Bobbie sunt doi frați de 16, respectivi 13 ani, ce-și duc viața privind filme porno și jucându-se pe playstation, vizitați arareori de mama lor alcoolică. Au un câine pe care nu-l scot niciodată la plimbare, pentru că ar fi agresiv. Nici ei nu ies aproape niciodată.

În acest univers ciclic-închis apare la un moment dat intrusa, Jennifer, vecina de vizavi, cam de vârsta lui Grasu. Și universul își iese din țâțâni...

N-o să rezum întreaga poveste, pentru că ea are volute de semnificație ce trebuie parcurse de fiecare spectator. O să remarc doar fina, copleșitoare scriitură a Annei Jordan, cu o atenție remarcabilă pentru detalii, pentru raporturile dintre personaje, cu o știință impecabilă a fracturării orizontului de așteptare care te-ar duce la un comod *happy-end*. *Yen* este o piesă contradictorie, neliniștitoare, imprevizibilă, la fel ca viața.

La fel de remarcabil este felul în care rafinamentul semantic al textului a fost transpus scenic de regizor și cei patru actori, păstrându-i-se inflexiunile delicate și accentuându-i-se contrapunctele traumatice, într-un discurs spectacular excelent articulat.

Adrian Roman a știut să canalizeze energiile interpreților pentru a obține exact acea combinație de emoție, sălbăticie, pulsiune instinctuală și fragilitate afectivă ce caracterizează și textul. Iar actorii și-au asumat cu o pregnanță și o expresivitate memorabilă biografiile eroilor jucați.

În Grasu, Andrei Cătălin a redat perfect acel amestec de virilitate ostentativă și otova, de cultivată indiferență afectivă și agresivitate caracteristică adolescenței masculine. Rolul lui Bobbie a fost jucat de Andrei Brădean cu o dezlănțuită energie copilărească, jucăușă, poznașă, dublată de o bine disimulată nevoie de afecțiune. Ambii eroi au, de altfel acest stigmat al afecțiunii pe care-l

poartă de altfel toate personajele. Mama lor (interpretată cu versatilă maturitate artistică de Réka Szász) oscilează și ea, schizoid, între răspunderea maternă, protector-afectuoasă, și alcoolismul derivei sentimentale, al dezechilibrului intim, al traumei pe care o resimte și o transmite involuntar. Dar un rol uimitor, delicios, de o cuceritoare prospețime și o expresie a suferinței ce îți dă lacrimi face în acest spectacol Ana Șușca în rolul lui Jennifer, Yen. Voluntară și delicată, puternică și vulnerabilă, darnică în pofida durerii ce-o poartă și ea, Yen este salvatorul și victima acestui univers: substitut matern și tovarăș de joacă pentru Bobbie, tânără femeie ce atenuează contondența juvenilă a lui Grasu. Un *chapeau* sincer merită cu prisosință toți cei patru actori, pentru naturalețea jocului și forța de redare a acestei formidabile povești.



Yen

Decorul simplu și funcțional (Traian Tuță, Adrian Roman) și costumele ce i-au personalizat exact pe eroi (Carmen Prodan) au asigurat cadrul scenic al reprezentației, potențând interpretarea.

Yen este un spectacol bogat în secvențe care te zdruncină, cu un excelent condus slalom printre replici frisonante și scilipiri comice. Este o felie de viață pură și dură, fără nimic *soapie*. N-are nici melodrama știrilor de ora 5, nici crunta disperare a angoaselor Sarei Kane. Convinge tocmai prin această aparență de narațiune cotidiană, care o face familiară pentru fiecare din noi.

Este un spectacol pe care l-am privit cu multă emoție, dar despre care am scris cu o emoție și mai mare, abia controlată, într-atât de vie e reverberația sa în memoria mea sufletească. Or ce laudă mai mare se cuvine unui spectacol decât că-ți clatină echilibrul interior de câte ori ți-l aduci aminte?

În ploile de după munți...

Mircea Pora

Ce ciudățenie a minții, memoriei, sufletului omenesc?... M-am uitat mai deunăzi, din pură întâmplare, la o emisiune, România TV, ce se voia o evocare, o mare destăinuire istorică, despre cine credeți?... Eternul și, în veci, prin urmare, regretatul Nicolae Ceaușescu. Dar până la urmă s-a dovedit a nu fi vorba doar despre el ci și despre cunoscuta noastră academiciană, consoarta Elena. De văzut, în ultimii zece ani, consecvent pe România TV, pe cei doi i-am tot văzut. Când plictiseala, monotonia, platitudinea, lipsa de orizont a dezbaterilor politice dădea în clocot, când pur și simplu nu se mai putea cu mereu aceleași și aceleași subiecte, pentru o „înviorare”, o „gură de aer”, se recurgea la secvențe din viața ilustrului cuplu. Ce oare nu ne-a fost oferit?... Ca niște trufandale, rarități, puse pe mesele unor flămânzi... Ceaușeștii în sănii, conduse de vizitii-colonei, alunecând ca niște vise urâte prin neaia curată, Ceaușeștii la ospete vânătorești, cu feluri gătite de bucătari-colonei, Ceaușeștii, la diverse aniversări, plini de voie bună, de înalt umor, cu cântăreți populari la îndemână, în fine, tot ei, jucând nefiresc de prost volei, în compania unor puternici tovarăși, printre ei și Iliescu, care, din prudență, loveau mingea și mai prost. De data aceasta, cum ar veni la ultima emisiune dedicată cuplului, a fost prezentat, cu mult suspans, cel mai eroic moment din existența acestuia... fuga cu heliicopterul a „bărbatului între bărbați”, vorba lui Păunescu, și a soției sale de la Comitetul Central spre „nu



Constantin Brâncuși *Portretul lui George* (1911), marmură, 23,8 x 26 x 20,3 cm

știu unde”, căci cei doi, în realitate, erau de pretutindeni înconjurați de trădare. Ceea ce m-a surprins în toată povestea asta era tonul de profundă emoție a prezentatoarei. Cristina Șincai, căci despre ea e vorba, ne arăta cu gesturi tremurânde, pe unde au șters-o cei mai iubiți fii ai poporului... ”Uitați, aici, ne aflăm în interiorul Comitetului Central, sunt ușile pe care au ieșit, aici, liftul care la un moment-dat s-a blocat, au ajuns până la urmă sus, pe platforma clădirii, au luat heliicopterul, pauză de efect, au plecat spre”. Și nu-mi mai aduc aminte dacă chiar a și spus spre ce au plecat... Era în toată transmisia doamnei cu pricina și dorința de a marca „senzaționalul” dar și un regret, discret strecurat, că un fel de cetate, de templu destinat veșniciei s-a putut prăbuși... De altfel, și aici e curiozita-

tea memoriei, duișia mioritică, mulți români au privirea întoarsă cu ochii umeziți, spre „epocă”, spre cei doi fabuloși artizani ai ei. Așa este, astfel e creată pesemne firea omului, și la noi, cu deosebire funcționează acest gen de afecte, să-i păstrezi cu duișie în suflet pe cei care te-au chinuit. Oare aducerea aminte să ne fie chiar atât de scurtă?... ca la mâțe, ca la copilașii de doi ani?... Au fost date uitării cozile la alimente, frigul din case, școli, instituții, trenuri, întreruperile de curent, criza acută de medicamente, emisiunile tv de două ore și acelea doar cu „ei”, proslăvirile deșănțate avându-i ca animatori pe Păunescu și Vadim Tudor?... S-a uitat lipsa de speranță instalată în sufletele celor mai mulți, dorința de părăsire a propriei țări, fenomen grav pentru existența oricărui popor, profesarea minciunii ca mijloc de supraviețuire, falsurile din cultură, ruperea în bucăți a scării de valori?... Socialismul, comunismul, dictaturile Dej și Ceaușescu ne-au făcut foarte mult rău, scoțându-ne aproape total din cursul firesc al istoriei europene. Cu generațiile interbelice și chiar mai vechi, am intrat în Europa, cu „tovarășii”, mai sus menționați, am ieșit din Europa. Revenirea la locul ce l-am avut se dovedește a fi grea. Dacă vor televiziunile, nu în regim neapărat senzațional, pot să readucă pe ecrane cu totul alte figuri din trecutul nostru. Să ne despărțim odată de epoca „blocurilor”, întrecerilor socialiste, muncilor patriotice, cincinalelor. În suflet, în minte. Să privim înainte spre modalitățile contemporane de viață, fără dosare, filaje. Să ne purificăm moral iar pe Ceaușești, pe acoliții lor, să-i trimitem spre uitare, în ploile de după munți...

simptome

Mișka

Otilia Țigănaș

Am câteva flash-uri cu amintiri de când eram tare tare mică. Prima copilărie. Secunde fugare, imagini reactivate extrem de viu, de parcă m-aș întoarce în timp.

Pătuțul meu de copil, cu gârduleț de lemn, șipci paralele, un ursuleț pe care îl țin în brațe, îl numeam Mișka, o culoare gălbuie, era umplut cu ceva tărățe, ochii lui Mișka deja scoși (de mine, desigur, mă îndoiesc că de tata!), iar în găurile rămase după ce i-am scos ochii de plastic, îmi plăcea să-mi bag degetul arătător, înainte să adorm. Băgam degetul și mai scoțeam, din orbitele goale, câte puțină tărățe. Simt și azi în nări mirosul ursulețului Mișka.

Undeva mai la distanță, în bucătărie, ai mei joacă Canasta (cu piese de Rummy, nu cu cărți de joc!). Ai mei, contra unei familii prietene. Familia Cătălișan. Tanti Bobi și nenea Cătă. Știam și pe-atunci că se cheamă Canasta, adoram acest cuvânt „solicat”, pe care puțini copii din curtea blocului îl înțelegeau.

Periodic, aud piesele de Rummy răsturnate pe pătura mesei și învărtite spre a se amesteca bine, aud vocile lor comentând jocul, cred că și fumau, ba-și mai și turnau în pahar „otrăvuri

lumești” cum ar fi vinul alb sec... și râdeau... râdeau întruna, toți patru.

Nu-mi vine somnul, degeaba bag insistent arătătoarele în orbitele lui Mișka, mintea mea e brici, nici vorbă de adormire. Caut febril soluții eficiente... ăia se distrează copios în bucătărie, iar eu meditez privind dormitorul prin zăbrelele de lemn ale pătuțului și Mișka e atât de distant astăzi!

Ce-i de făcut? Să solicit să mă ia și pe mine în bucătărie la Canasta, este fără sorți de izbândă. „Copiii trebuie să doarmă la ora asta”, o să-mi spună toți. Mai sug nițel dintr-un picior al lui Mișka, dar tot degeaba, somnul nu vine.

Și brusc, am revelația măsurii salvatoare care niciodată nu dă greș! E genială. Curaj fată, fă-o! Atunci, din toți bojocii, imperativ și total neadevărat, strig:

Maaami, vreau piși!

Liniște, nicio reacție. Mesajul meu nu a ajuns în bucătărie. Insist mai agresiv și inducând subliminal reproșul:

Maaami, n-auzi? VREAU PIȘI AM ZIS.

Succes nebun! Mami vine cu olița, desigur nu înainte de a-și încheia tabla de joc, eu mă

screm să fac doi stropi, ceva ceva tot iese, cât să nu se prindă mama că-i „țeapă”, apoi mama mă șterge la fund, îmi recomandă blând să dorm... Stupid. Păi cum să dorm, dacă nu-mi vine să dorm? Și ce scurt s-a consumat totul! Mi-am folosit rezerva strategică a pișului. Acuma, o vreme, nu mai pot s-o chem, trebuie să fac ceva s-o rețin lângă mine. Deci joc la carte mare, o provoc pe mama la discuții grele. Încep prelu-diul:

Mami. Dă-mi un pusi.

Îmi dă, am manipulat-o bine. Profit rapid de slăbiciunea ei și o mut pe teren minat:

Auzi mami, după ce mori, nu mai trăiești niciodată??? Chiar niciodată???

Aici filmul meu se rupe, n-am habar ce mi-o fi explicat, ușor n-o fi fost, dar vreau să știți că nu-i proză, că îmi amintesc EXACT, viu, ÎNTREG acest episod. Și Canasta și pișul și pe Mișka și tentativa mea nocturnă de a analiza perisabilitatea ființei umane. Îmi amintesc exact strategiile de manipulare a mamei. Îmi amintesc perfect și cum, cu degetele în orbitele lui Mișka, am încercat să vizualizez mental cum o fi: „niciodată”. Nwici peste un an, nici peste zece, nici peste o sută. Adică NICIODATĂ. Și că începuse să mă doară capul fiindcă nu dădeam de graniță.

Un actor irepetabil: Toma Caragiu

Ioan Meghea



Să facem puțină istorie... La sfârșitul lunii iulie 1947 au fost elaborate Directivele pentru alcătuirea repertoriilor teatrale. Acestea impuneau respectarea obligatorie a 45 de condiții (!), și n-aș vrea să vă spun ce însemnau acestea, amintindu-vă doar de o aspră cenzură și autocenzură a scenariștilor, regizorilor și actorilor.

La doi ani după toată povestea asta, în 1949, un tânăr actor obține diploma de absolvire a Institutului de Artă Teatrală din București. Avea 24 de ani și se numea Toma Caragiu. „Omul – scria cineva – acesta va deveni un actor genial, un actor care va umple scena la indiferent care apariție a sa, un om integru, bucurându-se de o nemărginită admirație și iubire, având nenumărați prieteni. N-a avut nici o trufie. S-a dăruit cu totul artei”.

Toma Caragiu s-a născut la 21 august 1925 într-o familie de aromâni, la Hrupișta (Grecia). Cu timpul, familia Caragiu se stabilește la Ploiești și Toma este elev la Liceul „Sfinții Petru și Pavel” din localitate. Actorul va declara mai târziu: „... am copilărit și am făcut școala la Ploiești. Sunt deci ploieștean get-beget.” Este primit în trupa de teatru a liceului și scrie în revista liceului Frământări. Primește diploma de bacalaureat în vara anului 1945.

Se înscrie la Drept, tatăl său dorind foarte mult să-l vadă jurist, dar abandonează cursurile și intră la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică București, clasa Victor Ion Popa. În vacanțe susține muncă de animator cultural și, adunând în jurul său alți artiști, rpune în scenă Tache, Ianke și Cadâr de V. I. Popa, spectacol pe care îl joacă la cinematograful „Modern” din Ploiești, apoi Trandafirii roșii de Zaharia Bârsan. Un început extraordinar! Astfel ia ființă Brigada culturală Prahova – ei da, denumirile acelor ani! – ce se va transforma în Teatrul Sindicatelor Unite din care se va naște „Teatrul de Stat Ploiești”. Debutul pe scenă și-l face la studioul Teatrului Național din Piața Amzei (1948), când, încă student în anul III, i se încredințează rolul unui scutier în piesa Toreadorul din Olmado pusă în scenă de Ion Șahighian. La 1 mai 1948 se angajează ca membru al corpului artistic al Teatrului Național.

Obține diploma de absolvire a IAT în 1949. La 1 aprilie 1951 se angajează la Teatrul de Stat din Constanța, recent înființat, unde joacă, printre alte roluri, pe Rică Venturiano în piesa O noapte furtunoasă. În 1953, la vârsta de 28 de ani, Toma Caragiu este numit director al Teatrului de Stat din Ploiești, funcție pe care o va deține timp de 12 ani. A interpretat pe scena ploieșteană 34 de roluri. Lovitura cea mare o va da în 1965, când este invitat de marele regizor și actor Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra din București, lăsând în urmă o muncă extraordinară: 90 de premiere! La acest prestigios teatru, iar mai apoi la Teatru Național și Teatrul de Comedie, Toma Caragiu a apărut pe scenă de peste două mii de ori, în douăzeci de piese diferite. Dăruirea excepțională pentru teatru și desăvârșirea cu care își juca rolurile i-au adus titlul de „comic genial” (1969) și pe acela de „cel mai bun actor român” (1971).

Toma Caragiu a jucat în peste patruzeci de filme. Nici nu se putea ca acest actor să ocolească

cea de-a șaptea artă. *Haiducii, BD la munte și la mare, Operațiunea Monstrul, Ciprian Porumbescu sau Actorul și sălbaticii* sunt doar câteva dintre titluri. Nu putem să nu amintim și de numeroasele sale sketch-uri televizate sau înregistrate la radio, cu care reușea să descrețească frunțile oamenilor. *Fabula, Omul cu șopârla, Moș Gerilă sau Așa-i în tenis* aveau o ironie discretă dar ușor de observat la adresa comunismului. Sigur, cenzura comunistă își făcea „datoria” dar felul în care marele actor știa să strecoare gesturile, cuvintele sau tăcerile lui care spuneau atât de mult, toate acestea, plus carisma, umorul genial și faptul că era unic, au făcut ca „tovarășii” să lase nu o dată să curgă spre popor, mai mult sau mai puțin cenzurate marile creații ale lui Toma Caragiu. A fost mereu înconjurat de prieteni datorită harul său actoricesc și tehnicii ireproșabile de a juca, dar și puterii carismei sale. Indubitabil, era carismatic acest om. Captiva, inspira sau influența pe alții fără mari eforturi, multă lume dorea imediat să se afle în vecinătatea lui. Fermeca...

Și-a respectat partenerii de scenă. Deschiderea spre lume și bucuria de a fi împreună cu alții i-au dăruit lui Toma Caragiu numeroși prieteni de nădejde. Nume mari, precum Octavian Cotescu, Ștefan Bănică, Liviu Ciulei, Amza Pellea, Mircea Diaconu, Anda Călugăreanu, Virgil Ogășanu, Victor Rebengiug, Nichita Stănescu, Marin Preda, Ana Blandiana și mulți alții i-au fost aproape.

Am văzut din fericire toate prestațiile sale din filme și de pe micul ecran, pe unele chiar de mai multe ori fără a mi se părea plictisitoare toată repetiția asta. A venit apoi cutremurul din martie 1977 care a însemnat moartea a peste 1.500 de oameni, prăbușirea a numeroase case, blocuri, biserici și chiar orașe. Toma Caragiu și-a găsit sfârșitul în timpul acestui cutremur. Blocul în care locuia a cedat etaj cu etaj. Actorul locuia la etajul al doilea, unde se afla împreună cu un bun prieten, regizorul Alexandru Bocăneț. Amândoi au fost prinși sub dărâmături, în timp ce încercau să iasă din clădire, coborând pe scara principală. Toma Caragiu a fost înmormântat în Cimitirul Bellu, alături de Eminescu, Coșbuc, Caragiale și alții pe care pe care i-a iubit și prețuit nespus.

Toma Caragiu nu a devenit actor. El s-a născut actor!

piața abator

Pastilă

Adrian Pop

Întru în buticul de la colț fix când țâganu' primea restul. Adică tocmai târguise ceva și copilul atârna de o tejghea, râdea de mama focului.

Gata, zice vânzătoarea, nu mai râde. Copilul, și mai tare, dă-i cu râsul în mediul înconjurător.

Țâganu' întinde mina după rest, vânzătoarea, din nou, no ho, gata, nu mai râde. Da' di ce să nu râdă domna? Râsu s-o băgat acu' în lege, pote să rîdă cât vrea. Are tot dreptu' să râdă, domna, nu de dumneata râde, de mine râde. „Domna” o amuțit brusc. Nu înainte de-a se uita spre mine rugătoare. Ne știm, o salut în

fiecare zi, când îmi cumpăr cele două pachete de semințe.

Sunt când un domn și-mi răspunde cu bună ziua, când un băiețuș oarecare, caz în care-mi zice, spune dragă.

Azi, pot să jur, sunt domnul Pop. Numai că domnul Pop nu avea chef să facă absolut nimic.

Tu n-auzi, vacă placidă, că scrie la lege? Lasă copilu' să rîdă.

În fața lu' butic aștepta un căruț prăpădit plin cu fier vechi. Știam exact cât o să ia pe el, la colț. Mai puțin decât sucul pe care-l cumpărase copilului.

„Cinema și comunism” (V)

În urmă cu câteva luni, criticul de film Doru Pop a demarat o anchetă cu tematica enunțată mai sus, adresată criticilor de film și scriitorilor cu preocupări cinefile, proiect în care a fost cooptat și semnatarul acestor rânduri. Ceea ce se dorea fi o succintă trecere în revistă a epocii, a luat foarte repede proporții, astfel încât materialul a depășit spațiul revistei căreia i-a fost destinat inițial (respectiv „Steaua”, în care va apărea un grupaj cu parte dintre răspunsuri), urmând să fie reunit între copertele unei cărți pe care sperăm să o vedem materializată în primăvara acestui an. Până atunci, propunem cititorilor revistei noastre, și cu dorința de a le stârni curiozitatea pentru anunțatul volum, câteva dintre răspunsurile celor care au avut amabilitatea să dea curs anchetei noastre. (Ioan-Pavel Azap)

1. Care sunt cele mai bune 10 filme românești din epoca comunistă?
2. Există filme „comuniste” bune? Cum le-ați defini?
3. Ce filme din acea perioadă ați vizionat după 1989? Ce filme ați vrea să revedeți din acea perioadă? De ce?
4. Care sunt filmele memorabile pe care le-ați văzut în timpul comunismului (chiar dacă nu sunt în top 10)?
5. Care a fost primul film vizionat în perioada comunistă de care vă amintiți? Unde și în ce condiții l-ați văzut? Ce impact a avut acest film asupra dvs.?

6. Cum ați defini azi rolul politic al acelor filme? Cum vă raportați acum la ideologia dominantă?
7. Care este regizorul dvs. preferat din acea epocă și ce impact a avut opera acestuia asupra dvs.?
8. Descrieți practicile de vizionare a filmelor din acea perioadă - când și unde mergeați la cinema; cu cine; cum selectați filmele; de unde luați informații despre filme etc.?
9. În anii '80 se răspândise în România practica filmelor „pe video”. Descrieți experiența dvs. cu acest tip de vizionare a filmelor.
10. Ce filme românești din perioada comunistă v-au impresionat? De ce?
11. Ce rol au jucat aceste filme în formarea dvs.?
12. Ce filme internaționale ați văzut în perioada comunistă, care v-au impresionat? De ce le considerați memorabile? Ce rol au jucat aceste filme în formarea dvs.?
13. Ați văzut filmele lui Sergiu Nicolaescu? Care era relația dvs. cu filmele de propagandă istorică sau cu așa numitele filme ale „epopeii naționale”?
14. Ce impact au filmele dvs. preferate din „era comunistă” asupra gândirii dvs. estetice, artistice, sociale?

Angelo Mitchievici

1. *Reconstituirea* (Lucian Pintilie), *De ce trag clopotele, Mitică?* (Lucian Pintilie), *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei), *Moromeții* (Stere Gulea), *Pas în doi* (Dan Pița), *Iacob* (Mircea Daneliuc), *Nunta de piatră* (Mircea Veroiu, Dan Pița), *Glissando* (Mircea Daneliuc), *Valurile Dunării* (Liviu Ciulei), *Faleză de nisip* (Dan Pița).

2. Cred că ar trebui să disociem între *filmele comuniste* și *filmele făcute în comunism*, primele nu sunt cele doar care vehiculează temele predilecte, lupta de clasă, construirea omului nou pe șantier sau în uzină, în principiu la locul de muncă, lupta partidului în ilegalitate, cât și cele prin care ideologia deformează, falsifică substanțial realitatea. Pe când, prin filmele făcute în comunism le-aș numi pe cele care-și câștigă o anumită independență față de tematica obligatorie fie prin subversiune, fie prin evitarea ei cum este cazul unui film ca *Toate pânzele sus!* (1977), serialul TV regizat de Mircea Mureșan după romanul omonim al lui Radu Tudoran. Cred că există filme făcute în comunism bune împotriva mesajului pe care sunt obligate să-l transmită, însă nu neapărat printr-un discurs subversiv, ci prin trecerea marilor teme politice într-o zonă a secundarului, printr-un efect de autenticitate, de firesc. Spre exemplu, un film interesant, *Iarba verde de acasă* (1978) al lui Stere Gulea, cu o partitură ideologică bine definită, focalizată pe tema reîntoarcerii intelectualului la locul de baștină, la țară și respingerea mediului cosmopolit, citadin, falsificat. Filmul dobândește un ton elegiac, departe de militantismul temei și de aporiile care o însoțesc. Blândețea profesorului care refuză un post de asistent universitar pentru se întoarce la țară are ceva aproape religios, moartea e o prezență discretă, mișcarea coasei în iarbă îi descrie ritmul mecanic, liniștea pe care o lasă în jur e dincolo de întemeierile efemere ale oricărui regim. Gulea folosește tema, dar e intenționat surd la tot ceea ce ea presupune, motivații, pedagogie, semnificații, iar personajul său e creditabil chiar dacă intră în schema propusă pentru el, aceea de falsificare a realului. E un film straniu, al unei împăcări la confiniile cu resemnarea, de o blândețe care fără

să-l elimine, amortizează mecanismul conflictual care îl opunea pe micul burghez cosmopolit omului de acțiune. În același timp, tocmai un film ca acesta poate fi privit și invers din perspectiva unei rafinări a strategiilor propagandei. Filmul generează un orizont de ambiguitate, de contradictoriu. Cât despre filmele propriu-zis comuniste cum ar fi *Puterea și adevărul* (1971) al lui Manole Marcus ele trebuie privite printr-o evaluare corectă a contextului politico-ideologic din perspectiva mesajului pe care-l transmit. Toate aceste *narațiuni de legitimare* cu termenii lui Lyotard descriu proiectul de modernitate al societății socialiste românești, recuperabil din acest film. Câtă ficțiune și cât realism vehiculează un astfel de film care pune în ecuație programul unei societăți totalitare ce presupune o decisivă componentă utopică este o altă chestiune.

3. *Reconstituirea*, *De ce trag clopotele, Mitică?*, *Noiembrie, ultimul bal*, *Moromeții*, *Valurile Dunării*, *Rochie albă de dantelă*, *Toate pânzele sus!*, dar și o serie de filme grele de propagandă, *Facerea lumii* (Vitanidis), *Puterea și adevărul* (Manole Marcus) etc. sau *western spaghetti*-urile lui Dan Pița, din ciclul *Pruncul, petrolul și ardelenii*, sau pistoliadele pașoptiste cu Mărgelatu sau *policier*-urile antilegionare ale lui Sergiu Nicolaescu etc. Mi-aș dori să revăd filme din anii '50, *Răsună valea* (1950) al lui Paul Călinescu, *Nepoții gornistului* (1953) al lui Dinu Negreanu etc. Am revăzut numeroase filme, din motive diferite, ca să înțeleg prin intermediul lor epoca așa cum n-am putut-o înțelege atunci, ca să scriu despre unele, din nostalgie în cazul altora, pentru faptul de a aduce în amintire decoruri demult dispărute sau conservate fragmentar prin cine știe ce întâmplare în câte un oraș de provincie. Cinematografia epocii funcționează pentru mine ca un amplu *aide-mémoire*, amestecând amintiri și dorințe, nuanțe și gesticulații *de jadis*.

4. Dacă semnificația care se acordă cuvântului „memorabil” este aceea de valoros, care merită să fie memorat atunci lista mea e ceva mai scurtă, dacă „memorabil” definește ceea ce se imprimă în memorie, fără pretenția unei judecăți estetice, atunci lista e destul de lungă, pentru că

filmul a fost pentru mine o lume distinctă și familiară, o lume în care se testau posibilități de a fi fascinante pe care aș fi dorit să le locuiesc. Aș prefera în invocarea acestui cuvânt un compromis între cele două semnificații. Majoritatea se află în top ten-ul de mai sus, dar alături de ele se află *Pas în doi* (1985), *Noiembrie, ultimul bal* (1989) ale lui Dan Pița, *Nemuritorii* (1974), *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1972) ale lui Sergiu Nicolaescu, *Illustrate cu flori de câmp* (1975) și *Prin cenușa imperiului* (1976) ale lui Andrei Blaier, *Probă de microfon* (1980), *Glissando* (1985), *Iacob* (1988) ale lui Mircea Daneliuc etc. multe văzute la televizor. În afara lor există și o selecție de *bas étage*, de asemenea importantă pentru mine. În fața lor îmi abandonez deliberat spiritul critic, ceea ce astăzi mă interesează la ele ține de reconstituirea unor amprente sensibile, a unor maniere de a trăi, a unui stil de viață. Ele transcriu o formă secretă de nostalgie, nicidecum după comunism, ci revendicând gesturi, intensități, luminescențe, penumbre, momente fragile, formule de sensibilitate dispărute, locuri care nu mai există etc. Cinematograful este capabil să capteze aceste imponderabile care desenează conturul evanescent al unei epoci. Mă întorc la toate aceste filme pentru a revizita o lume într-unul dintre puținele feluri care mai permite accesul la ea. Este și motivul pentru care nu mă interesează numaidecât să stabilesc linia dintre demarcație dintre autentic și propagandă, un joc intelectual pe care l-am practicat cândva, cum nu mă simt tentat de judecata estetică. Sunt momente în ele în care minciuna vorbește tot atât de elocvent și clar ca și adevărul. Sunt alte momente de un grotesc absolut, neintenționat, secretat de întâlnirea nefericită dintre ideologie și propagandă și realitatea pe care au deformat-o. A apărut în felul în care privesc o altă privire la confiniile cu ceea ce antropologul Claude Levy-Strauss numea „o privire îndepărtată” (*un regard éloigné*).

5. Un desen animat, povestea lui Ali-Baba și a celor 40 de hoți. L-am văzut cred de cel puțin trei ori, mereu alături de mama mea care trebuie să fi fost exasperată de insistențele mele de a-l revedea, poveste care avea să se repete cu multe alte filme. L-am văzut la singurul cinema din orașul Drăgășani, într-o sală pe care mi-o amintesc vag plină, deși faptul era lipsit de importanță pentru mine. Eram fascinat de ritmul pe care muzica îl imprima cavalcadei briganzilor lui Ali Baba. Eram numai ochi și urechi. Sigur, înainte cred că am văzut la televizor filme, nu mi le amintesc, sau dacă e ceva ce totuși revăd vag în memorie sunt fragmente de westernuri avându-l pe John Wayne ca actor principal. De aceea mă gândesc la acest desen animat nu doar ca la primul film de care îmi amintesc, ci ca la o mică metaforă a existenței mele întru film. Cinematograful era ca și peșterea lui Ali Baba, plină de bogății, miraculoasă, dar refuzând să se deschidă atunci când nu cunoști formula magică și care nu te lasă să-i spoliezi bogățiile.

6. Efectul filmelor de propagandă asupra mea a fost aproape nul, nu exclud însă un efect subliminal. Cele strident ideologizate ofereau scene de un grotesc uluitor de care mă amuzam împreună cu prietenii mei de atunci. Pentru că exista acest imens rezervor de stupiditate al tovarășilor care și imaginau că filmele de acest fel vor educa tânăra generație îmbibată de scepticism și cu fața întoarsă spre filmul occidental, spre blockbuste-

rele vremii, sau spre filmul indian, telenovelele bollywoodiene care cucereau piața în detrimentul musichall-urilor americane cu Fred Astaire și Ginger Rogers. Tovarășii au înțeles destul de repede că filmul românesc nu putea concura cu cel american dacă nu îi împrumuta o parte dintre strategii, că gregara panoplie de didacticisme seniloide era falimentară, de aici o mai mare permisivitate față de doza de entertainment pe care filmul urma să o livreze. Tot de aici și un tip de marketing socialist, de ideologie la pachet, așa cum se putea vedea și pe piața de carte. Doreai să cumperi *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda trebuia să plătești pentru întreg pachetul care conținea titluri cleioase care ajungeau direct la coșul de gunoi. Așa au apărut *western spaghetti*-urile românești din seria *Prăfjetul, aurul și ardelenii* al lui Dan Pița sau seria pe care o deschide Doru Năstase cu *Drumul oaselor* (1980) sau Sergiu Nicolaescu cu filmul de succes, *Cu mâinile curate* (1972). Un naționalism regresiv și agresiv mixat cu ideologie comunistă era livrat la pachet cu filmul de aventură. Nu m-au interesat niciodată motivațiile patriotice ale comisarului Moldovan sau ale acestui *desperados* pașoptist, Mărgelatu, ci felul în care trăgeau cu pistolul, felul în care trăiau periculos și un fel de independență provizorie, de răzlețire de turmă, de neatârănare ironică. Mai erau și filme care cucereau prin povestea de dragoste, *Liceenii, Declarație de dragoste*, iar împletiturile propagandistice nici nu mai contau, puteau fi ignorate. În ceea ce privea accentele ideologice mai pronunțate, respingerea ținea nu de argumente sofisticate, ci de inadecvare. Respingeam ceea ce era nefiresc, artificial, spectacolul burlesc, falsificarea, stilul pompier, stupiditatea, aberația etc. Erau formele anchilozate sub care se prezenta cele care comandau reticența. Astăzi, când am achiziționat o considerabilă bibliografie pe această temă, distanța dintre mine și mesajul propagandistic s-a redus. Îl privesc uneori ca pe un organism fosil, alteori interesul meu captează colateral și o doză vagă de lirism cu privire la supraviețuire, la figurile scâlciate, la încercările patetice, nefinisate, impure de a transmite o formă de viață lipsită de esența vieții, de autenticitate, animată din exterior asemeni monstrului doctorului Frankenstein.

7. Îl prefer de departe pe Lucian Pintilie, însă opțiunea mea s-a constituit după 1989, pentru că atunci i-am putut vedea filmele. Consider *Reconstituirea* o capodoperă, interzicerea filmului a blocat cinematograful românesc de la o evoluție spectaculoasă pe care au avut-o cinematografele din Estul Europei, cehoslovacă, poloneză, maghiară și nu în cele din urmă rusească. Cred că am fi avut în Pintilie acelei epoci un Milos Formann, un Andrej Wajda, un Jirí Menzel. N-a fost să fie! Iar regizorul care a revenit după 1989 nu a mai fost același, momentul său expirase.

8. Informațiile despre filme se găseau în orice ziar, dar nu de acolo le luam, pentru că erau vitrine în fața fiecărui cinematograful, sau separat sub formă de avizier care afișau filmele care rulară în acea săptămână și filmele care urmau săptămâna următoare aceasta pentru toate cinematografele din Craiova, orașul unde am locuit începând de la vârsta de 9 ani. Cinematograful Patria, cel mai mare din oraș și probabil și cel mai supravegheat, își permitea chiar o prognoză pe luna următoare. Rar mergeam la cinema singur, eram însoțit de prietenii mei. La ocazii spe-

cială erau invitate și fete, vizionarea filmului fiind urmată obligatoriu de o plimbare și de o prăjitură la cele câteva cofetării importante din oraș, Minerva, Amandina etc. Puține filme străine, dar și o bună parte dintre cele românești de aventură nu făceau săli pline și în mod obișnuit se stătea la coadă pentru bilete. Când era vorba de un film indian precum *Lanțul amintirilor* al lui Nasir Hussain sau de hipergalacticul *Războiul stelelor* al lui George Lucas cozile erau imense și lupta de clasă pentru obținerea unui bilet acerbă. Uneori trebuia să vii și cu două ore înainte ca să prinzi un bilet pe locurile cele mai proaste. De obicei țigani cumpărau bilete și pentru câte un sfert de sală și le vindeau apoi în preajma spectacolului la suprapreț, în general cu dublul prețului lor. Unul de 6 lei făcea 12 lei „pe sub mână”, era o formă rudimentară de comerț capitalist, singura pe care o cunoștea economia comunistă. Eram uneori fericiți că găseam bilete și așa. Tatăl prietenului meu era profesor universitar și cel mai bun medic pediatru din oraș așa că uneori treaba era rezolvată cu un telefon. Intram „prin față” după ce ne introducea una dintre taxatoarele care ne dădea biletele, cu pericolul permanent de a fi linșat de norodul burzului care aștepta afară. Filmele erau selectate și după afiș care avea o propunere deschisă, comedia era comedie, filmul de acțiune era ca atare. Alteori, fiind vorba de ecranizări știam la ce să ne așteptăm. La ce te poți aștepta de la un film cu numele de *Winnetou*? Nu am ratat niciun film cu renumitul (pe atunci!) Piedone. Colegii de clasă se lăudau uneori că văzuseră cu anticipație pe casete video filme din aceeași serie. Îi invidiam pe cei care reușiseră să vadă *Return of the Jedi* astfel. În cinematograful comunist nu a mai apărut niciodată. Recitam pe dinafară filmele din

seriile prestigioase și rememorarea unor scene binecunoscute de toată lumea, în general scene de cafeală, era aducătoare de recunoaștere, se chema că avem cultură cinematografică, că ne putem socoti din gașcă. În Craiova erau câteva cinematografe, le știu și acum numele, *Patria*, cel mai mare, *Central*, *30 Decembrie*, *Modern*. În afara lor mai era unul în Craiovița, cartier de margine, o adevărată junglă a unui proletariat pauperizat și virtual punitiv și încă unul de care nu reușesc să îmi amintesc, tot un cinematograful de cartier. Însă totul se desfășura în careul magic al celor numite anterior. Doar *30 Decembrie* avea și grădina de vară. Nu exista orașel fără cinematograful lui. Eforie Sud unde mergeam cu mama la mare avea un cinematograful micuț unde am vizionat extaziat unul dintre filmele din seria cu Omul Păianjen. Cinematograful mi-a hrănit imaginația, mi-a umplut sufletul de bucurie uneori, de tristețe alteori, m-a dus foarte departe. Nu aveam altceva în afară de cărți și de cinema. Era lumea mea, pentru mine toată lumea.

9. Am vizionat puține filme la video înainte de 1989, vizionarea era clandestină, în anumite case, pe criteriul cunoștințelor. Erau la modă un fel de video-party care se compuneau în general din două filme unul de acțiune, ceea ce putea să însemne cu karate, SF sau de aventură, în felul celor cu Indiana Jones sau romantic dacă era și public feminin implicat, și unul de groază. În cazuri mai rare, în locuri bine precizate se putea vedea și un film porno. Primul film văzut la video m-a impresionat foarte tare, era o porcărie, un film horror, *The Evil Dead* (1981) al lui Sam Raimi. L-am văzut la întâmplare la un depanator de televizoare și videouri unde mă dusesem



Constantin Brâncuși

Vrăjitoare (1916-1924), lemn de nuc, postament calcar, 113,7 x 49,5 x 64,8 cm

să-mi repar televizorul, un hârb nenorocit. Cât a trebăluit acest minitehnicus cu lămpile și circuitele „pacientului” pe care i-l încredinșasem, am văzut filmul cu gura căscată. Eram în clasa a noua. Apoi am văzut într-o sesiune specială un film numit *Strada violenței*, un thriller soft porn, o altă idioțenie, în germană cu traducere românească și unul din seria *Rambo* care beneficia de vocea inconfundabilă a Margaretei Nistor. Silvester Stallone cu vocea doamnei Nistor constituia în sine o confruntare a eroismului cu ridicolul absolut. Amicul Silvester nu a trecut proba, am răs pe înfundate la film. După revoluție, unul dintre prietenii mei mai mari a înființat o firmă de închiriere de videouri și casete video, Video Star. Am văzut atunci numeroase filme, și bune, dar mai ales proaste. Stăteam ore în șir să le văd.

10. Toate filmele din seria cu comisarul Moldovan ale lui Sergiu Nicolaescu, filmele sale de acțiune, în special cele de război, și filmele din seria cu Mărgelatu. Am rezonat la cele romantice în epocă, au fost câteva speciale, *Rochie albă de dantelă* (1989) al lui Dan Pița și *Declarație de dragoste* (1985) al lui Nicolae Corjos, remarcabile la acea dată pentru mine, primul filmat în Parcul Poporului (actual Romanescu) din Craiova. „De ce?”-ul este incomensurabil.

11. Cred că mi-au dat o idee despre bărbăție ca ideal, însă niciodată nu am reușit să ating acele virtuți recomandate de filmele de acțiune. Era însă și o notă particulară de sensibilitate pe care nu o mai regăsesc, ceea ce e firesc. Lumea aceea a dispărut, asemeni unor sticlute vechi de parfum goale, filmele mai păstrează ca pe un spirit captiv o vagă mireasmă a ei. Sunt filmele cu care am crescut, în ai căror eroi am crezut, au format pro-

tabil ca și cărțile un stil personal în care a intrat mult manierism, teatralitate, bovarism și ficțiune. Traseul destinal al unui tânăr în România epocii, în măsura în care dorea să reproducă patternul burghez care-i fusese imprimat și care conferea legitimitate socială avea coordonate destul de precise. Nu puteai ieși în afara granițelor țării, nu știam ce se află dincolo decât din filme, aveam în mod clar o imagine deformată despre continentul numit Occident, fabulam în legătură cu lumea de dincolo și filmele erau ambasadorii acelei lumi. Ne-am fi dorit să traversăm frontiera și să vedem cu ochii noștri. Știam că nu se poate, lumea de aici avea să ne digere și să ne amestece în melasa informă a banalității mizerabiliste cu preocupări prozaice legate de supraviețuire. Filmul constituia o formă de vis cu ochii deschiși, un univers fabulatoriu, o falsă evadare, un mod de a întoarce spatele realității pentru o clipă, lumea în care am fi dorit să fim, oricât de încărcată de pericole părea.

12. Nu am ratat niciunul dintre filmele cu aventuri, memorabile rămân *Războiul stelelor*, *Imperiul contraatacă*, filmele cu Winnetou, cele cu Indiana Jones etc. Mi-au rămas unele în amintire, însă aleg aproape la întâmplare trei: *Afacerea Pigot* (*Pour la peau d'un flic*, 1981) al lui Alain Delon cu Alain Delon, *Gheață verde* (*Green Ice*, 1981) al lui Ernest Day cu Omar Shariff, *Salamandra* (1981) al lui Peter Zinner cu Franco Nero. Majoritatea ideilor utilizate de filmul de acțiune astăzi se află acolo și duse la o anumită înălțime de actori foarte buni. Ceea ce e memorabil ține de standardul estetic al unor astfel de filme unde regizorul nu ignoră nuanțele, detaliile, resorturile psihologiei abisale a personajului, o adâncime a lui, unde scenariul este inteligent construit, unde simți iradierea în personaj a vieții care l-a dus în fața

unei situații sau a alteia. Complexitatea vieții care răzbate în ele dincolo de schemă este ceea ce face aceste filme memorabile. Am văzut la un moment dat *Cele patru sute de lovături* al lui Truffaut, cred că la televizor sau în cadrul unui program cinematografic care purtat titlul „Săptămâna filmului francez” (englez, italian etc.) cu filme de festival, trecute prin filtrul cenzurii și considerate acceptabile rar și în doze mici. Și am făcut diferența cu Truffaut, am trecut cu Antoine Doinel într-o lume fascinantă, aceea a cinematografului de artă, fără s-o știu mă întâlneam cu *La Nouvelle Vague* și forța sa de expresie. Erau sclipiri, lor le datorez însă experiența de profunzime pe care cinematografia te poate face să o împărtășești, forța de fascinație care rezidă din descoperirea a ceea ce Baudelaire numea „adevărul emfatic al gesturilor în marile împrejurări ale vieții”.

13. Am văzut toate filmele lui Sergiu Nicolaescu, iar relația mea cu ele a fost una excelentă, de amor. Le apreciam sincer, când nu eram încântat. Noi „poporul român”, eram mândri, eram drepti, eram curajoși și atât de pe nedrept dezavantajați de soartă, de mulțimea și viclenia dușmanilor, dar și cu contribuția unor trădători cărora li se citea totul pe chip de la prima intrare în scenă. În filmele istorice sultanii sau pașalele vorbeau românește cu naturalitatea unor băieți instruiți la facultate în București, apreciind demnitatea unei opoziții curajoase - din ciclul „Îmi plac Mihaie!”. Era simplu, era frumos, era fals. Toată cultura asimilată în școală era patriotică, doar că filmele lui Sergiu Nicolaescu spuneau povestea mai atractiv.

14. Aș vrea să știu și eu!

colaționări

Dominația fisurii

Alexandru Jurcan

Regizorul iranian Farhadi a primit în acest an Oscarul pentru filmul *Forushande/The Salesman*, dar domnul Trump nu i-a permis să intre în America. Filmul nu rulează nici la noi, din rațiuni obscure. Însă trebuie văzut neapărat, pentru construcția magistrală, fără cusur, cu o tensiune savant orchestrată, cu apetență pentru detaliile semnificative. Un cuplu e în criză. Dar țara nu e la fel? Un imobil e gata să se prăbușească, dar Teheranul nu tremură din temelii din cauza urbanizării excesive?

Am văzut și celelalte filme ale lui Farhadi - *Séparation*, *Le passé*, *A propos d'Ely*. Mereu găsim căutarea adevărului, neliniștea permanentă, deziluziile, vina dezumanizantă. În *The Salesman* umilința declanșează totul. Rana și Emad sunt actori fericiți la început, dar de-gringolada nu e departe. Thriller, istorie psihologică, destrămare a cuplului, răzbunare. Cei doi joacă în piesa lui Arthur Miller - *Moartea unui comis-voiajor*. Paralelisme, dubluri, punere în abis.

Filmul face un slalom inteligent între realitate, scenă (mise en abîme) și aluziile la situația țării. Tensiunea urcă gradat spre nebănuitul

final. Durerile din viață continuă pe scenă în piesa jucată, sub semnul dublului. O căutare a adevărului în culori dostoievskiene. Regizorul nu este interesat de comercial, de exploziv, de gratuit. Scena-enigmă e o supoziție, o ușă deschisă la propriu și la figurat (în alte filme scena s-ar fi transformat în horror erotic). Rana și Emad s-au mutat într-o locuință în care stătea o femeie cu moravuri ușoare. De aici începe totul, de la confuzia locatarilor. Răzbunarea lui Emad mai are suport solid când vede actanții vinovăției? Suntem capabili de iertare? Până unde merge concesiunea? Vinovatul nu e cumva un dublu al personajului Willy Lomax, pe care Emad îl joacă pe scenă? Răul începe cu fuga din imobilul avariat. Nimic nu va mai fi ca înainte. Începe dominația fisurii. Coeziunea viață-teatru declanșează un halou de semnificații profunde, fără sublinieri ostentative. Deziluzia contorsionată se împletește cu spiritul vindicativ, în timp ce Emad stă la machiaj în seara spectacolului, ca să redevină Willy Lomax. Unde mai sălășluiește sinele adevărat?

Joacă în film Shahab Hosseini, Taraneh Alidoosti, Mina Sadati. Tăcerile lor din



prim-planuri valorează mai mult decât orice vorbe, care ar ascunde gândurile. Actorii absolut remarcabili.

La despărțirea de Oliver Lustig

Petru Romoșan

A plecat dintre noi, ne-a părăsit, la 91 de ani, un mare fiu al Transilvaniei românești, generalul-maior în rezervă Oliver Lustig, supraviețuitor al Holocaustului, scriitor, ziarist militar, un om cu vocația prieteniei și întrajutorării. Întâmplarea nu e anodină și nu poate trece fără a fi observată de foarte numeroșii lui prieteni, colegi sau doar simpli cititori (dacă a citi cărți despre Holocaust poate fi un lucru simplu!), care-i datorează toți foarte mult. Mă număr printre aceștia.

În 1978, colonelul de atunci Oliver Lustig (fusesse cel mai tânăr locotenent-colonel din armata română, la doar 28 de ani) a intervenit, la sugestia prietenului și editorului său de la Cartea Românească, Florin Mugur, în favoarea tânărului soldat care eram, chemat să-și satisfacă stagiul militar la „diribau”, geniu-construcției, „arma lopată”, într-o unitate militară de muncă în care se construia, în regim de pușcărie, socialismul multilateral dezvoltat. Soldatul tocmai fusesse premiat de Uniunea Scriitorilor pentru primul său volum de versuri. În acei ani ai comunismului târziu, în descompunere, Uniunea Scriitorilor se îndepărtase sensibil de aparatul de propagandă pe care-l servise disciplinat zeci de ani. Uniunea Scriitorilor premia și cărți care nu erau „pe linie”. Asta după ce editurile îndrăzniseră să le tipăreas-

că. Soarta ingrată a foarte tânărului poet soldat (21 de ani) de la „diribau”, comuna Măgurele de lângă București, nu a trecut neobservată nici pentru scriitorii civili, ca Florin Mugur, nici pentru cei militari, ca Oliver Lustig. Mutat din unitatea de muncă, am devenit chiar coleg de etaj cu colonelul Lustig în complexul presei militare de atunci, tânărul scriitor fiind plasat la o revistă cu o tentă mai culturală, *Viața Militară*, condusă de prietenul lui Oliver Lustig, colonelul Dumitru Rădulescu, plecat și el la Domnul acum câțiva ani.

Deși de departe, legătura mea cu marele memorialist al Holocaustului a continuat fără întreruperi. Oliver Lustig nu a obosit niciodată, prin cărți, prin articole de presă, prin interviuri și conferințe, să aducă aminte de tragedia incalculabilă trăită de evreii din Europa, deci și de cei din Transilvania de Nord, căzută sub ocupația fasciștilor maghiari ai lui Horthy și Szálasi, în lagărele Germaniei hitleriste: Auschwitz, Treblinka, Buchenwald, Dachau... Un document public spune despre Oliver Lustig: „Împreună cu el, din cei nouă membri ai familiei sale (părinții și șapte copii), au mai supraviețuit Holocaustului o soră și doi frați”. Oliver Lustig a fost eliberat de armata americană din lagărul de la Kaufering (Dachau) la 27 aprilie 1945.

Iată câteva dintre cele mai citite titluri ale scri-



itorului și memorialistului Oliver Lustig: *Viața în imperiul morții* – 1969, *Destin blestemat* – 1980, *Dicționar de lagăr* – 1982, *Jurnal însângerat* – 1987, *Limbajul morții* – 1990. Una dintre ultimele cărți ale marelui memorialist, *Ce rost are să vorbim despre Holocaust?*, a fost publicată de Editura Compania în 2004. Cartea continuă să fie cerută, mai ales în școli, pentru că rana tragediei de la Auschwitz nu s-a închis și nu se va închide prea curând, nu se va închide niciodată. Copiii inocenți continuă să pună întrebări deranjante și să aștepte răspunsuri care niciodată nu vor fi ușor de dat. Oliver Lustig nu a obosit niciodată să meargă în școli la întâlnirea cu copiii. Marele nostru prieten s-a achitat magistral de datoria de supraviețuitor.

Dumnezeu să-l aibă în paza lui !

Urmare din pagina 36

„Rendez-Vous”-ul unui grup UAP Cluj la Turda

sale spiritual-estetice: un ancestral și decăzut „Turn Babel” în șterse tonuri „mitice”: gri-maroc alb, și *Flori/Pomi*: irizante corole albe de mărar, în prim plan, pe fundalul grădinii, seara sau un măr „evidențindu-se” discret pe fundalul cerului și al surii; *Adrian Țop* e „în abstract” (acryl/pânză) cu *Fără titlu* pictat, parcă, de un copil trist în depressive nuanțe de albastru-verde-boredaux; *Leonard Vartic* e fascinat de acribica redare (patru tablouri ulei/pânză) foto-realistă a umanului „sub lupă”: *Skin & Stain* - urechea, ochiul și firele rare de barbă ale unui tânăr cu o „pată de lumină” pe obraz, mâna și mâneca unei cămăși...; *Gavrilă Zmicăla* are o viziune inedită despre *Hrană* cu trei opere: o tavă ovală cu diferiți sămburi mari în ceramică albă sau structura rotundă, de tablă (cca. 30 cm), cu multe alveole mici, „protejată”, pe margine, de dese și ascuțite sărmulițe; *Lucian Țintariu* ne propune o meditație estetică asupra timpului cu *Cronos* (ulei/pânză): „perisabilitatea” *Renașterii* - un cadran mare de ceas, abia vizibil, pe care scrie *Bruneleschi*, și simboluri ale epocii; *Simona Gocan* trimite două *Treceri* din SUA: un fel de „camere cu/de amintiri” în albastru-negru-ocru unde se văd, șters, o oglindă, panouri, o enigmatică ușă cu nr. 43, niște „raze albastre”..., iar sora ei, *Adela Gocan*, ne „proiectează” în *Adâncuri*: un mozaic de culori, așezate în „fășii” scurte și late - un fel de impresionism abstractizat în maro-verde-gal-

ben contrapunctate de tulburătoare pete negre, ca o feerie de seară *matisse*-iană, în perioada marocană, în orașul Aden; *Raluca Munteanu-Toderică* are o grafică preocupată de evoluția *Împreună*: două vechi stinghii (de gard?), vopsite cândva, acum crăpate și jerpelite, „unite” de o „fantă neagră”; *Laura Ogrușan-Prata* expune *Monologul lui Platon*: seamănă cu steagul american, grobian „schițat” în dungi maro și nuanțe mai deschise, „colțul stelelor/statelor” e „șters” - idealul platonician în „Veacul American”!? E preocupată și de *Bonnie & Clyde* (ulei/pânză) realizat ca o fotografie veche în tonuri maro, parcă e un colț din Paris de *Pissaro*, cu niște mașini și silueta albă, ca de inger, a fetei; *Sanda Manciac* ne propune două *Peisaje* (acuarelă) de mare finețe: fășii în armonii nostalgice de toamnă cu mult galben, albastrul unui lac, al cerului și norii albi - „drapelul anotimpului”! *Blanca Alina Pop* ne aduce și ea toamna, dar cu alte mijloace artistice: se „joacă” în culorile ei pe o pânză groasă, adăugând și simboluri ready-made specifice; *Maria Recihert-Sârbu* ne „oferă” *Fructul vieții* (ulei/pânză) văzut în secționare mult mărită, fascinantă geometrie a naturii, ce ascunde o secretă mitoză, în centru, ca un emblematic „sărut brâncușian”. Lor li se adaugă, din partea turdenilor, ca o gazdă onorată, *Victor Apostu*, cu un frumos și sensibil pictat *Peisaj la Dej* (ulei/pânză).

Reușita expoziției a continuat cu interesante discuții de suflet, susținute, cum se cuvine, și de cele plăcute trupului - prăjituri, cozonac, pateuri și saleuri „garnisite”, din belșug, cu arome vi-nuri de casă, de la Turda. În concluzie, ne raliem,

din nou, lui *Lucian Țintariu* care afirma, la deschidere că: *Măsura talentului fiecărui artist implicat în contextul expozițional e dată de dialogul formelor organice și abstracte ce se rânduiesc într-un ritm plin de vigoare.*

Nu ne rămâne decât să felicităm inițiativa organizatorilor de la *UAP Turda* și să ne dorim mai multe evenimente de acest fel.

(fotografii de **Alexandru Picovici**)



Leonard Vartic

Skin & Stain

sumar

nepotu' lui thoreau Patricia Lelik Proza se întoarce	2
editorial Alexandru Boboc Metaforă și mit în geneza formelor culturii	3
cărți în actualitate Adrian Țion Căile alterității	6
Antoaneta Turda Un exercițiu de supraviețuire	6
Emanuel Modoc Despre ruine	7
poezia Gabriel Căjocaru	8
Mircea Ioan Casimcea Nelinıştea poemelor	9
parodia la tribună Lucian Perța Legământul	8
memoria literară Constantin Cubleşan În dialog cu țara (Monica Lovinescu)	10
eveniment Pavel Dallakian Rolul factorului psihologic în procesul de normalizare a relațiilor armeano-turce	12
eseu Iulian Chivu Mintea, după filosofia lui Searle	14
Veronica Hicea Pe marginea unui vers eminescian	16
religia Nicolae Turcan Fenomenele religioase și contra-reducția	17
diagnoze Andrei Marga Riscul și ponderea lui	18
filosofie Vasile Muscă Problema teoretică a sistemului de gândire (I)	20
Brâncuși la Guggenheim Grid Modorcea	21
Silvia Suci	23
tale quale Vasile Zecheru Agapé	24
traduceri Ishion Hutchinson	26
Richard Brautigan Împărăția trădată	26
muzica Virgil Mihaiu Fastă întâlnire între muzică și arhitectură la BNR Cluj	27
teatru Alexandru Jurcan Acting 4	28
Claudiu Groza Din zorii feminismului: o poveste despre feminitate	28
Claudiu Groza Dragoste. Yen	29
o dată pe lună Mircea Pora În ploile de după munți...	30
simptome Otilia Țigănaș Mișka	30
remember cinematografic Ioan Meghea Un actor irepetabil: Toma Caragiu	31
piața abator Adrian Pop Pastilă	31
anchetă „Cinema și comunism” (V)	32
colaționări Alexandru Jurcan Domiția fisurii	34
în memoriam Petru Romoșan La despărțirea de Oliver Lustig	35
plastica Eugen Căjocaru „Rendez-Vous”-ul unui grup UAP Cluj la Turda	36

plastica

„Rendez-Vous”-ul unui grup UAP Cluj la Turda

Eugen Căjocaru



Cristian Porumb

Mărar seara

Filiala UAP Turda se poate mândri cu selecta Galerie (ceea ce „fruncea de Cluj” nu reușește de mulți ani!) de Artă a Municipiului într-o veche și frumoasă clădire din centrul orașului, fost sediu de bancă. Iată că arta poate fi „tratată” cel puțin la nivel egal cu „lumea banului”, care conduce ca o *ultima ratio*, din nefericire, valorile contemporane ale culturii umane. Spațiul e plăcut împărțit în mai multe săli cu aer arhitectonic medieval (arcade romanice), iar numerosul public (peste 40) se perindă plăcut impresionat prin fața numeroaselor opere expuse: pictură, sculptură, grafică, ceramică.

În numele generoaselor gazde, Alexandru Picovici deschide vernisajul expoziției „Rendez-vous” (durata: februarie-martie 2017) și-i dă cuvântul lui Lucian Țintariu care, mărturisește că prezintă prima dată grupul de 14 colegi de la Academia de Arte Vizuale „Ion Andreescu”, în majoritate profesori la Liceul de Artă „Romul Ladea”

din Cluj. El încântă publicul cu o scurtă alocuțiune, definind travaliul estetic exemplar al artiștilor și relaționându-l revelator la situația dificilă a artei contemporane: *Organizarea unei asemenea diversități de tendințe și expresii stilistice comportă o provocare și pune întrebări asupra unității, a tematicii abordate, a tehnicii de lucru. Surprinzător, lucrările înmănunchează o forță a modernității, ele sunt purtate de un numitor comun ce rezidă în prețiozitatea elaborării, respectul pentru meserie, bogăția elementelor plastice și a stadiilor de lucru.*

Vă invităm la o scurtă „trecere în revistă”: Corina Fulger - trei tablouri (tehnică mixtă/pânză) cu *Prieteni* în stilul pop-art al benzilor desenate; Stanca Țop (sculptură) surprinde, în mijlocul camerei principale, cu un înalt și frumos scaun de fier forjat, făcut plat și întins pe jos, ca o amintire „aplatizată” de timp; Cristian Porumb ne oferă cinci tablouri (ulei / pânză) cu „obsesiile”

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 24 lei – trimestru, 48 lei – semestru, 96 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 33 lei – trimestru, 66 lei – semestru, 132 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură Tribuna, cont nr. R057TREZ21621G335100xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.