

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE 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 / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

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:
Luciana Tămaș, *Prin ochii împăturiți peste lume*
ilustrație de carte



www.clujtourism.ro

bloc-notes

Művelődés 70

Ani Bradea

Joi, 17 mai 2018, în atmosfera caldă a Casei memoriale Györkös Mátyi Albert din Cluj Napoca, Revista de cultură *Művelődés*, publicație de limbă maghiară, și-a sărbătorit 70 de ani de existență.

Revista soră a *Tribunei*, așa a fost numită în expunerile lor de către cei mai mulți dintre vorbitorii prezenți la eveniment, apare cu acest nume doar din 1957, pentru că la primul său număr, în iulie 1948, se numea „Művelődési Útmutató”, și era, în epocă, revista de propagandă culturală a vremii. Treptat, devine o revistă culturală maghiară în adevăratul sens al conceptului, cu traduceri din limbile română și rusă. În perioada 1985-1990, *Művelődés* va fi contopită în *Revista Cântarea României*, ca pagini de limbă maghiară. În toată această perioadă, redacția a funcționat în București, iar revista apărea sub egida Ministerului Culturii. În anul 1990 redacția se mută la Cluj, grație insistențelor jurnalistei Horváth Arany, iar în 1991 istoricul literar Szabó Zsolt devine redactorul-șef al publicației. Va rămâne în această funcție până la 1 iulie 2013, dată de la care dl. Dáné Tibor Kálmán se află la conducerea revistei.

Trecerea de sub autoritatea Ministerului Culturii sub aceea a Consiliului Județean Cluj, în 2009, va aduce o îmbunătățire vădită calității revistei, atât în ceea ce privește forma cât și conținutul acesteia, mai ales prin implicarea vicepreședintelui acestei instituții, de la acea vreme, dl. Kerekes Sándor. În vechile rubrici se publică articole care reflectă renașterea vieții culturale maghiare din țară, dar apar și rubrici noi, iar calitatea hârtiei, paginația modernă, coperta în culori, numeroasele fotografii, precum și prezența unui articol de fond în fiecare număr, întregesc imaginea unei elegante reviste de cultură. Până în 2010, *Művelődés* are buget comun cu *Tribuna*, după acest an urmând să-i fie stabilit un buget propriu. Această înflorire a revistei, survenită după transferul autorității, este extrem de vizibilă și în cazul *Tribunei*, pentru care susținerea Consiliului Județean Cluj, în special în ultimii șase ani, a însemnat, de asemenea, asigurarea unei prezențe grafice și de conținut exemplare, și a unei poziții de primă linie în rândul publicațiilor culturale din România.

În prezent, redacția Revistei *Művelődés* funcționează în *Casa Memorială Szabédi László* din Cluj Napoca, clădire aflată în proprietatea Societății Maghiare de Cultură din Transilvania. Cititorii o pot găsi și în spațiul virtual, la adresa: <https://muvelodes.net>, sau pe pagina sa de facebook.

Filosoful Mircea Arman, managerul Revistei de cultură *Tribuna*, invitat special la sărbătoarea prilejuită de împlinirea a 70 de ani de apariție a *Művelődés*, a ținut să-l felicite în discursul său pe dl. Dáné Tibor Kálmán, actualul redactor-șef, pentru eforturile depuse în sensul realizării unei publicații de calitate, apreciind importanța existenței unei reviste culturale



maghiare în Cluj-Napoca, oraș cu o multiculturalitate care nu mai poate fi tăgăduită. Despre înrudirea cu *Tribuna*, a spus Mircea Arman, nu trebuie să vorbim doar la timpul trecut, filosoful invitându-i pe redactorii de la *Művelődés* să publice în paginile revistei pe care o conduce, și care are, în prezent, și o rubrică de traduceri. Totodată, managerul și redactorul-șef al *Tribunei* a adresat invitația celor prezenți de a colabora cu *Tribuna Magazine*, publicație săptămânală virtuală pe care a creat-o, și care apare, până acum, în română, engleză și italiană.

Invitat de seamă, din partea Consiliului Județean Cluj, dl. vicepreședinte Vákár István, mereu alături de instituțiile de cultură clujene, a fost primul care a adresat felicitările sale conducerii revistei, precum și un cuvânt de salut pentru cei prezenți. Au continuat: Hegedüs Csilla, vicepreședinte executiv al UDMR, în domeniul culturii, Kerekes Sándor, fost vicepreședinte al Consiliului Județean Cluj, Kónya Hamar Sándor, fost parlamentar European UDMR, Dáné Tibor Kálmán, redactor-șef *Művelődés* și Benkő Levente, redactor. Au fost citite mesaje din partea doamnei Rácz Éva, președinte al Asociației Ziariștilor Maghiari din România și a lui Szabó Zsolt, fost redactor-șef al revistei.

Mulțumirile mele se adresează tuturor celor care au fost prezenți la eveniment, în mod deosebit organizatorilor, pentru prietenia cu care ne-au primit, pentru că numele Revistei *Tribuna* nu a lipsit din discursul niciunui vorbitor, pentru dialogul cultural, pentru faptul că am fost împreună, într-o seară ploioasă de sfârșit de primăvară, simțindu-ne ca făcând parte cu toții din marea și diversă familie culturală a Clujului. La mulți ani buni, *Művelődés*!

Adevăr (aletheia) și anamnesis

Mircea Arman

Marcel Detienne, în lucrarea sa *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*¹, vorbește despre o strânsă legătură între *aletheia* și memorie, *Mnemosyne*. El ajunge la conuzia că *Mnemosyne* și *Lethe* formează cupul fundamental al contrariilor.

Știm, din *Odyseea*, dar și din vechile legende grecești, apoi de la Hesiod, Sophocle sau Platon, că unul dintre rîurile infernului purta numele de *Lethe*, iar toți cei ce beau apă din acesta își uitau trecutul.

Pornind de la această interpretare a lui *lethe*, Anton Dumitriu, în celebra sa *Aletheia*, propune o decriptare tulburătoare a acestui concept. Aceasta șochează atît prin ineditul ei cît și prin simplitatea sa extremă.

Lethe, spune el, este în primul rînd *uitare*, care este sensul ei original. Procedînd aidoma lui Heidegger și considerîndu-l pe *a*, din *a-letheia*, drept un privativ, el dă cuvîntului în cauză sensul de *non-uitare*.

Pentru negație limba greacă avea pe *ou*, *ouk*, *oux* și *me* însemnînd *non*. Această *non-uitare* este, în fond, o stare de conștiință căreia uitarea nu-i aparține. Cu toate acestea *aletheia* – fără uitarea, nu este pur și simplu memoria. Prin *aletheia* se depășește o anumită stare de conștiință nu pentru că nu am uita nici un fel de cunoștință dobîndită anterior, ci datorită faptului că starea aceasta este dincolo de orice omniștiință – *polymatheia*. Cu *aletheia*, ne aflăm în domeniul principiilor, așa cum Aristotel proceda cu intelectul activ. Ne aflăm, așadar, dincolo de prima modalitate a adevărului caracterizată prin acel *adequatio rei ad intellectus*, și dincolo de hotarul omniștiinței reprezentată prin muze. Deci, nu de la muze începe *aletheia* ci de la *Mnemosyne*, de la cea care naște înseși muzele.

„Avem astfel succesiunea: «a spune» care este rolul Muzelor, «a uita» care este rolul *Lethei*, și sursa care a dat naștere lui «a spune», care este *Mnemosyne*. Prin urmare, starea de conștiință «fără uitare» – *aletheia* – este în regiunea lui *Mnemosyne*, care nu spune ci este sursa lui «a spune» prin Muze. Analiza termenului *aletheia* ne-a adus din nou în regiunea *mythos*-ului, unde nu se spune ci se «contemplă», prin puterea intelectului activ, care, la nivelul acesta, reprezintă înseși *eide*-le tuturor lucrurilor – *topos eidon*. Starea intelectuală atinsă era deci «fără uitare», fiindcă a atins sursa principală a memoriei, care este *Mnemosyne* și la acest nivel toate *eide*-le aparțin intelectului activ. Nu mai este uitare dar nici amintire, în sensul în care ceva se ascunde și amintirea îl dezvăluie; toate *eide*-le fiind prezente prin natura lor în intelectul activ, ele nu sunt reamintite, ci posedate în permanență².

Despre aceste permanențe vorbea și Aristotel cînd se referea la faptul că existența este permanent posedată de către intelectul activ – *nous apathetikos*. Cele patru mari categorii ale existenței – după cum se știe erau în total zece – existența prin accident, existența necesară, existența posibilă și existența în act au același drum ca și

aletheia. Însă, pentru că la acest mod procesul descoperirii stărilor de adevăr poate fi un *regressus ad infinitum*, Aristotel a statuat un principiu conform căruia undeva trebuie să te oprești – *anagke stenai*. Pe de altă parte, acest punct trebuie să aibă o altă natură decît cel de la care s-a pornit.

Punctul fix căutat este însăși gîndirea. Și deși întregul proces se desfășoară în timp, trebuie să existe un început care este tocmai gîndirea care gîndește gîndirea – numită de Aristotel *prote arche*, adică *primul principiu*, sau *principiul divin*. Dar ce înțelegeau Platon și Aristotel prin acest divin, a rămas încă obscur, nedeterminat.

Cicero, în *De natura deorum*, (I,13), din izvoare absolut îndoielnice și referindu-se la lucrarea pierdută a lui Aristotel – *Peri philosophias* – afirma că: „Aristotel atribuie o dată inteligenței întreaga divinitate, iar altă dată spune că lumea este însuși zeul³. Afirmatia este îndoielnică și pentru faptul că Aristotel nu spune nicăieri altundeva că gîndirea care gîndește gîndirea ar fi însuși zeul.

Gîndirea care gîndește gîndirea era pentru Aristotel un act pur, anterior posibilității: „Așa că elementul divin pe care pare să-l cuprindă intelectul aparține mai degrabă primului mișcător nemișcat, iar actul de contemplare este cea mai mare și cea mai pură fericire. Dacă divinitatea are parte de această fericire veșnică, iar noi doar din cînd în cînd, lucrul este minunat... Dar și viața îi revine divinității, căci actul inteligenței este viața, iar divinitatea se confundă cu acest act, iar acest act al ei, dăinuind în sine, constituie viața desăvîrșită și eternă⁴.

După același Stagirit, omul ar avea posibilitatea să participe, din cînd în cînd, la starea divină prin însăși natura intelectului său, adică prin *eide*, prin universale.

Anton Dumitriu, arată⁵ că grecii își imaginau ca ar exista o ascensiune în etape pe care o are conștiința omului care îl conduce, de-a lungul unor stări pe care nu le defineau, la condiția lui originală caracterizată de eternitate. Acesta este și motivul, spune el, pentru care Platon a dat o definiție cu totul surprinzătoare termenului de *aletheia*. Acesta, Platon, în *Philebos*,⁶ desparte *aletheia*, în *ale-theia*, care ar însemna *alergare divină*, cursa după divinitate. Așadar, și Platon considera starea de adevăr al *nous*-ului, ca fiind pătrunsă în sfera celor divine, a zeului, fapt ce implică atemporalitatea, eternitatea. Atunci, și numai atunci, *nous*-ul se contopea cu însăși existența, și nu cu stările ei, cu adevărul divin, supratemporal.

În *Phaidros*,⁷ Platon ne arată că în zorii umanității, omul trăia în prejma zeilor, avînd posibilitatea, pierdută apoi, de a contempla direct ideile. Din cauza atracției lumii senzoriale el și-a pierdut atracția spre înalt și intelectul său s-a îndepărtat de această lume divină. Cei ce mai privesc și astăzi spre lumea zeilor sînt pentru ceilalți aidoma nebunilor și considerați nebuni. Însă, în realitate, inteligența umană, pentru a recupera locul pierdut, are nevoie acum, de supremul efort al gîndirii pentru a ajunge din nou în zona ideilor sfîdînd, astfel, prin reflexie, multiplicitatea lumii



Mircea Arman

senzoriale și tinzînd spre unitate. Acest act suprem al gîndirii, singurul care poate procura cea mai înaltă fericire, constă într-o *anamnesis*, într-o stare de reamintire a lucrurilor pe care sufletul, care odinioară însoțise divinitatea, le-ar fi văzut. Platon susține că acea realitate, realitatea divină, este singura veritabilă, și că ceea ce trăim noi este un simplu act de reflexie, ca o umbră, a aceleia.

Această idee nu este una nouă nici chiar pentru vremea lui Platon, Hesiod expunînd-o încă în mitul vîrstelor. Tot Platon este acela care spune că această stare poate fi redobîndită de către om în actul contemplării, prin *theoria*, după o prealabilă inițiere. Așadar, lumea sensibilă putea fi depășită de intelect prin actul de reflexie numit de Platon *anamnesis*.

Pentru a explica această stare de *anamnesis*, Platon, în *Menon*⁸, face apel la preoții și preotesele care explică ceea ce au în grijă, la poeți, în speță la Pindar, și la *toți cei ce sînt inspirați de zei*. Conform lor, arată Platon, sufletul este nemuritor, și supus unor cicluri de reîncarnare, o dată la zece mii de ani. De aceea, nu este un lucru extraordinar că sufletul își poate aminti, în urma unei proceduri bine stabilite de viețile anterioare și, de aceea, nimic din cele cîte există nu-i este străin. Astfel, tot ceea ce încercăm să cunoaștem și tot ceea ce învățăm nu este decît *anamnesis*.

Sofiștii aduseseră un argument după care tot ceea ce știi sau ai învățat, ai știut dinainte, deci nu adaugi nimic prin efortul intelectual, sau nu știi, și în acest caz este imposibil să știi ceea ce nu știi. Modul în care Platon demontează afirmația sofistă este unul rămas celebru.

În *Menon*, Socrate, folosind celebra *techne maieutika*, voind să arate că cele ce cunoaștem sînt de fapt amintiri, apelează la un sclav analfabet al lui Menon. Datorită abilei manipulări a tehnicii moșitului, prin tot soiul de întrebări puse într-o anumită ordine, Socrate îl face pe sclavul analfabet să expună o teoremă geometrică.

Această temă se regăsește și în dialogul *Phaidon*. Și în acest dialog ni se spune că a învăța este o reamintire: „...oamenii, întrebați cu oarecare meșteșug, află singuri toate lucrurile așa cum sînt. Dacă nu ar fi avut sădită în ei o știință și o

Continuarea în pagina 9

„Viața de rezervă” a poetului

Mihaela Meravei

Ion Cristofor

Viața de rezervă/ Vida de reserva

Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2018

Poet, traducător, critic literar, prof. dr. în filologie Ion Cristofor, membru al Uniunii Scriitorilor din România, filiala Cluj, își răsfață cititorii cu apariția unui nou volum de poeme, de data aceasta în colaborare cu binecunoscutul poet catalan, Pere Bessó, cel care concretizează traducerea poeziilor, sporind și mai mult farmecul cărții. Volumul apărut la editura Napoca Star, anul acesta și intitulat expresiv *Viața de rezervă/ Vida de reserva*, are ca ilustrație a primei coperte o lucrare semnată de Vladimir Kush, unul din preferații pictori ai poetului Ion Cristofor, după cum se știe, domnia sa fiind un iubitor al artelor plastice.

În cele patruzeci de poezii cât conține volumul, autorul face o critică a societății noastre, nu înainte de-a o analiza, dezvăluind cititorului, cu

sensibilitatea și ironia caracteristică, două lumi aparent divergente, pline de simboluri și semnificații. „Pe de o parte, lumea primitivă în care arborele reprezintă natura și pe care urcă și coboară hominidii în căutarea fructelor. Pe de altă parte, ființele umane ale acestei societăți postindustriale care deja urcă și coboară pe scările mecanice ale McDonaldului (simbol edificator al capitalismului globalizat), în căutarea sandwich-ului. Lectorul poemelor se pomenește între hohotele de răs ale ciclopilor și satirilor, remarcă burlescă localizată în interiorul poemelor” (p. 85, „Notă de pe blogul personal al poetului Andrei Langa, din 2 iulie 2012, intitulată «Ion Cristofor tradus de Pere Bessó»”). Ei bine, tocmai simbolurile folosite în poezie fac diferența între aceste lumi, fiecare conectată la realitatea intrinsecă a zilelor noastre. Găsim astfel, încă din primul poem al volumului, „Până la ultima stea”, două din aceste simboluri: pietrele și femeia. În accepțiunea autorului, pietrele reprezentând greutatea vieții:

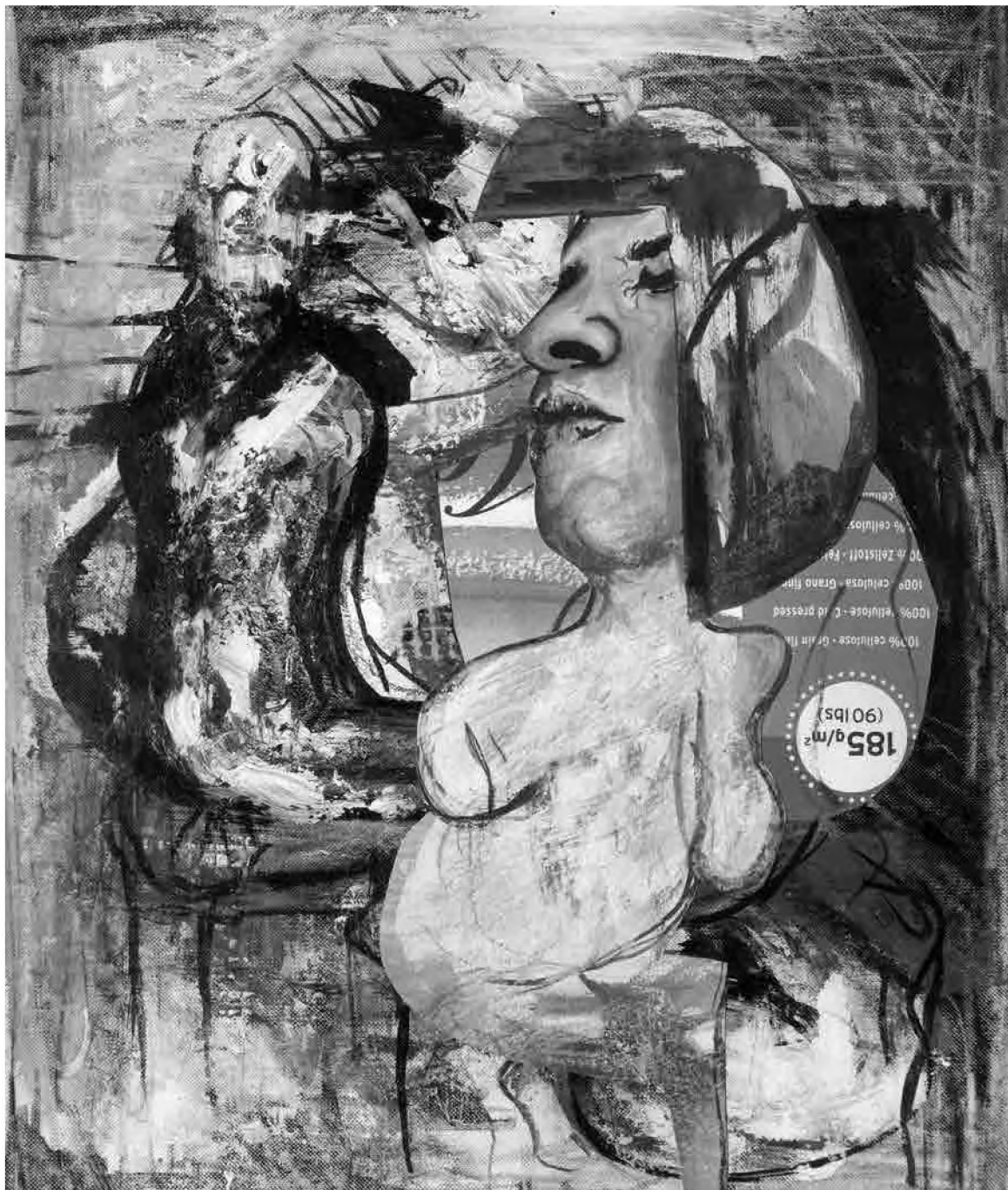
„Din pierdere în pierdere/ Am mers cu ghiozdanul plin de pietre/ La școala cea dură a vieții.”; iar femeia, nefiind altceva decât idealul curățeniei spirituale, dar și energia motorie a călătoriei pe care poetul o face prin această viață: „De la surâs până la zâmbet/ M-ai înălțat până la tine, femeie/ [...] Împreună am mers ca pe un nou continent/ Din îndoială în îndoială/ Din lacrimă și din suspin/ Până la steaua bucuriei/ Ivită în cerul senin.”

Tot din lumea naturii vin și alte două imagini alegorice pe care le vom regăsi pe tot parcursul volumului „pasărea” și „copacul”. Este binecunoscut faptul că arborele este simbol al vieții în continuă evoluție, al evoluției cosmice: moarte și regenerare; al raporturilor ce se stabilesc între pământ și cer, al nemuririi, al dezvoltării, pasărea fiind cunoscută ca imagine a sufletului, considerată un simbol al prieteniei. Iată poemul de la pagina 67, „Arborele tăiat”, care susține afirmațiile de mai sus: „privind cum răsare soarele/ pe ascuțișul securii// cum durerea își deschide murgii în carne// ascultă pasărea jelind/ în imaginea arborelui tăiat”.

Tematica femeii este una din preferatele poetului Ion Cristofor. Poemele încărcate sentimental, abundă în metafore diafane, declarații subtile. Dacă Eminescu își chema iubita în codri, visând la o floare albastră pe malul lacului romantic, iar Minulescu ajunge să își divinizeze iubita, căci pentru a-și calma dorul de puritate, va adora până la dumnezeire „o fantomă de dragoste”, în cazul poetului Ion Cristofor femeia devine hieratică. Nu doar crezul și năzuința în sprijinul ei sufletească înobilează poemele *Vieții de rezervă*, ci mai ales comparațiile și descrierile lirice ale trupului de care poetul este captivat: „ca Lazăr întors dintre morți/ privește uimit la sânii și la coapsele femeilor/ la rochiile lor umflate de vânt/ atât de bogate în promisiuni.” (p. 13, „Ca Lazăr”); „Doamne, în toamna care vine/ Pe când vei porni la arat/ Îți voi lăsa moștenire/ Toate iubirile mele.// Nu știu dacă am fost vrednic de această femeie/ ca să beau cu ea din același pahar.// Știu doar atât / Sânii ei au fost Biblia din palmele mele/ coapsele ei m-au învățat/ Să cad în genunchi/ În fața frumuseții.” (pag. 25, „Biblia din palmele mele”).

Pentru poetul Ion Cristofor singurătatea nu este doar un leitmotiv, ea devine obiect de studiu și de reflexivitate. Este o stare în care poetul se abandonează conștient căutând supremația iubirii: „Singur ca nechezatul unui cal/ galopând pe o colină pustie” (p. 9/ „Singur”); „Singurătate pe pâine/ Și stelele ca flori ale neantului/ Promisiune a unei noi iubiri.” (p. 29/ „Mierla”); „În această seară/ Plec din nou/ Fără bagaje/ Fără iubite/ Fără cuvinte// Singur/ Cu bufnițele/ La întâlnirea cu mine.” (p. 71, „Întâlnire”)

Regretatul critic Adrian Marino scria : „Ion Cristofor este preocupat, obsedat chiar de ideea și soarta poetului, despre care cultivă o imagine mai curând sumbră, profund interiorizată, plină de gravitate și de neliniște. Deloc convențional, Ion Cristofor scrutează drama poetului și a poeziei cu luciditate și cu talent evident.” Autorul cărții nu se dezmente nici de această dată, una din temele predilecte fiind problematica poetului în societatea de azi, deloc lipsită de traume, umilințe, regrete. Iată câteva exemple edificatoare: „Poetul/ Un bisturiu uitat/ În măruntaiele realității.// Tocmai acum/ Când marele chirurg/ E plecat în vacanță/ pe Muntele Măslinilor.” (p. 11, „Poetul”); „ce să-i faci/ Unora nu le place poezia/ Preferă prăjiturile și vinul primit gratuit de



Luciana Tămaș

23 de feluri de a spune cine nu a fost Penelopa. nr. 14 (2006), tehnică mixtă, 40 x 30 cm

la soacră/ Unii refuză să citească poezii/ preferă să mângâie un câine sau o pisică/ Doar eu mângâi versurile ca și cum ar fi un câine sau o pisică” (pag. 59, „Unora nu le place poezia”)

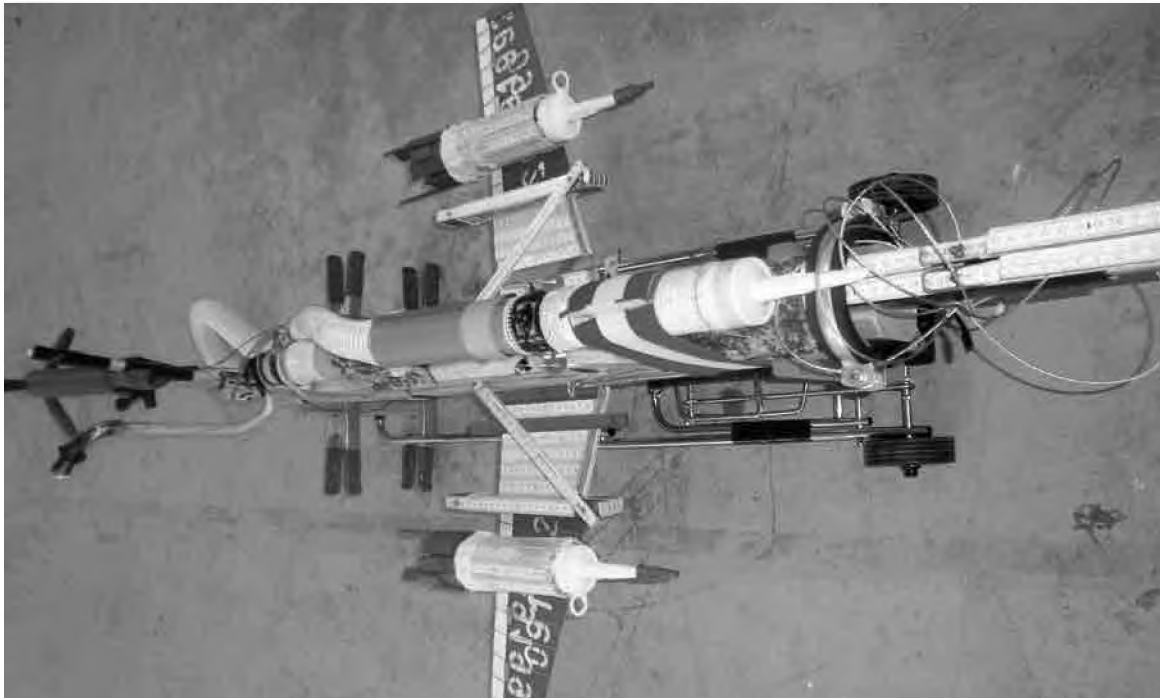
Pe departe cea mai relevantă temă a volumului *Viața de rezervă/ Vida de reserva* este problematica socială, satirizarea societății actuale, ironia la adresa guvernărilor, parodia asupra guvernului și mai ales înfierarea societății bolnave în care trăim. Poetul se simte ca o grădină „în care în loc de flori/ se adună promisiunile guvernului”, iar constituția devine o farsă în care nici măcar starea de singurătate nu-și găsește locul: „În Constituție nu scrie nimic despre dreptul la singurătate/ iar tu ești mai singur decât un zid ruinat// în Constituție se vorbește atât de elocvent/ doar despre libertatea cuvântului/ nu se vorbește despre oamenii lipsiți de cuvânt/ despre judecătorii care se șterg cu adevărul la cur// Și mai ales constituția tace mălc/ despre dreptul de a-ți ține gura/ în timp ce șeful îți dă indicații prețioase” (p. 15, „Dreptul la singurătate”). Din aceeași tematică face parte și poemul eponim care oferă titlul cărții. Poate ar trebui totuși să ne gândim să facem ceva cu viața noastră pentru a deveni mult mai curată și mai sănătoasă, atât pe plan social cât și psihologic sau sufletesc, decât aceasta pe care *volens nolens* o trăim: „dacă ai bani în originala noastră democrație/ de preferință euro sau dolari/ poți să-ți cumperi grabnic o viață de rezervă/ poți să-ți închiriezi o mătușă Tamara/ un rinichi o inimă de mistreț/ o femeie gonflabilă o amantă în plus// [...] Doamnelor, domnișoarelor și domnilor/ să ne bucurăm/ vântul libertății suflă prin buzunare și creiere/ prostia a ajuns Doctor Honoris Causa la Academia de Știință/ trăim într-o țară democratică/ în care haosul a fost impecabil organizat/ și totul chiar totul a devenit cu puțință” (p. 43). Ironia autorului este evidentă, mai mult, tragismul situației este exponențial. Poetul (și, prin el, noi toți) trăiește într-un cerc vicios și dramatic, în care „iepurele mănâncă iarba/ eu mănânc iepurele/ iarba mă va mânca pe mine”, cerc în care doar umorul caracteristic românesc mai poate aduce un zâmbet pe buze.

Critica incisivă la adresa societății este evidentă și în poemul dedicat traducătorului poemelor, poetul Pere Bessó. Aici este evidențiată prin notarea a două referințe *Coca-Cola*, scrisă cu majusculă, și folosirea termenului uzual, de acum, *facebook*: „dar ce ne ține pe jar/ și ne pune capac/ maimuțele din copaci/ ne maimuțăresc beau Coca-Cola/ își fac vânt cu pașapoartele// așteptăm înfrigurați/ cu ochii în facebook/ ca moartea să ne trimită rapoartele” (p. 57, „Așteptăm înfrigurați”)

Limbajul din volumul *Viața de rezervă/ Vida de reserva* este fluid. Poemele curg asemenea zilelor vieții, însă, cum este firesc diferă de la o formă la alta, cum zilele de la una la alta, prin uzitarea diferită a majusculei, sintaxă întreruptă, personificări subtile, metafore rafinate. Autorul, prin discreția caracteristică se infiltrează în inima cititorului. Poeziile domniei sale sunt captivante prin onestitatea mesajului liric, prin lirismul evident, prin seninul lor. Oricât de gravă este situația actuală, poetul Ion Cristofor găsește un mod de a ne aduce soarele în suflet printr-un zâmbet, ușor ironic, dar evident un zâmbet cu aromă de poezie de calitate, bun gust literar și artistic. ■

Praguri itinerante

Adrian Țion



Luciana Tămaș
metal, lemn, cauciuc, plastic, vopsea, acrilic

Dronă pentru greblat, reparat, măsurat și împrăștiat nori (2006)

Maria Vaida
Poeme persane
Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2018

Este afirmată prin scrierea unor studii monografice substanțiale despre Gheorghe Pituț și Yvonne Rossignon, Maria Vaida este și o poetă sensibilă, mai puțin cunoscută. Am fost de-a dreptul indignat când, la lansarea cărții sale de eseuri *Dincolo de lume, dincolo de text* (2017), vorbitorii n-au suflat o vorbă despre activitatea ei poetică, ignorată pe nedrept. Or prin volumele *Povara luminii* (2009), *Poemele de piatră* (2013) și mai ales *Elegiile Salomeei* (2014) Maria Vaida vădește o voce lirică autentică și un bun gust literar, cultivat cu răbdare de-a lungul anilor. Prin aceste rânduri vreau să îndrept o nedreptate și să deschid o breșă în textura poemelor sale adunate sub titlul *Poeme persane*.

Scriind despre poeți, analizând operele lor, stilul eseitic al autoarei a coabitat cu sensibilitatea lirică într-un creuzet al experiențelor livești care duce la formarea *omului literar* alcătuit „din meditație și exprimare, din gândire și vis”, după spusa lui Gaston Bachelard. Versurile din *Poeme persane* sunt rodul contopirii dintre livresc și firescul trăirii în armonizare tănuțită cu spațialitatea orientală himerică. Un alt melanj subliminal se realizează între tonul elegiac și cel imnic instalând solemnitatea rostirii. În *Elegiile văduvei lui Iuda* răzbat ecouri din retorica litaniei împletite cu invocații biblice și iluminări sub semnul sacralului etern. Tânguirile sunt urmate de implorări: „Oare ce vrei de la mine, Doamne,/ au nu vezi că sunt o biată văduvă/ tristă și pustie pe care ai lăsat-o/ singură lângă apa Iordanului/ și lângă puștile soldaților tineri/ ce păzesc malurile apei sau Zidul Plângerii?” (*Văduvă pustie la apa Iordanului*).

Lumea arhăității persane este contrasă în microuniversul unui nasture de sidf din care se revarsă mărgăritare, safire, podoabe ale „frumoasei persane” rătăcită cândva prin „vântul deșertului”. Ne aflăm în fața unui gen aparte de poezie itinerantă, gen cultivat dezinvolt de o seamă

de poete, dintre care amintesc pe ardelencele Minerva Chira, Sânziana Mureșeanu și moldoveanca Maria Mănuță. De remarcat că pietrele prețioase nu au strălucirea din imagistica Luciei Sav, de pildă, atrasă și ea de fastul oriental al bijuteriilor. Maria Vaida, călătoare visătoare prin lumi miraculoase, e impresionată mai ales de „albia secată a râului Isfahan” din Deșertul Kabir, de „locuințele acelea din lut/ și paie” ce apar în marginea autostrăzii și adresează rugă Creatorului: „Vino, Doamne, și însuflețește/ pământul pustiu al Persiei, vino!” (*Pisicile persane*). Munții sunt „catedrale pustii de piatră” ce veghează concilierea între religii: „Bătrânul imam din Isfahan m-a primit/ călduros, spunând că pacea e esența vieții, iar noi/ ființele unui singur Dumnezeu” (*Ascuns*).

Ca sinteză a unor translații bi-culturale de esență arhaică și arhaizantă, poeta confecționează ingenios o suită de interferențe livești cu spiritul balcanic, autohton, desprinse din colb de cronici sau insinuate subtil ca ecou al unui dialog spiritual între civilizații: „Ca un poem, Persia ne cheamă,/ să aducem lui Darius osemintele calului/ turkeman rămase prin Bărăgan.” (*Persia*). Paralelismul e extins pe structura mai multor poeme. Poeta se descoperă ursitoare în stare să vrăjească „un persan suplu și viteaz, pașnic și iubitor/ care să învețe românește și să cânte în persană/ la ivirea de lună nouă, pe versuri/ din Omar Khayyam și Eminescu” (*Nasturi de sidf*). Brățara dacică și bucățica ruptă din ulciorul lui Khayyam se întâlnesc în acest balans simbolic al comparatismului liric promovat de Maria Vaida în acest volum. O undă de nostalgie după satul arhaic se enunță în *Măicuța*, poezie din ultimul ciclu – *Suluri de mătase* –, patetice decriptări din farmecul spațiului natal, delimitat de „pietrele din Criș” și „suspînul de Arieș”. Dantelăria versurilor îmbracă în cuvinte bine meșteșugite senzația apropierei de sacralitatea unor lumi ancestrale. În acest balans învăluitoare al cuvintelor eliberate din „mlaștina fricii” își găsește poeta împlinirea prin meditație și exprimare, prin gândire și vis. ■

Despre cărți și mize

Adrian Lesenciuc

Naty Badea.
Sunt Aici!
București, Editura Badea & Professional
Consulting, 2017

Naty Badea descoperă starea poeziei fără pretenții și orgolii pe care uneori statutul asumat le reclamă. Cu alte cuvinte, dintr-o întâmplare pe care o redă simplu în *Preludiul* la volumul de debut, *Sunt Aici!*, se naște ceea ce ulterior va fi tocmai amintita carte:

L-am cunoscut într-o zi mohorâtă de iarnă și de atunci am tot vorbit. Într-o seară mi-a spus că scriu frumos. „De ce nu scrii mai mult?”. „Cine este interesat de poezie? Cine ar citi așa ceva?”. „Tu scrie! Citesc eu!”, a spus EL.

Astfel am început să scriu.” (p.5)

Actul scrierii a căpătat o formă ritualică. Dintre poemele scrise pe parcursul unei zile pe telefon, într-un fișier intitulat „Ciorne”, unul singur era trimis lectorului, persoanei căreia, în ipostaza dialogală a transducerii unor conținuturi cu certă valoare estetică, Naty Badea nu pretindea nimic altceva decât menținerea unor căi de comunicare deschise. De la poezia cu un singur cititor la volumul de versuri a fost un singur pas, dar unul dificil. A fost mai întâi conștientizarea valorii, ca în căutările interioare din pilda preferată a criticului A.I. Brumaru, cu reptilul care, aflând că a apărut pasărea, s-a urcat în vârful copacilor și a descoperit zborul. Apoi a fost o certificare din partea mamei, profesorul de limba română Mariana Badea. Și apoi cartea. Un parcurs confesiv, cu mereu același emițător, cu mereu același sens al expedierii mesajului, un parcurs de 97 de poeme adresate „Celui care mi-a împodobit sufletul/ cu minuni nobile./ Lui, acea întâmplare bucură din viața mea/ care s-a întrupat în Carte”, continuat de alte 7 poeme închinată „Anei mele, singura constantă din viața mea”. Un parcurs cu poeme uneori fragile ca dragostea însăși, alteori tot pe atât de puternice, într-o repetiție ritualică, o repetiție cu efect psalmodic, care transformă comunicarea interpersonală, fără ținte publice, într-una adresată cititorilor de poezie, prin intermediul celui mai vechi și mai eficient mijloc de comunicare de masă: cartea. Dar și acest proces, de aducere a confesivului din planul privat, al dialogului cu receptorul unic (iubitul, ulterior copilul), în cel public, nu este unul care să presupună rămânerea pe „canapeaua confidențelor” (Aliona Grati) sau sublimarea construcției prin simboluri. Un discurs fără complexe, fără prejudecăți, consistent și matur, dă naștere unei poezii pe care, prin prisma stereotipurilor literaturii noastre, am putea-o încadra fără rezerve în zona de confluență a liricii feminine și a liricii de dragoste.

Poemele de dragoste ale volumului *Sunt Aici!* pot fi citite, cel puțin în cheie tipologică, a neangajării alegorice, simbolice, ca răspuns (virtual, în vis) al frumoasei Sulamita la promisiunile regelui Solomon de a o face mireasa lui. Splendoarea, puterea, frumusețea acestor poeme, izvorând din

frumusețea sentimentului expus între coperte cu un oarecare curaj al asumării, în vremuri în care cântarea dragostei ca a excedere a imanentului, ca situare în proximitatea transcendenței, conferă vulnerabilitate autorului cu statut asumat, fac din volumul *Sunt Aici!* o lectură surprinzătoare. Fără exercițiul expunerii publice a poeziilor sale, Naty Badea scoate dintr-o dată la lumină poemele acestui volum, tematic asumate în afara mainstream-ului poeziei post-optzeciste, într-un univers al creației cotidianiste, aride. Poate doar lipsa mizei unei poziționări și a orgoliilor expunerii ca poet fac din acest exercițiu al publicării un act firesc; de aceea, poate, Naty Badea a fost asaltată cu întrebări despre curajul publicării. Fără miza unei angajări în lumea literelor (unde există o oarecare competiție și aliniere la canon), Naty Badea propune o poezie curată, sinceră, în afara oricărui influențe stilistice. Mai degrabă stilul confesiv transformă dicțiunea (ea însăși deviată de la parcursul dialogal) într-o abatere de la norma mainstream-ului generației sale, dar și într-o abatere de la discursul ultimelor promoții literare. Dar nu dicțiunea generației dă nota prospețimii, ci o spontaneitate a expresiei care derivă din colocvialitatea intenționată. Prin cultivarea involuntară a conduitei stilistice, cu toate subtemele revărsate în fluviul singurei teme a volumului: dragostea, în urma unui exercițiu maieutic, organizat în jurul întrebărilor despre sine și pentru sine în scopul identificării rosturilor, Naty Badea propune o antologie de gesturi lirice, intime (dată fiind intenționalitatea explicită în actul scrierii), lăsând lectorului, în fața copertelor volumului *Sunt Aici!*, posibilitatea unei priviri furișe, rușinate, uneori poate alimentate de un reflex voyeurist. Dar poemele semnate de Naty Badea alcătuiesc un fals jurnal al afectelor și sunt cu adevărat poeme, care îmbie la lectură serioasă, la re-lectură, într-un spațiu compozițional cuminte, rezervat, curat, în care carnalitatea este sugerată prin cel mult: „cred că la un moment dat linia subțire care delimitează mintea mea/ de a ta se va retrage rușinată de evidența dorințelor nespuse” (p.14), prin: „Într-o zi îți voi săruta tâmpile adânci și responsabile” (p.54) sau prin: „Astăzi cred că m-ai vrut un pic lângă tine./ Versul acesta, am impresia că a scăpat în poezie când nu eram atentă” (p.56).

Dezbrăcate de corporalitate, asumat închise într-o lume virtuală, a rețelelor și fluxurilor unei comunicări neimplicite, depersonalizate, Naty Badea compensează în proiecția propriilor poeme prin personificarea stărilor (tăcere, rațiune, poezie, suflet, vise etc.), prin personificarea contextelor: „Veneția mea e o femeie lascivă și capricioasă” (p.62). Evident, confesivul are riscurile lui. Riscul preaexplicitului, de exemplu. Riscul reprezentativului. Dar Naty Badea se așază matur în propria poezie și conturează, în plan secund, clarobscurul gândului fără destinație, gândului din atelierul alchimic, în care ceea ce avea să devină ulterior cartea, suma de texte revărsate în rețea, își alege autorul, îi permite să se verse în pagini. Autorul, printr-o miraculoasă prefacere, se revărsă în livresc – livrescul îi construiește, anterior, lumile,



posibilitățile multiple, nodurile rețelei –, în fluxul de gânduri din care se naște poezia: „Nu merele au fost ispita șarpelui./ Ci gândurile despre mere” (p.121). Discursul ponderat al unei Sulamite care visează apropierea, dar care nu are curajul mai-mult-decât-visului, naște bijuterii artistice, șlefuite prin finețea observației și prin pudoarea gândurilor: „Mi-am lăsat veșnicia în prag, ca să mă aștepte resemnată./ Am plecat așa prin lume îmbrăcată în tine” (p.9), sau: „Când scriu, lumea devine mai bună./ Mai oblică, mai subtilă, mai cuminte” (p.25) sau „Tu mergi lângă întrebările mele, eu lângă tăcerile tale. Nu ne ținem de mână” (p.132). Revărsarea autorului în apele textuale e gestul reflex care transformă poemele din volumul *Sunt Aici!* în poezie de calitate, revizitabilă, în poezie care lucrează subtil în mintea lectorului.

Față de discursul mai corporal al *Cântării cântărilor*, corul antic al ficelilor Ierusalimului este suplinit de prezența discretă a Anei, „constanta” din viața autoarei. Un univers al reverberațiilor unei alte generații, unor alte responsabilități, comută nu numai intenția discursivă, ci și mijloacele stilistice. Dragostea se revărsă după alte reguli: Adormilă, prietenul de pluș al fetei, e „tocit de iubire curată” (p.142), iar imperfectul indecidabil și prezentul incert care însoțesc și animă primele 97 de poeme se transformă într-un viitor asumat, în certitudini pe care *philia* decantată le învăluiește în dezinteresatul *agape*:

Am adormit cu tine în gând/ Cu mirosul tău de îngeri de abia treziți din vis./ Am adormit cu tine în gând/ Cu mirările tale că lumea asta e prea strâmbă./ Sunt de acord cu tine. / Am încercat și eu să o îndrept în câteva versuri./ (...)/ Am adormit cu tine în gând și azi./ Și ieri./ Am adormit cu tine în gând și mâine./ Să nu crezi că nu voi ști./ Sunt aici! Chiar lângă sufletul tău fragil... (p.143)

Cartea semnată de Naty Badea se recomandă pe sine, conținând o poezie matură, ingenuă, într-o lume a păcatelor cărnii textuale.

Acasă în străinătate

Ani Bradea

Deschideam această rubrică în *Tribuna*, anul trecut, în septembrie, cu o temă care se vedește a fi din ce în ce mai actuală, problema emigrației cetățenilor români spre țările mai dezvoltate ale Europei. Intens mediatizat, studiat de către sociologi și statisticieni, fenomenul este departe de a fi cunoscut cu adevărat. Cu toate acestea există deja o „literatură de specialitate”, dacă o putem numi așa, numeroase volume de interviuri și analize sociologice, care tratează problema migrației, au fost publicate și la noi în ultimii ani.

Recent mi-a atras atenția culegerea de interviuri, realizată de Zoltán Rostás și Nicole Salamon, *Eu în România mă simt străin – Vieți de imigrant în Grecia*, apărută la Editura Eikon, București, 2018. Sociologul Zoltán Rostás este Profesor, conducător de doctorat al Facultății de Sociologie din cadrul Universității București, autor și coordonator a numeroase volume de istorie orală, creatorul *Cooperativei G(Gusti)* - platformă de internet care are ca principal scop punerea la dispoziție, în mediul virtual, a cercetărilor de istorie socială și istorie orală, despre Școala Sociologică de la București, sau Școala Gustiană de științe sociale din România. Coautoarea volumului, care a realizat cea mai parte a interviurilor, psihologul Nicole Salomon a experimentat pe propria piele, după cum mărturisește în *Posfață*, vreme de aproape două decenii, soarta imigrantului roman în Grecia, și a activat în cadrul organizației non-guvernamentale pentru drepturile femeilor *Hope Spot – Speranța femeilor* din Salonic, calitate care i-a oferit posibilitatea realizării unei cercetări asupra unui grup de femei cu vulnerabilitate multiplă (imigrante, afectate de criza economică, sau victime ale violenței domestice), precum și a unei serii de interviuri cu femei imigrante.

Apariția volumului este considerată o premieră la noi, datorită concentrării analizei asupra emigrației

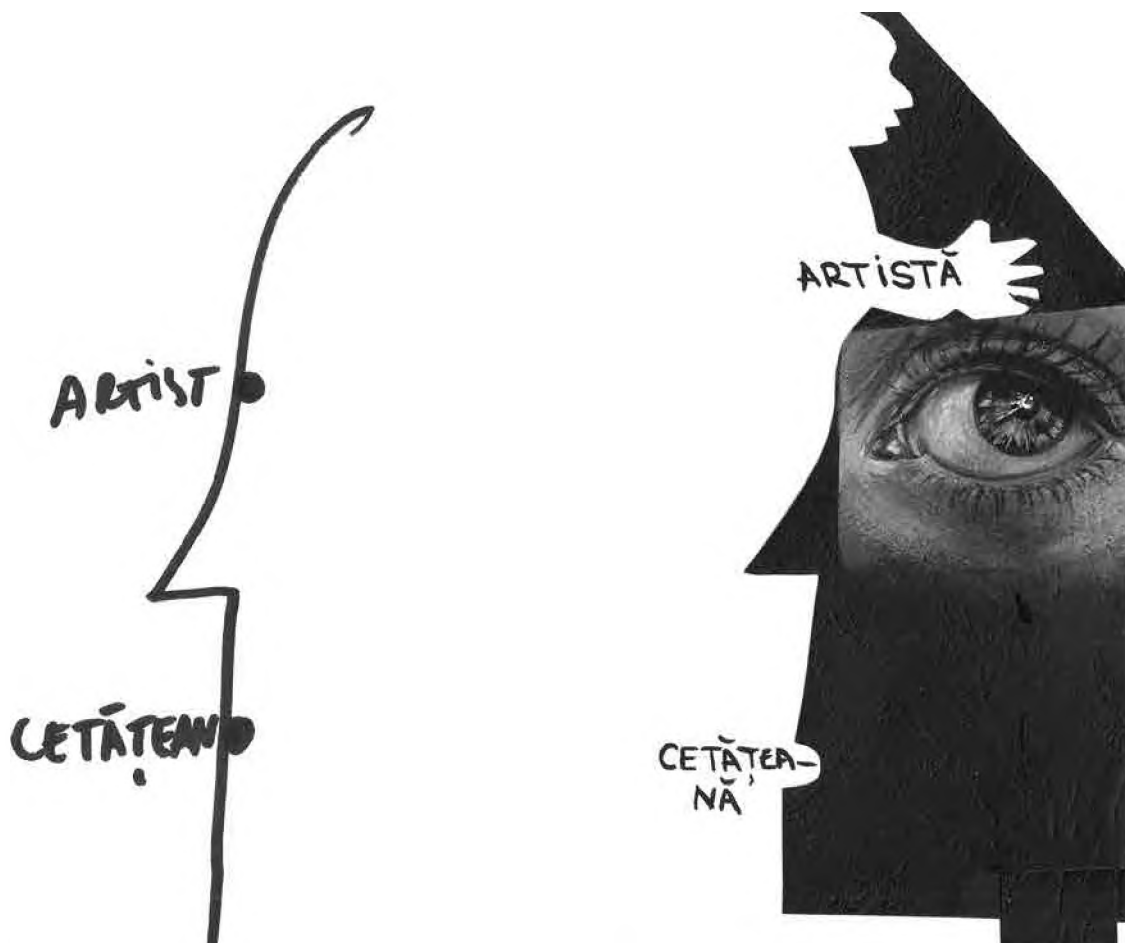
românești într-o singură țară, Grecia, a prezentării în detaliu a procesului de integrare a românilor în societatea greacă și, în același timp, o radiografie profundă a societății grecești înainte și după marea criză economică pe care această țară a traversat-o. Practic avem un tablou extrem de complex al Greciei, văzut de românii imigranți din perspective diferite: social, economic, politic, dar și al României, văzută de cetățenii ei din afară, de la mulți kilometri depărtare de casă. Este, de asemenea, o carte importantă despre emigrația românilor în sud-estul Europei, o zonă mai puțin studiată în alte lucrări. Modalitatea de cercetare folosită, interviul, este abordată dintr-o perspectivă mult mai „umană”, așa spune, renunțarea la rigiditatea întrebărilor precodificate apropie mult textul de un limbaj colocvial, ceea ce atrage cititorul și, în același timp, lărgeste aria de adresare, de la specialiști spre publicul larg.

Analizele statistice disting două mari perioade de emigrare masivă a românilor spre țările mai dezvoltate: 1990-1992, ani în care plecările au avut la bază motivația etnică și apartenența religioasă (este etapa în care au plecat spre țările de origine etnicii germani și maghiari), după care din 1993 și până în 2000 putem vorbi despre migrația definitivă a românilor. Abia dincolo de anul 2000 apare etapa motivației de ordin economic, manifestată prin migrația temporară pentru muncă. Dintre cei intervievați, în volumul despre care vorbim, două treimi declară că au părăsit țara înainte de 2000, într-o perioadă în care trecerea frontierelor era încă o aventură, se călătorea, de cele mai multe ori, noaptea, aproape de fiecare dată pe jos, zile întregi, ghidați de călăuze, care solicitau foarte mulți bani pentru aceste servicii, fără nicio garanție că nu vor fi prinși de poliție și întorși din drum. Sunt mărturii impresionante despre eforturile făcute de acești oameni (femei și bărbați, deopotrivă) pentru a ajunge să trăiască mai bine, dar

care, odată ajunși în țara făgăduinței, aveau să se lupte cu o societate care nu-i accepta, cu mentalități care le erau necunoscute, cu un rasism fățiș manifestat. Cuvântul *rasism* apare de foarte multe ori, în majoritatea mărturiilor celor intervievați. De pildă cazul Silviei Dima, 40 de ani, din București, plecată cu o bursă universitară să studieze dreptul în Grecia, în anul 1997, care declară că: (...) *ceea ce am făcut, și fătuiesc pe toată lumea care vine ca emigrant, este că trebuie să te integrezi într-o societate, pentru că va trebui să ai de-a face cu populația locală. (...) o persoană care vrea să facă avocatura, sau să fie jurist într-o altă țară, nu poate să nu stăpânească limba, pentru că într-o instanță dacă te înțelege cineva că nu ești băștinaș de-al lui, te privește imediat cu alți ochi. Acest rasism nu poate fi ușor dat la o parte.*(p.123)

Respondenții nu sunt însă doar din categoria celor care au urmat studii superioare în țară sau în afara ei. Pentru completarea tabloului social, ei au fost aleși de pe mai multe paliere socio-economice și de nivel intelectual, mai multe categorii de vârstă și, evident, de ambele sexe, femei și bărbați. Cauzele emigrației lor sunt de asemenea diferite, de la cele de ordin economic, până la cele de ordin sentimental (sunt câteva mărturii ale unor femei din România care s-au căsătorit cu greci, și-au urmat apoi soții), incluzând și cazuri de neștiință, persoane plecate pur și simplu în necunoscut dintr-un anumit spirit de aventură. Dincolo de analiza sociologică pe care cartea o propune, textul oferă și o perspectivă antropologică, o așezare în oglindă a mentalităților și a tradițiilor care definesc cele două societăți: română și elenă. Pot fi amintite aici ierarhiile stabilite în familia grecească și regulile după care funcționează instituția căsătoriei în Grecia, detalii deloc minore, pe care tinerele românce le descoperă abia după ce ajung să se căsătorească și să locuiască, de multe ori, împreună cu părinții soțului, după un model de inspirație orientală. Sau obiceiurile practice la sărbători, diferite de obiceiurile românești, chiar dacă Grecia este o țară ortodoxă. Elocvent, în acest sens, este felul în care se gătește mielul de Paște, întotdeauna la rotisor, și în prezența întregii familii. Substratul este unul de natură să unească familia, important nu este cât de gustoasă va fi carnea mielului la sfârșit, ci timpul pe care ei, grecii, îl petrec împreună, în jur de cinci-șase ore, vorbind și bucurându-se de întâlnire. Nu este uitat nici comportamentul grecilor după marea criză economică, atitudinea lor în fața tăierii salariilor, sau, și mai rău, a pierderii locurilor de muncă. Grăitoare este următoarea mărturie (dar găsim numeroase asemenea, în majoritatea interviurilor): *S-au închis foarte multe magazine și aici, la noi în zonă. (...) Și ce credeți că au deschis în locul acestora? Cafenele și taverne. Grecii nu au bani, dar cafenelele sunt pline, dimineața sunt toți la cafea, și stau acolo cu orele. Sunt mai relaxați de felul lor. În ciuda crizei, ei își continuă viața de dinainte.*(p.21)

Sunt multe alte teme de analizat, care se pot desprinde din volumul *Eu în România mă simt străin – Vieți de imigrant în Grecia*. Am sesizat doar câteva dintre ele, consider însă că, în viitor, aceste mărturii vor fi sursă de inspirație pentru alte cercetări de acest fel, dar și bază de documentare. Un lucru e sigur, pentru cei trecuți prin experiența emigrării, noțiunea de *acasă* nu va mai avea niciodată semnificația inițială. Nu e nevoie de războaie sau de modificarea granițelor fizice pentru asta. Este și cazul lui Martin Ladislau Salamon, consul general al României la Salonic, care, în ultimul interviu inclus în volum, mărturisește: *Salonicul pentru mine înseamnă și va însemna întotdeauna a doua casă, de acum încolo.*



Tandă și nostalgică (Eta Boeriu)

Constantin Cubleșan

Mult prea discretă, cu o prezență ușor misterioasă în peisajul universitar/literar al Clujului de acum cinci decenii, Eta Boeriu se bucura de un imens prestigiu ca italianistă, traducătoare excepțională din marii scriitori ai renașterii (Boccaccio, *Decameronul*, 1957; Dante, *Divina Comedia*, 1965, dar și din Petrarca, Michelangelo, Leopardi, Baldassare Castiglione ș.a. până la Cesare Pavese, Alberto Moravia, Elio Vitorini etc., realizând mari antologii din *Comedia Renașterii Italiene*, 1979; *Poezia italiană a sec. XII-XIX-lea* ș.a. – un travaliu statornic, răsplătit cu onoruri binemeritate: Premiul Monselice, 1974; Medalia Orașului Florența, 1979; Cavaler al merito della Republica Italiana, 1979 etc.), s-a afirmat și s-a impus ca poetă originală destul de târziu, probabil dintr-o anume pudoare sau fiind prea mult acaparată de incursiunile în universul literar italian. A debutat cu volumul *Ce vână crâng* (1971), după care au urmat, într-o bună ritmicitate: *Dezordine de umbre* (1973), *Risipă de iubire* (1976), *Miere de întuneric* (1980), *La capătul meu de înserare* (1985) și din *Pragul frigului statornic* (1999), o amplă antologie alcătuită de dr. I. N. Boeriu (soțul), cu o prefață de Gheorghe Grigurcu. Era de-acum un nume impus categoric în lirica noastră contemporană, din păcate neglijat pe nedrept în ultimii ani de către tânăra critică literară.

S-a născut la Turda în 1923, din părinți macedonieni, stabiliți în Ardeal, avându-l frate pe poetul Nicu Caranica, figură distinsă de patriot român, nevoit a lua calea diasporei după război, în Franța. A studiat la Cluj și Sibiu (cu Universitatea refugiată acolo după Cedarea Ardealului de Nord) unde a activat în cadrul Cercului Literar, fiind apropiată de Lucian Blaga, a cărui poezie rezonază fecund în lirica sa de mai târziu. A avut o relație fericită, până la un punct, cu Umberto Cianciolo (Margareta Caranica s-a căsătorit la vârsta de 24 de ani cu lectorul de italiană, care a abandonat-o, ingrat, fără prea mari regrete, după război), urmând

ani de profesorat, aproape anonimă, apoi bibliotecară la Cluj și, în fine, o carieră universitară la Conservatorul „Gh. Dima”, de unde s-a pensionat, trecând în 1984 într-o lume mai bună și mai liniștită, pe care a presimțit-o însă mult prea devreme („de arșița vieții pe margini de ochi,/ de frigul din urmă al morții geroase/ păzindu-mi adâncul orbitelor nins/ mereu de polenul candorii /.../ pe ochii deschiși, pe ochii de smalt,/ pe genele arse, pe pleoapa-nserării” – *Ce lungă sau scurtă povară*). Întreaga sa poezie se așază pe o coordonată sentimentală ce unește dramatic polii existențiali: dragostea și moartea. Poeta nu se lamentează însă, privește totul cu o seninătate melancolică, cu o șăgalnică nostalgie evocând clipele de viață într-o ambianță fremătătoare a naturii vii în care cuplul se revelează într-o comuniune vibrantă cu natura: „Și ploaia eram noi când dintr-o dată/ ne-mpărtaşeam cu apă de iubire/ și peste tot ne revărsam ca norii/ și peste toate fără părtinire/ și ceața eram noi când din fierbinte/ ca aburii ne ridicam de lună/ tremurători în bucurii și unul amestecat cu cel’lalt împreună/ și crângul eram noi și noi culoarea/ de vânt la pândă ocrotind lumină/ în ramurile noastre-ntortochiate/ și umbră pentru pui în vizuină/ și vizuina eram noi – adâncul/ prefacerilor pe sub frunze groase/ și umede ca într-un mâl pe unde/ ne lepădăm de carne și de oase” (*Vizuina*). Relația aceasta cu elementele primordiale ale firii este denunțată aproape programatic, resimțită fiind ca o stare fertilă care îi asigură forțele generative ale poeziei: „Eu am fost pământul/ și-am copt – cum dogoreau mi-aduc aminte/ pe suflet multe pietrele încinse/ zorind să se-mplinească în cuvinte [...] un gust de flori, o sevă de lumină/ mustea la rădăcina lor ca vâna/ de apă când zglobindu-se-n surdină/ adapă iarba-n colț – am fost țărâna,/ am fost pământul semănat de leagă-n/ adâncu-i rod ferit de-nghet și brume/ și-am copt la sân pe limba mea de leagăn/ sămânța bucuriei de a spune” (*Sămânța bucuriei de a spune*). Metaforica poetică



Eta Boeriu

este cultivată din abundență, adesea cu irizări de culori exotice, părând chiar stanii însă cu atât mai expresive. Așa, bunăoară într-un soi de autoportret, ce pare a sta în pandant cu acela pe care și-l desena Radu Stanca, în atmosfera gotică a Sibiului. Desigur, Eta Boeriu are fluidizări feminine („Sibilă michelangioloască”, zicea Ion Negoitescu), de o delicatețe insinuantă, în liniile portretului, mai pasionale: „Pe umeri pletele-mi curg rău,/ șuvițele Gongorei împletite/ cu șerpi, a mele răsucind verzu/ la tâmpile și pe gâtul ca de sticlă/ cuvinte-șerpi, inele gătuind/ lucios tulburătoare podoabe/ ce mă răsfrâng și cele ce pălesc/ răsfrântele în sinea mea de pâclă/ din creștet lung șuvoi gâlgâietor./ șuvițele Gongorei mătăsoase,/ și ochiul fără noimă împietrind/ zulufi, inele, bucle veninoase” (*La oglindă*). Trimiterile livrești se fac, de asemenea, cu maximă decență, așa zice, într-o asumare intimă propriilor trăiri, evidente mai ales acolo și atunci când călătorind prin peninsula italică (dar nu numai), și aflându-se în fața unor relicve antice, istoria reverberată în propria-i imaginație îi provoacă emoții... intelectuale (*Ilaria del Caretto, Lago di Garda, Pompei, Torcello, Pădure la Ravenna, Mikene, Lăcașul lui Minos, Sunion* ș.a. – „O nuntă de glicini peste absida/ străpunsă prin vitralii de lumini/ se-nfăptuia sub ochii noștri: roiuri/ curgeau de flori, ciorchini peste ciorchini/ se-nvălmășeau în mov cu dulci potire” etc. – *Santa Maria in Cosmedin*).

E o eleganță feminină în toată lirica Etei Boeriu. Dar nu una cu îndulciri de limbaj, cum se crede a fi... *poezia feminină* (o etichetare provincială cultivată de o critică asemenea), vizibilă peste tot dar mai ales atunci când își trăiește clipele de singurătate („singurătatea tulbure din mine” – *Cântec de leagăn...*) retrasă într-o opulentă vegetală, într-o natură ce și ritmează melodic anotimpurile, astfel încât simte cum versurile sale izvorăsc din tocmai aceste seve mustind de vitalitate: „O vară-ntregă-am smuls din rădăcini/ cuvinte, mă gândeam urcând spre casă/ și-n mers cenușa-albastră din grădini/ mă fulguia din ce în ce mai deasă// le-am smuls cu sete mă gândeam, și-un jar,/ un jar de frunze-mi dogorea cărarea/ și-un fum înecăcios cu gust amar/ mă veștejea, mă înțepa ca sarea [...] le-am strâns, gândeam, ca banul lângă ban,/ cuvinte albe pentru vremuri sure” (*În muguri de prisos cuvinte*).



Luciana Tămaș

Olanda, atelier provizoriu (2005)

În anturajul Cerchiștilor apărea însăși ca o frumusețe feciorelnică venită din spațiile solemne ale antichității grecești („chipul poetei, dacă e vorba să apelăm la mitologie, eu cred că nu putem face abstracție de acele eroine tragice, o Iocastă, o Clitemnestra, fiice ale păcatului acolo, dar tot din prea concentrată preocupare de sine în care se rostesc patetic metamorfozele cărnii” – Cornel Regman), Eta Boeriu se distinge prin elevație intelectuală și gesticulație de afectuoasă candoare ce domină mai târziu versurile maturității. Din programul sibian păstrează doar nostalgica evocare de tip baladesc, din cadre fabuloase în care se dezvoltă motive epice în dramatice irizări mitologice: „Se prăbușea o seară de cianbru/ cu pete mari străluminând ciudată,/ cu soare sfâșiat până la sânge/ topea curgând pădurea devastată,/ o purpură țâșnea din nori pe lucruri,/ o pastă groasă se-ntocmea în fluviu/ și ochii mei urlând erau perechea/ sortită-a se-nmulți pentru diluviu.// Păunii dezertaseră din arcă/ și lung țipau să le găsească urma/ ademenită de culoarea morții/ și fluturii, și râmele, și turma,/ și însămi eu, o, cât de lung strigată,/ cum n-aș fi vrut să mă-ntâlnesc cu norii,/ să mă preling în spuma lor de sânge,/ să mă sustrag mărunței mele gloriei” ș.a. (*Perechea aleasă*). Se descifrează în asemenea cantabilități tematice, un ritual religios abscons, tragic, sub forma unor metafore inedit-ingenui ce trimit patetic la misterul facerii, dând astfel măreție însuși sensului iubirii: „Poate curând am să-ți reintru-n coastă/ ca într-un loc al meu dintotdeauna,/ așa cum seara mă-ntorceam acasă,/ așa cum nopții i se-ntoarce luna,/ așa cum valul i se-ntoarce mării/ și-n locul lui rămâne-o clipă spuma,/ așa cum mie-mi va rămâne-n urmă/ poate mai mult decât o noapte bruma,// poate curând mă voi retrage-n tine/ ca să mă zbat sau să-ți adorm în sânge,/ împinsă din lumină-n întuneric/ și-n trupul tău din timpul ce mă frânge,/ poate curând, nu tremura, în tine/ voi umple golul supt de ingeri, toată/ în noi mă voi preface, mă voi strânge/ în dulce trupul tău reintegrată” (*Reintegrare*). Din aceeași voluptate a trăirii, oarecum sacrale, se naște și ruga către nenumita dar resimțită pretutindeni păzitoare a vieții: „Învață-mă-n lumini să te-ntâlnesc/ din ochi, de câte ori cu ochiul veșted/ de beznă, mie însămi te cerșesc/ și amintirii ce-mi zvâcnește-n creștet,/ și tu întârzii-n mine să cobori/ și din lumină să te faci țărână/ Și-a doua oară-n pieptul meu să mori/ dor ca să pot, abia-ntinzând o mână/ să te cuprind, tu nu mă lași s-ating/ cu noaptea mea azurul și lumina,/ și ca să-m stâmpăr dorul să-mi preling/ din lacrimi pe zăpada ta rugina,// învață-mă pe mine, încă lut/ deprins cu întunericul și tina,/ că nu pot gura-altminteri să-ți sărut,/ decât cu ochii sărutând lumina” (*Rugă celei adormite*).

În totul, lirica Etei Boeriu se încarcă de o mare vibrație interioară, trăită sub miracolul vegetal al unei firi regăsite sub toate formele manifestărilor sale evanescente. E o poezie izvorâtă sub semn plutonic (Petru Poantă), senzorială și voluptoasă, marcată de semnul singurătăților intelectuale, creatoare („Pesemne greșesc, istovită cum sunt/ de zefir, de polen, de petale,/ când vreau, cu migală, acestui delir/ de crini să-i dau glas, înecând în cerneală// spumosul de fluturi și alb peisaj/ de lumini, de văzduh, de ivoariu,/ de boare culeasă din cupe de crini,/ de rouă cu gust și miros de ninsoare,// când vreau țintuindu-l pe coală de viu/ în cuvânt, precum fluturi-n ace,/ cu darul rostirii să-l spulber în vânt,/ sporindu-mi cu-n cântec mai mult insectarul” – *Insectarul*).

Adevăr (aletheia) și anamnesis

rațiune dreaptă, nu ar fi fost în stare să facă așa ceva. Dă cuiva, de pildă, să dezlege o problemă de geometrie, sau altceva de acest fel, și te vei convinge de acolo, în chipul cel mai lămurit, că lucrul stă așa”⁹.

Găsim însă la Platon și o altă formă de *anamnesis*, și anume *anamnesis*-ul obținut printr-o stare de *mania*, ceea ce s-ar putea traduce prin stare de nebunie, de demență. După Platon, *Phaidros*¹⁰, existau două tipuri de *mania*, una datorată bolilor de toate felurile, și o alta care își avea cauzele în divinitate. Această din urmă cauză a fost pe larg dezbătută în *Ion*.

În *Phaidros*,¹¹ Platon amintește că: „...în vremuri de demult cei care dădeau nume nu socoteau că nebunia – *mania* e un lucru de rușine sau ocară. Altfel, de ce ar fi legat ei numele acesta de cea mai mândră dintre arte, arta de a străvedea în viitor, spunându-i arta nebuniei – *manike*? Ei socoteau că nebunia, când hărăzită-i de zei, este ceva frumos și tocmai de aceea am folosit numele acesta. În schimb, oamenii de astăzi, neștiind ce e frumosul, au strecurat aici un *t* și au numit arta de a vedea cu duhul – *mantike*.” Platon arată¹² că există patru forme de manifestare a acestui dar divin:

Mania poetică, influențată de Apollo.

Mania rituală, influențată de Dionysos.

Mania poetică, influențată de Muze.

Mania erotică, influențată de Afrodita și Eros.

Iată cum descrie chiar filosoful grec această nebunie divină: „Și urmînd drumul pas cu pas, ei izbîndesc, prin proprie strădanie, să afle firea zeului de care sînt legați, pentru că nevoia îi împinge să-și țină privirea îndreptată, fără abatere, spre el. Iar cînd aducerea aminte – *anamnesis* îi poartă în preajma acestuia, ei se simt pătrunși de zeu, și vin să ia din firea lui și apucături și năzuinți; și o fac, pe atît cît stă în putința omului să se împărtășească din ceea ce este zeiesc. Și izbînda o pun, desigur, pe seama iubitului, pe care acum îl îndrăgesc cu și mai multă rîvnă. Și cînd, asemenea Bacantelor, sorb din izvorul lui Zeus, ei scaldă sufletul iubitului în unda cea sfințită, făcîndu-l să semene, pe cît mai mult e cu putință, cu zeul de care sînt legați”¹³.

Să vedem, o dată cu Bailly¹⁴, care este semnificația cuvîntului *mania*. Rădăcina acestui cuvînt este *man*, care ia uneori forma *men*, implicînd ideea de a gîndi. Așadar:

Man, men, mne – a gîndi.

Meno – doresc.

Menos – suflet.

Menoine – gînd, dorință.

Mnesis, mnemo – memorie, amintire.

Maino – a înnebuni.

Mainas – agitat prin accese de furie.

Mania, mane – nebunie.

Manikos – nebun.

Mantis – prezicător.

Manteia – prezicere.

Metis – înțelepciune.

Metio – a avea în minte.

Mousa – muză.

Mouseion – templul muzelor.

Din cele două dialoguri avute în vedere, *Phaidon* și *Phaidros*, desprindem două sensuri ale noțiunii de *anamnesis*: unul analitic și unul sintetic, de unde putem deduce că existau două tipuri de amintire, unul *dianoietic* legat de intelectul

pasiv și altul *noetic* ce ține de intelectul activ, unul realizat progresiv, prin analiză, iar altul instantaneu, prin contemplare, în corelație și ea cu fenomenul de *mania*.

Dar fenomenul de *anamnesis* nu poate fi privit ca o simplă reamintire. Acest fapt îl afirmă încă Hegel, în *Prelegeri de istoria filosofiei*¹⁵, după care *anamnesis* are sensul de a se interioriza, de a intra în sine, acesta fiind sensul adînc al cuvîntului.

Prin urmare *anamnesis* are sensul de a căuta în interioritate, de a regăsi locul pierdut, de revenire la starea reală dintr-o stare potențială, de cunoaștere fără amintire, cunoaștere aflată mereu în act.

Dar să vedem cum a construit Platon acest cuvînt: el este format din *an* – a – *mnesis*, deci două privative și substantivul memorie. Astfel, cuvîntul în cauză s-ar traduce prin fără amintire, adică prin uitare – *lethe*. Mai corect, acesta ar putea fi tradus prin fără-fără-amintire, avînd în vedere că sunt două privative, care ar însemna starea în care uitarea nu există, așadar starea de *theoria*, realizată prin revenirea la starea originară, divină (A. Dumitriu). Același rezultat l-am obținut și din analiza noțiunii de *a-letheia*, de unde putem deduce că pentru Platon cele două noțiuni sunt identice. Prin urmare, a ajunge la starea de *anamnesis* era pentru Platon sinonim cu a ajunge la starea de *aletheia*, de adevăr.

Abia acum începe să prindă contur definiția dată de Platon cuvîntului *Aletheia*, după el, acest cuvînt avînd sensul de *alergare divină*. Această alergare divină implica ieșirea din discursivitatea intelectului și atingerea energiilor cumulate ale intelectului în intimitatea lor. *Anamnesis*, descompus ca *ana* – adverb care înseamnă în sus, și substantivul *mnesis* care vine de la memorie, dă sensul de dincolo de memorie, mai sus de memorie (A. Dumitriu).

Aceasta este și interpretarea compatibilă cu sensul găsit de noi în *aletheia*, acela de non-uitare ce ține de regiunea superioară a intelectului și care se află într-un *prezent etern*, continuu.

Note

- 1 Marcel Detienne, *Op. cit.*, Maspero, Paris, 1973, dar și trad. rom., București, 1996.
- 2 A. Dumitriu, *Aletheia*, p. 239-240.
- 3 A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 241.
- 4 Aristotel, *Metafizica*, XII, L, 1072 b.
- 5 A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 242.
- 6 Platon, *Philebos*, 16, c., Opere, Buc., Vol. I-VI, 1974-1989.
- 7 Platon, *Op. cit.*, 249, b-c, 250, a-e, 251, a-e., Opere, Vol. I-VI, Buc., 1974 - 1989.
- 8 Cf. Platon, *Menon*, Opere, Buc., Vol. I-VI, Buc., 1974-1989.
- 9 Platon, *Phaidon*, 72 e., Buc., Opere, vol. I-VI, 1974-1989.
- 10 Cf. Platon, *Op. cit.*, 265, b., Buc. Opere, vol. I-VI, 1974-1989.
- 11 Platon, *Op. cit.*, 244, c., Opere, Buc. Vol. I-VI, 1974-1989.
- 12 Platon, *Op. cit.*, 265 b., Opere, Buc., Vol. I-VI, 1974-1989.
- 13 Platon, *Op. cit.* 253 a., Opere, Vol. I-VI, Buc., 1974-1989.
- 14 A. Bailly, *Op. cit.*, Tabelul de rădăcini, dar și Anton Dumitriu, *Aletheia*, Ed. Eminescu, București, 1984.
- 15 G.W.F. Hegel, *Op. cit.* I, p.489.

Dumitru Ichim

psalmul legământului

Ecoul de-mi întoarce durerea din strigare,
E semn că-mi ești pe-aproape și-n stei
și-n dibuire,
Dar jocul Tău de-ascunsul pe Tine nu Te doare,
C-o mie de-ani e clipa lipsită de iubire?

Apoi se-ntoarce roata, când dorm Tu vii la ușă;
De-aș ști eu cred că-n nourii i-aș azvârli ușorii,
Dar Tu-mi prefaci târziul pe roșul de scorușă
Și-nhami tristeții albe, spre ceruri noi, cocorii.

Îți amintești 'nainte de începutul lumii
Cum mă țineai în brațe, în gând spre-a fi să fie?
Puteam să-Ți fiu ulciorul, sau altă vamă-a humii,
Să-ți torn din ce rămase în cer din ciocârlie.

Cum Te-ai făcut cu mine și frate și Preasfântul?
- Iubirea doar cu sânge semnează legământul!

psalm la roua-nsângerată

Opusul la uitare n-a fost vreodată-amintul,
Cum peștii-aureolă scot din apus pe undă.
Nu-i chipul Tău oglindă, chiar de-i tocit argintul,
Că-Ți simt singurătatea cum vrea să te ascundă!

Nu-n Tine mișc și cuget, urc și cobor suflării?
Săracă de-i coliba, Te simți atât de-a cerul
Că mi Te-ntorci, ca-n scoică pierdutul duh
al mării,
Cum de Crăciun ștergarul își înflorește gerul

De crezi că-n iesle fânul a fost pe deal lavandă!
În seara asta pâinea sub ochii-nchiși e frântă.
Te strig și nu e nimeni să-mi guste din ofrandă,
Nici îngerul nu iartă că l-am învins la trântă.

Poate la fel cu plânsu-mi, deasupra-Ți
sta măslinul
Ne-nțelegând cum roua s-a-nsângerat ca vinul...

psalm de împăcare

Rob jugului e boul, zdrachon chiar până-n rânză,
Dar eu mă simt puternic nu-n tras,
ci-n slăbiciune;

Catargul nu mă ceartă corabiei că-s pânză.
Cuprinde-mă cu vântul, făcând din funii strune,

Tempeșă-mi fii, Iubire, Tu sfântu-mi duh -
suflare,

Văpăi mi-s rusalinul, nu fumăgai de păsle!
Când Te iubesc Ți-s naos, fără de zid, pe mare,
Mă-ntrec, de-a serafimul, cu patruzeci de vâsle.

De-ajuns ni-i supărarea, dă-mi spinii și
ia-Ți roza,

Întoarce-n risipire noianu-n neguri darnic.
De nu-i îmbrățișarea, atunci ce-o fi chenoza?
Nu-i inima golire ca Tu să-i fii paharnic?

Nici moartea fără Tine nu face trei parale,
Când dragostei torni vinul, nu-mi zi că-s lut
de oale!

psalmul iubirii de apoi

De o ființă-n cântec! Miezi umbrei? Mai subțire,
Ca plâns târziu de iederii la geam, pustiu al morii.
Dezleagă-i vorbeii Duhul din prima apăsare,
Nedojenindu-mi zarea că Ți-a jertfit cocorii.

Cu ce m-ajută moartea? Nu-i dau splendori
cu-apusul?
Dator îs doar cu-o haină de-ntors la lutărie,
Deja prin fire rare vezi pe sonet nespusul
Talazurilor roșii zdrobite-n zgura grie.

'Nainte de-a mă naște, cu cine în balanță,
Posibilelor hume Te-ngândura voința?
Cel care sunt nu-s oare al altuia restanță,
Greșind numai cu-n munte poruncii
de-a credința?

Și cuget, spin nemernic, pe-altoiu-mi crești
rodirea:
De n-ai fi fost Iubire, n-aveai dumnezeirea!

psalm cu verde transcendent

Din tot ce-i verde-n lume mi-e frate numai pinul,
Strâmb, singuratic mării, nu-i val să-l ia
în seamă,
Asemeni, nici chiar moartea nu știe cum
mă cheamă,
Și-n bărăganul slovei nomad am, rigă, spinul.

Bătut e-n negru podul la gând și țesătură
Oricum întorc apusul metaforei vulgare;
Cum știe vântul coasta să-Ți sufle unde doare?
Din minereu scoți aur, iar eu pustiu și zgură.

Ca-ntr-un ghioc prin sânge Ți-aud cavalul serii,
La ce folos urechea de șoapta-Ți n-o s-o vadă?
La fel, podoabă-s ochii, de nu le-ai fi livadă?!
Dă-mi focu-mbrățișării, prisăci în strânsul cerii!

Cum să nu-i sorb, Iubire, dumnezeirii clipa,
Când flutur îmi beau moartea ca nimeni:
Cu aripa!

psalm de nuntă mistică

Singurătatea poartă întors pe dos cuvântul,
Ca pe frânghie rufa ce fuse nor al lunii!
Azi mi-aș dori migdalul să-ți cânt din el
cu vântul,
Că de prisos mi-e moartea când tu-mi traduci
lăstunii!

Miros purtat de cedru dă spor de cer cămării,
Iar lampa spre-a fi sfetnic, din buze se vrea
stinsă!

Mai toarnă-mi din garafă amarul roș al mării
Și nu uita țărâniei cumva vreo stea aprinsă!

Grăbește miezul nopții, din alb să mușc,
nu ceasul,

Să ne înceapă nunta ca-n pilda ce-a zis Domnul,
Că mă împart cu iarba, nu scripca vreau,
ci glasul

Din sălcii să-mi adie când beau din mine
somnia.

Zi-i deniei să-și curgă lin, lacrima-i netoarsă,
De n-o fi gol paharul, ia-i timpul lui și-l varsă!

psalm cu pomul crucii mele

Aprinde-mi o lumină, cât spaima unei șoapte!
Ce-abis stă sub cuvinte, sub punte hău se cască!
Mi-e frică de-ntunerice, mă prăbușesc în noapte,
Gust sec de iască-i pita de când plecași cu-n:
Las că...

Greșeala-i ca și banul, nu are doar o față,
M-am rătăcit prin mine, dar căutându-Ți
drumul!

De-o viață-Ți cos povața, uitând de nod la ață,
Spini răi îți apăr roza, chiar vârf de ciob
parfumul.

Când totu-s pentru Tine - trup, duh - lumină vie,
Mă lași atât de singur, copil fricos, odăii!
Sunt lutul Tău, Olare, adus aminte-s Ție -
Când mă zideai din cântec cu palmele vâpăii!

Poate că-mi ești în spate, și-am spus
ce nu se cade,
Tu, crucea mea și pomul atât de greu de roade!

psalmul izbăvirii din iad

Sacâzul, nu grăsimea, dă-arcușului fiorul!
Mă iartă, nu-i cârtire, doar vorbă-cioturoasă!
Nu dalta-nfloritoare, neisprăvit toporul
Aduce lemne sobei, tot el îți dă și casă.

Departa mi-i blasfemul, dar gându-i chiomb
și-aiurea,
Că tot întreb cu bobul ce loc vrea mozaicul?
De freamăt niciodată nu îți văzui pădurea,
Te-am sărutat pe fluier de os cu heruvicul,

Dar când n-apari răscrucii, întâi îmi este teamă
Că-n piață cărturarii îți spurcă iar înaltul,
Apoi e gelozia ce purul sânge-nhamă:
Dacă-a uitat de mine, dacă-i furat de altul!

Ca și-altădată iadul coboară-mi-l prin moarte,
Scoțându-mă în brațe prin porți de-aramă
sparte!

psalmul coroanei de spini

Mai mult decât la mine, eu cred că ții la greier,
Că nu-l cerți deșirându-Ți tristeților stiharul;
Cum, nu gelos pe strună, când stele-i dai
la treier,
Iar mie slova stearpă mi-o dojene muștarul?

Pe prispă Te-aștept seara arzând pân' la cenușă...
Nu-Ți înțeleg ascunsul, pui iezerului stuhul
Perdea la orice lucru, uimire și clempușă,
La fel de amar e vântul crezând că Ți-ar fi Duhul.

Când inima gândește, dă-i zarea Ta trăsuri:
- Topește-mă în Tine, întors și ploaie-n mare,
C-așa-ncepu cuvântul din sărutarea gurii,
Nu-s umbrei Tale chipul, ci greaua-asemănare

A jocului de-a moartea pe ape al luminii!
(Numai Iubirea știe coroanei cum dor spinii!)

căpușa de limbă

Celui mai slab de inger,
alunecoasă căpușa i se înfige în limbă;
niciun ochi n-o poate distinge:
roșie pe sub papilele roșii.

Pe când sângele urcă în gușă,
amețitoare și dulce otravă coboară în limbă.
Și una și alta se umflă. Nimeni nu știe
dacă gușa sau limba astupă răsufletul gurii.

Cuvintele, care până mai ieri se rostogoleau
pe limbă,
o iau înapoi, ca sufletul la înecați,
și ies prin partea de ocară a omului,
amestecate cu scârână.

Nu mai este nevoie ca Bosch să imagineze
pe cel cu cap de pasăre pe scaunul pontifical,
uu un vas răsturnat drept mitră,
înghițând sărmanul om, din care sufletul,
nemaigăsind alt loc, iese prin fund,
ca nevinovate păsări.

Acum, cuvintele s-au desfăcut din aura veche,
s-au alungit în vorbe: o parte lipicioasă ca mierea
și o alta, mirositoare, de hulă. Iată de ce,
orice ar numi, ele despică, nu mai adună.

Omul și-a pierdut numele.

Limba umflată iese din gură și se preface
în rostrum sfredelitor; capul se-ntinde
pe spate într-un scut chitinos:
mai păstrează doar ochii pentru apărare și
semnele urechilor, ca două note muzicale;
membrele patru se despică și se întind
cu noduri ca la târătoare, câte patru
de fiecare parte a gușii răsărite.

Căpușa de limbă
Preschimbă mai mult decât o limbă.

vântul cu florini

Oricât ar fi de lovită,
pe apă, în aer, pe pământ, sau sub pământ,
despre căpușa din vânt nimic
nu se confirmă.

Ea s-a fixat pe creștetul noului stăpân,
mare cât o coroană de împărat,
din aur roșu și florini –
de cele opt piciorușe prinse alte căpușe,
de fiecare picior, alte și alte căpușe,
o plasă cu noduri roșii
până la marginea țării.

Sub țesătura protectoare,
nimic nu se clatină,
pleoapă nu tremură,
iarbă nu pierde,
glonte nu trece. Prin ea
se descompune raza de lumină la un capăt
și se recompune la celălalt –
de aceea vine valul răcoros, în plină amiază,
și slujbașii chemați de stăpân
pleacă însuflețiți,
fiecare cu câte o coroană de flori pe frunte.

Ei vor găsi darurile făgăduite
- spun magii ultimei zile,
amintindu-și de Xerxes încoronat cu frunziș de
măslin.

ploaie întoarsă

Plouă cu sânge
în bieteale căpușe,
oamenii au ajuns nouri rarefiați
cu fața spre cer;

plouă dinspre pământ spre via de sus,
prea devreme strugurii s-au copt,
umplându-se cu sângele celor de jos.

*...Doamne, în marea de sânge
dintre pământ și cer,
făcută din gușa căpușei,
se leagănă și oul înfășurat
în șapte pielețe de aur,
sparge-l, și oprește șirul căpușelor,
sau umple-l cu sângele Tău
pentru marea embolie a lumii!*

În gușa căpușei se-aude dalta –
omul își sapă ciorchinele de piatră,
mai amintind de cel din via uitată,
de unde a fost scos afară
și omorât.

scară de copii

Cerul s-a redus la o gură de canal;
lumina cade strâmb pe pieptul scobit
al copilului întins pe o conductă subterană.

Căpușa înfiptă printre coastele pieptului
nu se vede, rostrumul ei a ajuns în inima
ce se zbate se-ntoarcă lumina cerului.

Copilul își ridică membrele slăbite
ca patru turle ale unei biserici de lemn
să cheme bătrânii ca să judece trecerea omului

printre pragul de jos și pragul de sus,
dar cele patru clopote nu se mai aud deasupra,
el nu poate să le mai tragă. Le simte

zbaterea în piept, ca și cum s-ar trage din cer.
Gura de canal se-ntunecă și un alt copil
coboară lângă el, speriat de norul de căpușe.

dermacentorul gazdă

Pe piele
s-au înmulțit desene reticular argintii
trasate de-o pensulă nevăzută; sub ele
ca niște blindate,
făpturi minuscule, cu marea artă pe spate,
se adâncesc în carne după izvorul vieții.
Cu cele două chelicere taie
sub formă de potcoavă pielea, oricât ar fi de
rezistentă,
și printre palpii apărători își înfige hipostomul,
ca o paletă, în adânc,
rămânând fixată precum pomul prin rădăcină,
pentru o săptămână. Cât ține iubirea înecată
în sânge prin rostrumul izodiametral.

Gușa se umflă
de șapte ori mai mult decât căpușa. Și căpușa
decât omul.
Astfel ajunge
gazdă îndrăgostitului. După care începe explozia
conservării.

între limite

Omul a ajuns limita căpușei,
o cale pe care s-au fixat una lângă alta,
ca niște sonde în nisipul pustiului:

s-a convins că sunt îngerii săi păzitori,
în grija cărora a fost dat încă înainte de naștere,
altfel cum i-ar fi știut și pasul, și gândul.

El s-a lipit de căpușă, ca de ultimul salvator:
cu picioarele ei crede că merge spre țintă;
cu ochii ei de pe spate, că vede cerul;
prin rostrumul ei senzual, că se hrănește;
cu scutul ei dorsal, că este apărat de explozia
clipei ce curge, fără să se trezească.

Acum, s-a tras în bezna din adâncul căpușei,
înoată prin valurile înspumate de sânge,
deși sângele din arterele sale e pe sfârșite –
ea dezmiardă, dezmiardă...

El nu mai știe
unde se află, de pe creasta cărui val,
pentru a câta oară i se năzare
linia înroșită a orizontului. Istovit, se lasă sub val,
în propria-i limită. Fără stăpân.

familie în somn

Rostrumul căpușei a pătruns
în inima bărbatului în somn,
sângele complet i l-a supt,
fără rest și risipă;

femeia își strânge soțul în brațe,
ca pe-un copil,
și rostrumul pătrunde prin ea,
golind-o de sânge;

copilul pe amândoi
ii ghemuiește la piept,
ca pe niște plăpânde păpuși,
și rostrumul trece prin el.

Tatăl visează că stau înșirați
ca peștii pe sfoară
să se usuce la soare și vânt
sub streșina casei.

Mama simte un ombilic,
prin care nu știe
cine pe cine hrănește,
deși i se înfășoară pe gât.

Numai copilul, trei schelete,
le spală cu vin și isop,
și vede coasta a treia din stânga
rostuită de dințișori de căpușă.

Cocoșul de tablă

Ion Toma Ionescu

1

Pe calul alb, mi se părea o apariție ireală care îmi zdruncina oarecum convingerea, deja fixată în mintea mea de licean introvertit, că poveștile nu sunt fructe ale realității și întâlnirea cu zâna din vis nu va fi să se împlinească vreodată. Dar fructul viu la streășina privirii mele era acolo, aievea și va rămâne mult timp ca un cocoș de tablă, pus fără noimă pe coama casei, s-o păzească de focul fulgerului sau de alte pericole.

Călărea fără șa. O nălucă ce tulbura aerul, risipind un vâl discret de parfumuri în praful lăsat în urmă. A trecut în trombă pe lângă mine, venind dinspre herghelia CAP-ului și numai o fracțiune de secundă m-a luminat cu privirea ei senină, ca o promisiune, dar și cu o ușoară muștrare pentru gândul ce mă încercase, că zânele nu există.

Ieșind din perplexitatea momentului, am alertat cei cincizeci de metri rămași până la șoseaua asfaltată, să văd încotro se îndreaptă nălucă. Bucata de asfalt se termina înainte de podul de fier ce lega malurile râului Argeș. Imediat după canton, a făcut dreapta, trecând calea ferată și îndreptându-se către luncă. Mi-am continuat drumul în partea opusă, spre gară. Trenul trebuia să sosească, dar cocoșul de tablă flutura în capul meu ca un steag ce mă chema să revin. Am revenit în Merișani, la câteva zile.

L-am întrebat pe unchiul Nae, la el trăgeam în vacanță, lucra la grajduri, de când se mutase în Merișani după război, aducându-și în căruță toată agoniseala din București. A lui și a Miței. Pentru ea își lăsase prăvălia după ce primul soț, jidanul ăla bătrân, își încheiase socotelile lumești. Oricum se stricase treaba cu prăvăliile!... Și-au ridicat casa într-o vară. Și, când să se așeze, colectivul i-a luat caii. Nu s-a putut despărți de ei și a rămas să-i îngrijească la grajduri.

– Nu știam că ați adus la herghelie cai albi, unchiule! Am văzut pe cineva ieșind de-acolo călare.

– Albi?... m-a privit el mirat. Albă e numai iapa inginerului, dar nici măcar el nu poate să-i pună șaua. Doar Maria, când vine de la București o încălecă. Se înțeleg de minune amândouă, parcă au

crescut împreună.

Nu l-am întrebat ce legătură era între fată și inginer. Probabil că-i era nepoată, pentru că nu-i purta numele. Gura lumii croșetase alte împletituri de lână. Studenta venea în fiecare vară, de câțiva ani, în casa din curtea CAP-ului, unde locuia singur inginerul, dar nu stătea niciodată mai mult de două săptămâni.

Am văzut-o prima oară pe Maria când s-a luat la întrecere cu vâru-meu, călări. Ei doi erau apropiați ca vârstă și se știau destul de bine din alte împrejurări, ochiuri ale timpului rămase în urmă, care mie, oarecum străin de loc îmi scăpaseră. De atunci se întreceau în fiecare vară. Mi-a povestit Cornel.

2

Când m-am trezit cu nebuna în spatele meu pe malul Argeșului, ochii îi scânteiau cu luciri tăioase. Se vedea că scăpase dintr-o ceartă cu inginerul. A sărit de pe cal și mi-a întins căpăstrul.

– Nu te miști de aici până nu mă întorc! Și, dacă vezi că se apropie cineva, strigi! După care aruncă peste umăr ca să știu:

– Maria mă cheamă!

Începu să se dezbrace. Până în marginea râului se eliberase de tot. N-am cum s-o descriu. Goliciunea ei în lumina amiezii îmi surpase tot firescul pe care-l știusem până atunci. Nici măcar nu am apucat să-i strig că vijoiul acolo era adânc și periculos. Se înceseră mulți. Pe albia Argeșului cei de la "Metale rare" excavaseră din loc în loc, căutând titan. Rămăseseră în urmă gropi adânci. Erau timpuri când aurul nu se mai căuta.

S-a aruncat în apă. Brațele spărgeau valurile ținând parcă apa în loc. Și-a găsit un ritm bun și a început să înainteze contra curentului. N-a stat mult în apă, doar atât cât să-și demonstreze sieși că reușește s-o domine. A ieșit pe mal cu naturalețe, fără să-mi ceară să pun cătușe privirii libere ce-i studia corpul destins. Și-a tras din mers peste pielea udă hainele împrăștiate în nisip.

– Mă cheamă Maria, mi-a zâmbit cald de data asta, ca și cum consumaserăm împreună o poveste de dragoste. Mi-a întins mâna, cu cealaltă apucând de căpăstru calul alb și, încălecând, a plecat.

3

Ascultând povestirea lui Cornel, mi-au venit în minte propriile mele reverii și întrebări. De ce apa râului e un loc mirific unde libertățile sunt permise, curajul poate merge mult dincolo de marginile care te inhibă și te opresc să te manifesti la suprafață, în mediul obișnuit, condus doar de simțuri?...

Îmi plăcea să mă joc cu Maria, Maria mea. Doream să fim împreună, ne căutam unul pe celălalt. Privirile ni se împleteau, dar vorbele ne îndepărtau ca doi magneți care se apropiau mereu cu polii de același sens. În apa râului, lucrurile stăteau altfel. Polii se modificau, își schimbau sensurile. Semnele se căutau diferit. Plusul devenea minus sau invers, minusul se răsturna căutând

plusul cu înfrigurare.

Ea se prefăcea că voia s-o învăț să înoate, mă ținea strâns, se lipea de mine, bătea dezordonat cu picioarele apa. Eu o susținem cu mâinile strânse pe sâni rotunzi. Apoi voia să atingă nisipul cu picioarele. Se odihnea lipită cu spatele către mine, mâna mea luneca în jos, elasticul mă îngăduia pe platoul acela moale. Ea își oprea respirația, apoi voia să facă pluta pe spate. O țineam deasupra. Soarele ștergea în oglinda apei urmele palmelor mele și ieșeam la mal. Plusul nu mai era minus și redeveneam doi magneți cu aceiași poli negativi față-n față.

Mărturisesc, i-am cerut odată pe mal, apropiindu-mă de ea, să-și imagineze că suntem înconjurați de ape. N-a primit să intre în jocul meu. A rămas Maria de apă.

4

Dincoace de zăvoi către pământurile cultivate cu porumb, se întindea un islaz cu iarbă grasă, lăsat special să pască vitele. Traseul convenit al întrecerii pornea din spatele covergii lui tata-mare, până la nucul ce domina cu coroana lui uriașă toată lunca. Înțelegerea era ca la întoarcere, fiecare să aducă o nucă verde ruptă din coroana falnică pe care n-o puteai atinge cu mâna ridicată deasupra capului. Doar dacă ocoleai tulpina groasă de un metru ce avea o singură creangă ceva mai joasă în partea opusă locului în care ne aflam. Musai să fii călare.

Și înțelegerea recompensei părerea ofertantă. Mai mult pentru ea ce e drept, căci învingătorul, dacă era vâru-meu, primea un sărut, iar învinsul, dacă era tot el, trebuia s-o poarte în spinare până la nuc pe Maria și să strige în gura mare, ritmat, ca un metronom:

„Cornel Chiriac e cel mai tare!”

Personal, nu-mi plăcea nici una dintre cele două posibilități! Dar zâna mea, observându-mă retras, clipi din ochi șmecherește promițându-mi din priviri că se va gândi pe traseu la o recompensă și pentru cel mai aprig susținător al ei.

Se strânseseră ceva gură-cască, nu doar dintre copiii cu vitele la păscut, ci mai ales dintre flăcăii veniți la scăldat. Misterul Mariei și miza îi scosese din apă și aruncau competitorilor vorbe deochete.

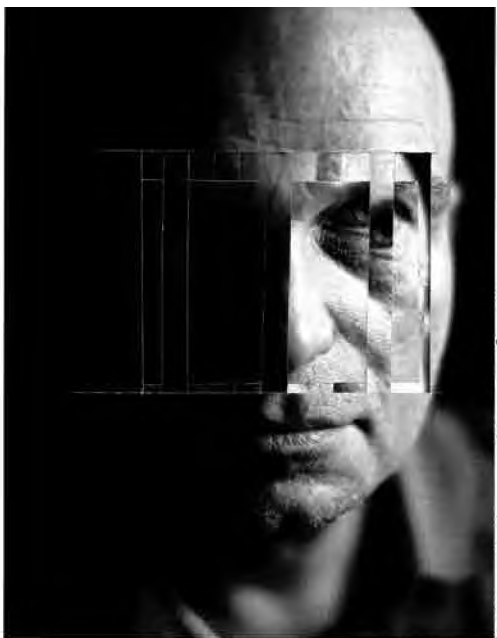
N-a fost să fie! Intr-o șaretă cu un cal, pe drumul luncii în galop, stârnind un nor de praf, a apărut inginerul, căutându-și hoinara. Singurul spectator pe care Maria nu și-l dorise. Când l-a observat, a tras ușor de căpăstru, părăsind locul de start fără nici o explicație, cu capul plecat, înainte ca el să ajungă.

N-am mai văzut-o de atunci. În vara următoare, Europa Liberă a venit spre noi cu vestea ce ne-a tulburat pe toți că la München, într-o creastă a nopții, cocoșul de tablă s-a oprit din cântat.

Despre Mariana Măroiu am aflat mai târziu că, după o anchetă la securitate (ea chiar era prietenă cu Cornel Chiriac), a ajuns acasă rasă pe cap. Nu-mi ies din minte pletele fluturând pe umeri, în galopul calului!

S-a urcat în pod și, de grinda casei în care deasupra pe acoperiș stătea ancorat cocoșul de tablă, și-a legat gâtul în ștreang, legănându-se un timp ca pendula unui metronom.

(Fragment din romanul *Guşterele*)



Luciana Tămaș

Michael Kunze, *Welcome nr. 52*
pictură cu acrilic pe împletitură de hârtie

„Omul nu sfințește doar locul, ci și timpul pe care îl trăiește”



de vorbă cu Luciana Tămaș, artist plastic (Germania)

Radu Ulmeanu: – *Luciana Tămaș, pe când câștigaseși deja lumea artistică a României, dar nu numai, te-ai hotărât brusc să pleci în Germania, lăsându-ne pe admiratorii tăi, cum s-ar zice, cu buzele unflute. Ce resorturi au stat la baza acestei decizii și cum te-ai desfășurat în noul tău mediu?*

Luciana Tămaș: – În anul 2012, am început studiul artelor plastice (Freie Kunst) la a doua cea mai mare universitate de profil din Germania (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig), cu o bursă acordată de Serviciul German de Schimb Academic (DAAD). Am fost foarte surprinsă, atunci când am sosit aici, să constat că eram primul tânăr artist din lume care beneficia, din partea acestei instituții, de o asemenea bursă pentru o perioadă de cinci ani. În primul an, am studiat cu artistul și profesorul Hartmut Neumann, iar în următorii patru ani, în clasa artistului și profesorului Thomas Rentmeister. Din anul 2013, am fost angajată ca asistentă a prof. dr. Andreas Bee (fost director-adjunct al Muzeului de Artă Modernă din Frankfurt și actual vice-președinte al universității noastre), poziție universitară pe care o dețin și în acest moment. În anul 2014, am început un studiu paralel – o licență cu dublă specializare, în anglistică și americanistică și în teoria și istoria artei – la Technische Universität Braunschweig. Din anul 2015, am fost angajată și ca asistentă a prof. dr. Eckart Voigts, pentru a preda un curs introductiv de literatură și cultură engleză. În anul 2017, am absolvit ambele studii cu calificativele cele mai înalte. Ca urmare a acestor rezultate, am fost acceptată la un doctorat practic în arte și un doctorat în literatura engleză. În paralel cu acestea, am început un masterat în

teoria și istoria artei. În urmă cu câteva zile, am început să predau scrierea academică, în calitate de profesor invitat, la Technische Universität Braunschweig.

Între timp, am participat cu lucrări la aproximativ douăzeci de expoziții și, în calitate de asistentă a prof. dr. Bee, am co-organizat peste cincizeci de *artist talk*-uri cu teoreticieni, curatori, muzicieni și, bineînțeles, artiști, din Germania, Franța, Elveția, Canada, Grecia, România și Noua Zeelandă. De asemenea, am curatoriat, în Braunschweig, un eveniment care îl avea în prim-plan pe Dan Perjovschi și am co-curatoriat Bienala sătmăreană (ediția din anul 2013).

– *La primele tale expoziții ai fost întâmpinată cu admirație și uimire de public și de specialiști, fiind repede etichetată drept „copil minune” al artelor plastice. Într-un interviu acordat presei sătmărene, ceva mai târziu, ai respins categoric această formulă care spune multe și totodată nimic. Care este părerea ta acum, ajunsă la maturitatea artistică, despre acei primi ani, dar și despre evoluția ulterioară a creației tale? Ce ai lăsat în urmă și regreți? Ce credit acorzi tradiției?*

– Clișeele spun multe, însă nu sunt sigură dacă nu cumva mai multe chiar despre aceia care le utilizează. Cred că prima întrebare de acest fel a venit, totuși, în timpul unui interviu pentru ziarul „Ziua”, din partea doamnei Iolanda Malamen, pe care, din câte îmi amintesc, pentru că tocmai îmi scrisese că lucrează la nouă cărți deodată, am întrebat-o, la rândul meu, dacă nu se simte un „adult minune”, sau un adult „supradotat”. Dar aveți dreptate, nu am prea avut la inimă formula respectivă, deși ceva miracole tot au fost; faptul că, de exemplu, în condițiile în care stăteam în atelier mai multe ore pe zi sau, atunci când pregăteam diferite evenimente, chiar extrem de multe ore, am obținut note maxime în toți cei doisprezece ani de școală. Sau faptul că, în anul 2012, am obținut la bacalaureat cea mai bună medie din țară – 9,97 – dintre absolvenții de la așa-zisele clase pentru minorități, care susțineau examene nu la trei, ci la patru materii obligatorii. În liceul meu, ca să dau un exemplu, următorul clasat avea nota 8,73. Sau, ca să continui enumerarea, faptul că, în condițiile în care, totuși, să nu uităm, locuiam în Satu Mare într-o perioadă în care chiar vizele de călătorie spre Occident erau dificil de obținut, am ajuns să expun în muzee și galerii importante și să particip la emisiuni cu uriașă audiență internațională – una dintre acestea cu peste 80 de milioane de telespectatori. Dar, ca să încerc un răspuns, este limpede că, pentru a se obține un anumit rezultat, trebuie să acționeze împreună un întreg ansamblu de elemente. Se pare că, în cazul meu, al dumneavoastră, sau al altor câțiva, întregul context s-a potrivit să fie favorabil – și asta pentru că, în acei ani, o serie de poeți, artiști, critici și ziariști au pus umărul, direct sau indirect, la schițarea unui context prielnic dialogului cultural. Probabil, peste ani, acel context va deveni tradiția despre care mă întrebați. Eu chiar privesc acel timp în care m-am dezvoltat ca tânără creatoare ca pe un spațiu ideal



Luciana Tămaș

Acesta nu este un oximoron (2011), metal și lemn, obiect utilitar modificat

articulat – orașul copilăriei mele fiind o entitate miraculoasă care mă bombardează cu amintiri din spatele oglinzii. Dacă, la un moment dat, vor fi persoane interesate să obțină și mai multe explicații, în acel loc și în acel timp le vor găsi. Nu fac un secret din faptul că parcursul meu ulterior este o consecință, oarecum firească, a acelor ani și nu pot decât să regret că trecutul despre care vorbesc, odată cu dispariția unora dintre personalitățile care l-au făcut posibil, pare a fi devenit doar un fel de miraj. De unde și concluzia că omul nu sfințește doar locul, ci și timpul pe care îl trăiește...

– Totuși, în ce măsură creația artistică aparține miracolului, de vreme ce foarte puțini sunt înzestrați și cu acest har? Ce imbold lăuntric te-a propulsat pe această orbită?

– Îi admir pe cei care au câte o explicație pentru fiecare fenomen – pentru că eu am, de cele mai multe ori, întrebări. Altfel spus, atunci când nu găsesc răspuns la o întrebare, o reformulez în mai multe întrebări, pentru că, încet, am ajuns la concluzia că majoritatea fenomenelor nu pot fi explicate într-un singur fel și că, poate, nici nu ar fi de dorit ca acest lucru să se întâmple. Wittgenstein spunea că „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă”. Mulți dintre noi pot avea impulsuri creatoare, însă, de cele mai multe ori, materializarea lor ține de elemente care nu aparțin doar voinței noastre – am menționat deja că este nevoie de un context. Noica, de exemplu, în anii în care trăia în Păltiniș, nu avea nevoie de un context – datorită notorietății sale, el era contextul. Pentru a obține, însă, acea notorietate, a fost nevoie de ani de muncă și de un alt... context. Și, totuși, legat de miracol: probabil că este ca în versul lui Ion Mureșan, care spune că puterea poetului e departe de el; în cazul artiștilor, lucrurile nu stau mult diferit.

– Ai fost un copil răsfățat al muzelor, operele tale au pătruns în muzeele lumii și în casele cele mai înalte. E greu să rezisti unui asemenea succes și să-ți urmezi calea cu seninătate, în continuare?

– Pare destul de idilic felul în care prezentați dumneavoastră lucrurile. Asta, nu-i așa, ar veni oarecum în contradicție cu idealul acelor profesioniști ai suferinței, pe care îi întâlnim atât în literatură, cât și în artă, și care se izbesc cu pumnul în piept pentru a arăta cât de mult suferă fără a fi fost vreodată cu adevărat încercați de durere. Sper că nu va fi o surpriză prea mare pentru dumneavoastră dacă vă voi spune că, dimpotrivă, de la un moment dat încolo, fiecare pas înainte a fost dificil și succesele au stat sub conul de umbră al unor serioase probleme de parcurs. Pentru a vă da un exemplu: aveam 12 ani când mama mea a paralizat complet în doar câteva ore și, timp de o lună și jumătate, a fost intubată, neputând nici măcar să respire fără aparate. Un grup de medici excepționali a făcut posibil miracolul salvării dănei. A urmat apoi o perioadă dificilă de recuperare, o a doua paralizie și toate acele incertitudini legate de evoluția clinică – mama nefiind cu adevărat nici acum stabilizată până la capăt. E mai greu cu seninătatea în astfel de circumstanțe, dar, aveți dreptate, mi-am urmat calea și, atunci când a venit timpul, am aplicat pentru o bursă de studiu în Germania, pentru că mulți dintre prietenii mei artiști, maturi sfătuitori „instant”, îmi spuneau cât de eficient este sistemul de predare în această țară, cât de serios sunt sprijiniți artiștii – și alte elemente de acest fel. Nu voi insista

asupra selecției, care s-a desfășurat în două etape – una în București, cealaltă în Bonn; voi spune doar că bursa acordată de Serviciul German de Schimb Academic (DAAD), care, inițial, credeam că va fi pe durata unui singur an, s-a dovedit a fi fost acordată, de fapt, pe durata întregului studiu – în cazul meu, deci, pentru o perioadă de cinci ani. Dar n-aș vrea să credeți că în acest caz lucrurile au fost idilic dispuse, să zic așa, ca în ilustratele cu flori pe câmpie, primăvara, deoarece, an după an, trebuia să trimit rezultatele studiului, recomandări din partea unor profesori – și, dacă acestea s-ar fi dovedit neconforme cu anumite grile, reinnoirea bursei nu ar mai fi fost posibilă. Anul trecut am absolvit ambele studii și, apoi, pentru că rezultatele excepționale o permiteau, am început un doctorat practic în arte, un doctorat în literatura engleză și un masterat în teoria și istoria artei.

– Plecarea și apoi integrarea în spațiul cultural-artistic german a răspuns unei necesități interioare? Te simți atașată, temperamental sau spiritual, de luminile reci ale Nordului sau de ceea ce Kant numea „rațiunea pură”, în fond?

– Pentru că am studiat limba germană ca limbă maternă încă din clasele primare și apoi am urmat un liceu cu predare în aceeași limbă, venirea aici mi s-a părut a fi o consecință logică a studiului pe care îl făcusem timp de 12 ani. Nu cred că este un secret faptul că această limbă este un instrument de disciplinare foarte eficient. Dacă reușești să comunici cu ajutorul ei în așa fel încât să nu se observe că vii din exteriorul limbii, ți se deschide o nouă perspectivă asupra a ceea ce înseamnă a fi german – și clișeele nu sunt deloc utile dacă se dorește cu adevărat înțelegerea acestei afirmații. Nemții nu prea mai sunt „reci”, „kantieni” sau mai știu eu cum – poate doar o minoritate a lor. Însă mi-am pus serios problema că unii dintre ai noștri compatrioți ar putea fi puținel prea înfierbântați.

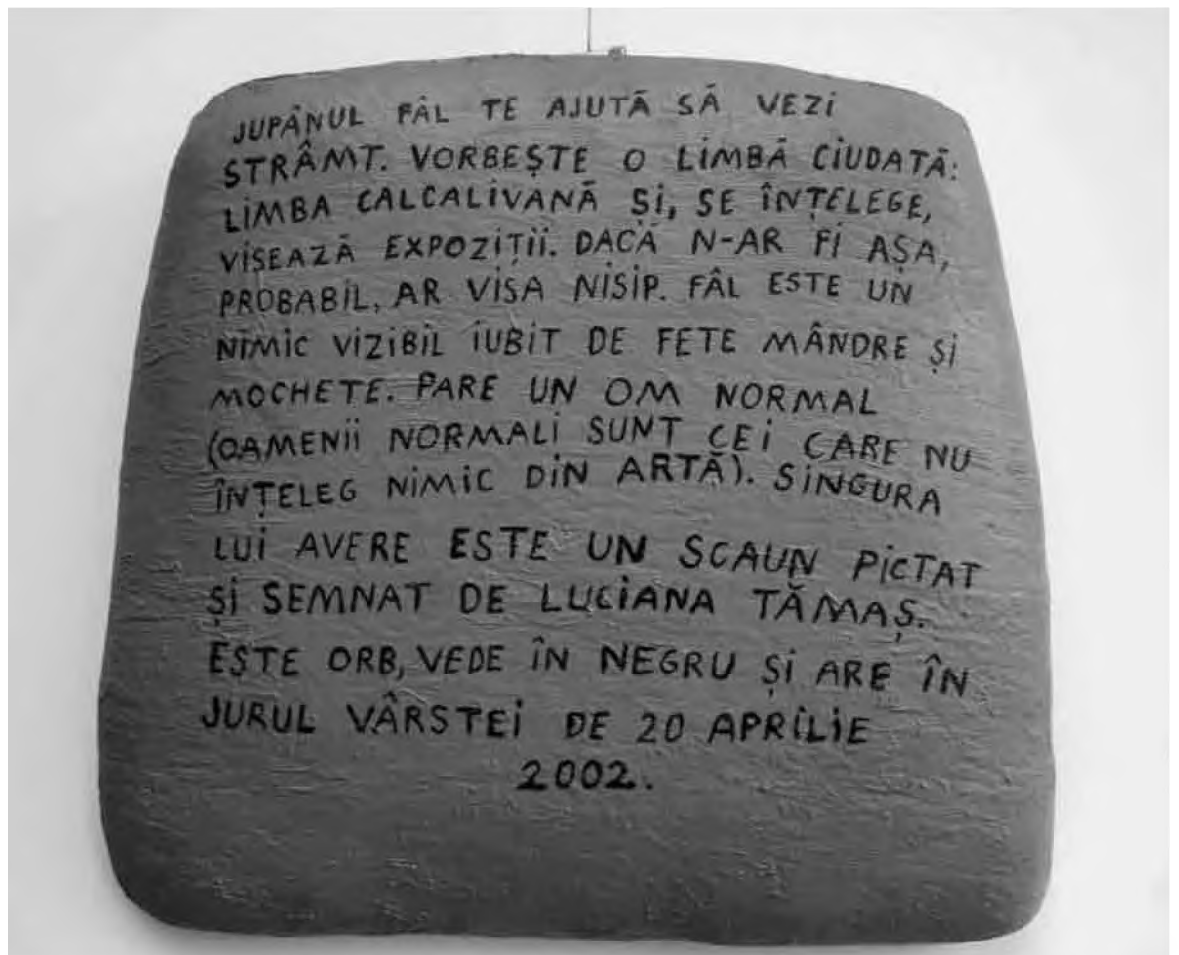
– Care este, dacă este într-adevăr, legătura între simplitate și complexitate în artă? Dar între trăire

afectivă și rațional? Sau între mister și limpiditate, pornind, eventual, de la cunoscutul vers al lui Blaga, „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”? Există cumva o rețetă pentru a picta un tablou de succes? Și ce este succesul, până la urmă?

– „A nu strivi corola de minuni...” poate să însemne delicatețea de a înțelege cât de multe ar fi de știut înainte de a îndrăzni să afirmăm că știm. Probabil că o bună strategie pentru a putea începe să știm ar fi aceea de a merge către esențe. Dar aici apare o altă problemă: doar enumerarea acestora ar putea ocupa spațiul unei jumătăți de vieți de om – asta în cazul fericit în care aceasta are înscrisă în gene durată. Păi, și atunci ce soluții rămân? Cred că, în majoritatea situațiilor, suntem nevoiți fie să ne mulțumim să aproximăm, fie să ne prindem în jocul de a continua ceea ce au început pentru noi alții – lucru valabil atât pentru poeți, filozofi, sculptori, pictori și așa mai departe, cât și pentru oameni de știință. Succesul este pentru cei care știu să se auto-hipnotizeze cu iluzia duratei. Cred, însă, că Ionescu avea dreptate când, într-unul dintre textele lui teoretice, susținea că „un lucru spus e deja mort, realitatea se află dincolo de el. El este un gând înghețat”. Poate că o posibilă rețetă pentru un aproximativ succes – și aici îi includ și pe pictori, deși ieșirea din tablou s-a produs în cazul meu cu foarte mulți ani în urmă – este aceea de a găsi entuziasm în starea de dinaintea *spunerii* și de a transforma în „gând înghețat” doar ceea ce este cu adevărat valoros.

– Un artist plastic român și contemporan, Mihai Olos, decedat prea curând, din păcate, a ales, cu ani în urmă, Germania. Legat foarte strâns de spațiul românesc și de tradițiile de acasă (Maramureș, Oaș), a sculptat în lemn o viziune proprie a Orașului universal, refăcând oarecum, în stil propriu, traseul brâncușian. Cum se întrevede acum traseul Lucianei Tămaș?

– Mi-ar fi plăcut să îl întâlnesc pe domnul Olos pe pământ german, sau în orice alt loc. Însă, jocul



Luciana Tămaș

Povestea Jupânului Făl (2002), mobilier pictat cu ulei, 40 x 42 cm

de situații nu a permis acest lucru. Cât despre traseul meu, ce să spun? Rămâne ca viitorul să ofere un răspuns. A fost oarecum ciudat să constat, atunci când am început să colecționez serios diferite piese de artă, că în momentul în care am încercat să recuperez de la diferiți colecționari lucrări mai vechi de-ale mele, prețurile care mi se solicitau erau foarte greu abordabile și, mai mult, majoritatea nici nu doreau să le vândă. Astfel, am început să reconsider orice ar putea însemna tranzacție. Îmi voi vedea în continuare de parcurs, conștientă de faptul că ignorații de azi pot fi campionii de mâine și favoriții de azi, inclusiv cei de la casele de licitații, pot ajunge ignorații de mâine sau de poimâine. Până la urmă, *povestea* învinge și cel care are idei și proiecte are, aproape obligatoriu, și o poveste. Oricum, în această zonă, totul este, până la urmă, o chestiune de selecție și auto-selecție, iar singura certitudine este inexistența certitudinii.

– *Ce ai găsit valoros în noul spațiu? O carieră universitară nu ar fi potrivnică, ambarasantă, pentru creația artistică? Proiecte apropiate, îndepărtate?*

– Nu știu alții cum sunt, dar eu abia atunci când am încetat să exclud am înțeles cât de multe perspective se deschid astfel. Este adevărat, pe de o parte, că o carieră universitară presupune un alt câmp cultural și că aceasta se clădește în mulți ani și printr-un efort susținut. Pe de altă parte, însă, pentru orice creator apare și acel ceva numit „timp mort”, în care, pentru a nu forța, nici nu este indicat să te exprimi. În cazul meu, pentru că prefer să ofer artei acea parte din viață care încapsulează entuziasmul și nu rutina spunerii, formula de a sta în atelier opt ore pe zi ca la un loc de muncă nu funcționează cu adevărat. În cele trei-patru ore pe zi cât petrec eu în atelierul de cam 140 de metri pătrați pe care l-am închiriat aici, s-au adunat, în acești cinci ani și jumătate, atât de multe lucrări încât, la un moment dat, un mare artist român, al cărui nume nu o să-l mai evoc pentru a nu se spună că abuzez de anvergura

și vizibilitatea sa, mi-a zis, în timpul unei vizite, că lucrez în cantități impresionante și că, după finalizarea studiului, am datoria morală de a repatria tot ce am adunat în atelier în acești ani. Și încă o chestiune despre carierele universitare: ca artist, oricum, pe lângă faptul că trebuie să știi să melancolizezi pensulația, să bați cuie și altele asemenea în tot felul de structuri, mai trebuie și să știi să faci site-uri de prezentare, să comunici în tot felul de contexte, să arhivezi, să te reinventezi de la un proiect la altul, să aplici, să redactezi, să imprimi – și tot așa. Nu este o activitate care pendulează doar între pânză și tubul de vopsea sau între schiță și proiectul finit. Deci, dacă tot stau astfel lucrurile, nu este mai indicat să ai și calificările aferente pentru a nu îți se atrage atenția că te aventurezi în zone pe care nu le cunoști? Un doctorat este o formă de disciplină și, în plus, în Germania ajungi să predai la universitate numai dacă ești extrem de competitiv. Ce ar putea să te învețe cineva care habar nu are despre nici unele? Deci, ca să vă răspund: nu, o carieră academică nu este potrivnică, nu în acest secol! Paradigma s-a modificat și a te situa în mai multe domenii este o normă aproape obligatorie.

– *Cum se vede România de-acolo, de departe, cu problemele și frământările ei, cu manifestările ei artistice de ultimă oră?*

– S-ar putea spune că acest *departe* este, de fapt, neobișnuit de aproape, și nu este un secret faptul că România este la un click distanță, cu aproape toate frământările ei – iar problemele nu îi au drept țintă doar pe români. Ele sunt prezente cam peste tot... Aș prefera să evidențiez, însă, o chestiune legată de poziționare: este o realitate aceea că, în lupta care se dă pentru o oarecare vizibilitate pe cea mai mare piață culturală din Europa, țara noastră a fost și a rămas oarecum privilegiată – și asta pentru că și germanii au avut înțelepciunea de a menține și de a pregăti mereu alte punți spre un spațiu care, să nu uităm, a fost ospitalier, în trecut, cu cei plecați din această



Amstelveen, 2005, Muzeul Jan van Der Togt, vedere din expoziție. (foto Marco Okhuizen)

parte a continentului pentru a-și găsi o variantă proprie de nou început. Deși constat că sunt desul de multe evenimente care au în primul-plan creatori români, și lucrurile par a se fi îmbunătățit în ultimii ani din acest punct de vedere, cred că ar trebui folosit cu și mai multă înțelepciune – și chiar cu mai multă tenacitate – acel ceva pe care l-aș numi capital de simpatie. O asemenea atitudine ar putea aduce o notă de strălucire suplimentară manifestărilor artistice despre care pomenești.

Interviu realizat de
Radu Ulmeanu

■



Luciana Tămaș

Drona (2017), lemn, metal, plastic, carton, fibră de sticlă, 490 x 68 x 90 cm

IN MEMOSRIAM FRANÇOIS BRÉDA

”Cluj-Huedin sau Paris-Coulommiers e exact același lucru pe la șase dimineața”



de vorbă cu François Bréda

Ani Bradea: — Încă de la a doua noastră întâlnire la Cluj, când am stat de vorbă într-o pauză a manifestărilor organizate de revista Tribuna sub genericul „zilele Slavici”, în decembrie 2013, am știut ce aș vrea să te întreb, cu toate că nu bănuiam, atunci, că vom face un interviu împreună. Povestea pe care mi-ai spus-o, mai exact finalul acelei povești, m-a provocat, mi-a stârnit curiozitatea de a afla mai multe. Asta fără să pomenesc de numele tău franțuzit, de legătura cu Franța, lucruri aflate cu ocazia primei noastre întâlniri. Mai târziu, ajunsă acasă și citind despre tine, am hotărât care va fi celălalt domeniu de interes. Este vorba despre profesia ta de acum, despre domeniul pe care-l predai la universitate, un domeniu vitregit de interes, aflat oarecum într-un con de umbră, ca o soră vitregă a celorlalte arte. Ai înțeles deja că mă refer la teatru.

Așadar Franța și teatrul, iată temele pe care aș dori să le abordăm și pentru început vreau să te întreb cum ai ajuns în Franța, într-o perioadă în care ieșirile peste graniță erau foarte dificile, dacă nu imposibile? Și în continuarea acestei întrebări, care au fost primele tale legături acolo și ce s-a întâmplat de fapt, cum de ai rămas atât de multă vreme și, mai ales, de ce te-ai întors?

François Bréda: — M-am căsătorit la Cluj, în 1983, cu soția mea, născută și crescută în regiunea Anjou din Franța. Ne-am cunoscut în 1979 când dânsa vizita România într-o călătorie turistică. Aveam aceeași vîrstă, ne-am plăcut, am

corespondat, m-a vizitat de multe ori, i-am arătat frumusețile țării, am fost la munte și la mare, la sate și în orașe. Am așteptat trei ani pînă am primit acordul de căsătorie. În aprilie 1984, am stabilit domiciliul nostru la Angers. Soția mea m-a așteptat la Gare de l’Est care, fiind construită de același Saligny, este identică cu cea din București. Soseam cu același tren internațional care, la epocă, trecea și la Cluj și pe care îl vedeam la ora șase în fiecare dimineața, ani de zile, când făceam naveta între Cluj și Huedin, ca tânăr profesor. Din octombrie 1984, am predat în învățămîntul privat și public francez. Lucram în condiții destul de dure: timp de aproape un deceniu, mă trezeam la patru dimineața și ajungeam acasă la zece seara din cauza navetei și a orarelor, în Franța cursurile școlare zilnice se termină la șase seara și încep de la opt dimineața. Practic îți petreci ziua nu cu familia, ci cu elevii. Ajungi acasă, faci un duș și după cinci minute adormi la televizor și în zori, în întuneric, începi deja să faci același lucru ca și ieri. Timpul trece repede, nici nu-ți dai seama că au trecut câțiva ani. E drept, acest ritm e plătit destul de bine, ai un salariu decent care crește substanțial an de an prin vechime, dar, pur și simplu, n-ai cînd și cum să te bucuri de sursele tale financiare. Așa că ai bani sau n-ai, e cam același lucru. Ți cumperi cîte o baghetă de doi franci în fugă, o mesteci rapid, deși ai mai multe zeci de mii de franci. Banul nu se transformă automat într-o friptură și nici într-un pulover, iar timp pentru a ți le cumpăra nu ai. Așa că umbli în același pulover cinci ani, deși

contul bancar este arhi-plin. Acestea sunt paradoxurile bunăstării relative. M-am obișnuit cu acest stil de viață, dar aveam timp foarte limitat pentru o activitate literară sau filologică. Fiecare zi, de la patru la cinci dimineața, scriam cîte o paginuță la teza mea de doctorat. După aceea, fugeam la metrou să ajung la aceeași Gare de l’Est la care am sosit de la Cluj, cu ani în urmă. De la Gare de l’Est luam diferitele trenuri regionale pentru a fi la școlile unde am fost repartizat. Cluj-Huedin sau Paris-Coulommiers e exact același lucru pe la șase dimineața.

După ce ajungi la școală, ești opt ore între patru pereți cu o rotație de treizeci de elevi noi pe oră. Această condiție sine qua non a vocației profesionale o cunoști deja de acasă, numai că acolo stai doar patru ore pe zi între patru pereți. De la o vreme ți se conturează în cap întrebarea hamletiană: să vorbești zilnic opt ore între patru pereți goi, asta-i Franța? ... Nu, vei răspunde, asta nu-i Franța, ăsta-i capitalismul. Din fericire pentru cei care lucrează, dreptul muncii e respectat cu rigoare datorită sindicalismului viguros: ședințele, de exemplu, sunt plătite (din această cauză ori nu sunt de loc ședințe la școli, ori, din contră, sunt prea multe, pentru rotunjirea salariilor), participarea la corectarea lucrărilor de bacalaureat sau alte examene este generos plătită pe bucată, adică ești remunerat în funcție de cantitatea numerică a lucrărilor corectate, cheltuielile navetei sunt rambursate în unele școli. Dar, luat în ansamblu, în ciuda acestor drepturi achiziționate, profesoratul este mai mult o muncă fizică și fiind pe teren douăsprezece ore pe zi, profesorul navetist este un fel de miner cultural. De altfel, societatea de consum are o opinie foarte critică vizavi de activitatea culturală în genere, aceasta din urmă fiind considerată a fi o extravaganta a anumitor persoane deviate, mutante, care nu produc, ci, din contră, aruncă banii în vînt.

— Din prezentarea, foarte sugestivă, pe care o faci sistemului de învățămînt francez, în special condiției profesorului de acolo, înțeleg măcar unul dintre motivele pentru care ai dorit să te întorci. Dar vreau să te rog să fii puțin mai generos cu perioada aceea și să-mi vorbești despre contactele culturale stabilite, despre personalitățile cu care ai discutat sau corespondat în anii trăiți în Franța. Știu că ai fost membru al asociației culturale “Présence de Gabriel Marcel”, ce influență a avut acest statut asupra evoluției tale ulterioare?

— Cu Paul Ricoeur am băut cîte o cafea discutînd despre profunzimile hermeneuticii literare ale lui Gabriel Marcel, cu cercetătorul științelor spirituale, Robert Amadou ne-am reamintit cu bucurie (și, evident, urmînd puritatea stilului ciceronian, adică în latină clasică ...) de primele versuri din Eneida hipnotică a lui Vergilius, cu romancierul Claude Aveline am petrecut o zi de reminiscențe literare pe o insulă din Atlantic unde trăia scriitorul cu soția lui într-un ermitaj rousseau-ian, cu Mgr Lustiger ne-am cunoscut cu ocaziile reuniunilor periodice din cadrul asociației Présence de Gabriel Marcel a cărei președenție era asigurată de șeful Bisericii franceze, el însuși un discipol al lui Gabriel Marcel, cu descendentul lui Auguste Comte, filozoful André Comte-Sponville, la epocă încă amîndoi tineri, am discutat despre Critica rațiunii practice a lui Kant, despre Lucrețiu, Democrit și hedonism, cu benedictinul Joël Courreau am străbătut

unele labirinturi de-a dreptul arhitecturale ale gândirii scolastice din Evul Mediu. Profesorul Paul Drochon de la Universitatea Catolică din Angers m-a apropiat de eseistica lui Unamuno. Cu profesorul Georges Cesbron, directorul Departamentului de Literatură Franceză și Comparată de la Universitatea din Angers, ne-am aventurat în literatura secolului XX, în poezia lui Czesław Miłosz și în estetica lui Georg Lukács. Am corespondat cu Samuel Beckett despre critica literară a lui Gabriel Marcel. Strălucitul hermeneut Xavier Tilliette mi-a revelat anumite dimensiuni mediumnice ale sublimărilor artistice. La editura Plon de la Paris am lucrat zile întregi la biroul lui Gabriel Marcel, birou care a fost păstrat intact cu sfințenie și cu toate manuscrisele sale lăsate în lucru. Cu fiica lui Gabriel Marcel, Anne Marcel, ne-am întâlnit de mai multe ori acasă, în casa familială a filosofului. Ascultând câte o sonată interpretată de fiica sa care e pianistă, cercetătoarea Jeanne Parain-Vial mi-a dat multe repere valoroase pentru deslușirea criticii literare și dramatice ale lui Gabriel Marcel.

— *Ai închis o lume într-un singur răspuns, și ce lume! Dar ai preferat să te întorci în România, în anul 1990, practic imediat după revoluție. Să înțeleg că, pe lângă durezza condiției de profesor în Franța, despre care mi-ai vorbit, faptul că și la noi a căzut în sfârșit regimul comunist a înclinat balanța în favoarea hotărârii tale? Te-ai mai fi gândit să revii în România în condițiile existente înainte de 1989?*

— *Revoluția din România a fost transmisă pe viu, din toate unghiurile camerelor de filmat, pe toate canalele oficiale franceze, 24 ore din 24, timp de mai multe săptămâni. Așa că mi-am văzut și cîțiva prieteni clujeni cu tricolorul în jurul brațului sau al corpului: erau momente memorabile și entuziasmante. Simțeam, și nu m-am înșelat ulterior în această privință, că în acea perioadă țara avea nevoie și de mine în procesul său de reînnoire. Cu atât mai mult cu cât milioane de emigranți porneau înspre visatele căsuțe de ciocolată ale Occidentului. Eu reveneam din somptuoasele festine cu stridii oceanice la mititeii mei neași, cu muștar dulce sau cu hrean. Și, mai în glumă, sau, mai pe scurt, așa zice că într-o țară unde nu există mici, nu merită să trăiești.*

— *Ești foarte diplomat, mă scoți repede din parfumurile franțuzești pentru a mă învălui în fumul mititeilor românești, așa că nu-mi rămâne decât să-ți propun să vorbim mai departe despre România și despre ceea ce faci tu în țara asta. Predai, la Facultatea de Teatru și Televiziune din cadrul universității Babeș-Bolyai din Cluj Napoca, noțiuni de dramaturgie, istoria și estetica teatrului (corecteză-mă, te rog, dacă am greșit). De ce te-ai îndreptat spre acest domeniu? După filosofie și literatură de ce teatru?*

— *Teatrul mi-a fost o veche iubire. La Deva veneau rar teatrele dramatice, în oraș aveam doar un teatru de estradă, așa că n-aveam cum să-mi satisfac dorința teatrală decît citind piesele găsite în bibliotecile orășenești, de altfel, bine dotate, și astfel, încă din clasa a IX-a, am citit aproape toate piesele lui Sartre, Pirandello, Camus, Brecht, Anouilh, Cehov. Dar și Racine, Corneille, Shakespeare, precum și Victor Hugo erau deja în meniul consumat. Operele dramatice le citeam în română, în maghiară sau în franceză. Marțea mă*

uitam la piesele date la televizor, iar în vacanțele școlare, mergeam des la spectacolele Teatrului Național și a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Mai tîrziu, în anii studenției clujene, îi admiram, pe cînd erau la începutul carierei lor, pe Anton Tauff, pe Dorel Vișan, pe Melania Ursu (căreia i-am și elaborat cu migală poetico-scriitoricească o scrisoare naivă de dragoste, evident anonimă, dar pe care acum, după trei decenii, pot s-o recunosc ca pe o frumoasă nebunie de tinerețe ...). Am fost la mai multe spectacole fenomenale ale lui Aureliu Manea, al cărui asistent de regie la epocă, parcă, era Mihai Măniuțiu, dar în acest lucru nu mai sunt sigur, poate nu-mi amintesc bine, ar trebui să-l întreb pe Mihai. De altfel, și din perspectiva familială aveam o conexiune pentru teatru: bunicul meu dinspre mamă, scriitorul Dr. Lajos Lévai, directorul Colegiului Reformat din Odorheiu Secuiesc, a fost profesorul de istorie și geografie al marelui actor András Csíky, care astfel o cunoștea bine pe mama și pe cele patru mătuși ale mele, încă din anii copilăriei, iar tata era prieten încă din adolescență cu renumitul actor Gerő László.

În Franța, am avut abonament la Théâtre de la Ville et la Théâtre du Châtelet, unde am văzut regiile lui Lucian Pintilie, spectacole care se dădeau concomitent la cele două teatre, care se găseau vizavi, în centrul Parisului. Pentru publicul parizian, Lucian Pintilie este un mare regizor francez, e drept, de origine română. În zilele de sîmbătă, lumea cea bună din Paris discuta regiile lui Pintilie. A fost foarte cotate, considerat foarte francez. De altfel, am admirat și pe genialul Jean Marais și pe congenialul Florin Piersic pe scenă: sunt uriași în toate sensurile cuvîntului. În practica teatrală franceză e interesant faptul că, dacă actorul face o gafă în text sau în joc, trebuie să repete tot pasajul respectiv, împreună cu toți ceilalți actori participanți la scenă, deși aceștia n-au făcut nicio greșală. Am văzut spectacole unde, deoarece unul dintre actori a avut un lapsus, scena a trebuit să fie rejucată și de trei ori, pînă ce actorul respectiv reușea să se corecteze, și, într-un final, eforturile acestuia au fost răsplătite cu aplauze. Reacția publicului francez e deosebit de vie: spectatorii fluieră strident sau aplaudă scurt în timpul reprezentației exprimînd cu entuziasm dezacordul sau admirația lor. Monologul jucat perfect este imediat premiat cu aplauze, dar jocul nu se oprește decît doar pentru trei secunde și spectacolul continuă într-o mișcare ascensională. Practica spectacologică franceză se caracterizează prin rapiditatea interacțiunii dintre actor și spectator.

Nu sunt un om de teatru, ci doar un teatrolog. Încerc să localizez punctele comune ale ființei (sau ale acestui fir existențial care este fiirea) și ale fenomenului teatral. În ultima mea carte de cercetare teatrologică (Oglinda Ochiului. Speculum Spectationis. Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.), am prezentat unele aspecte spectacologice din gîndirea teo-teatrală a marelui teolog și retor, Sfîntul Ioan Gură de Aur. Într-o ultimă analiză, pînă și sufletul este un spectator.

— *Ai răspuns cuprinzător la întrebare, ba mai mult, ai făcut trecerea, facilitată de cartea ta, de la teatru la Sfîntul Ioan Gură de Aur. „Într-o ultimă analiză, pînă și sufletul este un spectator.” Foarte interesantă afirmație, n-ai vrea să detaliezi puțin?*

— *Existența este o experiență, o expediție, o explorație, o aventură spectaculară de natură*



Luciana Tămaș
ilustrație de carte

Prin ochii împăturiți peste lume

dramatică sau, mai pe scurt, existența nu e altceva decît o trăire teatrală.

Demiurgul ontologic este Dramaturgul originilor.

Piesa existențială așadar a fost, este și va fi creată, scrisă, jucată, reprezentată și regizată de dramaturgul tuturor dramaturgilor, adică de către acel Demiurg tragi-comediograf etern despre care ne povățuiește filosofia antică elenă, thanatologia egipteană sau, la rîndul lor, Misteriile antice.

În acest context, existența este un exitus, o ieșire pe scenă, o autorevelație a divinității, un macro-performance cosmico-comic în care Spectatorul ideal este sufletul, oglinda divinității în care aceasta se contemplant într-o meditație estetică autoreflexivă.

Iar această oglindă (cf. lat. speculum, oglindă) este scena spirituală a unui spectacol încărcat de toate splendorile speranței.

— *Mulțumesc mult! Nu doar pentru acest răspuns, care exprimă ritmul ascendant al dialogului nostru, cât pentru toate intervențiile tale, pline de informații și detalii interesante. Ești un bun povestitor, drept pentru care misiunea mea a fost una ușoară și deosebit de agreabilă. Acum, pentru a încheia discuția, și raportându-mă la răspunsul precedent (care ar putea fi foarte bine punctul de plecare al unei alte dezbateri), am o ultimă întrebare: În piesa existențială, aflată acum în derulare, ce rol joacă, sau crede că va mai juca, François Bréda?*

— *Nu sunt regizorul acestei piese, nu-i sunt decît a(u)ctorul. Aș fi onorat să pot juca rolul personajului mut.*

Interviu realizat de
Ani Bradea

(Publicat în Tribuna, nr. 279/16-30 aprilie 2014)

G.W.F. Hegel:

Cine gândește abstract?¹

[575]² A gândi? Abstract?³ - *Sauve qui peut*: - scape cine poate - Aud de pe acum strigătele delatorului corupt de dușman, care va înjura neapărat acest articol, pentru că în el se vorbește de „metafizică”. Căci *metafizica* (la fel ca și cuvântul *abstract* și aproape chiar și cuvântul *gândire*) este un cuvânt sperietoare, de care toți fug ca de ciumă.

Cele de mai sus n-au fost spuse cu nici un fel de gând rău, care ar fi putut totuși exista, dacă într-adevăr am fi intenționat aci să explicăm ce înseamnă „a gândi” și ce înseamnă „abstract”. Nimic nu este mai insuportabil pentru oameni decât explicațiile. Și eu sunt cuprins de groază când cineva începe să explice, - căci la nevoie voi fi și singur în stare să înțeleg. Dar nu trebuie să ne speriem; - aci, vom demonstra dimpotrivă, că orice explicații în această privință sunt cu totul de prisos; tocmai fiindcă știe foarte bine ce este „abstractul”, lumea bună îl evită. Căci nu se poate să dorești sau să urăști un lucru despre care nu ai nici cea mai mică idee.

Afară de aceasta, autorul nu intenționează cătuși de puțin să împace lumea cu gândirea sau cu „abstractul”, printr-un subterfugiu care constă în a strecura - la început pe ascuns, sub masca unei convorbiri mondene - gândirea și „abstractul” în societate, fără a trezi cu această ocazie dezgustul, pentru ca apoi, pe neobservate pentru societate, odată ajunși în mijlocul ei, să-l descoperim pe acest oaspete odinioară străin (și anume [576] „abstractul”) în ceea ce societatea acceptă și admite de multă vreme sub alt nume, ca pe un bun cunoscut al ei. O astfel de scenă de recunoaștere, prin intermediul căreia societatea ar fi trebuit, împotriva voinței ei, să primească o povață, ar

conține o vădită eroare de calcul; ea ar fi trebuit, în același timp, să-i fâstâcească pe cei prezenți și să-l glorifice pe regizor, astfel încât confuzia unora și vanitatea celuilalt ar fi avut mai degrabă un efect contrariu. Societatea ar fi respins indignată o povață pe care ar fi trebuit s-o plătească atât de scump.

Dar și fără de aceasta, realizarea planului este dinainte viciată. Pentru a-l putea traduce în viață, soluția enigmei trebuie să fie păstrată secret. Or, ea este de la început dată în titlul articolului. Nu ar fi trebuit să ne comportăm astfel, dacă am fi intenționat să recurgem la subterfugiul descris mai sus, ci ar fi trebuit să procedăm ca acel ministru din comedie, care în tot timpul piesei se plimbă pe scenă îmbrăcat în surtuc, și abia la sfârșit îl descheie, lăsând să se vadă pe pieptul său strălucitoarea Stea a Înțelepciunii. În plus, descheierea surtucului metafizic nu ar fi nici pe de parte atât de captivantă ca descheierea surtucului ministerial. Ceea ce s-ar înfățișa ochilor noștri n-ar fi decât două, trei cuvinte și toată poanta glumei s-ar fi redus la simpla arătare a faptului că societatea posedă acest lucru de foarte multă vreme. Prin aceasta nu s-ar fi obținut nimic altceva decât o denumire, în timp ce Steaua ministrului reprezintă ceva mult mai real - o pungă cu bani.

Așadar, este bine stabilit că într-o societate onorabilă, fiecare din cei prezenți știe foarte bine ce înseamnă „a gândi” și ce este „abstract”, iar noi ne aflăm tocmai într-o astfel de societate. Prin urmare, problema constă numai în a arăta CINE gândește abstract. Am mai spus că nu avem intenția să împăcăm societatea cu aceste lucruri, că nu vrem s-o silim să-și bată capul cu ceva greu și

dificil și să-i reproșăm disprețul nechibzuit față de ceea ce se cuvine rangului și situației unei ființe înzestrate cu rațiune. Intenția noastră este mai degrabă de a împăca societatea cu ea însăși, întrucât, pe de-o parte, ea disprețuiește gândirea abstractă fără să aibă nici un fel de muștrări de conștiință, iar pe de altă parte nutrește față de ea, cel puțin în adâncul sufletului, un anumit [577] respect, ca față de ceva foarte înalt; așadar, întrucât ea o evită, nu pentru că o consideră prea neînsemnată ci pentru că o socoate drept ceva mult prea înalt și important; întrucât ea o evită nu pentru că ar vedea în ea ceva prea obișnuit și trivial, ci pentru că o stimează ca pe ceva extrem de aristocratic, sau, dimpotrivă, pentru că ea îi apare ca o extravagantă, o *espèce*, o particularitate pe care nu se cuvine să o subliniezi într-o societate obișnuită, o particularitate care nu-l distinge pe om asemenea unei îmbrăcămînți noi, ci mai degrabă îl pune în afara rândurilor societății sau îl face ridicol, asemenea unor zdrențe, sau a unor veșminte bogate, dar prea împoțonate și de modă veche.

Cine gândește abstract? Omul neinstruit, și nicidecum omul cult. O societate onorabilă nu gândește abstract din cauză că e prea ușor, din cauză că este prea vulgar (vulgar nu în sensul apartenenței la anumite pături sociale) și nu din cauza unei îngâmfări arogante față de ceea ce nu stă în puterile ei să facă, ci din cauza nimicniciei și golului lăuntric al acestei ocupații.

Respectul față de gândirea abstractă și ideile preconcepționate împotriva ei sunt atât de adânci încât nasurile subțiri vor începe probabil acum să se strâmbe, anticipând umorul sau satira. Și deoarece posesorii acestor nasuri citesc *Ziarul de dimineață*⁴ și știu că pentru satiră s-a stabilit un premiu, ei vor spune că aș putea pretinde cu mult mai mult succes acordarea acestui premiu decât o fac atunci când îmi expun intenția deodată și fără subterfugii.

Voi cita numai exemple, care confirmă afirmația mea, și din care oricine se va putea convinge de justetea ei. Un asasin este dus la execuție. Pentru publicul obișnuit, el este un criminal și nimic mai mult. Doamnele care vor fi prezente vor releva [578] poate că el este un bărbat puternic, frumos și interesant. Publicul va considera această observație ca reprobabilă: „Cum? asasinul este frumos? Cum poți gândi atât de greșit, cum poate fi numit frumos un asasin? Probabil că nici ele nu sunt cu mult mai bune”. „Aceasta este o dovadă a depravării moravurilor care domnește în societatea înaltă” - va adăuga un preot obișnuit să privească în adâncurile lucrurilor și inimilor.

Un cunoscător al oamenilor se va comporta cu totul altfel. El va cerceta lanțul evenimentelor care l-au format pe acest criminal, va descoperi în istoria vieții lui, în educația lui, influențele unor relații de familie proaste între tatăl și mama lui, va descoperi că pe vremuri acest om a fost prea aspru pedepsit pentru o greșală neînsemnată, ceea ce l-a îndârjit împotriva ordinii civile, trezind în el o anumită reacție, care l-a situat în afara societății, astfel încât în cele din urmă crima a devenit pentru el singurul mijloc posibil de autoconservare. Publicul mai sus arătat, de i se va întâmpla să audă aceste argumente, va spune neapărat: „El vrea să justifice un asasin!” Îmi amintesc însă cum în anii tinereții mele, un primar oarecare îi învinuia pe scriitori că au mers până acolo încât încearcă să zdruncine bazele creștinismului și ale ordinii legale. Unul din ei ia chiar apărarea sinuciderii. Te apucă groaza numai când te gândești. Din explicațiile ulterioare



a reieșit că primarul se referea la *Suferințele tânărului Werther*.

Tocmai aceasta înseamnă a gândi abstract, - a nu vedea în asasin nimic altceva, în afara faptului abstract că este un asasin, înlăturând din el, cu ajutorul acestei simple însușiri, toate celelalte calități ale ființei umane. Cu totul altfel se comportă societatea mondenă, sentimentală și rafinată a Leipzig-ului. Ea a presărat cu flori și a împodobit cu coroane roata și criminalul legat de ea. - Aceasta este de asemenea o abstracție, deși diametral opusă. Creștinilor le place să împodobească crucea cu trandafiri sau, mai bine zis, [579] trandafirii cu o cruce, să îmbine trandafirii cu crucea. Crucea este o spânzurătoare, o roată care de foarte multă vreme a fost transformată în ceva sfânt. Ea și-a pierdut semnificația unilaterală de unealtă a execuției, dezonorantă, îmbinând, dimpotrivă, într-o singură imagine suferința supremă și cea mai profundă umilință cu fericirea cea mai mare, cu cinstea divină. Crucea locuitorilor Leipzig-ului, împodobită cu viorele și trandafiri, este o împăcare în stilul lui Kotzebue, un sărut murdar al sentimentalității cu ticăloșia.

Într-un alt mod, după cum mi-a fost dat să aud, a înlăturat abstracția „asasinului” și a reînviat cinstea lui o bătrânică dintr-un azil. Capul tăiat se afla pe un eșafod luminat de soare. „Este atât de minunat, - exclamase ea - soarele milostiv al Domnului luminează capul lui Binder”⁵ „Tu nu meriți să te lumineze soarele”, - așa ceva îi spui unui ștregar pe care te-ai supărat. Bătrâna a văzut însă capul asasinului luminat de soare și a considerat că este demn de aceasta. Ea l-a înălțat de pe butucul eșafodului până la sânul îndurării însoțite a lui Dumnezeu și a înfăptuit împăcarea nu cu ajutorul viorelelor și al vanității ei sentimentale, ci prin aceea că l-a văzut ajuns la fericire în strălucirea majestoasă a soarelui.

„Ehei, bătrâno, vinzi ouă clocite” - îi spuse precupeței o cumpărătoare. „Cum ai spus? - se

înfurie precupeța - ouăle mele sunt clocite? Tu ești clocită. Îndrăznești să-mi vorbești astfel de marfa mea. Tu? Al cărei tată l-au mâncat păduchii și a cărei mamă s-a înhăitat cu franțuzii? Tu, a cărei bunică a murit la azil? Ia te uită, ți-ai făcut basma dintr-un cearceaf întreg. Se știe de unde îți vin toate pălăriuțele și boarfele tale. Dacă nu ar exista ofițerii, alde tine nu s-ar mai fandoși cu găтели noi. Femeile cumsecade se îngrijesc mai mult de casă, iar cele de teapa ta își au locul la închisoare. Mai bine ți-ai cârpi găurile de la ciorapi”. Pe scurt, ea nu poate admite că și cumpărătoarea ar avea măcar un dram de însușiri bune. Ea gândește abstract - privind tot [580] ce are clienta ei, începând cu pălăriile și terminând cu cearșafurile, din cap până în picioare, împreună cu tatăl ei și cu tot restul familiei, exclusiv în lumina crimei că aceasta i-a găsit ouăle clocite. Totul este vopsit în culoarea acestor ouă clocite, pe când ofițerii despre care vorbește precupeța (dacă în general au vreun raport cu cele de mai sus, ceea ce este foarte îndoielnic) ar fi preferat să remarce cu totul alte lucruri.

Dacă vom lua acum un servitor, apoi nicăieri el nu trăiește mai prost decât la un om de condiții inferioare, cu venituri reduse. Și dimpotrivă, cu cât stăpânul este mai nobil, cu atât trăiește servitorul mai bine. Omul de rând gândește și în această privință mai abstract, el își dă aere în fața servitorului și se poartă cu el numai ca și cu un servitor: el se ține strict de acest unic predicat. Cel mai bine trăiește servitorul la franțuji. Aristocratul este familiar cu servitorul, iar francezul îi este chiar prieten. Când se găsește singur cu stăpânul, servitorul vorbește despre toate, așa cum rezultă din „Jacques și stăpânul lui” (*Jacques et son maître*) de Diderot, iar stăpânul se mărginește să prizeze tutun și să se uite la ceas, fără să-l deranjeze câtuși de puțin. Aristocratul știe că servitorul nu este numai un „servitor”, că, în afară de multe altele, el cunoaște toate noutățile

din oraș, cunoaște multe fete și că deseori în capul lui iau naștere idei ce nu sunt de lepădat. El își descoase servitorul și îl întreabă despre toate aceste lucruri, și acesta trebuie să răspundă la toate întrebările care-l interesează pe stăpân. La stăpânul francez servitorul îndrăznește chiar să judece, îndrăznește să aibă și să-și apere părerile proprii, și când stăpânul are nevoie de ceva, el nu-i poruncește pur și simplu, ci încearcă mai întâi să-i explice părerea, asigurându-l pe deasupra cu gingășie că o părere mai bună nici nu poate exista.

Aceeași deosebire o găsim și la militari. La austrieci se obișnuiește ca soldatul să fie bătut, și de aceea soldatul este o [581] canalie. Căci acela care are numai dreptul pasiv de a fi bătut este o canalie. Soldatul simplu are, în ochii ofițerului semnificația unei abstracțiuni, a unui ins care trebuie să ia bătaie, și cu care domnul îmbrăcat în tunică cu șireturi (*Port d'épée*) trebuie să-și bată capul, deși această ocupație este de-a dreptul diabolică.

Traducere din limba germană de
Alexandru Boboc

Note

1 *Wer denkt abstract?*, Manuskript: Hegelnachlass Stiftung preussischer Kulturbesitz, Erstdruck: *Werke*, Bd. XVII, 1835, în: G.W.F. Hegel, *Werke in zwanzig Bände*, 2: Jenaer Schriften (1801-1807), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, p. 575-581.

2 Aceste cifre indică pagina în original (Nota trad.).

3 Ms. «Denker ist das Wort».

4 „Morgenblatt für gebildete Stände”, care apărea în 1807; la 2 I. 1807 se anunța un premiu pentru o satiră (Nota ed.).

5 Hegel indică numele celui executat, dorind probabil, să sublinieze că bătrânică i-a spus pe nume, și nu l-a denumit „asasin” (Nota ed.).



Luciana Tămaș

Fără titlu (2016), instalație

Cristian Popescu: Arta Popescu, elogiul nebuniei

Geo Vasile

Diplomat al facultății de limbă și literatură română din cadrul Universității din București, Cristian Popescu, născut la București în 1959, debutează în 1988 cu culegerea *Cuvânt înainte*, Editura Cartea Românească. Pentru scenă a tradus și adaptat o seamă de texte de teatru și epice, dintre care amintim *La țigănci*, celebra nuvelă a lui Mircea Eliade, în care realismul cel mai prozaic decolează în fantastic.

Membru al Uniunii Scriitorilor din România, din nefericire decedat în plină tinerețe, a declanșat o veritabilă revoluție în poezia anilor nouăzeci, de atitudine și de limbaj poetic, adoptând o scriitură macabro-ludică, dublată de o mască a tragediei ce ne pândește sub diverse forme pe noi toți, pentru el dovedindu-se inexorabilă. Adevărul e că de maniera stilistică a lui Cristian Popescu nu se mai poate face abstracție în poezia noastră, în ciuda faptului că întreaga lui operă poetică lui nu depășește o sută de pagini.

Credem că e nimerit pentru aceste câteva considerații critice să plecăm de la un citat din faimoasa carte a lui Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebunii*: „Viața nu e altceva decât un joc al nebuniei. Observați cu câtă precauție natura, mama stirpei omenești, a avut grijă să împrăștie în orice loc un grăunte de nebunie. În om a indus mai multă pasiune decât rațiune astfel încât totul să fie mai puțin trist, mai puțin împovărat sau urât, insipid sau plictisitor. Dacă muritorii ar evita orice relaționare cu înțelepciunea, bătrânețea nici măcar n-ar exista. Dacă ar fi mai puțin vanitoși, mai veseli și bezmetici, ar avea parte, fericiți, de tinerețe perenă. Viața omului nu este altceva decât un joc al nebuniei”.

Cea din urmă carte a lui Cristian Popescu concentrează chintesența artei sale poetice și are un titlu, așa cum se cuvine, insolit, *Arta Popescu* (Societatea Adevărul, 1994). Volumul poate fi numit inclusiv *Familia Popescu*, un soi sui-generis al familiei Adams, cu ticurile și stereotipurile ei, comice și totodată truculente sau terifiante: „Mama stă într-un colț și vopsește haine noi pe fotografiile

de familie. Bunicii i-a plăcut întotdeauna să fie îmbrăcați elegant. Sora mea are multe vederi de la mare, de la munte și ne pictează și pe noi în ele, ce frumos era pe-atunci. Ce bine ne-am distrat. Ce liniște în familie, Cristi citește din cartea cu riduri în loc de rânduri, ce să-i faci, e singurul volum care-l distrează. Sora mea deschide și închide ușa de la bufet care scârțâie. Hai, mamă, fredonează o melodie în ritmul veselului scârțâit! Râd amândouă. Cristi stă întins în pat și inima-i scoate câte un piuit la fiecare bătaie ca și păpușile alea de plastic prevăzute cu un fluier în dos, păpușile alea care țiuie când le strângi. Cristi stă în pat și inima-i țiuie la fiecare bătaie. Râdem toți de așa o glumă, ce frumos era, cât de bine ne simțeam împreună”.

Puținele texte ale lui Cristian Popescu oferă o indefectibilă conexiune de vis și gândire, de ludic, funambulesc și înaltă artă, totul pe fondul unei emoționante conștiințe poetice, scriind aceeași tragicomedie, funestă predicție, alternând căderi în cel mai dezolant și prozaic cotidian și ascensiunea spre o „teologie a literaturii”.

În anul 2003 editura Vinea publică fragmente postume dintr-un jurnal ce poartă titlul *Caiet de citire și caligrafie*. Pentru Cristian Popescu orice tip de artă literară este proiectul unui biet nebun: a produce artă în orice timp și spațiu geografic înseamnă să țevi elogiul nebuniei. Așadar poezia nu e concepută la modul tradițional estetizant drept o nobilă inutilitate, cum se exprimă poetul însuși, ci „o simplă utilitate întru descifrarea existenței”.

Proza poetică sau poezia prozaică a lui Cristian Popescu reprezintă o clară și indubitabilă ruptură cu orice model ce are viciul de a poetiza realitatea (pe dinlăuntru sau pe din afară!!!), model frecventat chiar și de Nichita Stănescu, fie și cu lumina talentului său de excepție pentru anii șaizeci-șaptezeci. Pentru autorul *Elegiilor* însă, acel mod de a scrie, risipind betifice metafore, era perfect legitim în epoca când proletkultul juca în prelungiri, cultivând partituri diktate de Partidul unic ce nu aveau de-a face în nici un fel cu poezia.

Să-l mai ascultăm încă o dată pe Cristian



Cristian Popescu

Popescu: „Amantele, concubinele, marile amori, / femeile cu care am trăit / ar putea fi măștile noastre mortuare, / adică măștile de gaz pe care le poartă îngerii / atunci când, uneori, ne vizitează”.

Cristian Popescu a știut să excludă din repertoriul său scriptural orice dulcegie, tămâieri leșinate sau afectare, reperabile chiar și la poezii anilor optzeci, inclusiv la Ana Blandiana sau Mircea Cărtărescu, spre a face din limbajul său narativ, mustind de poezie, o opțiune ritualică, generând inimitabile armonice de lectură în cel mai exact și urmuzian mod posibil, absurd-existențial și disimulând cu o delicatețe răvășitoare hohote de plâns și totodată de râs surdinizate. Banalul, descris cu premeditare în chip irelevant, previzibil devine o marcă stilistică, provocatoare, captivantă.

Lumea poetului Cristian Popescu poartă chiar numele de Popescu, dar nu este vorba de emfază sau o vanitate a posesiunii, ci de proiecția fidelă a unui univers asumat cu maximă sinceritate. Pentru prima oară în istoria literaturii române, numele de Popescu (după cum știm cu toții, cel mai răspândit prenume românesc), departe de a exprima ideea de maximă generalitate, de loc comun, de frivolitate, de comică demagogie etc..., este un compendiu de „date personale” elaborate în manieră onirică, ce se materializează în scenariu afectiv, în scurte fragmente dintr-o lungă, umoristică și în același timp înspăimântătoare mărturie psihanalitică.

Ingeniozitatea scriiturii, tonalitatea relatării aparent normală, pe alocuri sfătoasă, aproape didactică în felul compunerilor unui elev din clasele de gimnaziu, induce senzația de normalitate cotidiană în care se desfășoară cele mai atroce fapte și situații, astfel încât din juxtapunerea tonului grav și totodată ludic, a metaforelor ce combină ingenuitatea și ostentația unei compuneri școlare cu absurdul vecin cu nebunia, cu cel mai înfiorător sarcasm...colocvial, rezultă un text eminent tragic, opresiv și prevestitor, pentru noi toți, dar și pentru poet: Cristian Popescu a știut să conviețuiască cu iminența morții, ba chiar, cu certitudinea că este condamnat să moară tânăr, în floarea vârstei, cum se spune, doar la 36 de ani, ceea ce, omenește vorbind, este terifiant.



Luciana Tămaș

Ce nu este gaspext (2008), gaspext-obiecte, vedere din expoziție. Muzeul de Artă Satu Mare

Un dialog al surzilor

Alexandru Dobrescu



Luciana Tămaș

Jonas Hellborg - Axis (2013), acrilic pe pânză, 40 x 80 cm

Au trecut două decenii de la scandalul cultural declanșat de apariția celebrului număr 265 din 1998 al revistei *Dilema*, consacrat lui Eminescu. Recitite după atâta vreme, textele publicate acolo ar putea cu greu justifica amploarea și violența reacțiilor generate la apariție. S-au întrebuințat atunci cuvinte grele, inițiativa publicației fiind calificată, între altele, drept un „atac stupid“, ba chiar un „atentat“ la adresa lui Eminescu, s-a vorbit insistent de „defăimare“ și de o revenire a „detractorilor“ poetului, iar colaboratorii respectivului număr de revistă s-au pomenit, la rândul lor, etichetați în fel și chip, de la „nulițăți“, „vipere“, „lifte parvenite“ și „trădători“ până la „nebuni“ și „pițifelnici“.

Slăbiciunea de căpetenie a unei asemenea ploii de calificative infamante consta în faptul că nu era însoțită și de o minimă înșiruire de argumente ale minții, în stare să susțină reacția umorală și să îngăduie dialogul. Majoritatea indignaților, deloc puțini, se arătau oripilată de punerea în cauză a statutului de „poet național“, atribuit prin tradiție lui Eminescu (o tradiție născută și alimentată jurnalistic încă din timpul îmbolnăvirii poetului în 1883), solicitând – aproape fără excepție – pedepsirea imediată și exemplară a vinovaților de blasfemie.

Dacă ne uităm cu atenție, observăm că nici semnatarii textelor din *Dilema* nu străluceau în materie de argumente. Ei își exprimau mai ales sentimentele față de opera poetului și gazetarului (pe care vreo câțiva recunoșteau cu un soi de mândrie juvenilă că nici nu o citiseră) sau evocau vagi impresii de lectură bizuite mai cu seamă pe amintirile școlare. Până și responsabilul numărului cu pricina (Cezar Paul-Bădescu) apela la suvenirurile adolescenței spre a-și justifica sieși ideea realizării grupajului de păreri, lăsând a se înțelege că ar exista o legătură directă între scepticismul mut din anii de liceu față de valoarea poeziei eminesciene și împrejurarea că i se încredințase delicata sarcină de a repune pe tapet un asemenea subiect.

Singurele argumente capabile a susține, cel puțin la o primă vedere, necesitatea unei re poziționări a lui Eminescu în conștiința colectivă le formulase Nicolae Manolescu. Acesta invocă faptul, socotit incontestabil, că „poetul național“

nu mai era demult lectura favorită a tinerelor generații, iar cei care îl mai citeau sunt împinși nu atât de plăcerea lecturii, cât de obligații școlare ori profesionale, că nu s-au mai elaborat studii critice în stare să apropie cititorul de creația eminesciană, că – în fine – însăși editarea întinsei sale opere bătea pasul pe loc, după încheierea ediției Perpessicius (la drept vorbind, nici ea tocmai completă), neînregistrându-se nici o altă întreprindere similară notabilă.

Luată la bani mărunți, căteșitreei motivele invocate de stimabilul critic se dovedesc simple tentative de ocolire a discuției la obiect, fie și pentru că societatea românească de azi se poate „mândri“ nu doar cu scăderea drastică a numărului de cititori ai lui Eminescu, ci cu o adevărată criză a lecturii în genere; pentru că recolta exegezelor eminesciene din vremea recentă nu e defel atât de săracă și de îngrijorătoare pe cât dădea de înțeles dumnealui; pentru că, în fine, edițiile critice nu se adresează de regulă publicului larg, ci specialiștilor, și, prin urmare, nu e menirea lor de căpătâi să stimuleze lectura ajunsă în suferință, ca să nu mai adăugăm că, presupunând cercetări laborioase, întinse câteodată pe decenii întregi, edițiilor de referință nu le e defel în obicei să apară în ritm anual, precum buruienile.

Unde avea totuși dreptate Manolescu era în reformularea, aparent paradoxală, a unei idei ce-și are rădăcinile în Sainte-Beuve și care, în termenii criticului nostru, suna precum urmează: „trebuie să avem, mai întâi, curajul de a ne despărți de Eminescu, dacă dorim să-l regăsim, să-l apropiem, să-l facem contemporan“. Asta nu vrea să însemne mazilirea lui în timpul în care a trăit, ci tratarea sa cu detașarea în stare să ne permită a admite și ceea ce, câteodată, ne e peste mână să admitem...

Punctul de plecare al dezbaterii din *Dilema* îl reprezenta constatarea, pe cât de veche, pe atât de judicioasă, că sensibilitatea umană se modifică de la o epocă la alta și, odată cu ea, trebuințele, așteptările, gustul public. Format în spiritul timpului său, omul devine mai receptiv față de anumite categorii de valori, în care i se pare că se regăsește, manifestând, în schimb, rezervă (ce poate merge până la refuzul deplin) față de altele, ce par să nu-l (mai) reprezinte. O asemenea selecție, călăuzită

de „spiritul veacului“, conduce la constituirea și asumarea unei scări proprii de valori (intelectuale, morale, politice, artistice), diferită nu numai de la o epocă la alta, dar și de la individ la individ. Ca urmare a inevitabilelor limite și metamorfoze ale orizontului de cunoaștere și ale receptivității, cititorul de azi nu mai percepe creația eminesciană (și, prin generalizare, orice creație artistică din veacurile precedente) în același fel cu, bunăoară, contemporanii poetului; ei o consideră fie depășită, incapabilă să mai nască emoții estetice în umanitatea de azi, călăuzită de alte idealuri și modele artistice, fie ascuțimea privirii sale descifrează în țesătura operei noi motive de interes, prin care să o integreze în universul actual. Istoria culturii a cunoscut demult ambele soluții, la o adică deopotrivă de profitabile. Cine a parcurs eseurile consacrate de un Barbey d'Aureville lui Victor Hugo sau, la noi, articolele lui Maiorescu despre producțiile literare anterioare Junimii, studiul *Literatura bolnavă* de Aron Densușianu ori textele lui N. Davidescu referitoare la literatura premodernistă, e probabil familiarizat cu acest gen de receptare prin negație a trecutului. Și, la fel, cine va fi reflectat la succesivele interpretări istorice ale *Divinei Comedii* sau ale tragediilor shakespeariene, ori, ca să venim în locurile noastre, la schimbarea de perspectivă provocată în înțelegerea scrisului poetic eminescian prin *Poezia lui Eminescu* de I. Negoitescu, nu are trebuință de explicații suplimentare. Indiferent dacă se manifestă prin respingere categorică sau prin asumare fățișă, prin contestarea oricăror merite artistice ori prin identificarea unui alt punct de sprijin al actualității operei, „despărțirile“ au reprezentat și continuă să reprezinte adevăratele momente faste din traiectoria postumă a acesteia. Sigur că gesturile negatoare beneficiază de o superioară audiență și determină o mai grabnică punere în discuție a faptelor creatoare ce riscau să moară cu zile, asfixiate sub groasele valuri de unanimă admirație formală. Devenită loc comun, iubirea necondiționată, acel „mâl de prețuire sufocantă și stupidă“ de care vorbea într-un dialog Alexandru Paleologu, ucide parcă mai încet decât ignorarea, dar la fel de sigur. Scrierile trecutului, îndeosebi acelea declarate „clasice“, pe care un neam obișnuiește a le invoca la ceasurile de bilanț, reclamă, din când în când, asemenea tulburări, zdruncinări, „fracturi“ ale receptării, care să repună în cauză tocmai ideile ce păreau dincolo de controversă, îndepărtând astfel excesele într-o direcție ori în cealaltă, reechilibrând în cele din urmă balanța judecății critice și dându-i operei șansa de a respira un aer ceva mai proaspăt.

Privită dintr-o asemenea perspectivă, inițiativa de acum două decenii a revistei *Dilema* era perfect îndreptățită, mai ales că locurile comune, poncifurile aruncate în spațiul public, îndeosebi prin adormitoarele manuale de școală, dar și prin reviste, cu ocazia anualelor soroace anivesare ori comemorative ale poetului, erau și atunci, ca și acum, copleșitoare prin număr și persistență.

Problema e alta. Astfel de inițiative publicistice, oricât de bine intenționate și oricât de prestigioase ar fi numele acelora care le susțin, reușesc, eventual, să tragă un semnal de alarmă, în nici un caz să propună soluții viabile de îndreptare a lucrurilor. Iar soluțiile sunt cu atât mai greu de identificat cu cât persoanele care se consideră îndreptățite să se amestece în dezbateri sunt mai străine de subiect.

Cu rare excepții, semnatarii monoloagelor insurgente din *Dilema* vorbeau de obicei după

ureche și, când teoretizau, o făceau cam pe alături de subiect, mânați mai degrabă de goala plăcere de a mesteca idei generale spre epatarea audienței, decât pentru a oferi un răspuns chestiunii puse în discuție. Ceea ce ar fi trebuit să sugereze măcar posibile căi de racordare a operei eminesciene la ceea ce obișnuim a numi „sensibilitatea contemporană” (căreia, la urma urmelor, nimeni nu i-a definit cum se cuvine, adică prin comparare cu alte tipuri istorice de sensibilitate, diferențele specifice) s-a dovedit până la urmă o simplă ocazie de bavardaj, prea superficial și prea subjugat indispozițiilor sufletești ca să aibă altă finalitate practică decât aceea de document psihologic al semnatarilor.

Mi se pare simptomatic detaliul că invitații la „banchetul” *Dilemei*, așa de grăbiți să-și etaleze priceperea în toate privințele și să pună fără a clipi etichete definitive, nu au pomenit printre motivele „inactualității” lui Eminescu pe cel mai relevant sociologic, anume deficitul de educație umanistică al ultimelor generații, văduvite tocmai de instrumentele în măsură să le permită o recepție adecvată, în deplină cunoștință de cauză, a creațiilor intelectuale și artistice. Psihologii au arătat demult că în fruntea listei faptelor și ideilor pe care ne grăbim să le refuzăm fără deliberare nu stau acelea împotriva cărora mintea e în stare să producă argumente vrednice de luat în seamă, ci – dimpotrivă – tocmai acelea pe care nu-i stă în puteri să le înțeleagă. O fracțiune consistentă dintre cei care văd acum în Eminescu un scriitor „inactual”, „vetust”, „depășit”, incapabil să „atingă” în vreun fel sensibilitatea (post)modernă, se resimt, din păcate, de pe urma acestui deficit al culturii generale, ajunse la noi un fel de cenușareasă a educației. Pauperitatea culturii generale a fost și rămâne o infirmitate intelectuală, pe care s-ar cuveni să o deplângem și, eventual, să o reparăm pe cât ne stă în puteri, în nici un caz să o transformăm, precum au încercat nesfuite atâtea dintre numele rătăcite în paginile buclușului număr al *Dilemei*, în motiv de jubilație și răsfăț publicitar. Altminteri, riscăm să reaşezăm, pentru a căta oară?, ignoranța în vârful ierarhiilor de valori și să ne amăgim că ageamii sunt întrupările superlative ale competenței și bunului gust. Dacă vrem să îndreptăm cu adevărat lucrurile spre mai

bine, atunci s-ar cădea să-i redăm mult vitregitei noțiuni de „cultură generală” conținutul pierdut și locul cuvenit în educație.

Cât despre cealaltă parte, care nu beneficiază de scuza ignoranței, ea este victima propriei ambiții de a fi mereu și cu orice preț în pas cu orientările momentului, din care pricină adoptă pe nemestecate ultimele mode ale zilei, fie acelea cât de năstrușnice sau de potrivnice convingerilor îmbrățișate până atunci. Or, „ultimul strigăt” în materie de tratament al trecutului e, de aproape trei decenii, să privești cât mai de sus și mai încrunțat valorile demult constituite, să le cauți cu lumânarea noduri în papură și să ai suficientă imaginație ca să le și descoperi, să le dai jos de pe soclurile unde fuseseră urcate spre a fi pilde pentru urmași și, odată coborâte în mizeria biete noastre mediocrități, să-ți faci un titlu de glorie din faptul că ai avut îndrăzneala și puterea să te „desparți” în sfârșit de ele, participând astfel nemijlocit la repunerea definitivă a lucrurilor între ceea ce Maiorescu numea „marginile adevărului”. Care „margini” au ajuns la fel de schimbătoare ca și nestrămutatele noastre convingeri. Probabil că, nu peste multă vreme, atunci când și ultimul nostru reper istoric sau cultural va fi una cu pământul, când ne vom fi pierdut până și amintirea a ceea ce vom fi fost în stare cândva, această isterică frenezie demolatoare născută din crasă și semeață ignoranță va sucumba din lipsă de obiect. Vor avea de lucru, în compensație, arheologii și antropologii, care se vor chinui să descifreze în puzderia dezgropatelor cioburi fizionomia unei comunități umane al cărei rost de căpetenie a fost să contribuie nemijlocit la propria aneantizare.

Sigur că o asemenea gâlceavă culturală, întreținută mai bine de un an și adăpostind sub umbrela ei o participare pe cât de numeroasă, pe atât de diversă sub raportul intelectualității, ar fi trebuit să genereze, dacă nu efecte imediat vizibile, cel puțin niscaiva sugestii de bună purtare pentru mai târziu. Era de așteptat, bunăoară, ca ea să mai tempereze întrucâtva elanul „trupelor” pro si antieminesciene, încurajându-le să-și țină mai din scurt afectele scăpate de sub orice control și să dea în schimb întâietate dovezilor produse de mințile iesite aproximativ tefere din pusele de febră. După cum ar fi fost de presupus că această sterilă confruntare de energii sufletești, comică pe alocuri, ireverențioasă adesea, ridicolă de prea multe ori, va funcționa și ca un semnal de alarmă, suficient de puternic spre a pune oarecare stavilă pornirii unora dintre contemporani de a se amesteca în chestiuni pentru care nu au nici pricepere, nici aplecare naturală. Numai că nu s-a întâmplat nici una, nici alta. Beți de adrenalină, combatanții ambelor tabere și-au continuat nesfuite incursiunile de gherilă, e drept că mai răzlețe, dar cu o ardoare neschimbată și cu figurile la fel de schimonosite de aceeași nestinsă încrâncenare, al cărei din urmă obiectiv este exterminarea adversarilor. În atari circumstanțe, e de la sine înțeles că rațiunea, singura de la care puteam spera o reaşezare a lucrurilor în albia firească, nu avea cum să-și afle locul, trebuind să aștepte vremuri mai prielnice, cu minți mai devotate rostului lor de căpetenie, anume judecarea senină, neatinsă de personalități, a ideilor în circulație.

Nici eventuala speranță a diminuării numărului de incompetenți cu aere de atoateștiutori din spațiul public n-a avut parte de o soartă mai bună. Azi, dimpotrivă, nepriceputii solicitați să interpreteze roluri de specialiști și ignoranții deghizați în spirite renaștentiste sunt nu doar tot

mai numeroși, ci și tot mai agresivi, amenintând să copleșească. Pe vremea tinereții mele, când numai de o judicioasă ierarhie a valorilor nu putea fi vorba, lipsa de instrucție, mediocritatea și prostia, chiar întrupate în activiștii de partid, aveau totuși decența de a nu-și face loc cu coatele în primele rânduri, rezervate minților descuiate și specialiștilor. Această brumă de bun simț a neaveniților și mediocrilor de ieri și de alaltăieri pare să fi dispărut fără urmă. Urmașii lor din zilele noastre au ajuns să uzurpe locul oamenilor de meserie din toate domeniile (inclusiv din sfera literaturii) și, convingși că au fost dăruiți prin naștere pentru orice tip de activitate, se întrec în decizii când numai proaste, când de-a dreptul catastrofale. E adevărat că asemenea grave nesocotiri ale legilor firii au mai avut loc în storia umanității, ca și în istoria lumii românești, cum e la fel de adevărat că a fost nevoie, după fiecare, de multe și grele strădanii pentru îndreptarea lucrurilor. S-au găsit, firește, explicații pentru aceste anomalii din evoluția societăților, cea mai răspândită trecând răspunderea lor în seama puterilor politice autoritare și corupte. Ceea ce, desigur, e adevărat, însă numai pe jumătate. Cealaltă jumătate se cuvine trecută în contul profesioniștilor din fiecare epocă bolnavă de răsturnarea scărilor de valori, așadar și dintr-a noastră, înclinați mai degrabă să stea cu brațele încrucișate decât să ridice glasul în apărarea drepturilor proprii. Tolerarea situațiilor aberante prin neimplicare a echivalat întotdeauna, echivalează și acum, cu încurajarea și legitimarea lor.

La două decenii de la tipărirea numărului de pomină al *Dilemei*, o întrebare rămâne: cu ce ne-am ales de pe urma acestui prelungit dialog al surzilor? Iar răspunsul onest nu e decât unul: cu nimic notabil. Redefinirea locului creației eminesciene în universal artistic și cultural al contemporaneității, care urma să constituie principalul beneficiu al ambițioasei întreprinderi jurnalistice, n-a progresat nici o iotă. Eminescu a rămas pe mai departe același poet citit din obligație, admirat din inerție, omagiat de două ori pe an în virtutea tradiției, recitat obligatoriu la serbările publice, dar asupra scrisului căruia se mai apleacă de-adevăratelea doar câțiva devotați și ale cărui profunzimi ajung să le înțeleagă încă și mai puțini; cum a rămas același inepuizabil izvor de citate potrivite, cu care-și ornează discursurile propagandistii de ocazie ai ideologiilor de toate culorile și nuanțele. Actualitatea lui Eminescu în ceasul de față oscilează între nemărginita prețuire formală, care a stors de puteri toate superlativele absolute ale limbii române, și seculara tendință a ideologiilor de a-l transforma în argument definitiv al oricărei teorii de reformare socială, politică ori culturală. Dincolo de aceste granite, neclintite de un veac și mai bine, actualitatea lui Eminescu n-a putut încă trece.

Singurul „progres” palpabil consecutiv numărului tematic al *Dilemei* s-a manifestat în privința pozițiilor celor două tabere în eternă dispută, a apărătorilor și a contestatarilor actualității lui Eminescu, care s-au radicalizat în asemenea măsură, încât par mai hotărâte ca niciodată să se sfășie la propriu. De unde s-ar putea trage încheierea că inițiativa gazetărească de acum douăzeci de ani pare a aduce binișor cu un act de piromanie, căci a turnat ditamai cisterna cu gaz peste un foc ce avea toate șansele să se stingă încet-încet de inaniție.



Luciana Tămaș Thomas Wagner, *Welcome* nr. 43 împletitură de hârtie, cu intervenția dr. T. Wagner

Cristina Zavloschi

Paula Cristina Zavloschi este scriitoare italiancă de origine română. Născută în Iași, a debutat în revista *Convorbiri literare* în anul 1985. A frecventat Cenaclul literar *Junimea*, din anul 1983 până în anul 1990, când a emigrat în Italia. Locuiește la Padova, este profesor și mediator intercultural, fondator și președinte al *Associazione interculturale L'Albero dei desideri*. Din 2014 organizează un Cenaclu literar multicultural, care se ocupă și de prezentare de carte pentru autori italieni, dar și pentru autori străini care locuiesc în Italia și scriu în limba italiana. În anul 2013 a publicat romanul autobiografic *Duemila chilometri dalla libertà* (Doua mii de kilometri până la libertate), Panda Edizioni. Are în curs de publicare o carte de poezie intitulată *La bambina appesa al cuore* (Fetița agățată de inimă).



Cristina Zavloschi

1 settembre 2009

Ne uscirò dall'inferno,
con le mie gambe stanche,
perché sono una creatura amata da Dio,
non ci credo al castigo,
ma all'umanità,
e voci silenti mi accompagnano,
nella fatica del respiro
le mie mani tessono la trama del mio destino,
dove il mio sposo mi attende,
rispettoso delle mie cicatrici.

1 settembre 2009

Voi ieși din iad,
cu picioarele mele obosite,
fiindcă sunt o ființă
iubită de Dumnezeu.
Nu cred în pedeapsă,
ci în omenie.
Glasuri tăcute mă însoțesc
în suflarea mea greoaie.
Mâinile mele urzesc trama destinului meu,
unde mirele mă așteaptă
respectându-mi cicatricele.

8 settembre 2009

Non ci credo più,
le tue parole dicono menzogna,
non si avvererà nulla di quel paradiso promesso,
gli uomini calpestano la vita,
lo si vede dai fiumi ammalati,
dallo sguardo indifferente sui cieli,
dall'uccidere l'amore delle stelle.
Non ci credo più,
nemmeno al mio sognare pezzi di quotidianità
serena.

8 settembre 2009

Nu te mai cred,
cuvintele tale spun doar minciuni,
nimic din raiul făgăduit
va deveni, într-o zi, real.
Oamenii calcă viața în picioare,

se vede clar prin râurile îmbolnăvite,
prin privirea indiferentă către ceruri,
prin omorârea iubirii dăruită de stele.
Nu mai cred,
nici în visarea unor fragmente
de senină cotidianitate.

24 gennaio 2010

Nei gradini che salgono verso il cielo
i miei piedi inciampano,
il dolore mi risveglia forze
antiche e sconosciute,
e il corpo si riempie di calda e fredda
sapienza,
porto nel grembo la lucidità
e nella coscienza la salvezza,
so che al cielo ci arriverò
con il mio mantello fatto di cicatrici
e che il vento soffierà
per portarmi fin lassù,
integra, tenera, anche se
terribilmente ferita
dal mistero glaciale della mia vita.

24 ianuarie 2010

În treptele ce se urcă
spre cer, mi se împiedică
picioarele.
Durerea îmi trezește forțe
învechite și necunoscute,
corpul mi se umple
cu o înțelegere ce arde
și îngheață.
Luciditatea o port în mine
și mântuirea-n conștiință.
Voi ajunge, știi, până-n cer,
îmbrăcată în pelerina mea
de cicatrice;
va sufla vântul să mă înalț,
tandă, întregă,
în ciuda rănilor profunde
care mi-au fost făcute
de misterul glacial
ce îmi pătrunde viața.

1 giugno 2010

Non c'è separazione tra la tua forma
e il mio spazio,
ti accolgo con una vorace evasione,
lasciandoti entrare nel mio vuoto dolciastro
ripieno di luce e di dolore.
Niente più ci allontana,
la luna si addormenta sul mio braccio,
il suo canto mi duole,
perché d'improvviso mi ricorda
che la gioia spesso si nasconde.

1 iunie 2010

Nu există separare între forma ta
și spațiul meu.
Te accept, cu un sentiment de lăcomă evadare,
primindu-te în neantul meu dulceag,
dens de lumină și durere.
Nu ne mai îndepărtează nimic,
luna adoarme pe brațul meu.
Cântecul ei mă chinuie,
pe neașteptate îmi amintește
că adeseori bucuria
preferă să rămână nepătrunsă.

17 giugno 2010

Nascondi le parole dietro le mani
affamate di carezze,
ti illudi che tu possa camminarmi accanto,
senza farmi sentire il profumo
del tuo corpo bruciante di gelsomini.
Annuso le tue parole che non parlano
con coraggio,
mi allontanano da te
per non cadere nella trappola
dell'inquietudine.
Blu del cielo
la mia anima si colora.

17 iunie 2010

Îți ascunzi cuvintele
în spatele mâinilor tale
înfometate de mângâieri.
Te amăgești că te poți plimba
alături de mine
fără să simt mirosul corpului tău
ce arde iasomii.
Miros vorbele tale tăcute,
iau curaj, mă îndepărtez
să nu cad
prinsă în capcana tulburării.
Sufletul meu
a dobândit culoarea cerului.

Traducere din italiană de
Giulia Ambrosi, Universitatea Padova

Neadevăruri sau minciuni?

Marx – 200 de ani de la naștere

Laurențiu Luca

Întrebările referitoare la epoci și la oameni se tot pun, pentru că și răspunsurile la ele se tot dau. Noile epoci și oamenii lor își pun mereu întrebări care, deși puse în trecut, primind noi răspunsuri, se hrănesc din nouitatea acestora, supraviețuiesc și se repun.

După ani în care a fost, din motive diverse, uitat, acum, la 200 ani de la nașterea sa, Marx merită măcar întrebarea „Ce l-au mânat pe el, un intelectual, în lupta pentru emanciparea proletariatului”? Banii? Nu, dimpotrivă. Doar dacă ar fi ales cealaltă cale, cea previzibilă, a unei cariere universitare de succes, ar fi putut beneficia de avere soției. Jeni nu era doar bogată, era și frumoasă și educată și inteligentă.

Răspunsul la aceeași întrebare, dar referitoare la Engels (inteligent, autodidact, autor a două cărți nu lipsite de interes, „Dialectica naturii” și „Anti-Dühring”), este și mai dificil. Nu doar pentru că nici el nu era proletar ci pentru că era și capitalist și bogat.

Mi-am propus, ca premisă, să fiu de bună credință și să consider că și Marx a fost când a imaginat experimentul social care a rupt lumea. Indiferent însă de faptul că sau a fost sau nu a fost de bună credință, rămâne întrebarea: „A fost de bună știință?”

Ca orice experiment avea nevoie de o temă-scop și a avut-o: emanciparea umană derivată din emanciparea proletariatului. Avea nevoie și de o ipoteză și a avut-o, derivată din tema-scop: proletariatul este prima clasă socială din istorie care, luptând pentru propria emancipare, va lupta pentru emanciparea omului în genere, omului ca ființă generică. Suna frumos dar atât, pentru că ipoteza nu era întemeiată istoric, deoarece istoria succesiunii formațiunile sociale bazate pe clase sociale¹ nu consemnase asumarea programatică a emancipării omului ca ființă generică, ci doar ca ființe particulare.²

Și logica ipotezei este problematică.

Ca să înlesnim evaluarea importanței logice a formulării acesteia, o putem reformula în manieră sociologică, ca implicație: „dacă proletariatul luptă pentru propria emancipare, atunci va lupta pentru emanciparea omului în genere.”

O asemenea reformulare indică explicit că ipoteza este incorectă logic, deoarece specia nu implică genul cu aceeași calitate, afirmativă în situația de față, (lupta pentru emanciparea proletariatului nu implică lupta pentru emanciparea omului în genere). Doar genul implică specia (lupta pentru emanciparea omului în genere implică lupta pentru emanciparea proletariatului și a oricărei specii, sclavii, femeile ș.a.m.d.).

Dacă Marx ar fi formulat ipoteza în varianta „Proletariatul este prima clasă socială din istorie care, luptând pentru emanciparea omului în genere, va lupta pentru propria emancipare”, ar fi preîntâmpinat invalidarea ipotezei în ambele situații posibile.

Dacă, proletariatul, sfidând neîntemeierea istorică, chiar ar fi luptat pentru emanciparea omului în genere, ar fi rezolvat implicit și propria emancipare.

Dacă nu ar fi sfidat neîntemeierea istorică și nu

ar fi luptat pentru emanciparea omului în genere, deoarece falsul implică orice, nu ar fi contat dacă sau ar fi luptat sau nu ar fi luptat pentru propria emancipare.

Să verificăm în ce măsură Marx chiar a avut în vedere omul ca ființă generică, ca scop al teoriei sale emancipatoare, sau critica hegelianismului l-a obligat să se armonizeze cu însuși nivelul logic al celui criticat.

Definiția este clară și nu impune vreo obiecție. „*Omul este o ființă generică și aceasta nu numai pentru că, atât practic cât și teoretic, face din gen – atât din propriul său gen cât și din cel al celorlalte lucruri – un obiect al său, ci și pentru că – și acesta nu e decât un alt mod de a spune același lucru – el se comportă față de sine însuși ca față de genul actual, viu, ca față de o ființă universală și deci liberă.*”³

Ulterior însă, Marx oscilează între gen și specie, între omul ca ființă generică și omul specie sau proletarul, succesiv, în mai multe fragmente. Punându-și întrebarea „În ce constă deci alienarea muncii?”⁴, prin urmare a muncii ca gen, și nu „În ce constă deci alienarea muncii muncitorului?”⁵, Marx răspunde doar pe specie, doar pe munca muncitorului: „*Întâi, în faptul că munca îi este exterioară muncitorului adică nu ține de esența sa, că, de aceea, el nu se afirmă, ci se neagă în munca sa, nu se simte mulțumit, ci nefericit, nu-și desfășoară liber energia fizică și spirituală, ci își mortifică trupul și-și distruge spiritul. De aceea abia în afara muncii muncitorul se simte a fi el însuși, pe când în procesul muncii se simte în afara sa. Acasă se simte când nu muncește, iar când muncește nu se simte acasă. Munca sa nu este deci voluntară, ci silită, muncă forțată. Ea nu este satisfacerea unei trebuințe, ci doar un mijloc pentru a satisface trebuințe în afara ei.*”⁶

În continuare, Marx se recuperează pe gen, omul, dar revine la specie, proletarul: „*Caracterul ei străin reiese limpede din faptul că, de îndată ce nu există o constrângere fizică sau de altă natură, oamenii fug de muncă ca de ciură. Munca exterioară, munca în care omul se alienează pe sine este o muncă de autosacrificare, de mortificare. În sfârșit, caracterul exterior al muncii apare pentru muncitor în faptul că ea nu este a sa, ci a altuia, că nu îi aparține, că în procesul muncii el nu aparține sieși, ci altuia.*”⁷

În fragmentul următor, Marx pune față în față religia cu activitatea economică a proletarului. Dincolo de faptul că, din religie, doar praxisul religios poate fi pus în relație cu altă specie de praxis, cel economic aici, Marx pune religia pe gen, omul, iar activitatea economică doar pe specie, proletarul. „*După cum în religie activitatea imaginației umane, a creierului uman și a inimii umane acționează asupra individului independent de el, alfel spus, ca o activitate străină, divină sau diabolică, tot astfel activitatea muncitorului nu este activitatea sa proprie. Ea aparține altuia, ea este pierdere de sine.*”⁸

Marx închide cercul arătându-ne explicit că, de fapt, prin om, iată omul ca ființă generică, el înțelege doar proletarul, doar specia, înțelegere care i-a viciat întreaga construcție. „*Se ajunge astfel la rezultatul că omul (muncitorul) se mai simte*

acționând liber doar în funcțiile sale animalice – mîncatul, băutul și procrearea, sau cel mult în folosirea locuinței, a podoabelor etc. –, pe când în funcțiile sale umane el se simte numai animal. Ceea ce e animalic devine uman, iar ceea ce e uman devine animalic.”⁹

Era nevoie și de un agent istorico-experimental, identificat deja în proletariat.

Dar proletariatul nu știa ce misiune istorică i-a imaginat Marx, pentru că nu era imaginația lui ci a lui Marx. Dar după ce proletariatul a aflat (și a aflat chiar de la Marx, care i-a oferit o teorie pe înțelesul lui, al proletariatului, în *Manifestul Partidului Comunist* și, mai elaborat, în *Introducerea la Critica economiei politice*), i-a plăcut și s-a pus pe treabă.

Tot astfel a aflat că instrumentul care îi va permite punerea în praxis a scopului trebuie să fie revoluția. Nimic nou? Ba da, căci nu era vorba de o revoluție deja văzută, ceea ce nu însemna că urma să fie una nevăzută, ci de una radicală.

Anterior, ca experiment pregătit și de scurtă durată, fusese *Comuna*, mai apoi va fi venit revoluția bolșevică, mai apoi după mai apoi prima țară comunistă și, prin contagiune și expansiune, mondializarea și, în final, prin recesiune, prăbușirea.

Nu îl invoc aici pe Hegel, pentru că este o evidență că tot ceea ce se naște merită să piară. Dar, raportat nu la timpul istoric ci la cel individual, al celor care au fost subiecții experimentului și au trăit pe terenul de validare, comunismul, experimentul a durat prea mult.

Pentru că și noi am fost subiecți ai experimentului și am trăit pe terenul de validare, trebuie, lucizi și fără patimă, să detensionăm, prin răspunsuri tot mai întemeiate, întrebările pe care nu le putem ocoli căci, dacă le ocolim, ele nu ne ocolesc.

„...forța materială trebuie răsturnată tot printr-o forță materială, dar și teoria devine o forță materială de îndată ce cuprinde masele”¹⁰.

Marx are dreptate. Teoria emancipării proletariatului a cuprins masele și a devenit o forță materială. Dar a dat faliment, și a dat deoarece s-a bazat pe urletul de revoltă, pe entuziasm, contagiune, sugestie de masă, persuasiune, manipulare și, la limită, pe omor, crimă, asasinat, gulag și genocid.

Unde este întemeierea metafizică? Nu este? Ba da, dar este una distorsionată de poziționarea ideologică a lui Marx.

Putem conveni că fundamentul metafizic este triada exploatare – înstrăinare – emancipare. Voi porni invers, de la emancipare spre exploatare. Teoria lui Marx s-a maturizat odată cu maturizarea capitalismului. Era a doua jumătate a secolului XIX, când burghezia era o clasă dominantă, emancipată economic, politic și juridic. Emanciparea economică începuse înaintea celei politice, încă în feudalism, dar cucerirea puterii politice, prin victoria revoluției burgheze, avea nu doar să aducă emanciparea politică ci să o consolideze și legitimizeze pe cea economică. Și aici Lenin are dreptate când scrie că politicul este expresia comprimată a economicului. În privința emancipării juridice, burghezia beneficia de consacrarea principiului rousseauist al poziției obiectiv egale în fața legii și de șanse subiectiv sporite față de proletariat prin știința, cultura, prestigiul social, economic, profesional superioare.

Referitor la proletariat însă, lucrurile nu stăteau decât parțial așa cum le-a prezentat Marx. Emancipat juridic proletariatul era, sigur, dar mai

mult ca poziție obiectiv egală cu burghezia în fața legii și mai puțin ca șanse subiective, datorită științei, culturii, prestigiului social, economic, profesional inferioare.

În privința emancipării politice, dacă o înțelegem ca Marx, respectiv ca deținere a puterii, putem fi de acord că proletariatul nu era decât conjunctural, mai degrabă ca accident, emancipat politic.

Lipsa integrală a emancipării economice, invocată de Marx, este, pentru mine, cheia interpretării pe care o propun.

Marx definește capitalul drept o relație de exploatare în care burghezia este exploatatul iar proletariatul este exploatatul. Eronat, deoarece, voit sau nu, Marx a propus, inclusiv în „Capitalul”, o demonstrație bazată pe o confuzie, cea între exploatare și abuz. Proletariatul era supus unor abuzuri fără să fie exploatat. Dovada? Dacă eliminăm abuzurile, proletarul devine neabuzat nu neexploatat, pentru că nu era exploatat nici în starea în care era abuzat. Ar fi fost exploatat doar dacă produsul muncii i-ar fi fost înstrăinat

fără o contraprestație din partea capitalistului industrial.

Am restrâns demonstrația la această specie tocmai pentru că permite o extrapolare la celelalte domenii economice, și pentru că aici a identificat Marx, în proletariatul industrial, specia cea mai tare, cea mai pregătită să treacă de la a sa teorie emancipatoare la actul istoric radical.

Proletarul primea salariul ca fiind specia de venit care i se cuvenea pentru consumul forței sale de muncă, munca fiind, de fapt, singurul factor de producție cu care proletarul intra în sistem. Or, tocmai aici a fost viciul lui Marx. O analiză sistemică ne arată că sistemul economic, ca orice sistem, are intrări și ieșiri. Intrările sunt factorii de producție iar ieșirile sunt, pe de o parte, bunurile economice (mărfuri, servicii și informații), iar pe de altă parte speciile de venit care se cuvin posesorilor factorilor de producție, respectiv celor care, dacă au intrat cu ceva în sistem, merită să și iasă cu ceva, cu beneficiul echitabil, nu egal, deoarece, dacă ar fi egal, deși ar fi egal, ar fi nedrept. Ca atare, era inevitabil ca la aporturi diferite dar evaluabile prin aceeași unitate de măsură, banul, să apară inegalități, care, meritate fiind, sunt drepte și, drepte fiind, mecanismul este echitabil. Privit analitic, pe intrări și ieșiri, sistemul economic industrial din capitalismul cu care era contemporan Marx, arăta astfel:

1. capitalistul industrial sau industriașul intra în sistem cu capitalul tehnic sau material, concretizat în mijloacele de producție, aport pentru care i se cuvenea, ca venit-ieșire, profitul, dacă prețul

de vânzare era mai mare decât costul producției, respectiv. Dacă prețul de vânzare era doar egal cu costul, atunci, fără glumă, era într-o situație limită, neavând din ce să-și obțină venitul cuvenit, profitul, pentru simplul motiv că nu a fost produs tocmai de proletar, care, costul fiind recuperat, își primea venitul cuvenit, salariul.

Industriașul putea însă relua producția la același nivel, dar putea doar prin ceea ce Marx numește corect reproducție simplă. Dar dacă dorea să lărgască producția, ceea ce, din nou corect, Marx numește reproducție lărgită, trebuia să se împrumute de la un alt personaj, capitalistul bancar sau bancherul. Industriașul avea astfel două surse de îngrijorare: supraviețuirea lui și a familiei sale, derivată din supraviețuirea afacerii sale și însăși aceasta din urmă. De ce? Deoarece, ca să-și poată asigura consumul personal, prin care să se reproducă drept ceea ce era economic vorbind, adică industriaș, și ca să treacă la reproducția lărgită, pentru că altminteri era previzibilă trecerea, prin mecanismul concurenței, dincolo de limita de jos, respectiv falimentul, adus de nerecuperarea prin prețul de vânzare a costului producției, ceea ce economiștii numesc profit negativ, trebuia să obțină un preț global mai mare decât costul global total, care să-i permită restituirea cu dobândă a împrumutului.

Matematic, sunt deci posibile trei situații:

a. dacă prețul este mai mare decât costul, profit este pozitiv

b. dacă prețul este egal cu costul, nu se obține profit

c. dacă prețul este mai mic decât costul, atunci profitul este negativ

2. Bancherului, intrat astfel în sistem ca aducător de capital bănesc, i se cuvenea, ca venit-ieșire, diferența între dobânda activă, plătită lui de cei creditați sau împrumutați, și cea pasivă, evident mai mică, pe care el o plătea deponenților.

3. proletarul intra în sistem cu munca produsă prin forța sa de muncă fizică și psihică, aport pentru care i se cuvenea, ca venit-ieșire, salariul, pe care îl și primea integral dacă era recuperat integral, prin vânzarea bunurilor economice produse, costul producției, funcție de formula $CGT=CGF+CGV$, unde G înseamnă global, T înseamnă total, F înseamnă fix iar V înseamnă variabil.

Matematica, chiar aplicată în economie, rămâne o disciplină prin excelență neideologică. Marx a introdus, ca parte a capitalului, și forța de muncă, parte pe care a numit-o capital variabil, deoarece forța de muncă-marfă a proletarului produce (da, dar numai dacă produce) o valoare mai mare decât propria ei valoare, adică produce

și plusvaloare, însușită în mod gratuit de capitalist, respectiv ea produce $v+p$. Eroare. Însușirea ar fi fost gratuită doar dacă industriașul nu ar fi adus ceva în sistem și, prin nu știu ce abuz miraculos, ar fi însușit ceea ce nu i se cuvine, deoarece plusvaloarea, deși produsă de proletar, i se cuvine lui, capitalistului (însușită bănesc ca venit specific, profit), și nu lui, proletarul, care a primit salariul ca venit care i se cuvine. Mai mult, dacă în capitalul total intră cel material și cel uman, cum susține Marx, atunci munca intră în sistem și ca specie a factorilor de producție și ca subspecie a uneia din specii, respectiv capitalul, ceea ce este imposibil.

Se poate lesne observa că proletariatul apare cu două intrări și, corelativ, cu două ieșiri, ceea ce este absurd și infirmă însăși supoziția lui Marx privind exploatarea și metodele exploatării capitaliste. De fapt, este vorba de metodele abuzurilor capitaliste, pe care nu le putem contesta. Prin urmare, ceea ce Marx identifică a fi exploatare extensivă, este de fapt abuz extensiv, care constă în prelungirea timpului de muncă pe fondul menținerii constante a timpului de muncă necesar, cel în care forța de muncă-marfă a proletariatului produce o valoare egală cu propria ei valoare (v) și care revine proletarului ca venit în expresie bănească sub forma salariului.

Același rezultat, abuzul, s-a obținut ulterior intensiv, prin intensificarea muncii.

4. Al patrulea personaj este proprietarul de pământ, care închiriaza pământul pe care industriașul, în situația în care nu a cumpărat terenul, își ridică unitatea economică și pentru care, ca parte a costului, trebuie să plătească o chirie.

O altă cale de respingere a demonstrației lui Marx privind exploatarea este legată de relațiile de producție a căror bază, scrie Marx, sunt relațiile de proprietate, care nu sunt relații între subiectul și obiectul proprietății ci între subiecți în legătură cu obiectul, ceea ce analitic înseamnă în legătură cu posesia, dispoziția, utilizarea și uzurfructul. Or aici apar două situații:

- doar dacă proprietarul este și producător, el este subiect unic și are exclusivitatea celor patru atribute în integralitatea lor.

- dar, dacă nu este și producător, el cedează integral dreptul de utilizare proletarului, care devine astfel și el subiect și, corelativ, coparticipant la uzurfruct, obținând salariul. Exploatare ar fi doar dacă, în pofida cedării dreptului de utilizare, industriașul nu i-ar plăti proletarului salariul.

Revenind la concepția lui Marx în ansamblul ei, putem constata că sistem filosofic nu a avut. A avut ceva ce, prin interpretare, se numește marxianism. A nu se confunda cu marxismul, adică cu dezvoltarea lui de adepții lui Marx. Aceștia au ajuns, coroborând scrierile lui Marx, la concluzia că marxianismul este o teorie a emancipării umane.

Ceea ce interesează este concepția lui Marx privind succesiunea formațiunilor sociale prin succesiunea modurilor de producție dominante.

Marx a folosit concepte hegeliene dar în alt plan, coborând contradicția la nivelul socialului în genere, economicului în speță, ca speța cea mai tare a genului, atât de tare încât mișcă genul. Nu reiau acum și aici conceptele hegeliene utilizate de Marx, semnalez doar inadecvarea, care este legată de coborârea în alt plan și de confuzii, confuzii care, e adevărat, nu apar doar la Marx. Una din confuziile care viciază logic în orice cadru explicativ este cea între contrarietate și contradicție. Nu contrariile sunt termenii contradicției ci



Luciana Tămaș

Atelier, Germania (2014)

contradictoriile. Contrariile sunt termenii contrarietății.

Pe baza acestei duble inadecvări, Marx consideră că mișcarea socială, trecerea de la o formațiune socială la alta, are drept cauză, căreia i-a dat apoi o formulare logică, contradicția între forțele și relațiile de producție.

Pe baza conceptului de contradicție, înțeles inadecvat și greșit, Marx explică totuși o realitate istorică pe care nu o putem contesta, succesiunea formațiunilor sociale. Astfel a ajuns și la ceea ce îl interesa, trecerea de la feudalism la capitalism, care, pe baza aceleiași explicații, legitimează trecerea de la capitalism la comunism.

Marx a atribuit neîntemeiat caracter legic succesiunii stricte, ca și cum ar fi fost o lege dinamică, mecanică, a formațiunilor sociale. Istoria l-a infirmat în unele cazuri, pentru că Marx nu a luat în calcul rolul întâmplării istorice semnificative, care, deși nu încalcă legea statistică, și nu dinamică a succesiunii, nu respectă dominanța succesiunii stricte ci aduce zona armonică a excepției, nu de la lege ci de la dominantă. Mongolia a trecut, nu a sărit căci nu avea peste ce, din feudalism în comunism. Și invers. Dacă Mongolia a scăpat și ea de comunism și s-a întors, la ce s-a întors, la ceea ce fost înainte, la feudalism, căci la ceea ce nu a fost nu se putea întoarce!

Aici este o altă problemă pe care Marx nici nu a pus-o. Dar a pus-o istoria prin contrarevoluții și mișcări contestate, unele construite temeinic, altele conjuncturale, pe care, luând drept criteriu momentul istoric al producerii lor față de apariția-dispariția comunismului în țările respective, le consider de cinci tipuri, timpurii, de mijloc, târzii, foarte târzii și de trecere. Timpurie a fost cea din Ungaria lui 1956. Medie a fost „Primăvara de la Praga” din 1968. Târzie este „Solidaritatea” poloneză, iar revolta de la Brașov din 1987 este foarte târzie.

În ceea ce privește revoluțiile, de catifea sau violente, care au venit după transparența și reforma gorbaciovienă, ele nici nu au fost revoluții, nici nu au fost reveniri sau întoarceri la capitalism. Au fost fie contrarevoluții fie lovituri de stat. Dar, indiferent ce au fost, întoarceri la capitalism nu au fost. Au fost doar privatizări ale comunismului de comuniști, care nu au devenit capitaliști ci comuniști privatizați. Abandonarea capitalismului nu permite revenirea la el, iar încăpățânarea politică de a susține că așa este în capitalism, cu referire la România de azi, este o manieră deliberată de întârziere a clarificărilor și a punerii într-o teorie consistentă a noii realități istorice.

Singura contrarevoluție care permite conservarea capitalismului și evitarea comunismului este cea preventivă, adică cea care se petrece în capitalismul însuși. Văd contrarevoluția preventivă ca fiind factorul antientropic, care s-a opus agravării nedeterminării sistemului capitalist până la starea lui cea mai probabilă, dispariția. Dacă mecanica socială necesitaristă a lui Marx a fost infirmată, și a fost, trebuie să găsim altceva. Oare vom putea ajunge la o teorie pe care să o numim teoria statistico-cuantică socială, care să țină cont de conceptele de imprezibil, incertitudine și metrică statistică, pe care socialul ni le impune prin mișcarea lui?

O asemenea teorie poate că ne va oferi explicații întemeiate privind statele rezultate din amestec, vezi Vietnamul, cele politic într-o luntre și economic în alta, vezi China, cele care au trecut de la comunismul dictatorial, moderat islamic, la anarhismul democratic fundamentalist islamic,

vezi Tunisia și cele încă nedecise, vezi Cuba după clanul Castro și încă cele două state în peninsula coreeană, cea mai mare provocare pentru orice teorie socială anticipativă?

Ca să mă verific că nu greșesc, m-am întors la Dragomir și ale lui „Semințe”.

Referindu-se la Marx, Freud, Einstein, Wittgenstein, Kafka și Durkheim, Dragomir scrie că „...au creat cele mai puternice curente în cultura ultimului veac”¹¹ și că au patru caracteristici: sunt contra rațiunii, sunt științifici, sunt greșiți și sunt evrei.¹²

Nu pun în discuție a patra trăsătură deoarece este irelevantă, aberantă și fascistă. De asemenea nu comentez în ce măsură toți cei enumerați sunt contra rațiunii dar, potrivit argumentului lui Dragomir, Marx este. „Credința în rațiune implică o credință în raționalitatea lumii, care implică la rîndu-i credința în dominarea celui rațional (antropocrația), ...”¹³.

Eu merg pe varianta logicocrației, de la λογικός. Dar nu aceasta este problema, căci numai pentru puterea celor raționali nu a militat Marx și, astfel, în privința lui, Dragomir are dreptate că este contra rațiunii. Dar oare Marx este și mincinos, nu doar greșit, cum îl consideră Dragomir!

În carnetul VI Dragomir vede următoarea diferență între comunism și democrație: „Comunismul e o minciună, democrația e un neadevăr”¹⁴. Pentru ceea ce vreau eu să demonstrez, reformulez în varianta: În timp ce democrația este doar un neadevăr, comunismul este o minciună.

Diferența între neadevăr (fals sau eroare) și minciună, tot Dragomir este cel care o limpezește în însemnarea din 29 martie 1992. „Principial, eroarea este falsul în căutarea adevărului, pe cînd minciuna este folosirea unui adevăr știut”¹⁵.

Ca atare Marx nu a greșit (ar fi fost scuizabil) în căutarea adevărului ci a mințit prin ipoteză pentru simplul motiv că nu a recunoscut (nici nu avea cum, deoarece recunoașterea i-ar fi dat peste cap planul) că este doar o ipoteză afirmația că proletariatul este prima clasă socială din istorie care, luptând pentru propria emancipare, va lupta pentru emanciparea omului în genere, a omului ca ființă generică.

Continuarea diferenței fals-minciună din însemnarea amintită îmi permite să pun față în față, deoarece este suficient, doar două din personajele enumerării, Einstein și Marx. „...eroarea se raportează la o realitate obiectivă (îndeosebi naturală, fizică), pe cînd minciuna este intersubiectivă, recte socială...Minciuna este ascunderea intenționată, față de altul sau alții, a unui adevăr știut sau prezentarea unei alte realități decît cea știut adevărată”¹⁶.

Să pornim de la fapte. Deși Einstein asumă ca obiect fizicul iar Marx socialul, amândoi sunt științifici. Neajunsul semnalat de Dragomir nu se referă prin urmare la faptul că Marx nu ar fi științific. Se referă la științificabilitate „...cînd socialul este considerat domeniu de realitate tot atît de științificabil ca fizicul...”¹⁷. Aceasta face ca științificul din teoriile politico-economice să fie doar așa zis și, astfel, teoriile politico-economice să fie doar așa zis științifice. „Din păcate aplicarea lor se face fără pylonul de bază al metodei științifice, experiența, care aici nu este cu puțință ori se neglijează și, ceea ce e mai grav, se aplică asupra societății, adică a oamenilor”¹⁸.

În ceea ce privește comunismul, nu numai că experiența nu a fost neglijată ci a fost cea prin care s-a supus sau validării sau invalidării ipoteza lui Marx, pe care el nu a recunoscut-o ca fiind



Luciana Tămaș Cântec de leagăn (2005)
ulei și acrilic pe pânză lipită pe obiecte utilitare

ipoteză. Astfel, comunismul a fost, nedeclarat dar a fost, terenul de verificare experiențială a ipotezei.

Neajunsul, este că ipoteza supusă verificării nu a făcut un laborator în lume ci a făcut din lume un laborator. Or, dacă la un laborator, care a infirmat o ipoteză a fizicii, putem renunța, la lumea transformată în laborator, chiar dacă a infirmat ipoteza, nu putem renunța.

Note

1 Marx se referă la clasele sociale antagoniste, care diferă în privința intereselor fundamentale, economice, legate de proprietate

2 este cazul programelor revoluțiilor burghezo-democratice, care militau pentru emanciparea unor clase, categorii și grupuri sociale.

3 Marx, K., *Manuscrise economico-filosofice din 1844*, București, Editura Politică, 1987, p. 67

4 *ibidem*

5 *ibidem*

6 *ibidem*

7 *ibidem*

8 *ibidem*

9 *ibidem*

10 Marx, K., *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, Paris, Entremonde, 2010, p. 25

11 Dragomir, A., *Semințe*, București, Humanitas, 2008, p. 93

12 *ibidem*

13 *ibidem*

14 *ibidem*, p. 253

15 *ibidem*, p. 130

16 *ibidem*

17 *ibidem*

18 *ibidem*

Orientări greșite în educație

Andrei Marga

Educația este criticată sever în zilele noastre nu doar de voci ale opiniei publice, ci și de specialiști de prim plan. Critica are în țintă ceea ce educația prestează, anume prelungirea unei perioade plină nu doar de neajunsuri, ci și de veritabile maladii (vezi George Corm, *Le gouvernement du monde. Ideologies, structures, contre-pouvoirs*, La Decouverte, Paris, 2010; Hans-Joachim Maaz, *Das falsche Leben. Ursachen und Folgen unserer normopatischen Gesellschaft*, C.H. Beck, München, 2017). Aceeași critică vizează și ceea ce educația actuală nu prestează, îndeosebi formarea personalității libere și responsabile a tinerilor (vezi Konrad Paul Liessmann, *Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft*, Piper, München, Zürich, 2006; Julian Nida-Rümelin și Klaus Zierer, *Auf dem Weg in eine neue deutsche Bildungskatastrophe. Zwölf unangenehme Wahrheiten* (Herder, Freiburg im Breisgau, 2015). Rareori în istoria pedagogiei critica educației a fost mai severă. Cu siguranță, este cea mai severă critică cel puțin din anii 1990 încoace. Foarte probabil, ne aflăm în cursul pregătirii unei cotituri în conceperea și realizarea efectivă a educației.

Mulți întreabă ce este de făcut. Se pot spune multe, dar laturile în discuție sunt numeroase și, ceea ce este mai grav, neîncrederea este covârșitoare. Până și opiniile temeinic motivate riscă în zilele noastre să se piardă în masa reacțiilor parte elaborate, parte subiective și parte diletante. De aceea, poate că se poate ajunge mai ușor la formarea unei idei despre ce este de făcut în educație observând atent ceea ce nu este de făcut.

Plecând de la acest considerent, vreau să comentez mai întâi rezultatele unor cercetări de referință în pedagogia de azi și să fac, apoi, câteva observații cu privire la ceea ce este de făcut, în general, dar și în România actuală.

Am în vedere din capul locului cercetarea datorată de John Hattie - cea mai amplă cercetare întreprinsă vreodată pe întrebarea: ce duce la un învățământ bun? Aceasta este socotită întrebarea crucială a pedagogiei de azi, care ar putea pune într-o legătură acceptabilă toate întrebările privind educația.

Într-o serie de scrieri (începând cu *Visible Learning. A Synthesis of over 800 Meta-Analysis Relating to Achievement*, Routledge, New York, 2008), profesorul Universității din Melbourne (Australia) a valorificat cam 50000 de alte cercetări întreprinse în lume pe această temă, la care se adaugă în jur de 800 de analize cuprinzătoare ale învățământului, pe durata a 15 ani, care au prins în arcul examinării peste 250 de milioane de elevi. Socotit pe bună dreptate pedagog de vârf al timpului nostru, John Hattie a delimitat 136 de factori care influențează felul învățământului și a elaborat, pe aceste baze, așa-numitul „Hattie-Ranking” cu privire la ierarhizarea factorilor ce pot duce la un învățământ bun. Preiau mai jos caatere tabloul succint extras din scrierile sale în Germania, unde se bucură de succes.

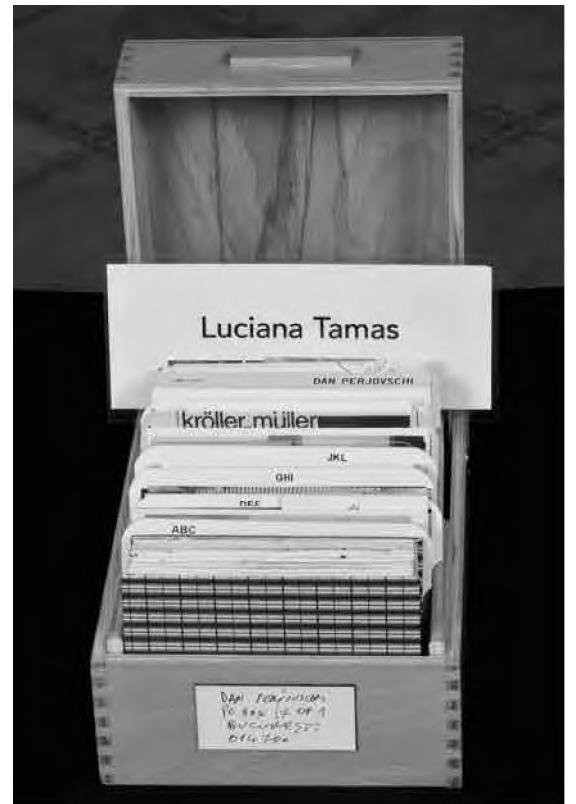
„Factori dăunători” învățământului sunt stagnarea în organizări și proceduri, televiziune

în cantitate exagerată și lungi vacanțe de vară. „Factori care nici nu ajută și nici nu dăunează” sunt învățământ deschis, învățământ distribuit pe mai mulți ani și predare și învățare bazate pe web. „Factori care ajută în mod ne semnificativ” sunt clasele mici, o dotare financiară mai bună, învățarea și temele de casă descoperitoare. „Factori care ajută semnificativ” sunt examinări regulate ale pregătirii, ceea ce s-a făcut în prealabil pentru pregătire, învățământ condus de profesor și oferte suplimentare pentru școlarii mai puternici. „Factori care ajută substanțial” sunt un puternic feedback al predării pentru profesor, învățământ bazat pe rezolvarea de probleme, o formare continuă a profesorului legată de specialitate, programe de promovare a lecturii și o relație de încredere între profesori și elevi.

Comentariile din perspectiva învățământului european actual nu au întârziat să apară. Richard David Precht (*Anna, die Schule und der liebe Gott. Der Verrat des Bildungssystem an unseren Kindern*, Wilhelm Goldmann, München, 2015), din care am și preluat sinteza de mai sus, aduce o seamă de obiecții. Prima se referă la dependența de culturi a accepțiunii termenilor, de pildă „învățare descoperitoare”, „învățământ condus de profesor”. A doua privește împrejurarea că factorii sunt reținuți fără a mai evidenția legătura lor. A treia spune că factorii nu sunt departajați suficient sub aspectul greutății. A patra este că cercetarea eminentă factorială alimentează cu argumente toate taberele – și reformatorii care pun accent pe „problemele de sistem” și cer școală de a lungul zilei și comprehensivă, și conservatorii care pun accent pe „problemele de personal” și cer eficiență profesorului. Această cercetare nu poate prelua întregul spectru de întrebări privind educația. „Ceea ce este preluat prea scurt este întrebarea: cum învățăm, ce învățăm și pentru ce?... Școli mai bune au nevoie de organizări mai bune și de un personal în medie mai bun decât astăzi. Altfel nu pot fi captate multe idei bune și concepte bune ale «învățării conform organizării creierului (Gehirngerechten)»” (p. 287). Cercetarea mai precisă a acesteia oferă, în orice caz, o mai bună fundamentare psihologică a educației.

Este peste orice îndoială că noile cercetări ale creierului oferă ieșirea din „tehnologia didactică” de astăzi, ale cărei virtuți s-au epuizat, într-adevăr. Ca alternativă mai bună la modelarea învățării pe schema cognitivă originată deja la Aristotel, psihologul Vera F. Birkenbihl (*Stroh im Kopf? Vom Gehirn-Besitzer zum Gehirn-Benutzer*, MVG Verlag, München, 2007) a și propus recaptarea „felului de a lucra natural al creierului” și a funcției de bază a acestuia – aceea de a ne orienta în lumea înconjurătoare și de a ne procura satisfacții. Cu toate consecințele pedagogice!

Astăzi mulți pedagogi salută, pe bună dreptate, faptul că astfel s-ar ieși din situația în care elevii învață cunoștințe pe care nu le corelează și nu știu să le aplice și în care ei nu trăiesc cu plăcere învățarea și uită repede ceea ce au învățat. Cum s-a observat, la doi ani după bacalaureat elevii mai



Luciana Tămaș În dialog cu Dan Perjovschi P.O. BOX 17 carnețelul nr. 1, 2003-2007, desen, pictură, colaj, text

știu doar 10% din cunoștințe. Oricum, creierul trebuie astfel folosit, plecând de la constatarea că stressul este ceea ce-i reduce prestația, iar stressul este produs, în învățământ, de învățarea mecanizată, pentru succese efemere și de teste ca scop în sine. Folosirea creierului trebuie, altfel spus, naturalizată. De pildă, la învățarea limbilor, decodarea, adică traducerea în limba maternă, este mai apropiată de felul de a lucra al creierului, decât procedeele alternative.

Pentru a reveni la „învățarea cu plăcere”, de care depinde învățarea pe termen lung, în care folosirea capacităților este un catalizator al motivației de a cunoaște întregul, psihologii au și propus remodelarea învățării (Lernen) în funcție de coordonate precum: a) învățarea este proces individual, dar persoana nu este aidoma unui „recipient”, ci ceva asemenea unui „foc (Feuer)”: cu cât învățământul este mai individual, cu atât este mai mare participarea celui care învață și, desigur, durata a ceea ce s-a învățat; b) învățarea este legată de folosire - de folosirea cunoștințelor respective, căci în această situație creierul pune în lucru sinapse pe scară mai mare; c) învățarea este legată de un sens perceptibil, căci există „procese inconștiente de răsplăt” ce se animă odată cu activarea dopaminei, care este responsabilă de sentimente de satisfacție în activitate; d) învățarea este favorizată de mișcare, care stimulează legăturile între celulele creierului și concentrarea și reduce hormonii stressului; e) „învățarea durabilă” se face în constelații – așa cum, de pildă, învățarea semnificațiilor cuvintelor unei limbi presupune însușirea pe suprafață semnificativă a limbii respective; f) „învățarea durabilă” implică activarea „memoriei de lungă durată”, iar aceasta presupune timp de prelucrare a informațiilor, inclusiv alternanța cu perioade rezonabile de odihnă, care sunt un veritabil „transformator al informațiilor” în informații stabilizate durabil în minte.

O reconsiderare vastă a învățământului creat în anii nouăzeci sub impactul globalizării și al corelatelor ei a devenit de mulți ani necesară pretutindeni. Este vorba de corelate de greutatea economiei politice axată pe exclusivismul pieței ca regulator economic, dreptului ce

Posteritatea doamnei Doina Cornea

Mircea Pora

Mulți oameni, citește, scriitori autentici, intelectuali așisderea, care vor binele acestei țări, deci cinste, respect al legilor, ascensiune socială meritată, vorbesc de o posteritate a Doamnei Doina Cornea, acum, când ea, fizic, e plecată dintre noi. Adică va fi „recitată” viața și activitatea domniei-sale și drept consecință pilda ei de curaj și rectitudine va fi urmată, devenind în perspectiva timpului un reper al istoriei noastre. Eu, personal, tresar când aud astfel de prognoze. Aproape toată România, pe finalul grotesc al „Epocii de Aur” a făcut cunoștință cu această femeie, pentru cei mai mulți până atunci o necunoscută, prin intermediul postului de radio „Europa Liberă”, unde în mai multe rânduri au fost citite, chiar de către doamna în cauză o serie de scrisori ce, din punctul de vedere al „Epocii”, tăiau în carne vie. Mai exact cu o voce calmă, dar sigură, cu un adresant precis, Nicolae Ceaușescu, în propoziții și fraze extrem de limpezi era luată la țintă punct cu punct toată mizeria așternută asupra României de dictatura cuplului de tristă amintire. Paginile lecturate, repet, într-o dicție foarte clară, au avut efectul unei explozii. Peste moțaiala aproape generală a unei nații, cu capacități mari de îndurare, ce avusese pe parcursul dictaturii o singură serioasă izbucnire de mânie,

la Brașov, în toamna lui '87, se ridica acum un glas puternic acuzator la adresa conducerii totalitare. Repede de tot, scrisorile cu pricina, difuzate destul de des, au dobândit un caracter aproape religios, transformându-se într-o speranță că mai există șanse ca „răului” să i se pună capăt. S-a aflat, bineînțeles, cine este Doamna Doina Cornea, cu ce se ocupă, unde locuiește, ce familie are. În acele momente era mai importantă decât Ștefan cel Mare. În sfârșit, izbucnește „revoluția”, nația adormită se trezește și-n vâlmășagul creat, ies la suprafață două personaje, după mine, total suspecte. Unul era un fost membru al Cepex, tov. Ion Iliescu iar celălalt, tânăr, frumușel, dar, țării, total necunoscut, Petre Roman, fiul lui Walter Roman, care pe tancurile sovietice adusesse, după puteri, comunismul în România. S-a format, tot în vâlmășagul evenimentelor, sub mâna lui Iliescu un partid de emanație comunistă, net mai popular decât partidele istorice în refacere, ai căror membri nu mâncaseră, chiar toți, „salam cu soia”. Cât de curând, de pe urma primelor alegeri „libere”, Iliescu avea să devină președinte al țării iar tânărul frumușel P.R., prim-ministru. Din acest moment, treptat dar sigur, personalitatea și strălucirea Doamnei Cornea încep să pălească. A ei și a altor victime ale fostului regim ce alcătuiau

fragila opoziție. Adevărul este că la neînțelegerea perspectivelor deschise de Doamna Doina Cornea și alături de ea de Corneliu Coposu și alți adevărați democrați, contribuise în cea mai mare parte chiar poporul român, lipsit de orizont și cultură politică. Îndoctrinată timp de jumătate de secol cu „învățăturile” Partidului Comunist, cu o istorie falsificată răsunându-i în urechi, amenințată de autorități, deposedată de bunuri, nația a acceptat să fie condusă de farsori. Și a reacționat de-a dreptul imbecil când a fost vorba de primele alegeri libere, alegând doi comuniști în posturi esențiale de conducere. S-a dovedit astfel că glasul Doamnei Doina Cornea putea fi asociat cu dictonul „Vox clamantis in deserto”. În anii ce-au urmat, prin abuzuri, încălcări de legi, cumetrii, lipsă de scrupule, ne-am trezit pe scena publică cu „mari îmbogățiți”, cu „personalități” de tipul Udrea, Băsescu, Mazăre, Videanu, cu o justiție controlată de S.R.I., cu parlamentari nuli ca valoare dar profitori, cu incompetenți în posturi înalte, excelent retribuite. Suntem membrii U.E. și N.A.T.O. dar nu ocupăm poziții de frunte în cele două organisme. Climatul cultural e și el în suferință. Nimic din toate cele menționate mai sus nu intra în vederile Doamnei Doina Cornea. Aș fi dorit din tot sufletul să fi avut „prezentul” ce-l merita în locul injuriilor primite ocazional chiar în Cluj. Doresc din tot sufletul să aibă o posteritate exemplară, dar cine să i-o facă, cine să-i perpetueze amintirea? Doi, trei oameni de bine și conștiință, poate o sută? Dar e prea puțin față de un tumult care nici istoria zilei de ieri n-o știe.

dizolvă demnitatea umană în libertăți, teoriei sociale ce reduce societatea la competiție, psihologiei ce reduce procesele psihice la cogniție, moralei ce relativizează valorile sesizând numai interese, desconsiderării viziunilor în favoarea procedurilor. În definitiv, nu dau rezultatele scontate reducerea învățământului la formarea de „competențe”, desconsiderarea formării personalității responsabile, slăbirea examenelor concluzive, dizolvarea completă a evaluărilor calitative în indicatori cantitativi la elevi, studenți și cadre didactice. Sunt contraproductive confundarea dascălului cu un funcționar și subordonarea lui față de agențiile de evaluare, expansiunea specializărilor rupte de nevoile efective din societate și aproape tot ceea ce a marcat actualul sistem de educație în numele unui iluzoriu „sfârșit al istoriei” și i-a conferit specificul.

Un adevăr simplu va trebui asumat: învățământul depinde de contexte mai mult decât s-a bănuț. Chiar termenii în care de discută și se legisfează domeniul educației - predare, examinare, învățare, concurs, profesor, inspector, diplomă de licență, diplomă de master, doctorat, absolvent, randament, sursă de informație și mulți alții - sunt dependenți de context și capătă conținuturi în funcție cel puțin de cultura instituțională de la fața locului. De aceea, echivalarea diplomelor este de fapt o operațiune grea, iar importul de reglementări și pattern-uri ale educației din altă țară, fie ea și avansată, este și mai greu. Ceea ce funcționează cu succes în alte locuri - de pildă examinarea PISA sau evaluarea personalului după articolele ISI - poate să nu dea rezultate, cel puțin o

vreme, în alte țări. Cel puțin până în momentul în care acea țară a făcut suficientă reformare a propriului învățământ!

Dacă este vorba de România, atunci trebuie spus că departajarea celor 136 de indicatori ai învățământului bun ar avantaja învățământul. Înainte de a stabili constelații ale felului în care acționează acești factori, cum cere Richard David Precht, ar fi bine să se știe și la noi care sunt factorii. Inventarul existent, pe care se bazează nu numai dezbaterile publice, dar și abordările din partea specialiștilor existenți, este încă impresionant și nesistematic. De aceea, ceea ce spune John Hattie este de luat în seamă, chiar dacă simpla delimitare a factorilor este doar primul pas spre soluție.

Drept consecință, trebuie digitalizată educația, dar să nu se creadă că aceasta este revoluție. Trebuie optimizată dimensiunea claselor, dar fără iluzia că aceasta este soluție miraculoasă. Trebuie sporită dotarea financiară a educației, dar aceasta nu înseamnă că de aici vor apare rezultate spectaculoase. Trebuie examinări, dar testele care se practică astăzi nu este sigur că duc undeva. Trebuie revăzute hotărât vacanțele, dacă se vrea învățământ cu efecte de formare durabile.

Mai mult, trebuie ținut însă seama de veritabila revoluție pe care o recomandă în educație multe schimbări în cultura actuală a lumii - inclusiv emergența „învățării conform organizării creierului (gehirngerechten)”. Spus fără ocolișuri, educația existentă în România este, deja prin legislația din 2011, pe direcția unor „înfundături (aporii)” tot mai perceptibile pentru cetățenii țării: ea pune formal educația în concordanță cu ceea ce se face în alte țări, în sistemele PISA

și Bologna, dar coboară până nivelul de pregătire până și în raport cu cel tradițional; ea poate genera „competențe” și pare să răspândească știința, dar în urma ei obscurantismul curentelor fals religioase și străine de cultură proliferază; ea nu are cum să creeze abilități de folosire practică a „competențelor”; ea lasă în urmă diplome și statistici, dar nu cultura profesionalizată de care este nevoie; ea prilejuiește festivități cu variate ocazii, dar profesionalismul scade.

Asemenea „înfundături” nu se pot evita decât schimbând complet orientarea și recludind educația - instituțional, didactic, pedagogic - în jurul identității personale - a elevului, a studentului, a profesorului de orice nivel. Curentul reafirmării identităților este o „provocare (challenge)”, în sensul bun, și pentru educație. Așa cum am argumentat și odinioară (vezi, de pildă, mai recent, Andrei Marga, *Reforma modernă a educației*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2017) nu dau rezultate sistemele de educație care depersonalizează actorii - acum și elevul, și studentul, și dascălul - în numele unui modernism al evaluării prost înțeles. Nu dau rezultatele la care oamenii se așteaptă - nici în scrierea istoriei, nici în organizarea societăților, nici în fructificarea digitalizării și nici în funcționarea „societății mondiale” în care umanitatea a intrat - soluțiile ce presupun depersonalizarea! Abia o reafirmare a identităților - de la cele personale, la cele colective, de orice mărime - și regăsirea în individualități a subiecților schimbării creează șanse de soluții mai bune decât cele de azi.

(Din volumul Andrei Marga, *Educația responsabilă*, în curs de publicare)

Eminescienc

Mircea Moț

„Au e sens în asta?” (*Mortua est!*).

Atunci când Hyperion îi cere să-i schimbe condiția, Demiurgul consideră dorința lui „semne și minuni/ Care n-au chip și nume”. Fiindcă Luceafărului i se poate oferi doar ceea ce a fost creat în *illo tempore*, prin cuvânt: „Cere-mi cuvântul meu de-ntâi”. Se știe ce-i poate da creatorul lui Hyperion: înțelepciunea („Să-ți dau înțelepciune?”) calitățile unui conducător de oști, ale unei personalități care s-ar remarcă prin faptă („Vrei poate-n faptă să arăți/ Dreptate și tărie?/ Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție”), sau harul cântărețului mitic: „Vrei să dau glas acelei guri,/ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?”.

Dacă nu mai poate schimba configurația facerii lumii, Demiurgul contemplă creația și o gândește în permanentă, pentru ca aceasta să nu alunece în moarte. Viața este gând în mintea lui Dumnezeu, iar moartea coincide cu încetarea gândirii ființei de către divinitate. Ideea este prezentă într-o poezie de tinerețe, *Amicului F.I.*: „Dar dacă gândul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,/ Și dacă pentru sufletul meu/ Nu-i loc aicea, ci numa-n stele:// Voi, când mi-or duce îngerii săi/ Palidami umbră în albul munte,/ Să-mi pui cununa pe a mea frunte/ Și să-mi pui lira de căpătâi”.

Pentru a nu lăsa lumea să cadă în condiția de increat, Dumnezeu citește „cartea lumii”, poticnindu-se la cifra vieții ființei de excepție, care se sustrage modelului lumii stabilit în momentul începutului: „Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi lucește/ Tu nu ai niciun inger, tu nu ai nicio stea./ Când cartea lumii mare Dumnezeu o citește/ Se-mpiedică la cifra vieții-ți fără să vrea./ În planu-eterinității viața-ți greșală este...”.

Este un sens în moartea iubitei? Are aceasta o logică? Poezia *Mortua est* este semnificativă în acest sens: „La ce?... Oare totul nu e nebunie?/ Au moartea ta, inger, de ce fu să fie?/ Au e sens în lume? Tu chip zâmbitor,/ Trăit-ai anume ca astfel să mori?”. Sensul morții ființei iubite nu poate fi decât unul „întors” și lipsit de prezența divinității, ateu cu alte cuvinte:

„De e sens într-asta, e-ntors și ateu,/ Pe palidă-ți frunte nu-i scris Dumnezeu”.

„O să-mi zâmbească iar” (*Mai am un singur dor*). În binecunoscuta poezie *Revedere*, omul este socotit *schimbător* și *rătăcitor* pe pământ: „Numai omu-i schimbător/ Pe pământ rătăcitor”. În schimb, codrul (el însuși un univers având bolți asemenea cosmicului) se definește, orgolios, prin stabilitate în unitatea întregului: „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor,/ Iar noi locului ne ținem,/ Cum am fost așa rămânem:/ Marea și cu râurile,/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele,/ Codrul cu izvoarele”. Atunci când pierde consubstanțialitatea cu întregul, omul eminescian nu mai poate comunica esențial cu celelalte elemente, conștientizându-și dramatic conștiința de fragment, care nu aparține aceluși „noi”, despre care vorbește codrul. Abia după ce se eliberează de povara individualității și de patimile pe

care natura le va prelua, abia atunci el va dobândi condiția stabilității și se va ține și el locului, precum codrul însuși. Odată cu dobândirea acestei stabilități, ființa eminesciană își va putea reaminti începuturile: „Cum n-oi mai fi pribeag/ De-atunci înainte/ M-or troieni cu drag/ Aduceri aminte”. Mai mult, va fi reluată comunicarea cu elementele cosmice, întreruptă cât timp individul a fost „pe pământ rătăcitor”. Sau, altfel spus: „Luceferi ce răsar/ Din umbră de cetini/ Fiindu-mi prieteni,/ O să-mi zâmbească iar”.

„Și nu ne-or ști de nume” (*Luceafărul*). Pajul Cătălin din *Luceafărul* este prea puțin legat de planul uman (spre deosebire de Cătălina, cea „din rude mari împărătești”). El este nu întâmplător „copil din flori și de pripas”, ceea ce întărește ideea legăturii sale puternice cu naturalul și cu întregul: prin cupa ei, prin receptacul, floarea captează energiile cosmicului. „Copil din flori și de pripas”, Cătălin este în același timp „viclean”, și termenului nu trebuie să i se atribuie conotații negative. Viclenia sa trădează atitudinea față de lume: pajul împrumută viclenia lumii, pentru a se proteja de agresivitatea acesteia. Cătălin înțelege că pentru redobândirea „patriei originare” ființa trebuie să se elibereze de ceea ce-i definește individualitatea. Înainte de toate, *urmele*. O soluție pentru aceasta este fuga în lume și pierderea în întreg, în același timp fuga de lumea percepută ca realitate înstrăinată de modelul său de la începuturi: „Tu ești copilă, asta e,/ Hai și-om fugi în lume,/ Doar ni s-or pierde urmele/ Și nu ne-or ști de nume”. Așadar, nu doar de urme trebuie să se elibereze individul pentru a se sustrage condiției sale de fragment, ci și de nume (Să ne amintim că pentru Demiurgul din *Luceafărul* numai ceea ce nu există nu are „chip și nume”).

Prin numele lor, Cătălin și Cătălina, cei doi pământeni par să se identifice. Ei sunt despărțiți însă printr-un „a”, semn al începutului și nostalgică deschidere spre întreg.

„Și din oglindă luminiș” (*Luceafărul*). Luceafărul nu poate să comunice cu fata de împărat decât în vis și în oglindă. Prin reflectare, oglinda o eliberează pe fata de împărat de limitele materialității sale: „Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă,/ Pe ochii mari, bătând închiși/ Pe fața ei întoarsă.// Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă,/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă”.

În legătura cu poezia lui Ion Barbu s-a vorbit despre un *mit al oglinzii*. La poetul *Jocului secund* oglinda eliberează realitatea de povara materialității sale. Ea este o „etapă”, anterioară condiției ideale, spiritualizate, a materiei, din „mântuit azur”: „Din ceas, dedus adâncul aceste calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur,/ Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur”.

Într-o poezie eminesciană mai puțin cunoscută, *Colinde, colinde*, iarna este prin excelență un anotimp al reflectării, al purității, din moment ce gheața devine echivalentul oglinzilor: „Colinde, colinde!/ E vremea colindelor,/ Căci

gheața se-ntinde/ Asemeni oglinzilor / Și tremură brazii / Mișcând rămurelele,/ Căci noaptea de azi-i/ Când scânteie stelele”.

„Și mă culcam ades lângă izvor” (*Fiind băiet păduri cutreieram*). Un vers eminescian peste care se trece de obicei cu multă ușurință. Dicționarul de simboluri scrie despre sacralizarea izvoarelor „întrucât ele constituie gura apei vii sau a apei neprihănite”. Mai mult, prin ele „se produce prima manifestare, pe planul realității omenești, a materiei cosmice fundamentale fără de care n-ar putea fi asigurate fecundarea și creșterea speciilor”. La Eminescu, somnul lângă izvor trebuie asociat ideii de contopire cu întregul, dar și dorinței omului de a fi contemporan genezei permanente pe care o sugerează izvorul. Pe de altă parte, dacă „ochiul închis afară înăuntru se deșteaptă”, somnul lângă izvor presupune o altă receptare a realului, nu prin privirea ce reține formele și materialitatea lumii, ci prin auz. Omul eminescian intră în relație cu o realitate redusă la sunete, devenită, în felul acesta, de o puritate incontestabilă: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Și mă culcam ades lângă izvor,/ Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam/ S-aud cum apa sună-ncetișor:/ Un freamăt lin trecea din ram în ram/ Și un miros venea adormitor./ Astfel ades eu nopti întregi am mas,/ Blând îngânat de-al valurilor glas”. Ochiului închis înăuntru, privirii printre pleoape, în preajma izvorului, i se oferă perspectiva unei naturi edenice: „Răsare luna, mi bate drept în față:/ Un rai din basme văd printre pleoape,/ Pe câmpi un val de argintie ceață,/ Sclipiri pe cer, vâpaie preste ape,/ Un buciom cântă tainic cu dulceață,/ Sunând din ce în ce tot mai aproape.../ Pe frunza uscate sau prin naltul ierbii,/ Părea c-aud venind în cete cerbii”.

Poetul de la Lancrăm va scrie și el despre somnul lângă o apă care curge: „Plăcut e somnul lângă o apă ce curge,/ lângă apa care vede totul, dar amintiri nu are./ Plăcut e somnul în care/ uiți de tine ca de-un cuvânt./ Somnul e umbra pe care/ viitorul nostru mormânt peste noi o aruncă, în spațiul mut./ Plăcut e somnul, plăcut”.

„Privesc orașul furnicar” (*Privesc orașul furnicar*). Spațiul citadin din poezia eminesciană este perceput de poet din perspectiva romanticului, ca un spațiu înstrăinat evident de natural, în care individul este redus la condiția de anonim: „Privesc orașul furnicar/ Cu oameni mulți și muri bizari,/ Pe strade largi cu multe bolți,/ Cu câte-un chip l-a stradei colț. Și trec foind, răsând, vorbind,/ Mulțime de oameni pași grăbind/ Dar numai p-ici și pe colea/ Merge unul de-a-nletelea, Cu ochii-n cer, pe șuierate,/ Țiindu-și mâinile la spate”.

În acest spațiu sacrul este profanat de „vorba multă”, care trădează cuvântul dintâi: „Și orologiile bat / Dar nimeni mai nu le ascultă/ De vorbă multă, lume multă”. În admirabila sa carte dedicată poeziei lui Eminescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ioana Em. Petrescu surprinde covingător prezența citadinului: „Spațiul citadin e un spațiu al uitării timpului și existența socială e un ceremonial al «tregerii», minuțios organizat, menit să despovăreze conștiința de sentimentul timpului.”

Întâia ediție a Galei Muzicii Academice la Cluj

Virgil Mihaiu

O binevenită inițiativă a Academiei de Muzică G. Dima din Cluj adaugă încă un eveniment de referință în programul cultural atât de amplu și diversificat al urbei noastre. E vorba despre întâia ediție a Galei Muzicii Academice, desfășurată în sala Auditorium Maximum, spațiu quasi-legendar al vieții concertistice clujene. Nu întâmplător această premieră avu loc la 9 mai 2018, așadar de Ziua Europei, a anului ce marchează împlinirea unui secol de la reunirea Provinciilor Istorice al României într-un stat modern. Organizatorii au vrut să sublinieze, inclusiv prin data programării, caracterul festiv al acestei reuniuni de elită, prin care admirabilii noștri muzicieni omagiază implicit momente faste pentru destinul nostru ca națiune. Întrucât subscriu integralmente la expunerea de motive prezentată în alocuțiunea sa introductivă de către prof. univ. dr. Vasile Jucan, rectorul AMGD, îmi permit să citez de acolo trei fraze concludente (cu atât mai mult, cu cât acest admirabil muzician e prea puțin preocupat de autopromovarea propriei persoane și acordă prioritate interesului instituțional):

„De-a lungul anilor, ca interpret, ca profesor în corpul didactic al Academiei noastre, apoi ca decan, iar actualmente ca rector al acestei instituții, am avut mereu un sentiment ambivalent – atât de bucurie pentru toate realizările pe care le trăiam și le vedeam, dar și de regret față de faptul că potențialul uman, deosebit de valoros, și împlinirile noastre nu sunt, parcă, suficient puse în evidență. Am constatat că aceste sentimente erau împărtășite și de alți colegi, iar concluzia la care am ajuns împreună a fost aceea că Academia de Muzică Gheorghe Dima – deși este o veche și prestigioasă instituție locală, cu o rază de influență regională și națională – nu se bucură de o suficientă punere în lumină, iar cei care contribuie la creșterea prestigiului ei nu sunt suficient cunoscuți și stimulați. Devine, deci, de la sine înțeles că dorința de a face mai bine cunoscută munca și realizările deosebit de valoroase din această instituție a fost una dintre premisele care au stat la originea Galei de astăzi.

Un alt considerent a fost acela de a participa mai activ la viața cultural-artistică a cetății noastre și de a arăta, totodată, că muzica – fie ea clasică, de jazz sau tradițională – se face, în continuare, cu profesionalism, în continuarea unei tradiții deja îndelungate, aici la Cluj.

Academia de Muzică Gheorghe Dima este pepiniera și rampa de lansare spre alte instituții de profil din țară și străinătate. Ea este anticamera Filarmonicii Transilvania, a operelor din Cluj și din țară, dar și a multora din străinătate. Pot afirma cu mândrie că mulți dintre absolvenții noștri ne reprezintă cu onoare pe scene prestigioase ale lumii, sau în orchestre importante din Europa și Statele Unite. De asemenea, Academia de Muzică Gheorghe Dima este o formatoare de viitori formatori – viitori profesori

de muzică, de instrumente, de canto, de balet, viitori regizori de operă sau producători și animatori din mass-media. *Academia de Muzică a fost și consider că ea trebuie să rămână – mai ales în aceste vremuri de derivă, de turbulențe, de precipitate și nu totdeauna fericite schimbări – un arbitru al eticii și profesionalismului în lumea muzicală clujeană (sublinierea mea, V.M.)*”

Serata a constat într-o succesiune de atribuirii de titluri academice, purtând denumiri în limba latină, intercalate cu momente muzicale de înaltă ținută, în interpretarea unor tineri muzicieni formați la Cluj. Permiteți-mi o succintă trecere în revistă, în ordine cronologică: titlul *Magister Primus Inter Pares Nostrae Academiae* i-a fost acordat profesorului Eero Tarasti de la Universitatea din Helsinki, muzicolog și semiolog, președinte al International Association for Semiotic Studies (2004-2014) și director al International Semiotics Institute. Momentul muzical a cuprins un duet din opera *Tosca* de Puccini, interpretat de Carmen Gurban și Andrei Manea, acompaniați la pian de Mira Gavriș, urmat de aria lui Fiesco din *Simone Bocanegra* de Verdi, convingător redată de basul Andrei Nicoară, masterand anul I, cu acompaniamentul pianistic al Iuliei Suci. Profesorul de estetică Pavel Pușcaș a rostit și cea de-a doua *Laudație*, referitoare la nimeni altul decât acad. prof. Cornel Țăranu. Lungii liste de premii și titluri deja adjudecate de către binecunoscutul și apreciatul compozitor i s-a adăugat și acela de *Magister Primus Inter Pares Nostrae Academiae*. Contrapunct muzical: *Preludiu din Suita nr. 6 pentru violoncel* de J. S. Bach, interpretată de Ioan Storojenco, masterand anul II / violoncel, la clasa profesorului Vasile Jucan. Cel de-al treilea titlu *M.P.I.P.N.A.* i-a fost atribuit profesorului univ. dr. Aurel Marc, notoriu interpret la oboi în cele mai diverse ipostaze stilistice, și rector al AMGD între 2000-2008. Prezentarea i-a aparținut profesorului de estetică Stefan Anghi, iar din discursul laureatului am reținut motivația pentru care nu și-a abandonat niciodată misiunea profesorală, din 1971 până în prezent: deși avusese parte de tentante propuneri mult mai lucrative, a rămas acasă, în primul rând pentru că aceasta i s-a părut a fi o datorie morală față de poporul din care s-a născut. Foarte dotata mezzosoprană Alexandra Leșiu, încă studentă în anul IV, a cântat apoi aria Isabellei din opera *L'Italiana in Algeri* de Rossini, suscitând aplauze la fel de vii precum cele primite anterior de către colegul ei.

Au urmat patru distincții intitulate *Discipulus Studiosus Primus Inter Pares Nostrae Academiae*, acordate unor eminenți absolvenți ai instituției. Tânărul compozitor (aci în calitate de profesor) Ciprian Pop a citit „argumentul” în favoarea mai junelui său confrate Sebastian Țună, format prin succesive stagii la magiștri de nivelul unor Cornel Țăranu, Sabin Păutza și Adrian Pop, în timp ce pianista Iulia Suci

a enunțat *Laudația* pentru instrumentistul Paul Sârbu, actualmente concert-maestru al prestigioasei orchestre simfonice a Filarmonicii Transilvania (după primii pași în muzică la Deva, dl. Sârbu i-a avut ca mentori pe Valeriu Maior, Vera Negreanu și Nicușor Silaghi). La rândul său, excelentul pianist și profesor Daniel Goiți și-a prezentat brianțul discipol – multipremiatul Cadmiel Boțac (născut în 1997) – care a și făcut dovada talentului său nativ, prin transpunerea pe deplin matură conferită *Sonatei nr.2, op. 35* de Fr. Chopin.

În fine, distinsul șef de școală dirijorală Petre Sbârcea i-a făcut o prezentare pe bună dreptate elogioasă ex-studentului său Gabriel Bebeșelea (n. 1987), a cărui carieră dirijorală acumulează succes după succes, încă de pe timpul când era student al Academiei Clujene. Pe lângă îndeplinirea, deja de la o etate fragedă, a unor înalte funcțiuni în cadrul unor instituții muzicale române, dl. Bebeșelea a câștigat concursurile de dirijat *Lovro von Matacic/Zagreb* și *Jeunesses Musicales/București*, și a colaborat cu personalități și entități de renume din lumea elitelor muzicale, precum Orchestra Regală Concertgebouw din Amsterdam, Kurt Masur, Bernard Haitink, Filarmonica Națională a Rusiei etc. În cuvântul său de mulțumire, Gabriel Bebeșelea a ținut să reveleze că urbea universitară clujeană rămâne pentru el un reper esențial; ori de câte ori și-a declinat calitatea de absolvent al Academiei de muzică G. Dima pe diverse scene de pe Glob, a primit aprecieri elogioase la adresa instituției ce l-a format ca artist.

Alte trei momente muzicale de înaltă ținută au confirmat ceea ce se știa: școala muzicală clujeană e inepuizabilă. Astfel, Veronica Stegărescu a interpretat aria Juliettei din opera *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, iar tenorul Eusebiu Huțan a cântat *Non ti scordar di me* de Ernesto de Curtis. Prima fu acompaniată la pian de către Lucian Gheju, iar cel de-al doilea de către Horea Haplea. După cum era de așteptat, prestația violonistului Francesco Ionașcu (n. 1991), actualmente doctorand al AMGD, aduse o nouă culminație în program. Acompaniat de pianistul Alexandru Lazăr, Ionașcu a dat viață – cu însuflețirea și dăruirea ce-i sunt caracteristice – briantei partituri a *Sonatei nr. 2 pentru vioară și pian* de Prokofiev (mișcarea a patra, ce presupune un eminent nivel de virtuozitate).

Cristina Pascu, maestra de ceremonii a Galei (și, totodată, purtătoare de cuvânt a AMGD), a invitat și câteva centre de diseminare a culturii străine active la Cluj, să-și etaleze standuri cu ocazia spectacolului descris mai sus. În virtutea strânsei colaborări pe care am cultivat-o cu Academia de Muzică – începând din 2015, când am fost numit director onorific al *Căminului de Cultură și al Bibliotecii de Studii Latinoamericane* – cele două instituții girate de Universitatea Babeș-Bolyai (fondată în 1581!) au fost prezente și la această manifestare. Rămâne de sperat că la proxima Gală, care va avea loc în anul Centenarului Academiei de Muzică din Cluj, vor participa mai multe dintre cele 22 de asemenea entități active în citadela noastră culturală. Până la acea revedere festivă, felicitări pentru reușita ediție inaugurală din primăvara anului 2018.

Text scenic și abordări muzicale. Teatrul lui Carmelo Bene (II)

Alba Simina Stanciu

Montarea spectacolului *Lorenzaccio* după textul lui Alfred de Musset și Benedetto Varchi (1987) este centrat în jurul figurii istorice a scriitorului Lorenzino di Medici (care îl ucide pe Alessandro di Medici). Spectacolul este o culminație a nonconformismului teatral, este considerat de însuși Carmelo Bene un apogeu al teatralității, un punct de întâlnire între extreme, între controverse. Acesta compune un „text scenic” al investițiilor sonore, al prelucrărilor de imagine potrivit rașunilor muzicale. Accentul lui Bene cade pe cantabilitatea și eleganța cuvintelor, depășind prin imagine, prin situații, prin gesturi abstracte și repetitive descriptivitatea obținută prin cuvinte. Sunt speculate teatralizările vocii (*playback*). Scena este încărcată până la exces de obiecte vechi, valoroase, îngrămădite, contribuind la situațiile comice absurde, mereu însoțite de sunete umane (un microfon și o stație de amplificare care intervin în plin decor renașcentist). Apar zgomote exagerate produse chiar de actorul din scenă, acompaniate de gesturi mecanice anti-logice, transferate și la celelalte personaje. În aceste momente audiența caută puncte de reper, se desparte de imagine, are ten-

dința să construiască propriul fir dramatic doar pe baza sunetelor emise și a cuvintelor „întâmplătoare”. Apar situații de „dublu” și „triplu” (o singură entitate executată de doi și pe urmă trei actori, din două perimetre temporale diferite; singurul punct de legătură este similitudinea gestuală și folosirea de obiecte similare). Carmelo Bene supradimensionează efectul scenic și prin restructurări interesante ale spațiului de joc. Dimensiunea vizuală a spectacolului este complexă și perfect echilibrată, obținută din mijloace minimale. Apelează la un plan de fundal transparent și în același timp lucios, ca o oglindă, la schimbări de costum la vedere, la zgomot ca efect al unei reacții sau acțiuni. Dublul este formula de bază a construcției de imagine și a interpretării acestui spectacol: eroul din prezent vorbește, eroul din trecut mimează cuvintele cu naturalețe. Au loc ratări voite în sincronizările de acțiuni, accelerând efectul comic. Schimbările de personaj (de costum) executate „la vedere” se desfășoară în cheie grotescă: Carmelo Bene simulează personajul unei tinere fete, prin câteva detalii *belle époque*, fără a renunța la congruența de gesturi și acțiuni cu celelalte personaje ce populează specta-

colul. Această coregrafie de gesturi ne-dramatice - dialog fără răspunsuri sau reacții - va permite introducerea unui al treilea personaj (actor de culoare, cu accent pe senzualitate comică, pe jocuri cu desuuri feminine). Dinamismul scenei se intensifică progresiv. Cele trei personaje care compun distribuția spectacolului sunt plasate în trei puncte ale scenei, pe înălțime, sunt decupate prin fascicole de lumină. Acestea au acțiuni individuale, construiesc treptat un raport de interdependență (unul emite sunetul, celălalt reacția etc.) sub forma unui sistem armonie-contrapunct instrumental. Scena crimei este *leitmotivul* montării, tratat în registru comic: cavalerul medieval înjunghie un sac, acțiune ignorată de celelalte personaje (trimiteră la crima lipsită de sens a personajului istoric Lorenzaccio).

Pentru Carmelo Bene anul 1961 reprezintă un moment aparte în avangarda italiană, deosebit de tot ceea ce prezenta scena teatrală la acea dată. Spectacolul *Pinocchio* din 1961 are rezonanțe cu toate formulele de teatru italian destinat copiilor, teatru de bălci, *commedia dell'arte*, teatru de marionete sau *teatro dei burattini* etc. Bene păstrează o textură naivă plină de candoare, dar care nu se încadrează în întregime în nici unul dintre aceste genuri. Personajul principal Pinocchio este conturat de personalitatea unui Carmelo Bene matur cu alură de copil, cu acțiuni statice și puerile într-un cadru gândit cu meticulozitatea și curățenia unei case de păpuși. Este explorată latura vulnerabilă a lui Bene prin povestea copilărească a unui drum spre inițiere, prin hățișul de tentații și aventuri. Mesajul montării este respingerea maturității. *Pinocchio* înseamnă etapa de copilărie care eliberează persoana matură, reevaluează întreg parcursul vieții. Cel mai confortabil spațiu pentru acest tip de eliberare este teatrul de păpuși, unde totul poate fi controlat și mânuit. „Conștiința” lui Pinocchio este redată sub forma unui bust de greier, creată din metal cu alura unei compoziții cubiste (efectul direct al avangardelor din artele vizuale italiene și film). Tehnica aplicată este *machina attoriale*, mecanism care anulează autenticitatea existenței scenice a personajelor, în vederea unei teatralități ce se construiește din deconstrucția urmată de supraîncărcarea entităților performative. Este vorba de o interpretare bazată pe pantomimă și pe o textură muzicală cu instrumentație în maniera acompaniamentului unui teatru renașcentist de iarmaroc. Rostirea teatrală și manevrele vocii se derulează pe modelul melodicității italiene, *cantando, tremolo, pizzicato* ce urmează a fi preluate în sistemul gestual. Zgomotul de fond (sau accidental) este suprapus vorbirii ritmice. Tablourile sunt lipsite de acțiuni, doar cu bază în dialog și situații statice (*teatro senza spettacolo*), în etalări de expresii, mimică și reacții. Singurele elemente de mișcare se rezumă la intrări (personajul Vulpe care îl manevrează și pe Motan). Momentul final - când Pinocchio devine ființă umană - reprezintă clipa când acesta va fi de-zumanizat.

Personajul shakespeareian Hamlet este o adevărată „idee fixă” pentru Carmelo Bene, începând cu perioada *Teatrului Laborator*, cu *Amleto* (1961), continuând cu *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* (1967), *Amleto* (1974), *Hommelette for Hamlet* (1987), *Hamlet suite* (1994). *Un Amleto di meno* din 1974 este construit ca teatru în formulă de film. Bene folosește obiectivul de filmat în mod halucinant, redând în linii confuze consistența situațională și vizuală a cadrelor selectate. Imaginile sunt încărcate, derulările rapide, permanente schimbări de cadre și reveniri. Tema obsesivă este nudul feminin etalat prin prismă freudiană (nudul



Pinocchio

mamei și scene erotice animalice în care aceasta este implicată în mod animalic, momentul descoperirii de către fiu, rușinea), simbolul freudian al apei, efectul paralizant al zgomotului de valuri, punctate de bătăile de clopote de biserică. Au loc treceri rapide într-un registru nou, al pregătirii actorilor și figurației pentru spectacol. Hamlet este un personaj „impur”, între spectacol și evenimentele de culise, între abordări regizorale și planuri temporale, care prinde contur în spatele scenei, în relație cu ceilalți actori sau personaje în devenire.

Spectacolul este un ritual al deconstrucției piesei, a personajului și imaginii teatrale (de la concretetea obiectelor care agrează spațiul fără să fie folosite ca recuzită, până la prezența de formule geometrice abstracte). Teatrul sugerat de Bene se găsește în spatele scenei, în comentariile cvasi-teatralizate ale actorilor cu privire la momentul prezenței în apropiatul spectacol și interpretarea rolului, sau la anticiparea reacțiilor audienței. Spatele scenei este „sufocat” de recuzită și obiecte, de mijloacele care vor produce spectacolul teatral, care – pentru moment – sunt reduse la o îngrămădeală de elemente de costum disparate, ignorate de actor. Discuțiile indică fragmentar puterea pe care o are actorul în momentul apariției în scenă, nesiguranța și incertitudinea din spatele acesteia. Schimbarea de cadru (turneul spectacolului *Hamlet* la Paris) este mutată într-un alt registru teatral. Din nou, este prezentă necesara abundență beniană în culori și forme. Personaje se agită în costume de scenă, un val de expresiiacompaniate de muzica ce bulversează prin densitatea orchestrală, susținând amalgamul de acțiuni și situații, în majoritatea cazurilor fără noimă (cărți luate dintr-un cufăr doar pentru a fi puse înapoi, rulări și derulări de metraje etc.). Costumele subliniază latura bufonescă, creează un acord cu stilul interpretativ și spațiul plin, cu agitație carnavalescă, cu personaje în pregătire care nu finalizează nici o acțiune, cu exces de material textil. Apar „dezordonat” fragmente ale textului shakespearian rostite incomplet de Hamlet-Carmelo Bene, combinate cu dezvoltări în registrul „fresc” al dialogului, sau cu perorații filosofice. Teatrul lui Carmelo Bene este dependent de dramaturgia muzicală a cuvântului vorbit, de particularitățile tonale ale rostirii textului, a șoaptei. Vocea acompaniază imaginea, cu o interpretare *cantando*, nu o susține cu explicații. Textul scenic reia ciclic tema uciderii tatălui încă din antichitatea greacă, pe un fond sonor creat din intervenții muzicale agresive (uverturi de Rossini, muzică atonală sau programatică). Secvențele alternează cu momente de refugiu într-un paradis alb al feminității, cu un erotism sublimat și reținut, cu sugestii parodice ale iubirii cavalești în acompaniament din opera wagneriană *Tristan și Isolda*. Cadru este decorativ, cu sfere viu colorate pe fundal alb. În pofda acestei organizări aleatorii, este evidentă o progresie a momentelor esențiale a piesei shakespeariene, fie ca fragmente de text tratate ca expresii mecanice (*macchina attoriale*), fie ca dialoguri repetitive, teatralizate, în care este anulată substanța expresivă (momentele de pregătire a personajului în culise, de machiaj etc.).

A doua sursă pentru *Hamlet*-ul lui Bene îi aparține poetului simbolist Jules Laforgue, un Hamlet clown, cu jocuri de cuvinte ironice, dialoguri „plate”, cuvinte și expresii repetate, muzicalizate. Hamlet este o entitate postmodernă contaminată, ironizată, deconstruită și reconstruită, o suprapunere între Shakespeare și Laforgue. Bene exacerbează parodia și anti-teatralitatea creată de Laforgue, Arta actorului este pusă sub semnul întrebării precum



Macbeth horror suite

și valabilitatea textului dramatic în aceste condiții. În acest spectacol rămân „urme” de Hamlet, un montaj din scene din *underground*-ul mentalului zdruncinat al personajului, al actorului, sau chiar cu rezonanțe cu experiențele și sensibilitatea spectatorului.

Teatrul lui Bene este vizibil intensificat de perioada experienței în zona filmului experimental: *Amleto*, *Salome*, *Il Rosa e il nero*, *Edoardo II*, *Manon*. Cinema-ul este „spațiul” de întâlnire a artelor și mai ales a imaginii din orice sursă. Mizează pe dramaturgii noi, limbaje cromatice, umbră și lumină. Și în acest context Bene menține materialul scenei de teatru. Lucrează cu camera fără efecte de decupaje sau manevre asupra detaliilor (mărire și micșorare). Cele mai cunoscute lucrări sunt: *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1970), *Salome* (1972) - momente în care conștiința omului de scenă Bene oscilează între teatru și cinematografie, urmărind hibridizarea genurilor.

Spectacolul *Marfred* (1978) după poemul lui Byron (pe un suport sonor din Robert Schumann), este un experiment de teatru-recital cu acompaniament de orchestră. Vocea actorului, figura actorului (fără recurs la actorie) stabilește codul spectacularității. *Marfred, versione per concerto in forma di oratorio* (1978). Vocea lui Bene este o uvertură a uverturii. Ideea centrală, „teatrul lipsit de spectacol”, are la bază dialogul între ritmul și inflexiunile vocii și efectul timbral al orchestrei.

Montarea cu *Macbeth*, ce urmărește același model interpretativ specific benian (*macchina attoriale*), declanșează discrepanțe între corpul actorului, prezența sa scenică, arsenalul gestual și sursa sunetului (*playback*). Cadru este un spațiu al umbrei, al formelor în *chiaroscuro* susținute de intervențiile sonore și masivitatea muzicală. Spectacolul are două personaje (Carmelo Bene și Silvia Pasello), iar drama este creată sub forma unui șir de investigații psihanalitice, prin metoda de expresie specific beniană, o simfonie a ritmului și sunetului. Apar intervenții ale operei lui Verdi, *Macbeth*, și leitmotivul benian, îmbrăcarea și dezbrăcarea costume lor în scenă cu trimiteri către caracterul într-o stare mereu incompletă, în schimbare, metamorfoză, devenire într-o scenă „curată”, simetrică, perfect

echilibrată. Regia nu exclude spectacolul ca eveniment ritualic, încărcat cu consistența sacră din care este eliminată drama (ritualul armurii, simbolul crimei, sângele).

Ricardo III confruntă teatrul benian cu filosofia lui Gilles Deleuze. „La macchina di guerra” apare ca traducere scenică a personajul shakespearian „la folia privata” (Carmelo Bene), obsesia puterii care va degenera în nebunie. Spectacolul este creat de dialogul dintre Ricardo și personajele feminine (Duchess of York, Margaret of Anjou, Elisabeth, Lady Ann, o cameristă numită Buckingham și Mistress Shore). Bene este fascinat de imaginea femeii frumoase, obsedante, cu senzualitate elegantă, lascivă, vulnerabilă și puternică. Imaginile în care apar femeile din jurul lui Ricardo III sunt picturale, în tablouri calme, în compoziții compatibile cu compoziția gen Fantin la Tour sau Luis le Nain. Este subliniată natura romantică a imaginii mai mult decât o încadrare în contextul Renașterii elisabetane. Spectacolul este în interiorul personajului Ricardo III, complotul și strategiile criminalului, a ceea ce declanșează calitatea de *macchina di guerra*.

Romeo e Giulietta: Storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene din 1976 este creat prin prisma personajului Mercutio (muzica lui Bellini și Luigi Zito) cu idei din *Sonete* și o voce unică. Proiecțiile minții lui Mercutio devin personaje, sunt manevrate mai mult sau mai puțin conștient de către acesta.

Teatrul lui Carmelo Bene rămâne în continuare o provocare pentru cercetare, din unghiuri diverse, de la abordări tehnice ale regiei teatrale, intervențiile în arta actorului, până la provocatorul concept *macchina attoriale*, ce presupune o direcție aparte în interpretare. În sfera regizorală Bene apare cu o altă dimensiune a „scriiturii scenice”, avansând aceste coordonate brechtienne către o abordare cu totul nouă, în formula scriiturii muzicale, ca partitură dirijorală unde registrele teatralității devin sinonime ale compartimentelor orchestrale. Pentru acest motiv Bene impune o concepție regizorală care obligă abordarea dinspre sunet către imaginea care conține actorul, unde cantabilitatea depășește cuvântul.

Art Safari

Silvia Suci

Cea de-a 5-a ediție a Pavilionului de Artă București - *Art Safari* - a avut loc în perioada 11-20 mai 2018 și s-a desfășurat sub patronajul Primăriei Capitalei, în Piața George Enescu, fiind împărțit în patru categorii.

Vizitatorii au fost întâmpinați de lucrarea *Bust de copil* realizată de Constantin Brâncuși în 1906, pe când lucra în atelierul lui Rodin de la Paris. De atunci, lucrarea a trecut prin mai multe mâini: primul proprietar a fost pictorul și gravorul Ștefan Popescu, membru de onoare al Academiei Române, care a legat o lungă și călduroasă prietenie cu Brâncuși încă de când se aflau împreună la Paris. După moartea acestuia, lucrarea a fost moștenită de Nicoale Popescu și apoi transferată către *Harold & Hester Diamond*, New York; din 1980, lucrarea a făcut parte din colecția *Galerie de France*, Paris & *David Grob Ltd.*, Londra, iar din 1985 până în acest an a făcut parte din două colecții private din străinătate. Din 2018, lucrarea se află într-o colecție privată din România, putând fi văzută pentru prima dată de publicul român. Până în prezent, lucrarea a fost expusă de puține ori, la *Société du Salon d'Automne* (1906), în expoziția *Délicatesse de Brancusi / La Tendresse in Brancusi* (Galerie de France & Lugano, Galleria Pieter Coray, 1985) și cu prilejul retrospectivelor *Constantin Brancusi* organizate în 1995 la Centre Geroges Pompidou din Paris și la Philadelphia Museum of Art. După lucrare au fost turnate doar două bronzuri.

„Un copil orb obișnuia să îl viziteze pe Brâncuși la atelierul său. Până când, într-o zi, acest copil a devenit subiect pentru lucrările sale. Băiatul a putut astfel să se vadă” - declara Luminița Gliga, inspector de specialitate la Direcția Patrimoniu a Academiei Române, în 2017, când o versiune în bronz a bustului de copil a fost expusă la Muzeul de Artă Veche Apuseană „Ing. Dumitru Furnică-Minovici”, cu prilejul Noptii Muzeelor.

Lucrarea *Bust de copil* a lui Brâncuși „a făcut deschiderea” Pavilionului Muzeal „Natural-Cultural”, curatariat de istoricul de artă Alina Șerban și inspirat de lucrarea electroacustică a compozitorului Octavian Nemescu, *Muzică pentru vârful unui munte la răsăritul soarelui*. În perimetrul Pavilionului au fost dispuse lucrări care acoperă o arie de o sută de ani de creație, prin a căror panotare s-a creat un dialog coerent între modernitate și contemporaneitate, un joc sonor de culori și forme. Printre artiștii expuși s-au numărat: Ion Andreescu, Paul Gherasim, Max Arnold, Gheorghe Pătrașcu, Theodor Pallady, Eugenia Pop, Horia Paștina, Ion Grigorescu, Ștefan Bertalan, Paul Neagu, Florin Maxa, Ion Alin Gheorghiu, Ana Lupaș, Mircea Spătaru, István Kancsura etc. *Organizat în nuclee distincte de cercetare vizuală, corpusul de lucrări, deși divers prin tipul de practică artistică, explorarea estetică și conceptuală, reflectă atașamentul la un cadru mai larg de gândire a culturii locale* (Alina Șerban).

Un loc aparte în cadrul Pavilionului l-a ocupat colecția de artă a BCR - „50 de pictori impresionisti din colecția BCR”. Colecția băncii, care cuprinde și o secțiune de artă contemporană, s-a dezvoltat în principal pe coordonatele stilistice ale perioadei interbelice. Este o epocă în care mari artiști, cu viziuni puternic individualizate, au contribuit la apariția unei arte românești cu o abordare diversificată a întâmplărilor și momentelor din spațiul românesc, dar și în Europa, în consonanță cu marile direcții estetice ale epocii” (Ionuț Stanimir, Director Executiv, Direcția de Comunicare a BCR). Dispusă într-un spațiu generos, colecția cuprinde lucrări semnate de Corneliu Baba, Nicolae Tonitza, Theodor Pallady, Nicolae Dărăscu, Ștefan Popescu, Max Arnold, Eustațiu Stoenescu, Horea Bernea, Henri H. Catargi, Ion Țuculescu, Dumitru Ghiță, Ion Theodorescu Sion, Rodica Maniu, Camil Ressu etc. Ne-au reținut atenția



Constantin Brâncuși, *Bust de copil*, bronz patinat, semnat C. Brâncuși, datat 1906, inscripționat PARIS.

lucrările *Clepsidră* de Ion Țuculescu, *Femeia în roz* a lui Alexandru Ciucurencu, *Scenă barocă* de Corneliu Baba, *Portret de evreu* de Rudolf Schweitzer Cumpăna, portretele de copii ale lui Nicolae Tonitza (*Frații Țudu*, *Fată cu fundă roz*), o *Odaliscă* a lui Iosif Iser și *Grădina de vară* de Samuel Mütznar.

Platforma de artă contemporană - *Art on Stage* - a fost curatoriata de Hervé Mikaeloff, celebrul consultant al Grupului Louis Vuitton Moët Hennessy. Acesta a pus la un loc mai multe generații de artiști contemporani și numeroase practici artistice specifice sec. al XXI-lea, creând legături între evenimente trecute, prezente și viitoare: Cristian Rusu & Șerban Savu (*Reenactment. A Reconstruction for the Past*, acrilic pe gips-carton, 6,5 x 2,5 m, 2016 - bucați de pictură puse la un loc după distrugerea peretelui); Răzvan Anton (*Studii reflectice*, 4 videoclipuri cu buclă bazate pe oglinzi gravate, 2017); Vlad Nancă (*În sfârșit împreună*, oțel, vopsea, 2017); Răzvan Boar, Vlad Olariu, Ciprian Mureșan, Alex Mirutziu, Marius Bercea etc. Piesa centrală a Pavilionului a fost lucrarea lui Mircea Cantor, *Anthroposynaptic Dior/Bihor*, pe care artistul a realizat-o special pentru Art Safari București: o vestă din colecția toamnă-iarnă 2017 primită de la Christian Dior croită cu un cojoc bișenesc din Bihor și un panou-broderie din cămăși maramureșene (*Anthroposynaptic*, colecția Louis Vuitton Foundation, lucrare expusă în 2015 la Art Basel). În deschiderea evenimentului, care a avut loc în 10 mai, Mircea Cantor a invitat un grup de cinci interpreți de muzică populară din Maramureș care au făcut cântece și strigări pentru cămașă.

Expoziția *Altceva despre Ceaușescu* dezvăluie un aspect inedit din viața fostului președinte, și anume acela de colecționar și iubitor de artă. Realizată la 100 de ani de la nașterea dictatorului, expoziția reunește piese din patrimoniul Palatului Primăverii (colecția RA-APPS), printre care lucrări semnate de Ștefan Luchian, Nicolae Grigorescu, Gheorghe Petrașcu, Octav Băncilă, Camil Ressu și alții. Este pentru prima dată când aceste piese părăsesc Palatul Primăverii, care a fost deschis spre vizitare începând cu anul 2016.



Pavilionul *Art on Stage*

Expoziție aniversară Ioan Sbârciu

La inițiativa Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, expoziția 17 Reasons realizată în colaborare cu Galeria Iaga Contemporary Art este un eveniment celebrativ pentru artistul și profesorul Ioan Sbârciu, personalitate majoră a comunității artistice din România. Printr-o activitate artistică extrem de dinamică și printr-o puternică poziționare instituțională la nivel național și internațional, Ioan Sbârciu a contribuit în mod esențial la dezvoltarea comunității și scenei artistice clujene începând cu anii 2000. De numele și personalitatea sa se leagă astăzi în mod fundamental realizarea unei importante opere picturale, constituirea unor legături substanțiale cu artiști și galerii de pe scena internațională de artă contemporană care au ajuns să deservească întreaga comunitate locală și, într-un mod cu totul special, formarea a generații succesive de artiști care se bucură acum de prestigiu internațional.

Pornind de la admirația și curiozitatea sa față de o serie de artiști, reprezentanți bine cunoscuți ai unor importante curente artistice contemporane internaționale, de la Neo-expresionismul german și Nouveau réalisme până la Arte informale și Acționismul vienez, selecția de față reunește lucrări care ilustrează deschiderea către tipuri de practici artistice diverse și neconvenționale, vizibilă prin influența acestora asupra generațiilor mai tinere. Etosul operei unor artiști ca Hermann



Nitsch, Markus Lüpertz, Emilio Vedova, Arnulf Rainer, Mimmo Paladino, A. R. Penck, César și Daniel Spoerri este cel care se resimte atât în opera lui Ioan Sbârciu, admirator dar și prieten al unora dintre ei, cât și în cea a apropiaților săi, al căror mentor le-a fost adeseori.

Actuali colaboratori ai lui Ioan Sbârciu, iar majoritatea dintre ei foști studenți, artiștii clujeni prezenți în această expoziție sunt unii dintre numeroșii artiști care și-au construit cariera în proximitatea sa, fiecare dintre ei alegând să experimenteze în cadrul unor arii stilistice și tematice diferite ale artei contemporane, de la abordări

figurative, expresioniste sau abstracte în cadrul picturii și al desenului, până la experimente în aria tehnicilor de multiplicare. Nicolae Man, Kudor Duka István, Bencze BRO, Ioana Olăhuț, Georgeta Olimpia Bera, Anca Bodea, Alice Iliescu și Cristian Lăpușan, după enumerarea de artiști români, sunt doar câțiva dintre cei pe care, în decursul carierei sale, Ioan Sbârciu i-a întâlnit, alegându-i să-i fie alături în această ilustrare a modului în care se poate construi o comunitate artistică durabilă.

Roxana Modreanu

Urmare din pagina 36

Árkossy István: două dimensiuni ale creației

va deveni marca prin care lumea artistică și publicul îl vor cunoaște și recunoaște în spațiul cultural maghiar, transilvănean și european.

Complexitatea este epitetul cel mai adecvat pentru a caracteriza creația lui Árkossy, ca artist contemporan el nu se va distanța de nou și de teme complexe, astfel o abordare conștientă plasează lucrările lui pe un plan superior, punând accent nu doar pe intenția de a crea, ci și pe aceea de a transmite. Această dublă abordare, în oarecare măsură, îi permite artistului să fie prezent în lumea culturală nu numai cu lucrări de pictură sau grafică, ci și cu scrieri cu caracter artistic, cum este cea din 2009 – „Umbra lumii, lumina lumii”, sau cea din 2015 – „Mari maeștri”, unde dorința de a aduce un omagiu renașterii și maeștrilor renașterii este completată și de o

narațiune care să ofere sens și semnificație lucrărilor în sine. Profunzimea și gândirea structurată a lui Árkossy se pot observa și în catalogul de fotografii elaborat în colaborare cu Árkossy Szolt în 2010, unde fotografiile sunt însoțite de scurte texte ale artistului prin care încearcă să umple cu un sens mai filosofic fotografiile expresive și încărcate vizual.

Expoziția de la Cluj se încadrează în marele cerc al gândirii și creației lui Árkossy, care aduce în sălile de expoziție ale muzeului un material complex și bine gândit nu numai din punct de vedere vizual, ci și în ceea ce privește conținutul. Tematica este una diversă, dar totuși omogenă, subiectele abordate au, pe lângă un corp, și un suflet profund și aflat în armonie cu aspectul fizic. În acest sens, lucrarea Icar este probabil cea mai reprezentativă, chiar și la o analiză superficială putem observa existența unui echilibru între vizual și spiritual. Dualitatea ridicării și prăbușirii este prezentată pe trei dimensiuni temporare, de la lumea mitologică a lui Icar, la lumea marelui visător și inovator da Vinci și, nu în ultimul rând, a asului aviației din primul război mondial, baronul von Richthofen. Toți trei au încercat să își extindă aripile, să se ridice la un nivel superior, însă, datorită circumstanțelor, toți trei, în felul lor, au decăzut, lăsând în urma lor nu numai un mit, o imagine îndepărtată în istorie, ci și un bagaj de valori personale, care este complementar existenței lor ca ființe mitice sau reale.

Mesajul per ansamblu al artistului și mesajul în sine al lucrărilor (exemplu: *Omul peșterii*, *Magicianul*, *Ninsoarea diavolului*, *Ctitorul*, *Numărătorul de stele* sau *Spiritul locului*) ne



Árkossy István Sf. Anton (2014), u/p, 120 x 120 cm

transmit o imagine a lumii interioare a artistului unde gândirea structurată s-a contopit cu lumea culorilor și a formelor pe pânză, astfel lucrările lui Árkossy devin semnificative nu numai din perspectiva artistică-spirituală, ci reprezintă un element organic al moștenirii culturale și artistice din Transilvania. Este clar că Árkossy reușește cu măiestrie să îmbine formarea și experiența sa de grafician cu pictura, trecând cu ușurință la pictură, păstrând în lucrările sale rigurozitatea și disciplina lucrului cu liniile. Ca urmare, nu este greu de înțeles dilema lui Szücs György, conform căreia Árkossy poate fi privit ca și creator sau iluzionist. Această complexitate a creației este amplificată și de Banner Zoltán, care plasează lucrările lui Árkossy sub paladiul metamorfozei trinității, deschiderii, a cugetului și a ordinii.



Árkossy István Icar (2016), u/p, 120 x 120 cm

sumar

bloc-notes

Ani Bradea
Művelődés 70 2

editorial

Mircea Arman
Adevăr (aletheia) și anamnesis 3

cărți în actualitate

Mihaela Meravei
„Viața de rezervă” a poetului 4
Adrian Țion
Praguri itinerante 5
Adrian Lesenciuc
Despre cărți și mize 6

social

Ani Bradea
Acasă în străinătate 7

memoria literară

Constantin Cubleșan
Tandă și nostalgică
(Eta Boeriu) 8

poezia

Dumitru Ichim 10
Dumitru Velea 11

proza

Ion Toma Ionescu
Cocoșul de tablă 12

interviu

Luciana Tâmaș, artist plastic (Germania):
„Omul nu sfințește doar locul,
ci și timpul pe care îl trăiește” 13
in memoriam François Bréda
„Cluj-Huedin sau
Paris-Coulommiers e exact același lucru
pe la șase dimineața” 16

filosofie

G.W.F. Hegel
Cine gândește abstract? 18

eseu

Geo Vasile
Cristian Popescu: Arta Popescu, elogiul nebuniei 20

controverse

Alexandru Dobrescu
Un dialog al surzilor 22

traducere

Cristina Zavloschi 24

theoria

Laurențiu Luca
Neadevăruri sau minciuni? 25

diagnoze

Andrei Marga
Orientări greșite în educație 28

o dată pe lună

Mircea Pora
Posteritatea doamnei Doina Cornea 29

însemnări din La Mancha

Mircea Moț
Eminesciene 30

muzica

Virgil Mihaiu
Întâia ediție a Galei Muzicii Academice la Cluj 31

teatru

Alba Simina Stanciu
Text scenic și abordări muzicale.
Teatrul lui Carmelo Bene (II) 32

simeze

Silvia Suci
Art Safari 34

plastica

Iakob Attila
Árkossy István 36

plastica

Árkossy István

două dimensiuni ale creației

Iakob Attila

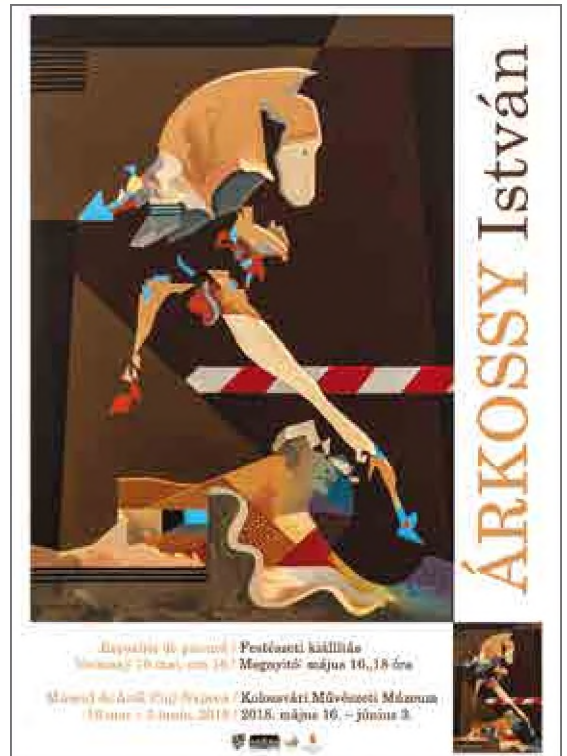
„Multilateralismului lui Árkossy îi este specific faptul că figurativul, reprezentarea figurativă îi este cunoscută profund, își crează lucrările grafice și de pictură prin exploatarea maximală a culorii și a potențialului liniilor, dar în aceeași măsură este maestru în turnurile semantice sau a reprezentărilor și uzului instrumentelor artistico-lirice”.

(Németh Júlia, istoric de artă)

Árkossy István poate fi catalogat ca un artist contemporan în a cărui creații cele două dimensiuni ale suprafeței de lucru sunt conectate cu o a treia dimensiune a narațiunii construite nu numai linear, la întâmplare, ci și pe o axă temporară prin care lucrarea finală capătă nu numai o greutate estetică, ci și una spirituală. Lucrările lui redau în culori și forme nu numai simple povești cotidiene, ci pătrund în lumea legendelor istoriei și a mitologiei pentru a acapara esența unor idei a căror profunzime trece de orice barieră temporară și a căror actualitate pe axa timpului este întotdeauna prezentă. O astfel de îmbinare narativă și vizuală sunt și lucrările prezentate la expoziția din luna mai a anului 2018, în cadrul Muzeului de Artă Cluj-Napoca. Legenda ia viață în fața ochilor vizitatorului, iar morala narațiunii este prezentată ca și un element cotidian, care trece peste barierele secolelor și care este prezentă nu numai într-o lume demult apusă, ci și în una prezentă, cu perspective de existență în viitor. Sfântul Gheorghe, Anton sau Sebastian sunt prezentați nu numai ca simpli actori ai scenei politice, sociale și religioase ale Imperiului Roman sau al noii lumii creștine, ci și ca personaje care în esența lor și în esența narațiunii din jurul lor înglobează un simbol, un principiu sau o morală concretă, prezentă și palpabilă în lumea celor vii.



Árkossy István Sf. Gheorghe (2016), u/p, 120 x 120 cm



Artistul clujean, născut în anii celui de-al doilea război mondial, și-a terminat studiile la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu”, secția grafică, unde, sub îndrumarea lui Feszt László, și-a prezentat lucrarea de licență. Din anul următor până în 1987, este o prezență constantă în expozițiile de grup organizate la nivel județean și la București în cadrul expozițiilor naționale de grafică. Talentul lui îl face atractiv pentru mediul editorial și redacțional transilvănean unde își dezvoltă strânse legături, iar lucrările lui grafice, respectiv ilustrațiile sale sunt publicate nu numai în paginile revistelor, ci și pe copertile cărților sau a altor materiale tipografice. Talentul îi permite să își organizeze prima expoziție personală la București în 1972 și să participe, 4 ani mai devreme, la prima expoziție internațională în Titograd (Iugoslavia). În următoarele două decenii de după absolvire, artistul este prezent alternativ cu lucrări pe diverse simeze din Cluj, București, Satu Mare, Miercurea Ciuc, Budapesta, Barcelona, Lodz, Linz, Atena, Ljubljana. Toate acestea nu numai că îl consacra în lumea graficii, ci îi permit să intre în contact cu acest spațiu artistic care îi va oferi acel cadru conceptual și structural vizibil și în lucrările de pictură din ultimele două decenii. După plecarea din România și stabilirea la Budapesta în 1987, Árkossy își desfășoară activitatea de artist liber profesionist în capitala central-europeană, iar pilonul principal al creației sale artistice se va concretiza mai profund, astfel „desenul figurativ, impregnat de un conținut spiritual adânc”

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: 30 lei – trimestru, 60 lei – semestru, 120 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 39 lei – trimestru, 78 lei – semestru, 156 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, contravaloare revistă cont nr. RO57TREZ21621G335100xxxx și contravaloare taxe poștale cont nr. RO16TREZ24G670310200108x deschis la B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.