

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / 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

bloc-notes

„Eu.Ro” – lansare la Cluj

Ani Bradea

Președintele României, Klaus Iohannis, și-a lansat joi, 23 mai 2019, la Cluj-Napoca, în prezența unui public numeros, care a umplut Sala Auditorium Maximum a Universității „Babeș-Bolyai”, cea mai recentă carte a sa, după un tur de promovare în mai multe orașe ale țării. Este vorba despre volumul *EU.RO - Un dialog deschis despre Europa*, apărut recent la Editura Curtea Veche.

În debutul manifestării, președintele a ținut să evoce bucuria cu care se întoarce întotdeauna la Cluj-Napoca, orașul studenției sale, dar și să aprecieze dinamismul care face să fie diferit Clujul de alte orașe ale țării. „Mă simt atât de bine că m-am întors aici în Cluj. I-am invitat pe colegii mei de aici, care m-au însoțit, să facem o poză în față la universitate și cu această ocazie ne-am amintit de cum a fost mai demult, dar și mai recent. Eu revin de fiecare dată cu foarte mare plăcere aici și credeți-mă că nu numai din motive de nostalgie. Mie îmi place atmosfera Clujului. Clujul este foarte dinamic. Și alte orașe au dinamism din punct de vedere economic, al universităților, sau cultural. Dar Clujul le are pe toate și o parte din dinamism vine și din Europa. Cel puțin așa îmi place să cred” - a mărturisit președintele.

Vorbind despre volumul nou apărut, Klaus Iohannis a precizat că acesta a apărut în contextul preluării de către România a președinției Uniunii Europene, pentru a răspunde întrebărilor pe care și le-au pus românii în legătură cu acest subiect. „Am scris această carte fiindcă s-a vorbit în ultimii ani din ce în ce mai mult despre Uniunea Europeană, și cum România urma să preia președinția Europei, în România oamenii au început să se întrebe cum este cu UE. Pentru a da răspuns multor întrebări am scris această carte și mi-am permis să introduc și ideile mele despre UE. Nu într-un mod foarte politic și foarte explicit, ci prin felul în care am abordat anumite subiecte. Eu sunt un pro european



Denumire ilustrație

detalii

convins, un pro european optimist convins” - a nuanțat președintele Iohannis. Cu toate că oricine poate spune că știe câte ceva despre Uniunea Europeană, cartea acoperă nevoia unui ghid structurat, echilibrat și concis, care răspunde, într-o manieră accesibilă, unui întreg spectru de întrebări ce vizează de la simple noțiuni și informații istorice despre proiectul comunitar, până la aspectele problematice, pe care le implică în prezent punerea în act a idealurilor sale. „Uniunea Europeană este un proiect de mare succes, cu rezultate fenomenale - a mai spus președintele - doar că își face prea puțină reclamă, aici a rămas în urmă.”

La finalul prezentării, Klaus Iohannis a participat la o amplă sesiune de autografe, în foaiere fiind puse la dispoziția celor prezenți atât cartea lansată, cât și celelalte două scrise de președintele României, respectiv volumele *Pas cu pas* (2014) și *Primul pas* (2015).

Pe copertă:
Remo Giatti
Torri del Vajolet (2015)
gravură, acvatinta 23 x 15,5 cm



www.clujtourism.ro

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com

comentarii
analize
interviuri



TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

De la Sf. Augustin la Renaștere (XVIII)

Mircea Arman

Ioan Scotus Eriugena (810 -?) (III)

A doua diviziune a naturii afirmată prin propoziția: „*Natura care este creată și creează*” se referă, evident, la așa-numitele „prototipuri”, „predestinări” sau, mai simplu „Idei”, adică forme. Desigur, mai puțină importanță are cum vom denumi aceste „ființe create care sunt ele însele creatori” cât va trebui să înțelegem caracterul lor de arhetip al lucrurilor create. Deși fără a se aminti ceva în acest sens în *De divisione naturae*, cu aceste gânduri, Ioan Scotus Eriugena se plasează în plin platonism.

Dacă vom merge la *De divisione naturae*, II, 16; II, 21 vom vedea că Eriugena folosește o multitudine de termeni pentru a denumi acest arhetip sau formă. El afirmă că ideile au fost „formate” sau create de către Dumnezeu iar ele respectă clar ordinea logică a creației de la Unu spre multiplu. Desigur, ideea nu este deloc nouă și Étienne Gilson¹ presupune că această idee i-ar fi putut aparține lui Pseudo-Dionisie, însă Eriugena a însușit-o. Se verifică aici, ca și în cazul primei diviziuni (*Natura care creează și nu este creată*), ideea co-eternității dintre Dumnezeu și Idei. Acesta este și motivul pentru care, în viziunea lui Eriugena, Ideile sunt concepute a fi veșnice întrucât Dumnezeu este veșnic.

Desigur, această viziune a veșniciei ideilor precum și modelul dialectic folosit în *De divisione naturae* nu este, în mod vădit, preluată de la Platon ci din *Evanghelia după Ioan*, 1 – 18, model pe care îl va folosi însuși Hegel pentru

a construi sistemul său dialectic. Prin urmare, locul în care se manifestă ideea și creația lui Dumnezeu este Cuvîntul. ” Ioan Scotus vrea să spună că procesul etern al creației Cuvîntului sau al Fiului implică crearea eternă a ideilor arhetipale sau a cauzelor exemplare în Cuvînt. Creația Cuvîntului nu este un proces temporal, ci unul etern, la fel precum crearea acelor *praedestinationes*, căci prioritatea cuvîntului, considerat în mod abstract, față de arhetipuri, este o prioritate logică, nu temporală. Apariția acestor arhetipuri este parte a purcederii eterne a Cuvîntului prin „generare” și doar în acest sens se poate spune că arhetipurile sunt create². Cu toate acestea, prioritatea logică a cuvîntului față de arhetip și dependența arhetipurilor de Cuvînt înseamnă că, deși nu a existat un moment în care Cuvîntul exista în lipsa arhetipurilor, ele nu sunt *omnio coaetaerne (causae)*³ cu Cuvîntul⁴.

În acest caz, se poate oare spune că aceste cauze primordiale sunt create? Dacă ar trebui susținută o asemenea afirmație, că *πρωτότυπον* este răspîndit (diffunditur) în toate lucrurile, dîndu-le astfel esență sau că el pătrunde toate lucrurile pe care le-a făcut⁵, s-ar putea afirma că e vorba de o interpretare panteistă. Totuși, Ioan Scotus repetă⁶ că Treimea „a creat din nimic toate cele pe care le-a creat”, ceea ce implică faptul că prototipurile sunt cauze doar în sensul unor cauze exemplare. Nimic nu este creat cu excepția a ceea ce a fost pre-ordonat din veșnicie, iar aceste *praedeterminationes* eterne sau *θίαθηλίματα* sunt prototipuri⁷.

Deși pare logic încheșată, această doctrină a ideilor expusă de Eriugena nu este atât de solidă precum pare. Sunt lucruri de rezolvat în înlănțuirea logică a argumentelor. Mai întîi, un lucru aproape unanim sesizat și dezbătut a fost acela după care se pune întrebarea: cum este posibil ca ideile arhetip-creatură, ființe fiind, prin urmare finite, să se identifice cu Cuvîntul? Problema supusă rezolvării nu este tocmai una simplă, mulți comentatori rezolvînd problema prin negarea caracterului de creatură al ideii-arhetip. Aceștia din urmă par să aibă dreptate atît timp cît Ioan Scotus Eriugena însuși, într-un text edificator din *De divisione naturae*, V, 16, afirmă: ” Într-adevăr, termenul *creatură* denumește propriu-zis ființele născute care se răspîndesc în speciile lor proprii, văzute sau nevăzute, urmînd, astfel spus, mișcarea timpului. Cît despre ceea ce a fost stabilit înainte de toate veacurile și de toate locurile ca fiind dincolo de timp și de loc, aceasta nu se numește propriu-zis creatură; deși prin sinedocă, totalitatea ființelor stabilite de Dumnezeu după el se numește *creatură*”.

Totuși, demn de observat este că, deși coeterne, deși emanate prin teofanie de la Dumnezeu, aceste creaturi sau ființe create sunt inferioare lui Dumnezeu. În acest fel primate lucrurile nu mai importă cum sunt ele denumite pentru că, nefiind Dumnezeu, îl au ca și cauză pe Dumnezeu și astfel devin inferioare



Mircea Arman

lui. Ceea ce este important de subliniat este tocmai această automanifestare a lui Dumnezeu venită prin teofanie, o manifestare comprehensivă pe care omul o poate înțelege, și care este ideea centrală a concepției lui Eriugena. Această idee a fost preluată, după cîte se pare, de Ioan Scotus Eriugena de la Pseudo-Dionisie și Maxim Mărturisitorul.

Astfel, Ideile - arhetip sunt prima creație a lui Dumnezeu iar prin fenomenul diviziunii, multiplicarea ființelor ajunge pînă la individ. Iar această muncă de multiplicare este făcută, în viziunea lui Eriugena, de a treia persoană, respectiv de Spiritul Sfînt care este principiul motor sau acel *intellectus agens* aristotelician. Prin urmare, iată, deslușită și a doua diviziune, desigur, fără a mai intra în toate dedesupturile și nuanțele gândirii teologico-filosofice ale lui Ioan Scotus Eriugena.

Cea de a treia diviziune importantă a Naturii este *Natura quae creatur et non creat* care conține toate lucrurile create, exterioare lui Dumnezeu și care semnifică natura în sensul cel mai strict și îngust al cuvîntului și care sunt create de Dumnezeu din nimic. Ioan Scotus numește aceste ființe create ex nihilo, „participări”. Ele, în viziunea lui Ioan Scotus, participă la cauzele primordiale iar aceste cauze primordiale, prin același act de participare au acces direct la Dumnezeu. Prin urmare, aceste cauze primordiale sunt cele ce privesc în sus spre Dumnezeu și în jos spre creație, spre natura creată prin emanație, idee care ne amintește de neoplatonism și de teoria emanației a lui Plotin. „Participarea” înseamnă derivare și, interpretînd cuvîntul grecesc *μετοχή* sau *μετουσία* ca avînd semnificația *μεταέχουσία* sau *μεταουσία* (post-essentia sau secunda essentia), el afirmă că participarea nu este altceva decît derivarea unei a doua esențe dintr-una superioară⁸.

Prin această metodă a emanației Dumnezeu își revarsă darurile, prin intermediul cauzelor primordiale care le dau existență, spre efectele lor. Astfel, Ioan Scotus Eriugena arată că Dumnezeu este Adevărul și prin aceasta Binele Suprem care este revărsat metodic și progresiv spre lucruri, în acest fel Dumnezeu fiind toate lucrurile iar toate lucrurile primesc, gradual, bunătatea lui Dumnezeu.

Continuarea în pagina 7



Remo Giatti Soare. Pentru Alain Freixe (2016) gravură, acvatinta, 42 x 22 cm

Un roman despre boala uitării la Centenar

Adrian Lesenciuc

Florin Ilis
Cartea numerilor
Iași, Polirom, 2018, 576 p.

Cartea numerilor este o poveste spusă pe voci multiple, amestecate, greu de urmărit, voci ale unei subiectivități neasumate prin personajele pierdute unele în altele, dar total asumate ca întreg de autor – cunoscuta prozatoare Florina Ilis. Ca nume, romanul se trage din familia celor „cinci suluri” (*Pentateuh*), dintr-una dintre primele cinci cărți ale Bibliei, *Numeri* sau *Cartea numărătorilor*, care începe cu recensământul triburilor israelite în deșert. De altfel, acesta este și numele eвреiesc al cărții, B’Midbar (*În Pustiul*), proiectând cei patruzeci de ani de călătorie, de revoltă și regăsire, de pierderea credinței și iminenta aflare a pământului făgăduinței. *Numerii* se întâmplă înainte de trecerea unui Iordan care să desăvârșească, să împlinească promisiunea. Și *Cartea numerilor* e despre un recensământ subiectiv și despre o călătorie de o sută de ani, așadar mai lungă decât cei patruzeci de ani în pustia comunistă. În *Cartea numerilor* se desfășoară o familie – o seminție – în ispita pustiei, proiectată pe patru generații asumate în raport cu pământul Transilvaniei: a luptătorilor, a beneficiarilor, a dezrădăcinaților și a recuperatorilor (presupși). Recuperarea pământului este intenția tuturor personajelor; recuperarea prin afirmarea identității, prin poveste, adevărata recuperare a făgăduinței (trecerea dincolo de Iordanul cronic al faptelor din roman) este intenția doar a unuia dintre personajele din cea din urmă generație, Eusebiu Illea.

Comunitatea în cauză, acea seminție extinsă, luând în calcul înruderile și alianțele, indiferent de

etnie sau religie, parcurge pustia, regăsindu-se – ironic transformată – la cea de 500-a aniversare a satului, și ea măsluită, contrafăcută („De fapt, îmi șoptește Cornelia, sunt 489 de ani, nu 500! Primul document unde se pomenește numele satului e de la 1529”, p. 553). Legământul se clatină. Generația pierdută nu pare a fi (doar) cea a dezrădăcinaților, ci și (sau mai ales) cea a recuperatorilor, care nu sunt în stare să revendice cu adevărat, în numele legământului neschimbat, identitatea. E o recuperare aparentă, într-o istorie modificată, măsluită, relatată cu ironie și distanță. Cumva, ploaia care spală totul – și rățcirile în pustie, și generațiile pierzându-și credința – se instituie în final, odată cu nașterea datătoare de speranță:

„- Cum nu stă apa pe streășină, așa nu steie pruncul și să iasă... șopti bătrâna de câteva ori. Cum nu trece apa...”

Dar glasul molcom al femeii fu acoperit de un nou tunet ce răzbi în tăria cerului atât de puternic, încât am avut impresia că pământul se va crăpa până în adâncuri, despicându-se. [...] Un fulger apără pe cer, simultan cu tunetul, tăindu-mi pofta de a mai adăuga ceva. Ca la comandă, ploaia porni să cadă în rafale puternice, împrăștiind oamenii.” (pp. 566-567)

Undeva, prin ploaia și nașterea ce încheie romanul, se face anunțul unei alte etape pe un pământ al făgăduinței în risipire de sine. Prin *Cartea numerilor* se încheie un ciclu, început oarecum cu nașterea simbolică din 1959 a lui Anghel, fiul lui Mărin Ion, a celui care urma să „recupereze” pământurile și conacul; un ciclu început cu arestarea bunicului Gherasim și cu mai recenta confiscare a pământurilor, după ploaia de petale de măr pe pământul reavăn. Relația cu pământul – temă centrală a prozei ardelenesti –, se rescrie

și se risipește deopotrivă în lucrarea Florinei Ilis. Cumva, romanul ardelenesc e romanul pământului făgăduit. Dar unde se poziționează povestea acestui pământ după generația absentă, aceea a trăitorilor în comunismul pierzător, și mai ales după generația „recuperatorilor” incapabili să revendice memoria pământului și seminției, incapabili să o împrășteze? Șuiurul de fundal al dezbinărilor, potențiala pierdere a pământului făgăduinței – acela deja confiscat de statul comunist de la bunicul Gherasim și pierdut poate definitiv dincolo de ultima pagină a cărții – sunt de fapt semnele unei așezări în alt plan. *Cartea numerilor* atenționează asupra posibilității de repetare a păcatelor, ca lucrare izvorâtă mereu din aceeași carte, în același orizont al nașterilor și ploilor succesive. Păcatul în chip repetat e tema recurentă a cărții.

Prin *Cartea numerilor*, Florin Ilis excelează în organizarea mecanismelor povestirii. Spre exemplu, nu ezită să împrumute din istorie și din științele sociale metode de lucru apropiate muncii de investigație a scriitorului, transformând lucrarea ficțională în docu-ficțiune. Introducerea cadrelor fixe în derularea cinematografică a poveștii – a fotografiilor care joacă, precum în opera laureatului Goncourt, Jérôme Ferrari, rolul de coagulare a faptelor din proximitate – duce la rescrierea, reinterpretarea, re poziționarea conținuturilor, mai mult, la imaginarea poveștii, a întâmplărilor din parcursul istoric al seminției. Este cazul acelor episoade refăcute din cadrul static declanșator, cel surprins de fotografii Fehér Zoltan, sau de vocea înregistrată pe bandă de magnetofon, sau de ipostazele reintâlnirii întipărite pe retină, din care se nasc poveștile închipuite din mintea lui Eusebiu Illea (un *alter ego* al autoarei, probabil). Florina Ilis proiectează cu măiestrie lumina construcției multiple prin personaje și martori, prin voci infailibile și necreditabile, într-o poveste care, în ciuda realismului ei, se derulează alegoric. În acest decor pigmentat de personaje documentate, ele însele dând seama de vremuri prin biografiile lor asumate și publicate/ înregistrate, care transformă romanul în docu-ficțiune (v. Titus Illea, *Memorii din călătoria de dincolo*, Cluj-Napoca: Scriptor, 2004 sau banda magnetică din 1939 cu vocea lui Petre Barna), alegoria devine și mai puternică prin tocmai aceste rădăcini stabile, adânc înfipte în realitate.

Cartea numerilor nu e simpla reinterpretare a cărții a patra din *Pentateuh*. Povestea biblică nu servește drept șablon, ci e miză în repovestirea rățcirilor din pustie. Alegoria nu este cea biblică. Pista recensământului neamurilor e o fundătură. O va constata, pe final, Eusebiu Illea. Și pomelnicul neamurilor de la ceremonie (pp. 544-545), și vocile, corul vocilor ca instanță a trecerii, ca în tragedia greacă, aducând aminte de seminție de la Petre Barna la micuța Augustina, proaspăt născută, de fapt invers, în parcursul pe dos, nu fac decât să abată de la adevărata provocare:

„M-am tras să aud mai bine continuarea, dar, în tumultul zgomotos de voci, al aplauzelor care izbucniră în rândurile din față și-n vuietul neconținut al mișcării oamenilor și-al freamătului încă nestins al furtunii, vorbele acelea se pierdură în larma fără de sfârșit a lumii.” (p. 571).

În această larmă a lumii, simptomatică este boala bunicii Zenobia, memoria ei risipită de Alzheimer. Boala uitării se așază peste comunitate. Nu derularea numelor e importantă, nu recensământul în sine, nu pomenirea salvează. Un recensământ fals e pe cale să se producă, prin



Remo Giatti

Sardinia: Roccia dell'Elefante la Castelsardo (2015), acvaforte, 18 x 24,5 cm

înmânarea de diplome, în comunitatea încă rătăcită de pe Crișuri. Un recensământ fals a marcat, într-un fel, fiecare generație. Promisiunea (prin excelența proiecție naratologică a numelor biblice Ioachim și Ana, cei cu a căror poveste de dragoste începe la propriu romanul) se risipește prin însăși această derulare de liste. Blestemul asupra neamului este traductibil prin uitare. Povestea, ca în cartea biblică, nu e unică. Recensământul nu e al oamenilor, nu lista numelor contează, ci povestea lor. Cumva se salvează un Petre Barna, dar se salvează și Gherasim, și Zenobia, cu toată uitarea pe care o revarsă peste neam, amestecând faptele. Din această perspectivă privind, povestirea e subiectivă, se îndepărtează de neutralitatea epistemică a documentării. Autoarea își menține distanța față de lumea cărții ei și nu intervine prin poziționări ferme decât rareori, cum ar fi în dialogul dintre Eusebiu Illea și Antonio Cesare, personajul emblematic al identității pierdute în roman.

Cartea numerilor e romanul necesar al veacului, al centenarului neîmplinit al României. El se desăvârșește în chip simbolic la Centenarul Marii Unirii, pentru a aminti de neîmplinirea făgăduinței, de risipire, de pierdere, de uitare. E o carte greu de răzbătut, ca trecutul însuși – după cum remarcă și Irina Petraș¹, –, totodată greu de scris, în care descendența privilegiată, posteritatea recuperatoare și adevărul faptelor se dovedesc a fi iluzii. O carte care, deși conectată la credințele zonei, la inepuizabilele povești ale eroilor seminiției (pușca vrăjită a lui Petre Barna, nenorocirile familiei declanșate de împușcarea mistrețului, cerbul fermecat etc.) se relevă drept o carte a uitării treptate, în care, privind invers, rătăcirile nu sunt ale fiilor, ci ale părinților. *Întoarcerea tatălui risipitor* e adevărata poveste: o poveste a pierderii legăturii adevărate cu pământul promis, o carte a *Numerilor* întoarsă în care automulțumirea, împăcarea cu sine, lipsa de interes, îndepărtarea de adevăr, de istorie, de pământ, desăvârșesc adevărata risipire. O risipire simptomatic exprimată prin boala uitării, a personajului-cheie Zenobia, ca o boală a uitării noastre în Centenar. Episodul rătăcirii în pustia roșie este pretextul (în reinterpretarea căutărilor după *Pentateuh*) de a vorbi despre realitatea unei degradări a memoriei neamului:

„Mi-e aproape imposibil să suprapun imaginea casei din poveștile auzite în copilărie cu imaginea declinului de acum. Imaginea de altădată a bunicii, cu cea a bolnavei de acum. Ce să aleg? ! Adevărul! Oricât de jalnic ar fi. Și viața! oricât de neatrăgătoare și neispititoare mi-ar apărea uneori (...) Astfel, casa părăsită și cadrul mai îndepărtat cu pădurea vag înfrunzită clătându-se tremurat în soarele cald reprezintă cu adevărat un tablou desăvârșit. Desăvârșit în sensul unui cimitir abandonat, cu crucile aplecate și distruse de timp, cu mormintele topite-n iarbă și flori sălbatice.” (p. 329).

Cartea numerilor nu este o carte despre recensământul celor ce-au făcut Unirea, ci despre uitarea, despre grava boală a memoriei risipite în România actuală, care nu mai poate conserva poveștile sub vremurile mereu altor și altor cerințe.

Notă

1 Irina Petraș. (2019). Florina Ilis și „cântarea vrăjită”. *România literară*. nr.9-10/2019.

Să nu citești!

Irina-Roxana Georgescu

Valeriu Gherghel
Roata plăcerilor. De ce n-au iubit unii înțelepți cărțile?
Iași, Polirom, 2018

Firește, nimeni nu ne obligă să terminăm o carte dacă nu ne place. O putem vinde la anticar, o putem dărui unui prieten. Ne putem opri din citit *oriunde și oricând*, nu există cărți obligatorii” (p. 7) Volumul lui Valeriu Gherghel pare un îndrumar prietenesc printr-o bibliotecă-labirint, încapsulând imaginea bibliotecii din Alexandria ori a spațiului paradisiac în viziune borgesiană. *Roata plăcerilor* devine un eseu despre simplitate, în ciuda unor volute ori a unor derapaje condescendente, care își au, desigur, rostul din vreme în vreme, pentru că, în definitiv, orice lectură de plăcere este un moft, o frivolitate. „Roata plăcerilor” (între care includem, firește, cititul) aduce, întrucâtva, cu o roată a *gambler-ului* care, oricât de încercată îi este soarta, tot găsește satisfacție chiar și în lipsa de satisfacție; cum ziceam mai sus, un joc pervers de căutare sistematică a plăcerii ne-plăcute. Caracterul anecdotic al mărturisirilor, verva intelectuală, curiozități mărunte sau mai mari legate de viața plină de freamăt a celor pe care îi citim și care se revendică, la rândul lor, de la alții, într-o spirală a timpului care fuge de sub privirea noastră, ironizând sardanapalic efortul continuu de a rezuma, de a adnota, de a reveni asupra lecturilor, de a sintetiza, de a repune ordine în fișe, însemnări, trimiteri, liste de lecturi, priorități etc. etc. De la ritualul lecturii în comun la individualitatea lipsită de transcendență a lecturii, actul de a citi își pierde valoarea ceremonială, încercându-se, însă, paradoxal, cu una funciară: *citesc pentru a-mi demonstra că sunt*.

Porunca lui rabbi Akiba (2005) și *Breviarul sceptic. Și alte eseuri despre simplitate* (2012), cărți-eseu care au precedat *Roata plăcerilor. De ce n-au iubit unii înțelepți cărțile*, pregătesc „poligonul” pentru mai multe zone: plăcerea lecturii ca neplăcere în sens barthesian devine promisiune a plăcerii, adică amânare, tergiversare perversă a actului de a te bucura, de a jubila *per se*; căutarea sensului – în ciuda dificultății

procesului – rămâne tot o ademenire, o tentație a imposibilului-care-se-lămurește; apoi relectura, ca prag necesar de reconsiderare a sensurilor, de negociere permanentă a hărții globale a bibliotecii; și, desigur, refuzul Bibliotecii, dezaprobarea fermă față de lectură etc. Anecdotele, căutarea de sensuri, încercarea de a restitui versiunea cea mai potrivită – de fapt, individuală – a cititorului care face turul cărților, căutând ipostaze valide pentru propria călătorie prin bibliotecă pe care și-o construiește cu prudență, dar ferm ori din cărți de nisip – iată doar câteva paliere ale volumului lui Valeriu Gherghel. Putem apela, oricând, la reguli de oprire din citit propuse de specialiști: Nancy Pearl a formulat „regula celor 50 de pagini”. Sau, dacă nu funcționează, să vedem lectura ca un paradox de ieșire din binomul „tristețe” (și încruntare, și maliție, și resentiment – vorba lui Montaigne) *versus* „bucurie” (întemeiată, desigur, pe frumusețe, onestitate, echilibru).

Trei filosofi care au disprețuit cărțile

Într-o scrisoare către Lucilius, Seneca își sfătuiește prietenul să renunțe la obiceiul dubios al cititului, pentru că lectura este „o formă de agitație sterilă”, o pierdere de vreme, iar nimic nu este mai irațional decât „agitația, risipa, efervescența ca expresie a lenei, a plictisului”. (p. 132) Fiindcă nu putem citi toate cărțile pe care le avem, gânditorul roman era de părere să avem doar cărțile pe care le putem citi. Și pentru că iubirea de cărți e o formă de narcisism, cărțile nu merită atenție, nu au nimic sacru.

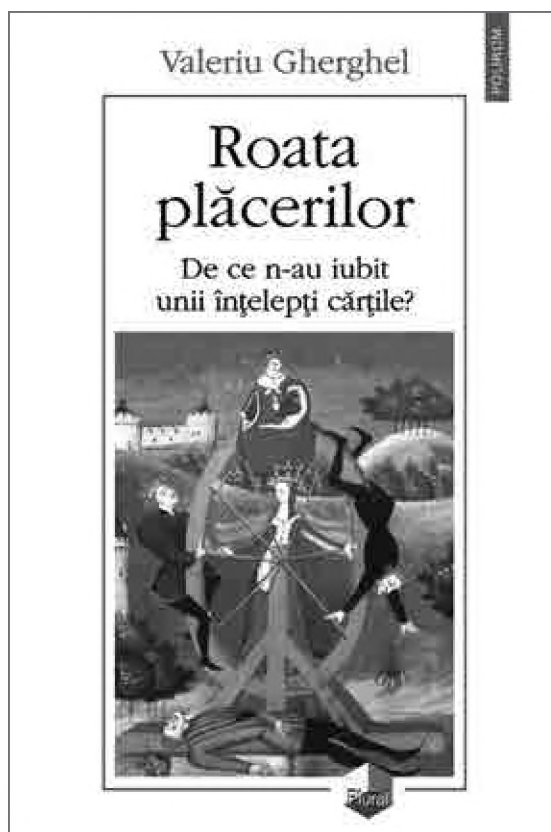
În *Către sine*, Marcus Aurelius (121-180), un gânditor stoic dublat de un cinic, notează: „Înlătură setea de cărți, ca să nu mori cântind, ci dimpotrivă, cu adevărat mulțumit, senin și recunoscător din toată inima zeilor”.

Pentru Immanuel Kant, cărțile reprezintă „o otravă periculoasă și virulentă”, iar bucuria adusă de lecturi – o plăcere anostă, sinonimă cu păcatul. „Toți trei au folosit cărțile, dar nu s-au lăsat folosiți de ele” conchide Valeriu Gherghel, „procedând cu fereală, gingaș” (p. 137). Și adaugă aproape apoftegmatic: „cititul excesiv nu te lasă să fii tu însuși, te clinește din sine, te alienează” (ibidem). Numai că reversul este și mai periculos. În fond, cine stabilește că te transformi într-un cititor excesiv și uiți balanța care înclină spre „viața-viață”?

Cărțile sau viața? Sau dincolo de „morișca lecturilor”

La 56 de ani, Tolstoi s-a hotărât să facă un „cerc al lecturilor”, în fiecare zi meditând la un pasaj semnificativ și, după niște ani (17!), a publicat *Calendarul înțelepciunii*, aforisme despre viață, moarte, cunoaștere, divinitate, idei asociate cu lecturile sale, cu experiența sa livrescă și umană etc.

Roata plăcerilor trimite simbolic la această „morișcă” în continuă mișcare. Însă dacă iubești cu adevărat o carte, „scrie pe ea, fă un semn”, nu te încrede în mintea autorului, renunțând de bună voie la mintea proprie.



„De la-nceput am căutat drumul întoarcerii”

Alexandru Sfârlea

Constantin Cubleşan
Văzduhul din cuvinte
(antologie de autor)
Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2019

La împlinirea celor 16 luștri de viață, Constantin Cubleşan - „scriitorul total”, cum i-a spus un confrate piteștean - s-a gândit să-și aureoleze aniversarea cu o antologie de autor, din cele zece volume de versuri apărute între 1993 și 2017, înobilându-și astfel corola anilor cu giuvaerurile reginei spiritului și a creației. Scriitorul clujean (născut în 16 mai 1939, din părinți învățători), l-a avut ca profesor de literatură, în liceu, pe I. D. Sârbu, care l-a îndrumat spre cenaclul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor, condus de o altă mare personalitate a literaturii noastre, A. E. Baconski, debutul întâmplându-se pe când era student, în paginile revistelor „Tribuna” și „Steaua” din Cluj. A avut o carieră și o activitate literară prodigioasă, fiind autorul a peste 70 de volume de critică și istorie literară, proză, teatru și poezie, foarte bine primite de critica literară. Ca să revin la *Văzduhul din cuvinte*, am putea spune că poezia a fost, oarecum, o oază de regăsire a sinelui profund, o luare în posesie și o disciplinare a combustiilor interiorității, a acelor efluvii incantatoriu-evanescente ale ființei, pe care sensibilitatea le-a modelat și perfecționat încontinuu. Asta după ce scriitorul închidea, temporar, „șantierul” („salahoria” liber consimțită și asumată) activităților asidue de cercetare și studiu acribios pe tărâmul istoriei și criticii literare mai ales, dar și al prozei sau teatrului.

În urmă cu aproape două decenii, scriam - în revista orădeană „al cincilea anotimp” - despre volumul *Templul cu vise*, apărut în 1999: „Un lirism de o pură și simplă clasicitate, în contrast decis și imperturbabil cu «ismele» poeziei (trans)moderne care, uneori, în goană după inovație și schimbare își opacizează sensurile, diminuându-și șansele de a accede la receptivitatea și interesul cititorului. Poetul Cubleşan - care este și un profund și avizat comentator de poezie - scrie versuri care nu sunt altceva, decât forma semantizată a unei ape vii și limpezi care-i izvorăște perpetuu din suflet. El este un poet care nu-și disimulează retractilitatea și nu-și reprimă în vreun fel ingenuitatea și candoarea, ultragiante, uneori, nu-și propune să le atenueze sau mascheze, prin vreun procedeu anume. Gheara Timpului nu a reușit să le degradeze sau malformeze, iar poetul nu ostracizează lirismul, în toată nuditatea și frăgezimea lui, așa că nu se sfiește să-și subintituleze unele poezii «romanțe». Chiar dacă știe că unii «fani» ai modelor poeticești - ai modernității ostentative - vor strâmba binișor din nas; el nu trișează niciodată cu propriu-i impuls lăuntric, nu poartă - nici măcar ocazional - măști histrionice, fiind, irevocabil, devotat direcției acelei simplități formale și estetice: care poate părea

de o excesivitate ludică, dar deloc paradoxală. Tocmai prin această «lejeritate» simptomatică versurile au pregnanță, șarm și putere de seducție”. Am găsit acest citat, între altele, la finalul antologiei, la „reperle critice” și m-am bucurat că a fost selectat de autor. Nici acum părerea mea despre lirica lui C. Cubleşan nu a suferit modificări sau distorsiuni, poetul nu și-a schimbat în niciun fel registrul, a rămas consecvent aceleiași linearități de formă și fond, care conlucrează (în subsidiar și osmotic) cu simplitatea unei clasicități ce permite, cu un fel de... surâs semantic și lexico-sintactic, ca parfumul discret al desuetudinii, luminiscenta ostentivă a acesteia - răzbătând, parcă, din niște nervuri argintii, uneori opalescente, ale frunzelor din copacul vieții - să-i pătrundă prin pori. Înainte de *Templul cu vise*, îi mai apăruseră volumele *Apropierea iernii* (1993), *Vârsta amintirilor* (1995), *Lumina din prăpastie* (1996), *În oglinzile timpului* (1997) și *Meridiane lirice* (1998). Traectoria editorială a continuat apoi cu *Absent din agora* (2001), *Litanii profane* (2004), *Contemplând eternitatea* (2015) și *În marea dezordine a lumii* (2017). În toate, cu puține excepții, Cubleşan este consecvent cu sine, cu modul acela aproape debordând de nevoia de a-și exhiba și exacerba prea-plinul sufletesc care, pentru a nu deveni convulsiv și de nestăpânit, trebuie neapărat să se supună unor rigori ale punerii în pagină: rigori ce nici nu suportă să propună altceva, decât infatigabila sinceritate, strigătul interogativ al acesteia spre urechile umanității și universalității, chiar: „Ce poate fi mai absurd/ Decât să te naști și să-ți duci existența/ Pe strada aurarilor/ În care singura senzație adevărată/ Este aceea de sufocare?... [...] Să încerci a evada din acest perimetru/ Iar pentru o asemenea faptă/ Judecătorii să te cheme la ordine/ În fața unei instanțe/ echivalând cu conștiința morală a veacului... [...] Să te eliberezi totuși / (Cel puțin iluzoriu)/ Scriind despre toate acestea/ pentru ca lumea, citind, să accepte/ Disciplina coșmarului...” (Kafka, pag. 45). În multe poeme, C. C. ne consideră co-participanți la escapadele lui fascinante prin mai multe țări, care i-au stârnit reacții adesea energizate de fluidul unei sangvinități simpatetice, dar și (simili) metafizice: „Oprește-ți călătorule pasul și-ascultă/ dar nu-ți opri niciodată bătăile inimii/ Căci ele sunt cele ce-au supraviețuit iataganului/ Și tunurilor și tuturor toamnelor/ Ce s-au schimbat prin istorii aici... / Ascultă, călătorule, ascultă/ Bătăile inimii cum răsună în ziduri/ Cum vin de demult și ajung până azi/ Și trec mai departe, mereu mai departe/ Căci o inimă nu poate fi niciodată oprită/ dacă e cu adevărat ce este, o inimă...” (*Lângă cetatea Kalemegdan*). Să spunem că poezia din care am citat mai sus a fost citită în cadrul Recitalului Internațional de Poezie de la Universitatea Populară Kolarac din Belgrad, vineri 20 octombrie 1989 și la Seara de Poezie de la Prijepolje, duminică 22 octombrie a aceluiași an, iar traducerea în limba sârbă aparține poetului Adam Puslojici.



Remo Giatti *Corno del Cimòn della Pala* (1998)
gravură, acvatinta, 32 x 22,5 cm. Colecția Trentino

Alteori, autorul *Văzduhul-ui din cuvinte* este „mai trist ca Hamlet” (la Helsingor, desigur), în Rusia (mănăstirea Andronikov) vede „icoanele vii ale sufletului rus”, pictate de „un sfânt istovit de prea multe păcate ale semenilor/ semnând cu smerită resemnare: Rubliov”, iar când se află în Viena spune „O, dac-ar fi toate iubitele lumii/ Atât de dulci și de îmbătătoare/ Ca depravata asta molatecă” - despre Dunărea vieneză, „fecioara de apă a lui Strauss-fiul”, în Hamburg vorbește despre „Dragostea industrializată,/ Comercializată, programată/ Atâtea și atâtea minute pe zi/ În locante sordide ori exorbitante/ Lângă femei destrăbălate sau pudice”, despre Odesa aflăm că este „Orașul atâtor speranțe năruite/ Orașul atâtor bătălii pierdute/ Orașul atâtor romantice deziluzii/ Orașul erou...” ; iar în Grecia, „Bătrânul Olimp [...] Are pletele încremenite sub zăpezile cosmice/ Și răsuflarea-i pură, ca o boare de gheață,/ Trece - lin fior - peste alaiul nuntirii florilor/ Din livezile de măslini care-i înfășoară gingaș/ Pe pământ, tălpile împrăvărate.” Dar poetul nostru, care a împrumutat cuvintele cu văzduh, are adeseori convorbiri, de fapt recurge mai degrabă la un fel anume de interpelări ale Celui de Sus, niște interogații care, nu de puține ori, emană (ca să nu zic exhală) un aer cutremurător, de nu chiar tragic, care sugerează o echilibristică precară, periclită(n)tă între viață și extincție: „Până unde ne lași, Doamne, să tot mergem/ așa, într-o doară,/ ca omul care nu știe ce treabă are/ pe lumea asta?! /Ne apucăm de una, de alta,/ isprăvim, nu isprăvim ce-avem de făcut,/ dar de mers înainte tot mergem/ de la o vorbă de duh la alta/ de la un om la altul/ pe firul drumului întins între două prăpăstii - cea din care venim/ și cea către care ne ducem,/ ținându-ne, cum putem, echilibrul/ vai, atât de precar și de neîndemânatec/ încât mă tot minunez :/ până unde ne tot lași, Doamne, să tot mergem/ de nu ne mai chemi odată la Tine/ să știm și noi de ce am trăit/ pe lumea asta/ nici bună, nici rea/ ce ne-a fost dată spre încercare...” Salve, maestre Constantin Cubleşan, să ne vedem cu bine la cei 17 și 18 luștri !

„Valsând pe jăratec eu v-am scris cu gâtul tăiat”

Irina Lazăr

Adelina Fleva
Un alt anotimp la Patriarhie
București, Editura 33, 2017

Adelina Fleva este un excelent exponent al „generației Boema”, al serilor strălucitoare și pline de vervă, organizate sub patronajul poetului Daniel Vorona, seri la care au participat de-a lungul timpului multe nume din boema bucureșteană, s-au recitat și s-au cântat poezii, s-au lansat volume de versuri. Cartea acesteia, *Un alt anotimp la Patriarhie, versuri și poeme*, se bucură din plin de aceste accente benefice. Ilustrat cu imagini ale sculpturilor artistului Bogdan Imurluc, volumul este compus din mai multe părți: *treptele în apă, trepte, frângerea treptelor, cireșe negre*. Pe lângă o prezență aparte, Adelina Fleva vădește un real talent poetic, care clocotește în toate versurile sale. O exclamație frecventă a sa este: „Urăsc iubirea!”. Această declarație, aparent paradoxală, se reflectă în modul cel mai concret în cartea de față – un desfășurător exact al „iadului” iubirii, de la o carnalitate persistentă, agonizantă, purulentă (mai vizibilă în primele două părți), până la aparenta esențializare din *cireșe negre*. Departe însă de a alunga suferința, de a-și dori o salvare din acest iad, poeta pare să se complacă și să se desfășoare

într-un chin aparent perpetuu. Acest chin îi conferă bucuria sacrificiului, iar vinovăția faptului de a fi, de a exista – simplul fapt pentru care ar trebui să ne pară rău – își află aici o coerentă exprimare.

Astfel în prima poezie (*semințe*) din *treptele de apă*, citim: „eu sunt hoinara cea repudiată de toți copacii/ nicio frunză nu mă dorește și nici un/ cuc nu-și abandonează ouăle în palmele mele” sau în poemul *un răsărit ca o hemoragie*: „decât un răsărit ca o hemoragie/ mai bine o palmă peste gură/ eu penultima dintre paparude/ cum mi-aș înălța genunchii spre Cer/ din rugăciunea mea ca o eclipsă/ aduc pe lume noaptea polară...”

Adelina Fleva scrie dintr-un prea plin al unor trăiri ce tind să dea pe dinafară, fără a avea griji ale esteticului, ale posterității sau ale vieții în general. Moartea pare să fie un continuum și un stimul poetic, ce duce spre imagini debordante, sălbatice – putem spune că poemele sale mustesc de o „moarte vie”. Această aparentă mortificare a trupului vine și se combină cu o pasiune carnală dureroasă față de un iubit care pare să o respingă veșnic. Tulburător, în acest sens, este poemul *nu te enerva*: „și dacă vrei să vezi cum sângerează/ o/ pasăre/ cu capul tăiat/ privește cum răsare soarele/ între sprâncenele iubitului/ mersul meu/ se preface într-o ninsoare/ valsând/ pe jăratec eu v-am scris cu gâtul tăiat”

O altă componentă importantă a universului poetic al Adelinei Fleva este puternicul filon religios, ce străbate, mai vizibil sau mai puțin vizibil, ca un fir roșu, fiecare poezie. Dealtfel, faptul transpare chiar din titlul cărții – *Un alt anotimp la Patriarhie* –, din exclamații sau rugă, rugăminți adresate lui Dumnezeu, trimiteri spre imagini cu semnificație ritualică profundă, în care poeziile abundă, cum ar fi: crucea, rugul aprins, biserica, magii, îngerii.

Astfel, în poemul *soarele a răsărit dintr-o gură de canal* găsim versuri precum: „nu aveam somn priveam oripilată păianjenul escaladând/ piciorul meu/ credea probabil că-i traseul ce-l conducea spre Dumnezeu/ sau din fără geneză și fără sfârșit –/ (ceafa ta ca un drapel cufundat în bernă/ nici un pistol să-ți aline urmașii/ și nicio urmă de glonț să-ți justifice Crucea)...” sau, în *eu tremur dinspre lut spre Dumnezeu*: „stăteam cu Maica Domnului la masă/ stam conjurați sub aburi de cafea/ din criză în criză și din ram în ram/ nici moartea nu mai e cum o ști-am/ un fluture s-a spânzurat de lampă/ iar trompa lui adulmecă miresme de ateu/ dar el purta pe gâtul frânt de funii/ miros de Biblie și de Dumnezeu”, ori un poem apoteotic, precum *ruguri și jerfe*: „mi-am pus mâinile la urechi/ mi-am pus mâinile înaintea ochilor/ să nu aud cum cresc buruienile deasupra mea/ să/ nu/ mai văd cum rădăcinile se încolăcesc împrejurul oaselor mele/ (ca într-un film mut)/ șapte degete ale iubitului meu/ aprind candelă/ la răsărit de fruntea mea/ Dumnezeu mănâncă cireșe”.

Se poate spune, că de fapt acel iubit devine el însuși purtător al unui atribut divin, iubit de care Adelina Fleva este perpetuu atrasă și perpetuu sedusă. Starea sa de rău este însă filon de poezie și acest sacrificiu, profund trăit și asumat, înnobilează un mod de trăire autentică.

Urmare din pagina 3

De la Sf. Augustin la Renaștere (XVIII)

Ce este ceea ce am descris dacă nu cea mai pură formă de panteism s-ar întreba, pe bună dreptate, unii? Numai că răspunsul lui Eriugena se vădește a fi cu totul altul. El afirmă că bunătatea lui Dumnezeu a creat lucrurile din nimic iar nimicul, spune el, implică absența materiei, formată sau neformată, determinată sau nedeterminată și că mai degrabă prezența lucrurilor este determinată prin absență, idee care ne duce cu gândul la Aristotel și la a sa *steresis*. E aici o combinație de gândire creștină și aristotelism, ca fond, iar ca formă o combinație între același creștinism și neoplatonism.



Remo Giatti *Torre Fanis (1998)*
gravură, acvatinta, 15 x 17 cm. Colecția Veneto

Ceea ce ne îndreptățește să afirmăm aici folosirea și apropierea pînă la congenerare cu numitul *steresis*, opinie pe care o afirmăm noi pentru prima oară în istoria exegezei eriugeniene este tocmai ideea lui Ioan Scotus după care toate obiectele intelectului nu sunt altceva decît ”aparența a ceva ce nu apare, manifestarea nevăzutului, afirmarea celui negat, înțelegerea ininteligibilului, rostirea inefabilului, apropierea a ceea ce este imposibil de apropiat, materialitatea a ceea ce este lipsit de materie, esența supra-esențialului, forma a ceea ce este lipsit de formă”⁹ adică tocmai sensul și conținutul noțiunii de *steresis* la Aristotel, respectiv *prezența ca absență*. Acest lucru ne face să contestăm opinia conform căreia, în fond, gândirea lui Ioan Scotus asupra Naturii ar fi de sorginte creștină și neoplatonică ci, mai degrabă, în viziunea noastră, una creștină și aristotelică, ceea ce ar susține în forță ideea că Eriugena ar fi un prim reprezentant al realismului ca și curent filosofic în Evul Mediu, urmînd apoi, ca mărime, Thoma de Aquino cu care acest curent va și atinge apogeul.

Nu știm în ce măsură Ioan Scotus Eriugena era foarte conștient de încercarea sa de a explica dogma creștină prin intermediul filosofiei raționale de sorginte aristotelică, cert este că este unanim recunoscut ca un antecesor al lui Thoma din Aquino, unul care nu făcea încă o distincție clară între teologie și filosofie.



Remo Giatti *Cortina: 14 august (2001/2002)*
gravură, acvatinta, Ø 23. Colecția 24 munți de artist

Note

- 1 Étienne Gilson, *Cp. cit.*, p. 194.
- 2 *De divisione naturae*, 2, 20.
- 3 „pe de-a-ntregul coeterne” (lb. lat.)
- 4 *Cp. cit.*, 2, 21.
- 5 *Cp. cit.*, 2, 27.
- 6 *Idem*, 2, 24, col. 580.
- 7 Fr. Copleston, *Cp. cit.*, pp. 121-122.
- 8 Fr. Copleston, *Cp. cit.*, p. p. 122 - 123.
- 9 *De divisione naturae*, 3, 4.

O carte izvorâtă din marea teologie și cultură rusă

Nicolae Iuga

O serie substanțială de reflecții parenetice, aparținând importantului lider al Ortodoxiei mondiale Patriarhul Kirill al Moscovei și al Întregii Rusii, a văzut recent lumina tiparului în limba română sub titlul *Cugetări pentru fiecare zi din an* (Ed. Proema, Baia Mare, 2019), cu o Prefață scrisă de P. F. Daniel Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, la inițiativa Uniunii Rutenilor Subcarpatici din România.

Cartea chiar conține cugetări pentru fiecare zi în sensul propriu al termenilor, întrucât se află în cuprinsul ei un număr de 365 de fragmente autonome de mici dimensiuni, între o jumătate de pagină și cel mult o pagină și jumătate, texte care pot fi citite, de către omul grăbit al lumii contemporane, preț de câteva minute, câte unul în fiecare din cele 365 de zile ale anului. Este ca o înșiruire de „mărgăritare de înțelepciune”, după cum le definește în Prefață P. F. Patriarh Daniel. Cartea a fost alcătuită din secvențe alese din predicile, cărțile și interviurile P. F. Patriarh Kirill, cele mai multe fragmente fiind selectate din predicile P. F. Patriarh Kirill publicate pe site-ul Patriarhiei. O altă sursă importantă o reprezintă articolele publicate în revista „Biserica și Timpul”. În timp, aceste texte acoperă peste 35 de ani de activitate pastorală și creație teologică. De menționat că această carte a mai fost tradusă, anterior versiunii românești, în engleză și bulgară.

În privința conținutului, avem în carte enunțate principii de călăuzire conștientă a vieții creștine Ortodoxe, a vieții clericale și monahale de o mai înaltă exigență și spiritualitate, dar și a vieții creștinului de rând, care trăiește cotidian într-o lume tot mai secularizată și nevoit fiind să facă față provocărilor acesteia. Lectura cărții ne relevă în persoana P. F. Patriarh Kirill un teolog deosebit de accesibil, cugetările sale pot avea pătrundere și ecou în inima oricărui credincios.

Cititorul de formație științifică și de o cultură laică mai cuprinzătoare, poate avea plăcuta surpriză să găsească în această carte principii etice care se corelează cu cea mai înaltă filosofie specializată. Am putea lua de exemplu principiul existenței unei conștiințe morale înăscute. La pagina 17 a cărții *Cugetări pentru fiecare zi din an*, P. F. Patriarh Kirill afirmă: „Libertatea omului nu poate fi disociată de responsabilitatea omului față de Dumnezeu, față de semenii săi, dar și față de sine însuși, nu poate fi ruptă de responsabilitatea față de vocea propriei sale conștiințe”. Enunțul referitor la existența unei „voci a conștiinței” se întemeiază tacit pe solide argumente teologice, literare și filosofice. De exemplu, protopărinții noștri Adam și Eva, în condiție paradisiacă fiind, au încălcat porunca privitoare la pomul oprit, singura de altfel, după care au avut muștrări de conștiință și, atunci când „au auzit glasul Domnului Dumnezeu care se purta în răcoarea serii prin grădina raiului” (Facere, III, 8), au încercat cu naivitate să se ascundă. Conștiința lor le spunea că au făcut ceva rău. Apoi, în literatura universală, inclusiv la marii scriitori ruși, există personaje literare cu un destin tragic, de un mare zbcium sufletesc și care, muștrați de propria lor conștiință, recur la gestul sinuciderii, fapt care denotă de

asemenea existența unui simț moral înăscut. În fine, marele filosof german Immanuel Kant pune ca o concluzie finală, la una dintre cărțile sale celebre, reflectarea ca într-o oglindă a armoniei cerului înstelat de deasupra noastră cu legea morală interioară ființei umane.

Apoi putem avea în vedere principiul enunțat de către scriitorul rus Dostoievski, potrivit căruia „frumusețea este aceea care va mântui lumea”. Un exponent al marii culturi și teologii ruse, precum P. F. Patriarh Kirill, îl citează în această carte pe Dostoievski, cu afirmația de mai sus, care poate să pară chiar ciudată și neavenită în context religios. În carte, Patriarhul Kirill dă următoarea interpretare a afirmației: este adevărat că scriitorul Dostoievski ne încredințează că frumusețea va salva lumea, dar „Dostoievski se referă nu la frumusețea fețelor umane, ori la aceea a hainelor, ci la Legea divină a armoniei, care mântuiește lumea prin dezvăluirea unui anumit etalon vizibil al frumuseții dumnezeiești” (pag. 23).

Despre „pierderea” și „aflarea” sufletului. Versetul din Evanghelie „Cine își va pierde sufletul pentru mine, îl va afla” (Mt. XVI, 25) este unul dintre cele mai greu de înțeles, inclusiv din cauza exprimării sale paradoxale. Autorul nostru, P. F. Patriarh Kirill (la p. 24) ne învață că, pentru a evita un fiasco al vieții noastre, pentru a nu ne pierde sufletul, trebuie să nu îl păstrăm numai pentru noi înșine, ci să ne dedicăm viața semenilor noștri și lui Hristos. Scopul vieții noastre este acela de a nu trăi numai pentru noi înșine, dar Dumnezeu nu ne cere la toți să ne consacram Lui viața în totalitate, ceea ce este mai greu, nu ne cere la toți să devenim asceți ori călugări, dar ne cere un lucru mult mai simplu și la îndemâna tuturor, să respectăm poruncile Lui și atunci, prin împlinirea Evangheliei Lui, noi ne păstrăm tot ce am dobândit în viață, adică ne aflăm sufletul.



Remo Giatti
gravură, acvatinta, 24,5 x 18 cm

Spania: Pirinei (2016)



Sau celebrul enunț „Începutul înțelepciunii este frica de Dumnezeu” (Prov., IX, 1) este de asemenea dificil de înțeles. Interesant este că ideea apare nu numai în Biblie ci, independent de aceasta, este afirmată și în filosofia clasică grecească, sub forma: *arché sophias phobos Theou*. În filosofia antică, frica de Dumnezeu era concepută ca o teamă complexă față de totalitatea existenței, ceva infinit, inexplicabil, absolut și de ordin abstract, lipsit de însușiri personale. Prea Fericitul Patriarh Kirill ne dă în schimb înțelesul creștin al acestui sentiment de frică față de Dumnezeu. Este vorba de frica de a nu încălca poruncile lui Dumnezeu, dar nu este vorba de o frică menită să îți paralizze mintea, ci este una care te ajută să îți îndrepti în conformitate cu voia lui Dumnezeu (p. 40).

În fine, interogația fundamentală: Ce este Teologia? Teologia ar putea fi definită și ca o încercare de cunoaștere a lui Dumnezeu cu mijloace intelectuale. Numai că ființa lui Dumnezeu nu poate fi cucerită exclusiv printr-o ofensivă cognitivă din partea omului, ci numai dacă Dumnezeu face pogorământ (*kenoza*), dacă El vine în întâmpinarea eforturilor de cunoaștere ale omului și îi dezvăluie acestuia cele nearătate și cele ascunse (*Deus absconditus*) ale înțelepciunii Sale (Psalmul 50, versetul 7). Patriarhul Kirill ne arată că există și o altfel de Teologie, o Teologie a rugăciunii și a contemplării spirituale a lucrurilor lui Dumnezeu. „Fără o astfel de experiență spirituală reală nu poate exista nici un fel de Teologie în Biserica” (p. 43). Și apoi mai există și o știință teologică ce acumulează toată bogăția tradiției bisericești. „Fără cunoașterea și cercetarea Tradiției, Biserica nu poate avea viață deplină. Teologia este instrumentul de interpretare a Revelației divine, care ajută fiecare generație să conștientizeze relevanța Cuvântului lui Dumnezeu” (idem).

Într-un cuvânt, cartea de față a P. F. Patriarh Kirill, prin ideile profunde pe care le conține, ne poate ajuta și pe noi să aprofundăm cunoașterea valorilor Ortodoxiei, la nivel național și universal.

Oona & Beigbeder

Ștefan Manasia

Unul dintre cele mai faine romane citite de mine în ultimii ani, și mi-o tot repet la capătul lecturii *à bout de souffle*, este *Oona & Salinger* al lui Frédéric Beigbeder. Apărut în 2014 în Franța (Éditions Grasset & Fasquelle), a fost prompt tradus în română în 2015, la Editura Trei, de Gabriela Riegler și Doru Mareș. Pentru că Beigbeder vinde, scrie lejer, are – fără piruetele inutile ale unor contemporani – umor. Dar *Oona & Salinger*, citit la recomandarea prietenului (salingerian el însuși) Jan Cornelius, are mai mult decât atât: o precizie debusolantă în decriptarea secolului XX, cel care a compromis prin genocid și război ultimele idealuri umaniste, și o iubire deloc frivolă (e-adevărat că exasperantă și în răspăr cu indiferența zilelor noastre) pentru personajul central, Oona O'Neill.

Fiica abandonată (mai târziu reneată) a dramaturgului american Eugene O'Neill și a scriitoarei Agnes Boulton (de care Gene divorțează imediat după nașterea copilului), adeptă noapților albe din celebrul club new-yorkez The Stork Club, Oona și bogatele ei prietene, Gloria Vanderbilt și Carol Marcus, ajung, în înfloritoarea adolescență, „primele „it-girls” din istoria lumii occidentale” (p. 30). Primele *covergirls*. Imaginile de pe copertele glossy, ale brandurilor de lux; vedetele campaniilor comerciale și visul incestuos al clienților din Stork Club (genialul regizor Orson Wells aici va fi mesmerizat de ingenuitatea & anarhismul autodistructiv al Oonei). Într-un fel, cele trei grații, extrem de apropiate în viața reală, *kardashianizează* lumea cu aproximativ șaiszeci de ani înainte de apariția în media a celebrelor surori. În timp ce America izolaționistă petrece iar președintele Roosevelt face eforturi uriașe să o împingă la război. Să mai spunem doar că Oona, la cincisprezece ani numai prin 1942-1943, devine confidenta (pentru toată viața) vitriolantului Truman Capote și muza sau iubita castă, sau și una și alta, a viitorului spectaculos prozator, J.D. Salinger. Iar mai apoi, după ce Salinger se înrolează și e trimis pe frontul de vest, la vânătoare de nașiști, Oona îl seduce pe monstrul sacru al comediei, Charlie Chaplin, care o și va lua de soție și îi va face opt copii.

E o viață, să recunoaștem, pe care nu ar fi putut-o născoci nici un tabloid și nici un scenarist al uzinelor Hollywood. O viață pe care Beigbeder a montat-o migălos, ca pe un diamant cît Hotelul Ritz, pe inelul său romanesc.

De fapt, *Oona & Salinger* este o docuficțiune. Un șantier vast de arheologie culturală. Bogat ilustrat cu fotografii de epocă – recunoaștem evident precursorul, tot francez, pe André Breton, în *Naāja*, sau, mai aproape, pe W.G. Sebald. Și fotografiile alb-negru în care apare Oona te duc într-o zonă de transă, de erotism, asemenea cadrelor lungi, languroase din primul *Twin Peaks*. Întîlnim aici prototipurile adolescenților din povestirile lui Salinger și – oricîtă teamă voi fi avut – francezul îi construiește halucinant de inteligenți, de obraznici, de cultivați, în acord cu fantasma tinereții rebele trimise în lume o dată cu publicarea, în 1951, a

romanului *The Catcher in the Rye*. Salinger însuși îmi lasă impresia că a piratat arta dialogului din Tolstoi (spectaculoasele apariții ale micilor prințese din *Război și pace*), iar Beigbeder salingerizează replici entuziasmante, adevărate competiții, fără cîștigători și învinși, ale spiritului. Chiar la începutul cărții plasează o fotografie iconică, hipnotică a Oonei – apoi altele și altele, excelent alese. Face trimitere la un videodocument, ușor de accesat pe YouTube: prima și unica filmare cu Oona, la Hollywood, într-un casting (n-avea să mai accepte să joace, pentru că își va găsi fericirea în calitate de doamna Chaplin!). Și e incredibil de observat cîți cititori/cinefili au accesat pagina după lectura romanului francez. Cînd literatura poate face asta, cînd reușește să creeze ori să însuflețească fantasmă colective, să transfere fetișul (nu numai cultural) al unui romancier, Frédéric Beigbeder, unor generații de cititori din Rusia, Scandinavia, Germania sau China – ei, bine, îți vei spune: să tot scrii!

Îndrăgostit, din adolescență (rememorează în ultimele pagini ale docudramei), de Oona, Beigbeder luminează canavaua epocii, folosește sursele cele mai obscure, hașurează spațiile albe ale biografiilor cu seducătoare scrisori imaginare (epistolarul, rămas secret la ordinul moștenitorilor, dintre Oona și Jerry), însuflețește personajele acestea ilustre, maniacal, prezentînd adevărați arbori genealogici. Așa apare dinastia Chaplin, încununarea iubirii lui Charlot pentru Oona prin nașterea moștenitoarei Geraldine, viitoarea actriță: „Iată condițiile care au fost necesare pentru a se naște o femeie ca Geraldine Chaplin... S-o luăm în ordine: emigrația irlandeză către America, drumul lui Charlie către Hollywood, întîlnirea lui Eugene cu Agnes, anii nebuni ai cinematografului mut, închiderea unui dramaturg uriaș în teatrul lui interior, tragedia tăcută a divorțului pe cînd divorțul nu exista, cele trei căsătorii ale lui Charlie de pe vremea cînd inventa cinematografia populară, crahul din 1929, singurătatea dezlănțuită a Oonei în Manhattan, Pearl Harbor-ul, plecarea lui Jerry la război... A fost nevoie de coincidențe și de hazard. Aveau o șansă la un miliard să ajungă ca, împreună, să o creeze pe Geraldine Chaplin, născută în Santa Monica, pe 31 iulie 1944, pentru ca aceasta, douăzeci de ani mai târziu, să joace în *Doctor Jivago*, iar fiica ei, Oona Castilla Chaplin, să se poată lăsa înjunghiată, fie și gravidă, în *Game of Thrones*.” (p. 210)

Scrisul lui Beigbeder absoarbe tot: cinema de artă și popular, literatură cultă și *pulp fiction*, flirtează cu muzicile și figurile iconice ale noilor generații (mărturisește, în cîteva rînduri, frica paranoică de îmbătrînire, de irelevanță). Și, fără complezență, evocă „uzina de carne” a războiului mondial: masacrele, lagărele, dispararea nevindecabilă produsă de decoperirea stivelor de cadavre și a supraviețuitorilor scheletici, zombificați (după război, cu prima ocazie Salinger se va retrage în reclusiune, la Cornish, cu o mizantropie totală), promiscuitatea, cinismul generalilor, umilința de nevindecat – prin



toate recompensele protecției sociale – a unei Franțe înfrînte, descompuse, eliberate de americani. Evocă – fluierînd copilărește în biserică – și crimele eliberatorilor, violurile, furturile. Sondează detaliile sordide ale conflagrației nr. 2, anticipînd – prin recurs la mașina timpului, care e proiecția literară – conflagrația nr. 3: „Un nou conflict mondial ar șterge datoriile publice, ar relansa creșterea economică, ar reduce suprapopularea... Copiii răzgîiați și amnezici din țările bogate speră inconștient că un nou cataclism va face loc supraviețuitorilor. Vor să lase și ei o umă. Visează, fără a o mărturisi, că Istoria nu s-a încheiat. Caută o nouă utopie și noi clivaje. Doresc un nou dușman de masacrat. Vor să fie traumatizați și de altceva decît de vreun episod din *Saw* urmărit pe YouTube. Tineretul din 2014 poartă doliu după opțiunile tragice. Duce lipsă de distrugerii. Generațiile precedente i-au lăsat moștenire o îndatorare colosală, un șomaj masiv și o planetă poluată. Plictisul existențial, sentimentul vidului, frustrarea globalizată hrănesc înfricoșătoarea dorință numită nihilism.[...] Nici nu e de mirare că unii devin teroriști. În definitiv, ce este terorismul dacă nu unica șansă a unor antieroi de a improviza propriul război pe timp de pace?” (p. 223)

Contrapunînd ferocei istorii mari poveștile de iubire din *Oona & Salinger*, Frédéric Beigbeder a scris, totuși, o pledoarie pentru puritate și frumusețe. Metadostoievskian, pentru că frumusețea, așa cum o înțelege romancierul francez, transcende ideologia, intoleranța, exclusiunea socială și fanatismele de orice fel. Chiar dacă îi este imposibil să *mîntuiască* lumea, *lumea* asta în care stîngistul Chaplin a fost expulzat de la Hollywood for the rest of his life, locul unde – scrie Beigbeder – toată lumea conduce Mercedes sau BMW-uri (altădată asamblate de sclavii din lagărele naziste) și își dorește să se înțelească de la Hugo Boss (fabricantul de izmene pentru SS-iști). Un roman *for the happy few!*

Omul de Neanderthal

Ștefan Petra

Dimitra Papagianni, Michael A. Morse
Om de Neanderthal.
O poveste de știință modernă
București, Editura Corint, 2018

Apărută în Marea Britanie încă în anul 2013 și tradusă la noi abia în 2018, această carte vine să completeze un gol în peisajul românesc, prin faptul că noile descoperiri arheologice și studii de antropologie au schimbat în ultimii ani percepția asupra neanderthalienilor.

Studiile de paleontologie - paleoantropologie au căpătat în ultimii ani un tot mai mare avânt, desigur și pe fondul interesului crescând al publicului cititor - nespecialist - față de trecutul îndepărtat al omenirii, despre modul cum oamenii au devenit oameni. Genul *Homo* a apărut demult, despărțindu-se de primate, de vreo 6-7 milioane de ani, și de atunci a cunoscut zeci de specii, mai mult sau mai puțin importante, mai mult sau mai puțin studiate și cunoscute, uneori doar după câteva fragmente osoase, găsite în urma cercetărilor. Așa cum arată autorii, doar în ultimii 2 mil. ani, au existat 12 specii umane (p. 19), deseori unele dintre acestea trăind concomitent, în aceeași perioadă de timp.

Una dintre aceste specii, care a fost mai intens studiată, este cea a omului de Neanderthal, numit popular și omul de peșteră, ale cărui urme au fost descoperite pentru prima oară în Germania, la mijlocul sec. XIX, dar apoi și în multe alte părți, printre cele mai importante fiind siturile din Anglia, Franța, Spania, Israel ș.a. El este considerat important pe de o parte pentru că s-a format și a trăit în Europa o perioadă foarte lungă - se vorbește de 600.000 ani (sau chiar 800.000 !) până prin 30.000, iar pe de altă parte, datorită faptului că a avut un mare rol în evoluția omului, prin perfecționarea îndelungată, în multe milenii, a uneltelor de piatră cioplită - tip levalois, musteriene, continuând apoi cu uneltelile aurignaciene și gravettiene ale omului modern timpuriu.

Este un lucru cunoscut și general acceptat, conform teoriei „*Out of Africa*” (p. 23 ș.a.), că genul *Homo* s-a format în Africa, de unde a emigrat la un moment dat, în mai multe perioade succesive, prima dată în Asia și Australia, apoi în Europa și în America.

Autorii urmăresc cu acribie această parte a evoluției umanității, noile descoperiri în domeniu, multele discuții, deseori în contradictoriu, purtate în acest sens, noile metode de cercetare și datare, extrem de importante în vederea interpretării rezultatelor. Aceasta pentru că în domeniul paleontologiei sunt mai multe întrebări decât răspunsuri, mai multe necunoscute și posibile ipoteze decât certitudini. Deseori, descoperirile constau doar în câteva oase, extrem de interpretabile și deseori într-o stare precară de conservare. Ele sunt făcute la mare distanță în timp și spațiu unele de altele. În total (!!) se vorbește că au fost descoperite oase a doar câteva sute de indivizi

Homo neanderthalensis, pentru o perioadă de peste jumătate milion de ani și un teritoriu cuprinzând o parte din Africa, Europa și Asia. În plus, ritmul descoperirilor noi - și deci și al noilor ipoteze - se accelerează vizibil, astfel că de la scrierea acestei cărți în 2013, unele date și teorii deja pot fi considerate ca depășite, cel puțin parțial - de ex. importanța acordată lui *Homo denisovan* (Siberia), *floresiensis* (Indonezia), *luzonensis* (Filipine). Deseori fosilele sunt redatate (p. 206 ș.a.), reinterpretate, se inventează noi și noi metode de datare: radiocarbon, cu uraniu și toriu (p. 180), izotopi de oxigen, extragerea ADN atunci când acesta a fost conservat (p. 197) ș.a. Fosilele doar „sugerează” concluziile, nu le impun, iar teoriile sunt „probabile”, aproximative, urmând a fi verificate în viitor.

Om de Neanderthal se caracterizează prin câteva trăsături distincte: trup athletic construit, robust, îndesat, cu oase mari, puternic, arcade pronunțate deasupra sprâncenelor (p. 174), cu creierul chiar mai mare decât al lui *Homo sapiens* etc.

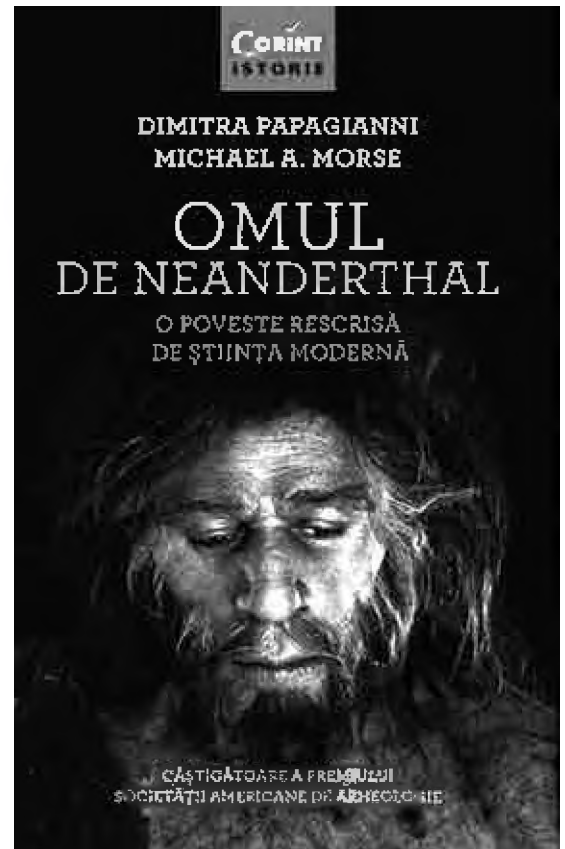
În principal, se pun câteva probleme în legătură cu tipul uman neanderthalian:

1. În ce măsură au caracteristici cu adevărat umane? Răspunsul poate fi considerat pozitiv, de vreme ce ei foloseau focul, fabricau unelte de piatră cioplită, aveau un limbaj articulat, purtau haine, aveau grijă de cei bătrâni, de morți, îngrijeau pe cei răniți.

2. În ce măsură au intrat în contact cu *Homo sapiens*, următoarea specie umană, care a ajuns să domine lumea și să înlocuiască pe *Homo neanderthalensis*? Deși ipotezele abundă, deseori în defavoarea neanderthalienilor, mai ales în mass media dornică de senzational, faptul că omul modern are 3-4% gene neanderthaliene până în ziua de azi, vine să confirme faptul coexistenței lor vreme îndelungată, a încrucișării lor, dovadă puternică a faptului că aproape un milion de ani de evoluție paralelă n-au fost capabile să înlăture total urmele acestora. De altfel, toate speciile umane sunt în contact, se încrucișează, ca de ex, denisovanii cu neanderthalienii, cu omul modern ș.a.

3. Rămâne în continuare deschisă problema extincției neanderthalienilor, cu toate că termenul nu e cel mai potrivit. Ei s-au încrucișat cu *Homo sapiens*, au fost asimilați de către acesta, iar schimbarea climatică nu i-a afectat prea mult. De altfel, perioadele reci, în care Europa a fost „acoperită” de ghețuri, denumite „glaciațiuni” au permis omului și animalelor să supraviețuiască. Deci și plantelor. „Rece” este deci un termen mai mult decât relativ, extrem de vag ne-definit...

4. Se consideră îndeobște că omul modern este specia cea mai adaptată, de vreme ce a înlocuit omul de Neanderthal și a reușit să populeze întreaga planetă. Dar putem să afirmăm că omul modern, format demult în sudul Africii, a ajuns în Europa abia către 50-40.000 ani, pe când cel de Neanderthal a populat Europa o perioadă de peste 500.000 ani...



Cu tot spiritul general științific al autorilor, ce contravine speculațiilor și defăimărilor frecvente în cultura populară din occident, putem constata și câteva lipsuri: un prea mare accent pe determinismul geografic - rolul climei, al țărmului sunt mult supraestimate; omul de Neanderthal și cel modern tind să fie tratați separat, fără prea multe interacțiuni („avem imaginea !! a două populații separate” p. 196) și cu rol de concurenți (în spiritul american!), cel dintâi considerat a fi „exterminat”, învins, înlăturat cu forța de cel modern, în pofida multelor dovezi contrarii; unele teorii ale autorilor sunt mai apropiate de fantezie decât de realitate: „gena limbajului” (p. 199), „n-au avut nici o încrucișare” (p. 198), „nu avem dovada !! existenței societăților mixte sau a unei interacțiuni de lungă durată, însă avem proba ! unor contacte de o !! noapte suficient pentru ca rezultatul acestora să afecteze întreaga populație din afara Africii” (p. 200) etc. Apoi, considerăm că această lucrare cedează prea mult în fața facifului, a stilului jurnalistic, e scrisă prea evident pentru „oamenii obișnuiți” (p. 239), net diferiți de „specialiști”: deseori sunt evitate datele precise, referirile la concret, se fac frecvente referiri la reviste, ziare, filme, cărți beletristice, piese rock ce au ca pretext pe neanderthalieni, ori chiar se face referire la expresia de limbaj uzual - probabil anglo-american, inexistentă la noi - ce ar caracteriza un om „inferior” în limbaj sau comportare, denumit „neanderthalian”.

Cu toate acestea, părerea autorilor, specialiști în problemele omului de Neanderthal, este pozitivă: „ei au fost în mod esențial pe aceeași traiectorie cu specia noastră... Toate aceste realizări îi plasează pe neanderthalieni la același nivel cu *Homo sapiens* din perioada interglaciara a eemianului, acum 120.000 de ani... cele două specii păreau să coexiste, preferând chiar aceleași habitate” (pp. 208-209).

„Pablo Neruda mi-a mărturisit că îi e dor de România și de oamenii de cultură pe care i-a cunoscut în țara noastră”

de vorbă cu prozatorul Dumitru Popescu

Oricine călătorește în Republica Chile se va întâlni, într-o formă sau alta, cu opera și memoria lui Pablo Neruda, marele poet chilian, laureat al Premiului Nobel pentru literatură, în 1973. Ocupându-mă de viața și activitatea poetului, am aflat, întâmplător, că acesta a fost vizitat, la reședința sa din Isla Negra, de domnul Dumitru Popescu, cunoscutul scriitor și demnitar român, căruia i-am solicitat un scurt interviu pe această temă.

Acest interviu, împreună cu peste 20 de articole și interviuri despre cultura și civilizația chiliană, va intra în sumarul volumului *O călătorie la capătul lumii*, scris împreună cu Doina Rad, volum care urmează să apară, în cursul acestui an, la Editura Tribuna. (I.R.)

Ilie Rad: – *Stimate Domnule Dumitru Popescu, vă mulțumesc pentru că ați fost de acord să facem acest interviu despre Pablo Neruda, mai ales că sunteți, în mod cert, singurul român în viață, care l-a cunoscut pe marele poet chilian. Din investigațiile făcute de mine, rezultă că Pablo Neruda ne-a vizitat de trei ori țara: în 1950, 1951 și 1960, fiind cucerit de ospitalitatea românilor (“În puține locuri din lume mi-am făcut atâția frați, într-un timp așa de scurt”, scrie el în volumul memorialistic, Mărturisesc că am trăit.) L-ați cunoscut pe Pablo Neruda, cu ocazia acestor vizite în România?*

Dumitru Popescu: – Eu nu-l întâlnisem pe Pablo Neruda, în deceniul al șaselea, când lucram în presă, dar eram la curent cu vizitele sale, și mai ales cu poezia sa, tradusă și tipărită în România. Chiar celor ce nu-l cunoșteau personal le devenise familiar, căci presa noastră îi acorda o atenție afectivă. Era pentru noi o efigie a geniului liric revoluționar, ce anima popoarele latino-americane, cuprinse de furtuna eliberării.

– *Mi-ați spus că ați fost în Chile, în 1970, în plină campanie electorală pentru alegerile prezidențiale. Cu ce ocazie ați călătorit în țara lui Neruda?*

– Fusesem trimis să mă întâlnesc cu conducerea Partidului Comunist, să am convorbiri politice cu Luis Corvalan, un militant de forță al stângii din America de Sud, care întârzia însă cam mult obediința față de patronul ideologic (și financiar) de la Moscova. Nu știu dacă l-am clintit din convingerile și orientările sale, dar i-am înfățișat tabloul real al hegemonismului sovietic și consecințele nefaste ale acestuia, pentru mișcarea comunistă mondială. Firește, am strecurat și aluzii critice privitoare la propria sa orientare, ce contribuia la estomparea Partidului Comunist, cel puțin în ochii confrăților din alte partide, ce nu se mai supuneau dicteului moscovit.

– *În ce context v-ați întâlnit cu Pablo Neruda, care v-a invitat apoi la Isla Negra, reședința lui preferată?*

– Neruda a aflat de la președintele Partidului Comunist, Luis Corvalan, că mă aflu în Chile, și l-a rugat pe acesta să includă în programul vizitei mele o călătorie la Isla Negra, de fapt petrecerea unei zile întregi, cu el și soția. Când am ajuns acolo, m-a îmbrățișat (ca și pe ambasadorul României, care m-a însoțit) cu o căldură neobișnuită, ca pe un frate, pe care nu l-a mai văzut de mult. Mi-a mărturisit că îi e dor de România, ca și de oamenii de cultură pe care i-a cunoscut, cu ocazia călătoriilor sale în țara noastră, afirmând că are cele mai emoționante amintiri despre frumusețea omului român, tot atât de temperamental ca și ei, latino-americanii.

– *Cum era Neruda în relațiile cu cea de-a treia lui soție, Matilde Urutia? Era aceasta o figură dominantă, protectoare a poetului?*

– Mă întrebați despre doamna Matilde. Mi-a făcut o impresie puternică, deși, la drept vorbind, la prima vedere nu se evidențiază prin nimic deosebit. Tocmai contrastul dintre aspect și fond m-a frapat și mi s-a impregnat în memorie. Ca femeie, putea fi taxată drept o blondă ștearsă, păstrând totuși ceva dintr-o strălucire mai veche, probabil din vremea când își exercita profesiunea de cântăreață.

Vă interesează dacă era dominantă ori protectoare. Nu, departe de așa ceva! Era o femeie dezbrăcată total de însemnele puterii de gen: autoritarism, sex-appeal sau supușenie înșelătoare. Ei doi comunicau prin fluxul psihic și emoțional, printr-o convergență lăuntrică, dincolo de convenția relației matrimoniale. Călătoriseră împreună, șezuseră alături prin mari capitale, aveau același bagaj de reprezentări despre diferite puncte ale globului și o imagine unitară identică cu privire la omenire. Aceasta sudează legătura dintre doi prieteni sau doi iubiți, nu? O bună parte a vieții lor trecute constituia bun familiar comun.

Îi cunoșteam lui Neruda, din fotografiile de presă, profilul sever, de căpetenie incașă, nasul acela acvilin de piele roșie, cu ceva dramatic și rapace în formatul său. Acum îl vedeam surzând între soția iubită, în stare, mi se părea, să înmoaie orice



Remo Giatti *Marmolada - peretele sud gravură, acvatinta, 24 x 16 cm. Colecția Trentino*

substanță dură, inclusiv cea umană, și niște „vechi prieteni”, ce-i făceau plăcerea să-l viziteze acasă, în îndepărtata sa țară. Citeam pe fața doamnei Matilde o blândă mândrie suverană, izvorâtă din realitatea că e perechea intimă a unui mare poet al lumii. Avea gesturi aparent leneșe, dar sugestive, reliefate mai ales în timpul servirii mesei. Recunosc, memoria mea, dispersată în alte direcții, n-a reținut și meniul (pregătit de ea însăși), dar îmi amintesc că a fost uimitor de ușor de digerat, ca și când ar fi avut la bază savantul echilibru gastronomic chinezesc.

– *E adevărat că, atunci când avea musafiri, lui Neruda îi plăcea să își trateze singur oaspeții, cu băuturi preparate de el însuși?*

– Adevărat, ne-a dat să bem ceva preparat de el, dar nu s-a lădat cu așa ceva. S-a lădat însă, și foarte apăsător, cu muzeul său, al miniaturilor de nave maritime. A păstrat pentru final dezvoltarea „comorii”, după terminarea prânzului, când epuizasem fondul discuțiilor, și a făcut-o gradual, ca un meșter al surprizelor. Erau acolo, în cea mai mare încăpere a locuinței, zeci și zeci de adevărate capodopere ale respectivului artizanat – goelete, corăbii medievale, cargoboturi și pachetboturi ale secolelor nouăsprezece și douăzeci. Cumpărate, primite cadou, câteva câștigate la loterii și la jocuri de noroc. Se arăta nespuse de mândru de ele, încât și le lăuda mai abitir ca pe volumele de literatură. La drept vorbind, îmi dau acum seama, poezia lui n-a făcut obiectul niciuneia din povestirile sale. Trecea repede peste acest subiect. Singurul element pe care a ținut să ni-l dezvăluie, din cariera sa lirică, a fost debutul din adolescență, și faptul că repede, după 20 de ani, a devenit vedetă internațională, cu volume tipărite în diferite limbi.

– *Se știe că forțele de stânga din Chile au ezitat între a-l numi candidat la prezidențiale pe Neruda sau pe Salvador Allende (acesta din urma mai candidase încă de trei ori, de fiecare dată fără succes). Neruda, ca un membru de partid disciplinat, a acceptat candidatura, dar în cele din urmă a fost propus, totuși, Allende, care a și câștigat. Ați discutat acest detaliu cu Pablo Neruda?*

– Da, am discutat despre candidatura lui Neruda la prezidențialele chiliene, ce tocmai se apropiau! Mi s-a părut că aceasta candidatură îl persecuta ca o obsesie sinistă. Nu era de glumit cu starea lui de spirit. Mi-a spus deschis că nu mai poate dormi, sub presiunea respectivei virtualități, și orice discutăm, până la urmă subiectul se încheia printr-o nouă lamentație. Pare neveridic, dar la un moment dat m-a rugat, cu un ton prietenesc-confidențial, să pun o vorbă bună la Corvalan, ca să renunțe la această idee cumplită. La întâlnirea cu președintele partidului, dinainte de plecare, chiar i-am strecurat acestuia dilema lui Neruda. De o manieră diplomatică, desigur, ca lucruri percepute de mine, nu afirmate de candidatul lor, care, chipurile, le ascundea cu discreție, dar mie îmi deveniseră transparente.

– Ați discutat despre Premiul Nobel? Neruda fusese de mai multe ori nominalizat la acest premiu (pe care îl va lua în 1971), iar Mihai Beniuc spune în memoriile sale că Neruda ar fi propus și un român pentru Premiul Nobel. (‘Au fost scriitori ca Neruda, cu care eram prieten, și Quasimodo, care au stăruit ca și un român să ia Premiul Nobel. Dar propunerile lor nu s-au soldat cu vreun succes.’)

– Sigur că am deschis discuția despre Premiul Nobel. Neruda mi-a spus că, de fapt, dacă va lua acest premiu, el va fi decernat minerilor din Valparaíso, el nefiind decât glasul acelora. Îi considera eroi, demni urmași ai incașilor, și a citat un vers din poeziile închinat acestora, în care, rețin, se distingea țipătul cositorului frânt, ca vocea minerilor oprimați. N-a făcut istoricul candidaturilor sale la această înaltă distincție mondială.

Cât privește românul acela, la care spuneți că se referea Beniuc, probabil că era proiecția propriilor aspirații ale „toboșarului timpurilor noi”.

– Ați vorbit despre antologia sa, 44 poetas rumanos, apărută în Argentina, în 1967, antologie total necunoscută în România?

– Nu mi-a spus nimic despre o asemenea antologie, de care aud și eu pentru prima dată.

– Aveți vreo fotografie din acea călătorie? V-a dat Neruda vreo carte cu autograf? Ați evocat undeva întâlnirea Dvs. cu Neruda?

– N-am făcut fotografii, așa ceva nu ne-a trecut niciunui prin cap, și n-am cerut autografe. Eu am mai scris despre călătoria mea chiliană, dar în ansamblu. E prima dată când, la

solicitarea dumneavoastră, evoc întâlnirea cu Pablo Neruda, la el acasă.

– Ce impresie v-a făcut reședința lui Neruda, de la Isla Negra?

– Isla Negra mi-a apărut ca o mică oază de liniște terestră, la marginea oceanului. Dacă nu mă înșel, e de fapt o peninsulă. Ce m-a mirat e că un poet atât de vulcanic, încărcat de energii oceanice, strigând la popoare să-și apere identitatea și autostăpânirea, înfruntând ideatic și metaforic coloșii autorității mondiale, s-a instalat într-un asemenea culcuș, în acea atmosferă aproape somnolentă. Probabil că forța fanteziei sale avea nevoie să se și odihnească!

– Se știe că Pablo Neruda a dedicat unele poezii lui Stalin, pe care nu și le-a renegat, după faimosul raport al lui Hrușciiov, la Congresul XX al PCUS, dimpotrivă, le-a inclus în operele sale complete. Cum apreciați această consecvență?

– Știu că Neruda a scris o odă la moartea lui Stalin. Din câte îmi amintesc, el îl adula pe șeful PCUS ca generalisim, sub al cărui comandament popoarele Rusiei au pus pe fugă cea mai teribilă mașină de război din istorie. El susținea că, fără eroismul rușilor conduși de Stalin, lumea ar fi gemut și astăzi sub cizma nazistă, în sclavie rasistă.

De altfel, cum reiese și din cărțile Svetlanei Aleksievici, scriitoarea belarusă, laureată a Premiului Nobel pentru Literatură, în 2015, o mare parte a rușilor de azi susțin aceeași teză, că Stalin a salvat atât țara lor, cât și omenirea.

– În ce limbă v-ați înțeles cu Neruda?

– Pentru discuțiile ce se proiectase să le port cu Luis Corvalan, aveam cu mine un translator de spaniolă. Neruda a fost bucuros să poată vorbi, acasă la el, în limba lui.

– L-ați cunoscut pe ambasadorul de la acea dată al României în Chile, Vasile Dumitrescu, cel care l-a cooptat pe Nicoale Ceaușescu în rândurile Partidului Comunist. Cum vi s-a părut?

– Vasile Dumitrescu, fost ziarist, m-a însoțit pe tot parcursul călătoriei în Chile. Era un taciturn simpatic. Chiar când vorbea, trebuia să-ți ciulești urechile, ca să întreții un dialog cu el. Știa o mulțime de lucruri și de acasă, și de acolo. Colecta întâmplări hazoase, în ciuda faptului că nu avea umor.

– La finalul acestui dialog, ne puteți dezvălui la ce lucrați?

– Am un roman gata de tipar, sau sub tipar – nici nu știu care e situația –, la Editura RAO, unde procesul editorialistic se tot lungeste. Lucrez la un volum de proză scurtă, care, spre deosebire de roman, comportă dificultatea trecerii mereu de la un univers uman la altul. Am să-l dau anul acesta unei edituri, cu speranța de a apărea în 2020.

– Vă mulțumesc foarte mult!

Interviu realizat de
Ilie Rad



Remo Giatti

Ra Gusela la trecătoarea Giau (1998), gravură, acvatinta, 29 x 22,5 cm. Colecția Veneto

„Artistul creează sentimente și metafore ale unei viziuni a lumii”



de vorbă cu graficianul Remo Giatti (Italia)

Dorina Brândușa Landèn: - Sunt interesată să îți pun două întrebări „simple” care au legătură cu două lucruri: una este despre procesul prin care ediția *Geo Grafica* intră în lume și a doua este modul în care am putea face o punte de legătură cu omul care creează aceste lucrări de artă.

Remo Giatti: - Aceasta este o operă care adaugă anului 2019 un timp de 45 de ani de creație. Este expoziția unei ediții care prezintă 90 de gravuri, toate create de mine. În anii 1974/75 nu aveam experiența gravurii. Am preferat tehnicile experimentale, am păstrat tehnica artiștilor moderni ai gravurii internaționale (Goetz, Hayter, Friedlaender și alții). Am păstrat mai puțin sau nu am păstrat deloc de la artiștii italieni sacrii: Morandi și alții. Nu am ales gravura în alb-negru, tradițională. Nu sunt un adevărat producător de realitate... Deci, participarea la „curse” a fost dobândită prin însușirea de noi tehnici, necesare și particulare (Austria, Veneția etc.), cu artiști inovatori.

- Multe dintre lucrările tale de artă au ca tematică munții și nu doar ca un element de peisaj. Acesta însemnând că muntele este important pentru tine. Ce spune muntele despre tine și cum ți-a influențat devenirea în calitate de artist dar și ca ființă umană?

- Este vorba despre 90 de lucrări de gravură pe care le-am realizat începând din anul 1991 și adunat în editia *Geo Grafica*, care are un subtitlu important: „pământ sau pământ”. Am ajuns aici

gradat producând diferite *foldere* cu ediții care au condus apoi la colecția finală pe care am încheiat-o în anul 2016, după 25 de ani de muncă. De fapt, muntele a fost începutul și pentru că am trăit mult în munți ca băiat. Am fost atras de formele rocilor, de minerale, adică de forme și culori. Recent, am fost încântat să găsesc în biografiile artiștilor ca Escher, Leonardo da Vinci însuși, dar și la mulți alții, aceeași admirație și interes pentru aceste lucruri. Muntele, peisajul pot deveni obiectul atenției artistice pentru artiștii vizuali, dar același lucru se întâmplă și în cazul muzicienilor, compozitorilor, scriitorilor, fotografilor. Nu este vorba despre gândirea doar la formele pe care muntele ți le poate sugera, tema reală este „pământul”, acest teren care este pus tot mai mult în dificultate. Întregul pământ, cu peisajele sale diferite, poartă semnele prezenței umane: peisajul devine tot mai mult lucrarea omului. Aceasta reflectă interacțiunea dintre pământ și om și trebuie văzută în globalizarea sa geografică. Iată tema sau setul global. Modul în care vedem peisajul este întotdeauna influențat de factori culturali. Omul percepe peisajul; acesta trezește în simțurile sale reacții care la rândul lor determină ideea sa personală despre peisaj. Burckhardt afirmă că „nu în natura lucrurilor ci în capul nostru trebuie să căutăm peisajul; este o construcție mentală care servește ca referință la o societate care nu mai trăiește direct pe pământ”. Cred că are dreptate când spune că fiecare observator își va vedea propriul moment unificator care va deveni primar pentru

el însuși. Aici este legătura cu antropologia, arheologia, sacrul, care uneori apare în lucrări. Cu toate acestea, mi se pare că, în abstract, există diferite ipoteze de citire. Abstract „munți, mări, văi, râuri, aer, orizont, așa este pământul meu...”, un act de iubire, 90 de lucrări selectate, originale, în care trăiește amintirea pământului cu implicații etnice, antropologice și naturaliste; redescoperirea rocilor și a mineralelor de care artistul a fost pasionat încă de când era foarte tânăr; alchimia procedurilor grafice, pasiunea pentru artă și tenacitatea gravurului, apropierea artistului de școlile de inovație calcografică, au însemnat că, în ultimii 25 de ani, a fost propus un „drum” însoțit de o vastă creație de gravuri dedicate acestor teme. Munții de hârtie, de culori și plăci, anii de muncă grea, de imprimare intaglio, în care timpul nu este calculat, au făcut posibilă realizarea acestei lucrări impresionante în care a fost necesar să se experimenteze și să se adauge la bagajul tehnic existent, noi proceduri personalizate care permit vizualizarea texturilor rocilor, oferind reliefuri și stratificări, depășind conceptul de gravură tradițională și oferind noi efecte ale „calcografiei naturale” prin suprapunerea procedurilor încrucișate. Acestea sunt compoziții de invenție care nu au nimic de ilustrat, ele sunt imagini evocatoare care pot fi urmărite înapoi până la magia-sacrală, amestecând sugestiile arheologice, etnografice, influențe suprarealiste și cercetări abstracte.

- Utilizezi diferite tehnici și o paletă de culori care dau gravurilor tale un caracter pictural. Asta te păstrează în legătură cu problema picturii? Sau este un element care are un înțeles foarte diferit pentru tine în ceea ce privește practicarea artei?

- Da, este adevărat, anumite gravuri au o relație cu pictura din motivele deja ilustrate. Prin culoare doresc să dau un contact emoțional observatorului. Să îi ofer sentimente, momente dezvăluitoare și să las o urmă. Nu o reproducere cu ilustrații ci cu o reinterpretare personalizată a unui subiect recunoscut. Cu toții cunoaștem numeroșii termeni tehnici utilizați la gravură: acvatinta, maniera în negru, point sèche etc. și a fost necesar pentru formarea mea să experimentez cu tehnici variate și cu materiale diferite cum ar fi materialele plastice, plexiglas și colaje lipite cu „carborundum”, material care este o pilitură de fier, numită așa de inventatorul ei, Joan Mirò și alți artiști mari la Atelierul 17 Paris. Este exact ceea ce se vrea, fiecare artist dorește să experimenteze cu propria sa tehnică.

- Se pare că păstrezi întotdeauna o singură temă, munții, dar tratată din unghiuri diferite. Te simți ca un artist eminent creator sau munca ta este și rezultatul a ceea ce ți se întâmplă în viață?

- Fiecare își urmează propria fantezie, inspirația și caracterul tehnic concret la executarea lucrărilor. Adesea mă gândesc la lucrările lui Piranesi, un gravor care și-a concentrat atenția asupra inventării închisorilor imaginare, cu sutele, în alb și negru. Sau opera xilografică gigantică a lui Hokusai, care are întotdeauna în aceste lucrări viziunea îndepărtată și severă a Muntelui Fuji. De multe ori m-am întrebat de ce această insistență. Acestea sunt probabil simboluri arhetipale sau extrase din antropologie. Dar dacă am înțeles bine întrebarea, în ceea ce mă privește, da, bineînțeles, am insistat prea puțin asupra muncii dedicate muntelui (25 de ani), dar a fost o paranteză în

munca mea de creație, mult mai mare, care astăzi este aproape de o sută de ediții realizate pe texte poetice, literare sau istorice. Printre alte lucruri, aș vrea să vă reamintesc că acum voi produce un nou volum de artă, ediție limitată de 50 de exemplare, dedicată lui Francisco Goya, cu 10 gravuri, care va fi expus în septembrie la Nisa iar în primăvara anului 2020, la Muzeul Goya din Castres (Franța). Iar în luna decembrie, ediția dedicată lui Leonardo da Vinci va fi prezentată la Consulatul Italiei de la Nisa, cu 5 gravuri pentru aniversarea a 500 de ani de la moartea sa.

– *Care crezi că este diferența dintre arta publică și arta privată? Ce are artistul pentru colectivitate?*

– Lipsa suportului economic este întotdeauna evidentă. Dacă arta publică se limitează la achiziționarea unor sculpturi pentru a le pune în parcuri, nu este interesantă. Este vorba despre o lipsă de sprijin economic adecvat pentru artă în general, atât public, cât și privat. Amintiți-vă că, în urmă cu câțiva ani, în marele oraș Milano, un artist renumit ca Arnaldo Pomodoro a creat un muzeu de artă contemporană important, foarte activ și modern, care a funcționat doar timp de câțiva ani apoi a trebuit să se închidă din cauza costurilor ridicate de gestionare și a lipsei de resurse. În Italia, printre altele, nu avem rețeaua *Kunstlerhaus* sau *Kunsthau*s care există în străinătate și care reprezintă, de asemenea, puncte de agregare și întâlnire pentru artiști internaționali.

– *Crezi în capacitatea artei de a fi un catalizator al schimbării și o forță de vindecare în lume?*

– Este dificil pentru mine să răspund la această întrebare fără pesimism. Vreau să sper, dar nu. Mă gândesc la viața și angajamentul artiștilor, prietenilor și măștrilor pe care i-am cunoscut în timpul acestor 45 de ani de muncă, care au dispărut acum, dar care, totuși, au lăsat un semn de neșters prin munca lor de creație. Astăzi au dispărut de pe scenă și nimeni nu are grijă de ei. Totuși, ei au creat lucrări importante și au luptat împotriva indiferenței și a ignoranței instituțiilor încercând să trimită mesaje de schimbare și îmbunătățire. Din păcate, în orașul Milano, care a văzut prezența a mii de artiști din întreaga lume de la sfârșitul războiului încoace, este dificil să găsești un răspuns. Sunt prețuite doar vârfurile de diamante care au atins valori economice foarte mari (Fontana, Manzoni etc.) Cine își mai amintește de Sironi sau Gianni Dova? Cu ani în urmă, artistul Chisto a realizat o instalație pe o insulă din Lombardia, s-a vorbit foarte mult, ca parte din publicitate, însă câți au înțeles mesajul? Deci, cred că abilitatea artei de a fi un catalizator al schimbării poate exista, dar trebuie găsită în interiorul sensibilității persoanei.

– *Poți să ne spui care este legătura dintre operele tale de artă, creație și poezie?*

– Spre deosebire de pictură și sculptură, graficianul are mai multe asemănări cu poezii și scriitorii care, de multe ori, pe lângă scrierea textelor, sunt și poeți iubitori de grafică. Totul poate veni din relația pe care o avem cu hârtia, pentru că ne place hârtia tipărită și ne unește. Iubesc, îmi sunt dragi edițiile mici, tipărite cu caractere de plumb, întotdeauna asamblate manual în prese vechi, conform procedurilor din trecut. Există

mereu entuziaști cu mici tipografii; cu unul dintre ei am făcut 15 ediții mici dedicate poeziei. Edițiile mici, tipărite în 30 de exemplare, numerotate și semnate, par a fi lucrări mici, dar, în realitate este o muncă enormă a cel puțin trei persoane și aceiași trei autori, la final, au câte 10 ediții fiecare: poetul, artistul, tipograful. Uneori se obțin rezultate extraordinare, dar dacă ai dori să vinzi aceste cărți mici, costul ar fi foarte mare, dar plăcerea de a le face, asta, ne unește. Ele sunt aproape întotdeauna făcute ca omagiu adus arhivelor sau bibliotecilor care au colecții de poezie. O arhivă se află la Rovereto la Muzeul MART. Am întâlnit poeți foarte educați, intelectuali, profesori, care au avut nevoie de mult timp să scrie, să mediteze, să corecteze și să dea o versiune finală a poeziei după o perioadă de timp lungă, adăugând, eliminând citate aproape întotdeauna de neînțeles. Sunt „Poeți laureați”, așa cum i-a numit Montale, dar am avut de-a face și cu oamenii obișnuiți, spontani și relaxați. Întâlnirea pe care am avut-o în 1996 cu poeta Alda Merini din Milano, în casa ei foarte modestă din cartierul naval, casă care acum este muzeu, rămâne o amintire afectuoasă și de neșters. M-a trimis un prieten, un mic editor, care publicase prima carte de poezii a Aldei Merini. În acei ani Alda era necunoscută și subevaluată din cauza aventurii ei într-un spital de psihiatrie, de care a fost foarte încercată. Aveam nevoie de un text de prezentare pentru o expoziție de colaje pe care trebuia să o organizez la Roma, la *Galleria Incontro d'Arte*. I-am arătat Aldei noua serie de colaje care au impresionat-o prin culorile, combinațiile și noutatea lor. (Am fost încurajat și urmat de Luca Crippa, un binecunoscut maestru italian în colaj și în toate tehnicile, profesor în Brera). Într-o explozie de creativitate, Alda mi-a spus imediat să scriu că îmi va dicta poezia. „Dar cum, am întrebat-o, acum?” De fapt, asta s-a și întâmplat, ea a dictat poezia care s-a născut chiar în acel moment și eu am scris, aproape fără să realizez că am fost martor al unui moment unic, atingând cu mâna mea cele mai înalte vârfuri ale creativității. Un poem surprinzător a apărut, plin de bucurie, de viață și de entuziasm. Chiar și astăzi cred că a

fost o șansă fericită pe care mi-a oferit-o viața. Și galeristul din Roma nu vrea textul acestei necunoscute!

– *Ai studiat cu profesori precum Luca Crippa și Riccardo Licata. Poți să ne spui cum au influențat dezvoltarea ta ca artist vizual?*

– L-am menționat pe Crippa (Luca, nu trebuie confundat cu pictorul spațial Roberto Crippa, nu au nimic de-a face și nu sunt rude). L-am cunoscut în anii de după mutarea mea la Milano, în contextul inaugurării expoziției „Disegni dei Ligari” pe care am curatoriat-o în 1982 ca o organizare și preparare, la Palazzo Bagatti Valsecchi din Milano (acum Muzeu), l-am frecventat timp de aproape douăzeci de ani, până la moartea sa. Foarte original și înzestrat cu o mare abilitate tehnică, o imaginație incredibilă și o vedere foarte critică, lucid și neiertător în munca de creație, dar este imposibil ca într-un spațiu atât de mic să pot descrie munca sa și caracterul său. Lumea este plină de șarlatani și atunci când spui că ești stăpânul tuturor tehnicilor trebuie să te confrunți cu un adevărat maestru, studentul este ca un burete, absoarbe și, mai presus de toate încearcă - dacă reușește - să prindă nuanțele și acele mici detalii care sunt adesea ascunse și fac diferența. Desigur, fiind în contact, am putut înțelege erorile de setări pe care le-am avut și în cele din urmă să înving prin găsirea unui mod mai personal, dar rămânând departe de influența operei sale. Licata Riccardo a fost un inovator al tehnicilor grafice, urmând calea experimentării. Prelegerile sale și, în special, cursurile le-a ținut la Paris și Veneția au fost marcate de creativitate, de noi tehnici, materiale diferite pe care să gravezi, să lucrezi și să imprimi pe hârtie. Îi sunt recunoscător pentru tot ce am învățat. Mă supără că doi măștri de această statură dispar din scena actuală de artă!

– *Ai colaborat recent cu Galeria Quadriga și editura Diane din Nisa. Veți publica volumul de*



Remo Giatti

Peisaj din Leròsa, (1997), gravură, acvatinta, 22 x 28,5 cm, colecția Veneto

artă dedicat lui Francisco Goya la această editură? Cum s-a născut această colaborare cu o galerie și editură din Nisa?

– În 2010, după ce am participat la a 8-a Trienală Mondială de gravură, în Chamalières, Franța, l-am cunoscut pe Ioan Paul Aureglia, director al Galeriei Quadriga și editura franceză Diane, Nisa. Galeria s-a deschis în 1947 cu colaborarea fericită a unor artiști cum ar fi Masson, Matisse, pentru producerea de volume prețioase tipărite cu caractere de plumb și cu imprimare folosind placa de lemn originală și plăcile special gravate, la care astăzi colaborează cercetători importanți, scriitori, poeți și artiști europeni. Recent, expoziția de aniversare a 25 de ani sub conducerea lui Aureglia a avut loc în Anglia, la Universitatea din Cambridge. O lungă istorie a edițiilor de artă legate de literatură, poezie și afacerile actuale a dus la o listă foarte lungă de publicații. Este suficient să amintim *Divina Comedie*, *Iliada*, *Odiseea* și, aproape terminată *Leggenda Aurea*, bazată pe un text de Jacopo da Varagine data în anul 1250. Aceasta este o reeditare a unei istorii foarte interesante a sfinților aceluși timp. Cât despre mine, eu lucrez în prezent la doi „monștri sacri” ai istoriei artei, de care sunt literalmente îndrăgostit: Francisco Goya și Leonardo da Vinci ca omagiu și în memoria a cinci sute de ani de la dispariția lui da Vinci în Franța. Mai presus de toate, ei au nevoie de smerenie, de mare respect și de, tăcere; opriți telefoanele mobile și opriți-vă: vizionați, înțelegeți, învățați! Interesul pentru Goya a fost declanșat de vizita la excepționalul Muzeu Goya din Castres, un oraș francez care găzduiește colecțiile remarcabile franco-spaniole și o aprofundare a operelor lui Goya, după întâlnirea cu celebrul expert francez (și poet) John Louis Augé. Așa a fost posibilă o reevaluare atentă într-o cheie contemporană a gravurilor „Capricci”, la 220 de ani de la publicarea lor. Desigur, pentru mine au fost vremuri dificile și dureroase, suferință, dar, de asemenea, stimulare și am încercat să mă pun în contextul istoric și cultural al timpului, să interpretez și să capturez mesajele pe care Goya gravorul a vrut să le lase în istoria lumii, a omenirii. Repet, mesaje care sunt încă foarte actuale după 220 de ani sunt încă foarte puternice. Să ne amintim că Goya era, mai presus de toate, un pictor al curții regale: a suferit un eșec economic și numai datorită intervenției regelui de atunci al Spaniei a fost posibilă salvarea lui Goya de la dezastru și de la Inchiziția care l-a ținut sub control. Apoi a surzit, din păcate, dar aceasta este o altă poveste.

– Ai scris și publicat mai multe volume de artă dintre care: Grafica, Povestea lui Wilfredo, Remo Giatti: incizii, Crash al contemporanilor italieni. Ce ne poți spune despre această creație de autor și despre colaborarea cu artiștii din întreaga lume?

– Grafica, volumele de artă, ex-libris, edițiile, broșurile permit o colecție de cărți la îndemână pentru cei pasionați care nu sunt bogați, pentru tineri, cupluri, familii. Într-o grafică mică (care ocupă puțin spațiu), poate exista valoarea intrinsecă a unei întregi opere de artă. Gândește-te la marii autori pe care-i poți deține în ediții mici. Edițiile cu grafică de autori mari nu ating niciodată sume mari care ar fi un obstacol în calea difuzării. Poate de aceea îmi pasă foarte mult și continu să lucrez. În trecut, este adevărat că m-am alăturat altor artiști din

întreaga lume și am călătorit pe drumuri comune. Să ne confruntăm și să facem schimb de patrimoniul tehnic și cultural care este în fiecare dintre noi. Cu artistul austriac Wolfgang Seierl s-a născut o prietenie și colaborare care și după 20 de ani încă funcționează și facem lucrări împreună. În trecut am colaborat cu artiști bulgari extraordinari (Jordanov, Velikov) și belaruși (Jakovenko), dar și cu polonezi, argentinieni și de alte naționalități. Am schimbat lucrări, impresii, idei. Nu vă închideți niciodată în curtea proprie. Dificultatea (pentru mine) este să lucrez cu italienii, da, italienii! Toți cred că sunt mari stăpâni. În Italia, mă excludeau adesea de la expoziții, poate din gelozie sau invidie. De asemenea, deoarece nu fac parte din grupuri sau asociații, nu sunt cunoscut. Îmi petrec timpul în laborator și nu fac relații cu publicul. În general, în Italia, cei care organizează bienale sau expoziții colective de o anumită mărime au un al doilea obiectiv ascuns, adică să se prezinte ca mari artiști și să-i zdrobească pe alții. Pentru un străin, este mai ușor să opereze în Italia: găsește ușile deschise. Eu le găsesc închise.

– Diferite părți ale muncii tale sunt multivalente, la fel ca și diferite părți ale viselor. Încerci să te apropii de procesele de gândire așa cum există înainte ca ideea să fie complet formată? Poți să ne spui ceva despre modul în care se generează înțelesul/sensul în munca ta de creație?

– Încerc de fiecare dată să încep de la zero, un gol absolut, o foaie albă, la început nu știu ce-o să fac, ce voi face. Cred că în ceea ce privește stratificarea elementelor figurative, constructive și suprareale, pot fi reprezentați de ceea ce în critica de artă este numit „mesaj artistic” sau „filosofie” artistică, între ficțiune și adevăr. Mă gândesc la un vocabular de cuvinte cum ar fi: timp, aer, forme de plante, hieroglife, enigmă, labirint, oglindă, adică „peisaje abstracte”. Mă gândesc la limbaje diferite în fazele de cercetare în jurul problemelor formale. Pot exista citate din trecut și din prezent, pasaje din realitatea cotidiană, fragmente de poezie și chiar reinterpretarea altor imagini preluate din opere antice. Mă gândesc la o privire la realitate cu o întrebare despre destinul omului, despre viață și moarte. Fiecare lucrare este o provocare să nu cad în banal, în repetiția obosită din istoria artelor figurative. Căutarea unui limbaj care să ia în considerare multe lecții istorice care caută un astfel de adevăr expresiv personal.

În grafică, uneltele și formatul redus impun o metodă lentă de lucru, exactă și riguroasă. Primele coli xilografice au fost primele din „civilizația imaginii și a comunicării” pe care nu trebuie să o uităm. Vorbesc despre Albrecht Dürer, care a venit la Veneția și a admirat în mod deosebit decorul capodoperelor lui Mantegna. Artiști italieni au mers la Nürnberg pentru a asimila cultura germanică. Comparații foarte importante pentru difuzarea culturii în Europa. În plus, nașterea cărții la Magonza în 1455 a reprezentat un eveniment global, atât de mult încât în Europa nu exista nici un oraș fără tipografii. În Veneția, Aldo Manuzio este precursorul „cărții de buzunar” ilustrate cu xilografii și gravuri. Aceasta este istoria. Prin urmare, nu aș vorbi despre procese mentale, ci mai degrabă despre un sentiment de observare și o concentrare asupra cunoașterii lumii ca bază a tuturor lucrurilor. Nu există reguli în artă, dar este

necesar să ne gândim la lucrurile și „setărilor” altora, fără să le citim doar superficial. Nu sunt nici sociolog, nici psiholog, dar mă gândesc la „baroc” gândind că „spiritul baroc este spiritul aventurii intelectuale și creative *par excellence*, spiritul plăcerii teoretice și excesului cognitiv. Este spiritul care concepe producția artistică ca un risc din cauza dificultății practice, fizice, dar și abstracte a executării lucrării”. Aceasta susține filozoful Omar Calabrese. Artistul încearcă să se elibereze de povești, visuri, viziuni, fantezii, traume, tot ceea ce are în el. „Dar dacă artistul folosește una sau altă formă care corespunde adevărului subiectului de a-și exprima mișcările și experiențele intime, el își exercită dreptul de a folosi orice formă intimă necesară pentru el, a unui obiect de uz curent sau a unei forme deja materializate artistic de către un alt artist”. Dacă Kandinsky spune așa, așa să fie, Klee se definește ca un „ilustrator de idei”, în carnetele sale, Ernst descrie rolul pictorului ca fiind „izolarea și proiectarea a ceea ce vede el însuși”. Leonardo da Vinci a scris în cărțile sale: „creația artistică este ca sunetul clopotelor [...] în atingerea lor veți găsi toate numele și cuvintele pe care le veți imagina și mai târziu spune [...] nu sunteți seriosi să vă opriți și să vedeți pete pe pereți sau în cenușa focului, în nori sau noroi [...] veți găsi invenții minunate care stimulează talentul pictorului pentru noi invenții...” Aceste fraze sunt un stimulent zilnic pentru munca, pentru creația mea. În concluzie putem spune că artistul creează sentimente și metafore ale unei viziuni a lumii. Un act de luciditate paralel cu viața. Un joc de realitate care pune în acțiune grotescul, tragicul, comicul și realul. Dar nu este nevoie să explicăm prea mult sau să dăm titluri înșelătoare la lucrări, pentru că în acest fel, în opinia mea, sensul de reprezentare artistică este pierdut, condiționat prea mult și distrage atenția observatorului.

– La ce lucrezi în prezent și care sunt proiectele tale, expozițiile din viitorul apropiat?

– Nu am vrut să mă vorbesc prea mult, dar au fost necesare citate. Sunt foarte fascinat de faptul că expoziția mea, organizată de revista *Tribuna* la prestigiosul Muzeu de artă din Cluj-Napoca, este programată peste două luni. Sunt foarte mândru de acest lucru și mulțumesc tuturor pentru oportunitatea care mi-a fost acordată (lui Ovidiu Petca în special și celorlalți colegi). Pentru mine, este o reîntoarcere binevenită în România și este mai presus de toate o expoziție istorică pentru creația mea, pentru că atunci voi putea vedea pentru prima dată toate cele 90 de lucrări ale ediției Geo Grafica expuse laolaltă. După anii intenși de lucru în atelier, sunt programate în Franța trei expoziții în diferite perioade: prima în septembrie, la galeria *Quadriga* din Nisa, cu prezentarea lucrărilor despre Goya. Apoi voi expune ediția Leonardo da Vinci la Consulatul Italian din Nisa în noiembrie. În cele din urmă, în primăvara anului 2020, la o expoziție mare, parțial retrospectivă, voi expune lucrări din 1974 până în prezent, la muzeul Castres. Dar există și participări în alte contexte care nu sunt încă în calendar.

Interviu realizat de
Dorina Brândușa Landèn

Heidegger și scrierea istoriei

Andrei Marga

Am arătat în alt loc (Andrei Marga, *Gândirea ahfel. Studii românești*, Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2016) că sunt de mult delimitate feluri concurente de a scrie istoria. Nu cu mulți ani în urmă Tony Judt (vezi Tony Judt with Timothy Snyder, *Thinking Twentieth Century*, Vintage Books, London, 2013) argumenta că manipularea cu scrieri de istorie se cuvine înlocuită cu o „prudență democratică (democratic prudence)” în stare să ne facă siguri că prin ceea ce se scrie „cetățenii sunt informați” (p. 265). Istoricul american a configurat scrierea istoriei în „interesul comun (common interest)” al oamenilor ca „cetățeni deplin”. El a reproșat, între altele, scrierile recente a istoriei din România faptul că exprimă în forme populare un conținut nedemocratic.

Sunt de părere că legătura dintre scrierea istoriei și cetățenia democratică se lasă adusă la întrebări simple. Se captează în scrisul istoric întregul situațiilor tratate? Se iau în seamă faptele sau acestea sunt selectate arbitrar? Se reconstituie fapte sau se rămâne la impresii despre evenimente? Se rămâne la cursul evenimentelor sau se alunecă în efuziuni? Se redă istoria ce se poate proba sau se fac doar sugestii?

Orice scriere a istoriei se face în lumina unei filosofii mai mult sau mai puțin organizate. Cât de importante sunt prerechizitele filosofice în scrierea istoriei a dovedit cea mai profundă controversă a istoricilor din vremuri mai noi. Ea a avut loc în Germania anilor optzeci (*„Historikerstreit”*. *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, Piper, München, 1987), în care s-au confruntat feluri diferite de a scrie istoria celui de al doilea război mondial. S-au confruntat atunci direct „scrierea revizionistă” a istoriei, care pune tragediile războiului mondial în seama istoriei conflictuale a modernității (Nolte) și apelează la o filosofie neoromantică, și scrierea ce și-a asumat stabilirea răspunderii pentru fapte exact stabilite (Broszat, Mommsen) și pune în lucru un raționalism discursiv.

Să privim însă lucrurile și sub un aspect prea puțin frecventat. Aceasta deoarece la noi filosofia este ruptă de interogarea felului de a scrie istoria, iar disciplina istoriografiei a rămas la comentarii sărace.

Este, ca să intru direct în subiect, misiunea filosofilor de anvergură să vadă mai profund istoria și, la nevoie, să propună schimbări în felurile de a scrie. Și vederile și propunerile lor rămân de pus la probă pe terenul cercetării istorice, dar până una alta ele fasonează scrisul istoric și ne confruntăm cu ele. În definitiv, scrierea „revisionistă” a istoriei, îmbrățișată și la noi cu vehemență de persoane fără cultură istorică și filosofică, își are originea în concepția unui filosof!

Să o spunem fără ocolișuri: astăzi, odată cu tremurul produs de întinsul opus postum al lui Heidegger (vezi Andrei Marga, *Un cutremur în filosofie: „Caietele negre” ale lui Heidegger*, Editura Revers, Craiova, 2019), se pune în discuție întregul mod de a concepe lumea și, de asemenea,

raportarea la trecut, la prezent și la viitor a oamenilor. Se chestionează cu aplomb fără precedent scrisul istoric relativ la evoluția modernității europene, valoarea științelor, importanța creștinismului, rolul universal al evreilor, rolul istoric al Americii, istoria ultimului secol.

Se știe că, în scrisul istoric postbelic, angajarea unor noi metanarativi – „asumarea Auschwitzului”, „decolonizarea”, „dezvoltarea”, „globalizarea”, „prăbușirea socialismului răsăritean și emergența SUA ca supraputere hegemonică”, „emergența Chinei ca supraputere” – au fost praguri. Scrierea istoriei, dacă vrea să rămână fidelă istoriei efective, nu le poate ocoli. Cu *Caietele negre* (Viitorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2014-2018) ne aflăm foarte probabil în fața celei mai radicale provocări venită dinspre filosofie pe terenul scrierii istoriei europene și apărută după al doilea război mondial. Ea vine din partea unui filosof care începe să-i concureze pe gânditorii cu cel mai larg impact în societate de la Hegel încoace.

Ce sunt *Caietele negre*? Din capul locului trebuie spus că această scriere neobișnuită – se pare cea mai întinsă scriere filosofică elaborată vreodată – este datorată unei personalități greu de categorisit.

Pe de o parte, Heidegger a fost de părere că nu participarea persoanei la jocurile lumii din jur este dezirabilă, căci nu iese mare lucru, ci plasarea celui care se simte în stare deasupra lumii, pentru a o schimba radical. În 1933 el a salutat „revoluția națională” pe care Hitler o anunța – o saluta, știm acum tot mai bine, pentru a încerca să se așeze el însuși în fruntea ei. „Filosoful avea o imagine despre «germani» cu care voia să impresioneze și convingă național-socialiștii. Cine, dacă nu filosoful, știa spre ce duce revoluția. El voia să acționeze, de fapt sceptic, dar vehement”, cum ne spune cel mai bun cunoscător actual (Peter Trawny, *Heidegger Fragmente. Eine philosophische Biographie*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2018, p. 268), devenit monograful informat la zi al lui Heidegger.

Pe de altă parte, Heidegger, care a acuzat de la început exaltarea subiectivității în cultura modernă, a crezut că depășește „subiectivismul gândirii europene” angajându-se total, cu o subiectivitate fără egal. „Intrarea pe scenă a gânditorului Martin Heidegger era asumată drept cea a primului gânditor al istoriei filosofiei; nu simplu gânditor, ci prințul-gânditor; nu *primus inter pares*, ci un unic, un solist și solitar, un profet din jocul incomparabil al misterelor” (p. 93). Heidegger se lua pe sine, de la înălțimea prestigiului definitiv, deja obținut prin *Sein und Zeit* (1927) și scrierile ce au urmat, ca măsură a lucrurilor.

De pe asemenea platformă el s-a angajat în 1933 explicit în susținerea lui Hitler, aspirând să fie „Führer-ul Führer-ului (der Führer des Führers)”. Nici mai mult, nici mai puțin! El s-a manifestat perseverent în promovarea vederilor național-socialismului și a plătit cotizația la partid până la înfrângerea hitlerismului, în mai 1945.

Astăzi, după publicarea *Caietelor negre*, este dincoace de orice îndoială că Heidegger nu a intrat nici accidental, nici ca un naiv și nici în treacăt în

mișcarea nazistă. El s-a manifestat ca o personalitate convinsă de Hitler, care a crezut că poate imprima pecetea proprie mișcării conduse de acesta. Nu știm încă până unde a mers acordul lui Heidegger cu deciziile Führer-ului; nu l-a contrazis, nu a făcut icoană din el, chiar dacă după război i-a reproșat tacit că s-a aventurat și a adus dezastre. Relația lui Heidegger cu mișcarea nazistă nu se lasă preluată în tipologia consacrată a raporturilor intelectuale cu politica – naivul, profitorul, oportunistul, habotnicul. Heidegger a fost, evident, altceva – în intenția sa, a fost vizionarul.

Se știe că, în urma capitulării necondiționate a Germaniei hitleriste, din mai 1945, aliații au decis scoaterea din universități a celor care au influențat publicul în favoarea lui Hitler. Faptul că Heidegger a pierdut în lupta cu Alfred Rosenberg pentru influențarea vederilor Führer-ului l-a scutit de eșafodul procesului de la Nürnberg. La intervenția unor admiratori francezi, celebrul filosof a fost scutit de a compărea într-un tribunal ce-i judeca pe cei care au justificat nazismul. Heidegger a fost scos de la catedră, împreună cu alți profesori ca urmare a susținerii lui Hitler. Într-un moment de nemulțumire, în acel context, al pensionării forțate, Heidegger a mărturisit asistenților săi că „la un moment dat va da drumul pisicii din sac”. Probabil, se referea la *Caietele negre*!

Inițiativele lui Heidegger nu s-au oprit la scrierea *Caietelor negre*, începută în jurul lui 1930. La începutul anilor șaptezeci, filosoful a orientat el însuși ediția operelor sale complete, acum mult citata *Gesamtausgabe*. Intenția sa, după ani de izolare forțată de viața publică, nu era un secret. Heidegger avea la activ succesul mondial al lucrării *Ființă și timp* și a altor scrieri și voia să aducă opera sa în avanscena culturii mondiale. Heidegger a cerut ca în ultimele volume din *Gesamtausgabe* să se publice *Caietele negre*.

Unele fragmente din *Caietele negre*, care au fost depuse de Heidegger în arhiva culturii germane de la Marbach, se scurseseră la membrii „Societății Heidegger”, în presă și la cunoștința publicului. Șocul nu a fost oarecare! Chiar președintele Societății a demisionat imediat. În întreaga lume au început noi discuții despre Heidegger, cu delimitările de rigoare. Așa stând lucrurile, amânarea publicării până la încheierea ediției *Gesamtausgabe*, care ajunsese la volumul 93 și părea să atingă 101 volume, nu mai avea rost. Legatarul lăsamântului, un fiu al lui Heidegger, a decis, în aceste condiții, să se publice fără amânare *Caietele negre*, înainte ca ediția *Gesamtausgabe* să ajungă la final. Ca urmare, *Caietele negre* se pun la dispoziția cititorilor, în premieră, odată cu volumele de la 94 la 97, deja aflate în librării, urmând să continue cu volumul 98, încheiat de curând, și cu volumele 99-102 din ediția *Gesamtausgabe*.

Heidegger însuși a pus reflecțiile sale, consemnate în caiete de note învelite în mușama neagră, sub titlul *Caiete negre (Schwarze Hefte)*. El și-a ordonat reflecțiile sale cronologic și numerotându-le, aidoma lui Nietzsche. Trei volume de caiete sunt din 1931-1941 și formează materia volumelor 94-96 din *Gesamtausgabe*. Volumul 97 din conține al patrulea caiet, cu însemnările din 1942-1948. Caietele de după 1948 vor ocupa volumele 98-101 din *Gesamtausgabe*. Nu este deocamdată clarificată situația caietului prim, cel din 1930-1931.

În *Caietele negre* raportarea la evenimentele istoriei este mai explicită mai amplă decât oriunde în scrierile lui Heidegger. Filosoful provoacă întreaga scriere a istoriei. El scrie fără menajamente: „istoricii gândesc mai mult neistoric (ungeschichtlich),

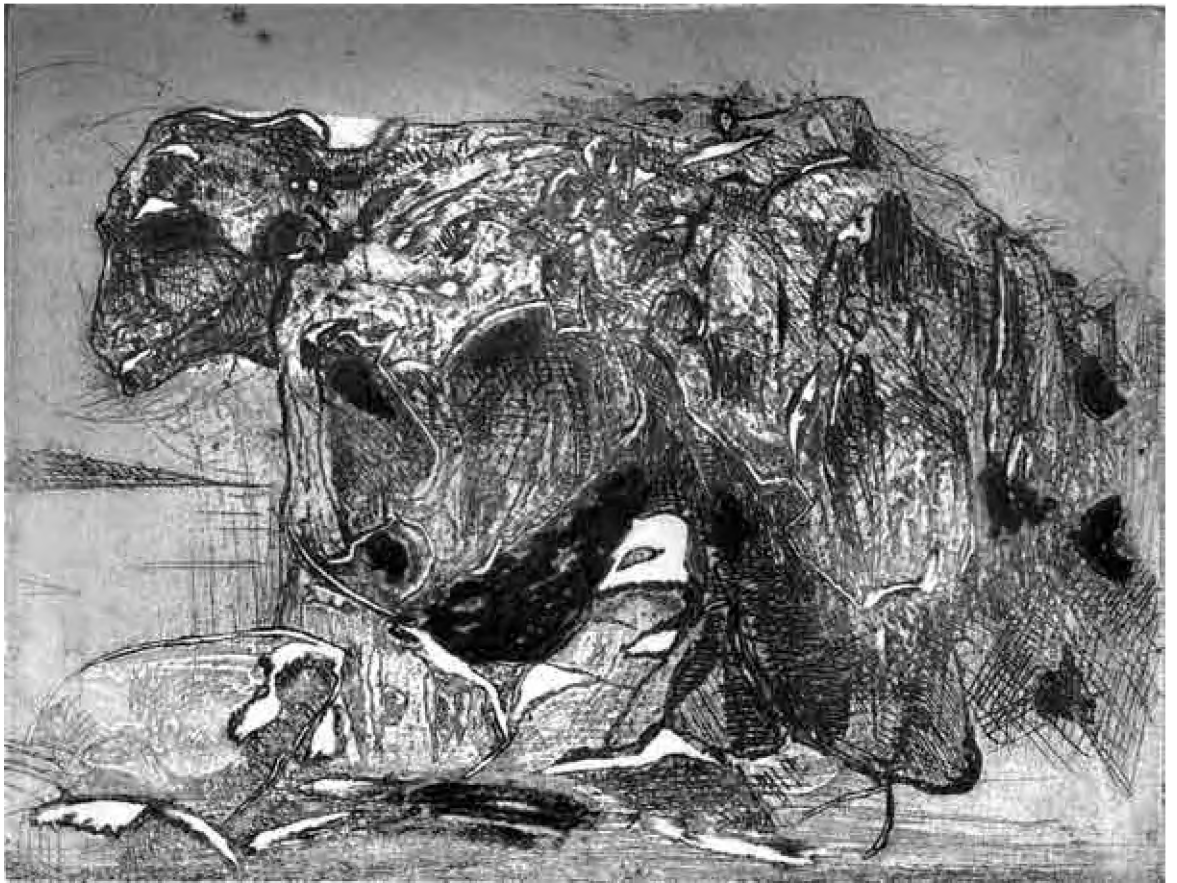
dacă cumva gândesc. Deoarece privesc totul în dezvoltare, ceea ce vrea să spună pentru ei: în succesiunea anteriorului și efectelor, ei pot reduce și trebuie să reducă totul la tot și înmormântează unicitatea esențialului, creator de istorie, în anteriorul și posteriorul ocazionalelor inevitabile. Acest de netrecut cu vederea este socotit de ei, în același timp, ca realitate istorică «vie». Când vor să-l cuprindă în întregul lui – ceea ce se numește atunci filosofia istoriei – se cade pe «idei» după care istoria se realizează sau în psihologia constitutivă și «tipurile» de popoare și persoane. De ce istoria (Geschichte) rămâne închisă istoricului? Pentru că el nu este creator (Schaffender), ci numai un înregistrator al trecutului” (*Gesamtaufgabe* volumul 94; p. 407). Încotro ar trebui să se îndrepte atenția istoricului? Heidegger răspunde simplu: „Ceea ce este gândit cu istoria (Geschichte) în *Sein und Zeit* și, în trecere, în gândirea mea este proto-istoric (vor-historische) și supra-istoric (Über-historische). Istoria (Geschichte) își are temeiul numai în Da-sein” (94; 331). În alte cuvinte, captarea a ceea ce prilejuiește evenimentul și a semnificației acestuia în coordonate largi, ale trăirii vieții în modul uman (ale Dasein), intră în misiunea istoricului.

Și istoric, rămânând, desigur, devotat identificării faptelor în masa vestigiilor trecutului, s-ar cuveni să se ridice la o înțelegere mai înaltă a vieții. Și pentru el este adevărat că „cel mai mare pericol pentru ființa oamenilor este să nu se întrebe asupra lor înșiși înăuntrul nepunerii în chestiune a ceea ce este” (95; 367). Abia punând suficiente întrebări, inclusiv despre noi înșine, ca oameni în mijlocul lumii, ajungem să cunoaștem trecutul.

Nu este, desigur, pentru prima oară când Heidegger pune la încercare scrierea istoriei. Cei care-i cunosc filosofia, mai ales din cartea majoră care o reprezintă, *Sein und Zeit* (1927), și proiectul pe care aceasta l-a anunțat, știu bine că „analitica existențială”, piesa cheie, urma să răstoarne raportul dintre „timp” și trăirea istoricității sau „temporalitate”, dintre „istorie” și „istoricitate”, dintre Seiende și Sein, dintre Sein și Dasein (am abordat mai pe larg problema în Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, Compania, București, 2014, pp. 343-350). Foarte probabil că încă nici nu s-au tras consecințele de natura metodologiei scrierii istoriei din această propunere de răsturnare! Cu siguranță, o „istorie” care să derive din „istoricitate” și „temporalitate” abia urmează să fie încercată!

Cunoscătorii știu, de asemenea, că apelul „târziului Heidegger” la „tehnica determinată planetară” ca factor ultim al explicației a ceea ce s-a petrecut odată cu al doilea război mondial a inspirat filosofi, sociologi, dar istoricii nu au fost deocamdată entuziasmați. Este adevărat că fostul său asistent, Ernst Nolte, a dat cunoscuta interpretare istorică după care nazismul ar fi fost răspuns la bolșevism, iar ambele ar fi expresii ale suveranității tehnicismului, în lumea modernității. Această interpretare seduce, mai ales acolo unde este slabă dezbateră istorică și civică, cum se vede și în preluarea *tale quale* de către poeți neinformați și inși care citesc cărți de istorie pentru a-și confirma clișee, nu pentru a cunoaște complexitatea evenimentelor. Dar istoricii cei mai importanți, din Germania, inclusiv cei sensibili la teze de genul celor heideggeriene, ca Joachim Fest, au respins-o, ca infirmată de arhive.

Și Heidegger operează cu schema lansată de Pavel a înlocuirii istoriei din fața noastră cu altă istorie. Cea din fața noastră nu s-a consumat deplin, dar alta, cu poziționare radical diferită a omului în



Remo Giatti

. Sardinia: Roccia dell'Orso, Palau, (2015), gravură, acvatinta, 18 x 23,5 cm

mijlocul evenimentelor, trebuie deja pusă în mișcare. O istorie, în orice caz, în care ființarea umană (Dasein) s-a eliberat din rețelele lumii, din reducerea la „existent (Seiende)”.

Cunoscutul inspirator de mai târziu al neoconservatorilor americani, Leo Strauss, care a studiat la Heidegger, a numit filosofia acestuia „istorism radical”. Formula surprinde multe aspecte. Este clar că, înainte de orice, istoria reală este confruntată cu întrebări radicale de către Heidegger căci el voia de la început să facă față unui fenomen pe care deja Nietzsche l-a semnalat – „nihilismul”, extins odată cu înaintarea societății moderne.

Prin „nihilism” s-a înțeles cultivarea unei ființări umane amputate ca urmare a dezintegrării tablourilor lumii humano-socio-cosmice și a subminării valorilor ferme, ancorate în ființarea umană. Heidegger a acuzat continuu întărirea „nihilismului” și a prelungirii sale, „relativismul”. „Doar Nietzsche – scrie el – a văzut «situația actuală» și putea să o vadă – căci el a prevestit o alta. Cu aceasta el a creat o cu totul altă atitudine omului – a privi spre înainte și a pretinde” (94; 49). Filosofia din *Sein und Zeit* își asumă să meargă pe acest drum, al unei noi atitudini, și să deschidă complet orizontul.

Caietele negre prelungesc efortul intrând pe terenul propriu-zis politic. Aici „nihilismul este acea atitudine fundamentală în mijlocul existentului (Seienden) care nu cunoaște nimic și nici nu vrea să-l cunoască și ia mai curând existentul însuși și operațiunea nereținută ca operațiune pentru «adevăr»” (95; 388). Nihilismul este purtat de politici din societatea modernă. El ridică la rang de „idealuri” și „cultură” (95; 407) ceea ce este doar „accidental” unei situații.

Opusul postum al lui Heidegger începe cu diagnoza. „Epoca nechestionabilității (Fraglosigkeit) tuturor lucrurilor și mașinațiilor a început – scrie Heidegger. Valul «trăirilor» urcă. Filosofia – aducerea în atenție a ceea ce este mai demn de a fi întrebat (a ființei, Seyns) devine ceea ce este cel mai straniu. Și de aceea este ea cel mai mult necesară, dacă este să vină un nou început... Privind din punct de vedere istoric, începe astfel depășirea metafizicii în favoarea adevărului ființei (Seyn)”

(94; 315). „Ne aflăm în fața nimicului”, dar nu-l luăm în serios, susține filosoful (94; 7). „Nebunie, încurcătură și absență a legăturii cu pământul (Bodenlosigkeit)” caracterizează „situația” în care ne aflăm (94; 7). Doar „aparență a seriozității” (94; 8), într-o lume care este, pe de altă parte, „în reconstrucție (Umbau)” (94; 26) – o reconstrucție care o vizează pe ea însăși, ca lume.

Diagnoza continuă cu un proiect. „Epoci neobișnuite, fie caracterul lor neobișnuit numai măsura decăderii, reclamă cele mai neobișnuite măsuri” (94; 268). Numai abordarea radicală dă rezultate. Suntem la înălțimea situației dacă nu mai întrebăm despre ea, ci chestionăm chiar înțelegerea adevărului. „Mai întâi trebuie schimbată esența adevărului” (94; 10), căci „numai cu adâncime crescândă se extinde lărgimea autentică” (94; 13). „Numai germanul poate să dea poezia originală a ființei (Sein)” și să „creeze logica” corespunzătoare (94; 27). „Îl vom regăsi pe Dumnezeu abia atunci când noi nu mai pierdem lumea și existăm în puterea formării lumii” (94; 31).

Deviza nu poate fi alta decât „împuternicirea ființei (Die Ermächtigung des Seins)! Și numai aceasta are valabilitate. Iar aceasta nu ajustând prin expunere de ontologie și de cele asemănătoare, ci numai prin marcare formatoare a însăși esenței ființei. Poate aceasta omul? El trebuie să o facă. Altfel el se prăbușește în indiferența sa față de ființarea umană (Dasein) – ceea ce înseamnă însă: merge și așa mai departe” (94; 36); „nu revenire în Eu, ci tranziție către lume. În tranziție, în același timp, acces la ființarea umană (Dasein)” (94; 48). Avem nevoie de „simplitate, esențialitate și originalitate”, încât trebuie revenit la „marele început” (94; 53), dar pentru a declanșa un „nou început”. Deocamdată „spunem prea mult legat de fărâmișarea neesențialului și spunem prea puțin cu privire la împuternicirea ființei” (94; 76). „Alt început este posibil numai din cea mai lăuntrică gândire istorică, care a depășit întreaga Histoire” (94; 270). „Nu reînvierea antichității - nu este nevoie de aceasta – ci reînvierea poporului nostru și a sarcinii lui” (94; 100) – este urgența istorică.

Proiectul conferă demnitate de a conduce celui care își asumă realizarea lui, căci „demonstrarea de a avea puterea [vine] din măreția ființării umane – și aceasta din adevărul sarcinii sale” (94; 114). Metafizica are de trecut acum în „metapolitică”. „Metafizica ființării umane trebuie să fie adâncită conform structurii ei lăuntrice și lărgită ca metapolitică a poporului istoric” (94; 124). Aceasta pleacă de la constatarea că „temeiul cel mai adânc al stării actuale a lumii determinată occidental, a «mobilizării» a ceea ce este și a includerii întregii ființe umane în aceasta, «mobilizare» lipsită de țel, ce se raportează doar la sine, lipsită de considerație pentru altceva, vânzând progres după progres – acesta este abandonul ființei – trecerea pe lângă adevărul ființei (Sein)...” (94; 339). Însuși progresul se întemeiază pe „crescândă uitare a ființei (Seyns)” și pe folosirea contabilicească (berechenbare) a naturii, încât aceasta este prinsă în chingile planificării și distrusă (94; 388). Resuscitarea adevărului ființei, la mare distanță în timp față de grecii antici, care l-au căutat prima oară, este, pentru Heidegger, sarcina metafizică și, în același timp, imperativul politic actual.

Proiectul și-a găsit până și subiectul istoric: național-socialismul. „Nu vrem să construim la bază național-socialismul...”, scrie Heidegger. Dar vrem să pregătim în prealabil posibilitățile mișcării și forței ei de a imprima formă lumii și de desfășurare...” (94; 134). Este vorba de a înzestra mișcarea cu un „național-socialism-spiritual” (94; 135), care poate conduce la atingerea scopului propriu-zis, dar cel mai îndepărtat, care este „măreția istorică a poporului în influențarea și fasonarea (Gestaltung) puterilor existenței” (94; 136).

Heidegger a trăit devreme, după abia un an, decepția înlocuirii sale la Rectoratul universității și a exclamat nemulțumit și ironic „trăiască mediocritatea și gălăgia!” (94; 162). A trăit decepția din partea epocii – „o epocă în care boxerul trece ca om mare și este onorat cu distincțiile obișnuite, în care bărbăția pur corporală, în brutalitatea ei, trece ca eroism” (94; 183).

Dar Heidegger a rămas prins în reflecția asupra alternativei „național-socialismul ca principiu al unei filosofii sau ca ceva ce trebuie pus sub o filosofie ca principiu” (94; 190). Se pare că nu a mai ieșit univoc din această alternativă.

În urma pierderii Rectoratului Heidegger face o critică răspicată realității. În jur îi vede mai mult pe cei care strigă (și sunt necunosători), cei care privesc înapoi (căci îi atrage trecutul), cei de nivel mediu (care tratează cu toate părțile și evită deciziile), cei rari (care știu originea lucrurilor și acționează din ei înșiși, dar sunt înconjurați de ură și de obicei ignorați) și cei indiferenți (care sunt cei mai mulți și se lasă cumpărați ieftin) (94; 197). În universitate Heidegger nu mai vede ceva promițător în contextul în care au loc „tehnicizarea” științelor naturii și reducerea orizontului de interogare, instrumentarea politică a „științelor spiritului (Geisteswissenschaften)”, scoaterea din discuție a „științei dreptului (Rechtswissenschaft)”, transformarea medicinei în „tehnică” biologică, în vreme ce „teologia își pierde sensul” (94; 199). Universitatea nu pare să mai poată fi, în starea în care se află, înainte mergătorul istoriei.

Dar Heidegger nu lasă lucrurile fără speranță și apasă pe distincția între Histoire (să traducem în românește cu „istorie”) și Geschichte (să traducem cu „istoric”), care capătă ponderea unui principiu. „Suntem – scrie el – slăbiți, necreatori și fără curaj sau exterior imitativi ca urmare a Histoire – putem fi salvați numai prin ceea ce o contrazice

în falsitatea ei – prin Geschichte – și, de aceea, trebuie să lăsăm să existe această putere ce abia începe să acționeze. Aceasta este o creație – care în Geschichte – nu doar în trecut – aduce noi sori să lumineze” (94; 267).

Diferența este reperabilă în aceea că „istoricul contează pe corelații explicative; cel care gândește istoria caută mereu – aproape spontan – originile a ceea ce este necesar – el gândește în aparență fără corelații” (95; 50). Este vorba, așadar, de o diferență cât se poate de precisă între cel care face Histoire și cel care se ocupă de Geschichte, care dă rezultate precise.

Deocamdată, însă, suntem copleșiți de Histoire, care înaintea nestingherit. Ea duce inevitabil la lichidarea Geschichte, ce „se atinge atunci când Histoire s-a instalat peste tot în ceea ce întreprinde omul și a devenit ca atare insesizabilă” (95; 64). Media – ziarul și radio-ul – sunt astfel de instituții care fac imperceptibil faptul că ne aflăm sub dominația Histoire. Pe culmile acesteia, Histoire se asociază cu tehnica (95; 421), care aduce „calculabilitatea pe scară mare a existentului și împinge ființa în uitare. mplinirea ei, a Histoire, și sfârșitul ei îndelungat se ating atunci când «senzația» și «propaganda» și «psihologia» și «biografia» determină toate «interesele» și le susțin” (95; 362).

De acest stadiu ne apropiem cu pași repezi. „Ceea ce acum se petrece este sfârșitul istoriei (Geschichte) marelui început al omului occidental, când omul a fost chemat la păzirea ființei, pentru ca destul de curând să transforme această chemare în pretenția de a-și reprezenta existentul în lipsa de esență a mașinațiilor sale” (95; 96).

Indiciul este concret. Omul devine un „animal istoric” – viața sa se consumă într-o luptă pentru hrănirea și menținerea vieții. „În timpuri în care omul a devenit animal istoric, el are nevoie de scribăleli (Schriftstellereien) istorice” (95; 332), în vreme ce „criteriile” de orice fel s-au pierdut cu totul. Iar peste toate, „în măsura în care privează trecutul de germeni, istoria (Histoire) aduce viitorul la dispariție; aceasta vrea să spună: istoria distruge simțul pentru ceea ce vine” (97; 483).

Primul pas de făcut pentru a contracara direcția este, după Heidegger, „reflecție (Besinnung)” – singura care ne smulge din Histoire și ne redă Geschichte. „A deștepta reflecția, a intra în ea, a pregăti pentru ea – numai așa se face ca declinul să devină trecere spre. A trimite în spatele ei orice altceva, de dragul acestui prim: reflecția” (94; 298), este sarcina orei. Odată cu ea, cu reflecția și cu ceea ce o precede, punerea întrebărilor, mai întâi a întrebării privind „adevărul ființei”, se lansează „noul început”, după ce vechiul început, datorat grecilor antici, și-a epuizat posibilitățile.

Dincoace de angajamentul politic al lui Heidegger, de reflecția sa asupra lumii, societății, filosofiei, un fapt fundamental este de recunoscut. Heidegger a intrat în mișcarea nazistă nu prin simplă atașare, căci nu vedea altă posibilitate, cum sugera chiar el uneori. El a intrat cu întreaga energie a personalității lui, sperând să joace un rol decisiv. El a sperat să fie capul vizionar și ancorat în cultură din spatele și uneori din fruntea decidenților mișcării.

S-a lăsat prins, însă, într-un mecanism al exercitării puterii care-i depășea priceperea și, poate, și voința, și a acceptat să demisioneze. Se știa de la început că Heidegger nu avea abilitățile să administreze o universitate ca rector. Examinatori binevoitori ai mandatului său în această funcție spun că nici o universitate din lume nu i-ar fi acceptat programul anunțat în discursul inaugural *Die*

Selbstbehauptung der Deutschen Universität (1933). Un asemenea program nici nu este convertibil în organizări universitare.

Aici ne interesează, însă, scrierea istoriei, capitol care precedă în scrierile filosofului contiguitatea cu Hitler și poate fi privit ca ceva delimitabil, fie și legat cu ansamblul vederilor sale de atunci. Heidegger a adus obiecții la linia mondială a scrierii istoriei, care i se pare că nu prinde ființa umană în confruntarea ei cu datele inexorabile ale vieții. Întrebarea sa ardentă – este prinsă ființarea umană (Dasein) în scrierile de istorie? – este hotărâtoare pentru scrisul istoric. Dacă nu se captează viața oamenilor în concretețea ei, atunci la ce bun scrisul istoric? Întrebarea se pune și mai acut acolo unde distanța de linia principală a istoriei mondiale este mare.

Heidegger pretindea istoricului să fie nu doar înregistrator de evenimente, ci, într-un înțeles precis, creator în serviciul redării istoriei trăite, în concretețea ei. Nu avea în vedere, desigur, înlocuirea istoricilor cu poeții, chiar dacă el a plecat constant pentru valorificarea unei joncțiuni a conceptelor cu imaginația poetică. El trimitea aici la ceva esențial: capacitatea istoricului de a articula datele de care dispune în așa fel încât ființarea umană (Dasein) în evenimentele cercetate să iasă lămurită. Este o capacitate ce presupune înainte de orice cultură și viziune competitivă. Cultură metodologică, dar și cultură cuprinzătoare organizată conceptual! Apoi o seamă de distincții, începând cu cea dintre existent (Seiend) și ființă (Sein). Și această pretenție este esențială pentru scrisul istoric, dacă este ca acesta să nu fie nici simplu lirism, nici entertainment, nici propagandă și nici simplă justificare de stări, cum este astăzi scrisul istoric în mod frecvent.

Desigur, Heidegger nu s-a oprit la a gândi scrierea istoriei. El a gândit istoria nu doar filosofic, ci și pe teme suscitade de național-socialismul timpului și în coordonatele acestuia.

Uimitor, Heidegger devine repede servitorul sub multe aspecte al național-socialismului. „Corectitudinea politică” a regimului lui Hitler filosoful o respectă mult dincolo de conveniențe. *Caietele negre* atestă fractura dintre conceperea filosofică a scrierii istoriei la Heidegger, orientată spre captarea cât mai precisă a ceea ce s-a petrecut efectiv în istoria trăită, și dezlegările sale marcate limpede de pozițiile regimului național-socialist.

La această orientare se adaugă ceea ce aș numi „deficitul de analiză factuală” la Heidegger. Greu de egalat în analize filosofice, filosoful rămâne vulnerabil în analiza de fapte istorice. El pune în joc cu aplomb caracteristic teze pretențioase, dar dacă îi controlăm baza factuală ne dăm seama că aceasta este fragilă, ușor de contrazis. Practic și atunci când este vorba de scientizarea activităților din societatea modernă, când este vorba de creștinism, de rolul evreilor în cultura lumii, de americanizarea lumii, de democratizarea postbelică din Europa, de aproape orice altă temă, cercetarea istorică matură îl contrazice. Filosoful care a reflectat ca puțini alții asupra istoriei, dă dezlegări de natura scrierii istoriei ce nu rezistă la examinarea factuală din partea unui istoric efectiv calificat.

(Fragment din conferința *Scrierea istoriei. Provocarea „Caietelor negre” ale lui Heidegger*, Arad, 13 mai 2019)

Timp și Creație în Artă (II)

Alexandru Boboc

(urmare din numărul 400)

6. În principal, modelarea timpului ca „decurgere în cerc” (*Kreislauf*) poate deveni sprijin pentru a înțelege timpul în creația în artă, unde într-adevăr „es gibt kein Ende”, căci aici are loc o adevărată cucerire a unei clipe (forma realizării, a afirmării ca operă) ce capătă valoare sub semnul eternității. Căci opera creată „are o viață a ei”, dar nu pentru că ar reproduce „un model superior și etern”, ci pentru că „se dirijează după un scop ales de creator”¹.

În fapt, originar „dat” aici este individul-persoană într-un „timp” ce reconfigurează și „actualizează” modalitățile timpului ca un „acum”, un *prezent*, care nu este al percepției (curgerii timpului), ci „ein Jetzt, aber... in einem ganz anderen Sinne, als indem das Jetzt der Wahrnehmung erscheint. Dieses Jetzt ist nicht „wahrgenommen”, d.h. selbst gegeben, sondern „vergegenwärtigt”².

Cu aceasta trecem la perspectiva fenomenologică a timpului, care pune accent pe „Zeitigung” (trăirea în timp, în geneza operei de artă).

Ce este așadar, „timpul fenomenologic” și care ar fi valențele lui aplicative la fenomenul creării și receptării operei de artă.

Este vorba, în principal, de modul în care Husserl, prin concepția sa despre timp și conștiința timpului, realizează o formă specifică de „apropiere” de realitate, solidară cu noile tendințe (de la începutul secolului XX) din arta și literatura modernă: „realitate”, dar nu indirect, în imagine, în simbol, în concept, în convenții etc., ci nemediat, așa cum este sesizabilă, ca ea însăși, ca „realitate totală”.

Aproape o dată cu „primele orientări avangardiste în arta secolului XX”, fenomenologia însăși anunță „ruptura de tradiție și se orientează împotriva concepției despre *realitate* a secolului al XIX-lea, îndeosebi împotriva naturalismului și istorismului”. De fapt, „premise metodologice nelămurite, de pildă în proiectele teoretice ale unor artiști (Mondrian, de exemplu), ca și în fenomenologie de altfel, era nevoie de o elucidare „fenomenologică”³.

„Timpul fenomenologic” se situează în orizontul „conștiinței” înțelesă intențional: conștiința a ceva (*Bewußtsein von etwas*), care este în principal „conștiința a timpului” (*Zeitbewußtsein*), adică: modul particular, în care timpul este trăit în interacțiunea dintre „actualizarea” (*Gegenwärtigung*) care survine prin percepere și „reactualizare” (*Vergegenwärtigung*), aceasta din urmă fiind „re-prezentare, act ce nu prezintă un obiect, ci îl reactualizează” (*vergegenwärtigt*), ca și cum ar prezenta în imagine, dar nu în modalitatea unei conștiințe a imaginii⁴.

În orice „reactualizare” este de deosebit reproducerea conștiinței, în care obiectul e „dat”, adică a fost perceput sau în genere originar constituit, și ceea ce acestei reproduceri îi aparține în mod constitutiv pentru conștiință ca „trecut” sau „prezent” (identific actualului „Acum”) sau „viitor”⁵.

Este de reținut că atât „actualizarea”, cât și „reactualizarea” (unei actualizări corespunzătoare) ajung la expresie în modul participiu: „Actualizând este actualizare în raport cu un mod al obiectului de a se constitui în ea. Re-actualizând este o trăire... întrucât este reactualizare, reproducere a unei

actualizări care îi corespunde („*Gegenwärtigend ist die Gegenwärtigung in bezug auf fein sich in ihr konstituieren des Objekts. Vergegenwärtigend ist ein Erlebnis... so fern es Vergegenwärtigung (Reproduktion) einer entsprechenden Gegenwärtigung ist*”)⁶.

„Fenomenologic” există numai „lume pentru mine”, și acest „pentru mine” numai în „referire intențională la lume” (*Weltbezogenheit*): „actualizarea” este „modul originar al trăirii în timp” (*Zeitigung*), dar „nivelul originar” al acesteia este „autoactualizarea” (*Selbstgegenwärtigung*), prin aceasta trecând în primul plan „prezentul viu” (*lebendige Gegenwart*), prin care este accesibil totul.

În esență, poziția prezentului este una de centrare, este calea noastră de acces la temporalitate. Modurile timpului constituie o unitate în intrarea lor în prezență (*Anwesenheit*) ca „timp”. Primatul prezentului vine (nu este dat) doar contextual, într-o formă a prezenței (în timp și ca timp) și privește „actualizarea”, și nu prezentul (ca mod al timpului cosmic).

Husserl compară determinarea reciprocă a dimensiunilor timpului cu ascultarea unei melodii: „Mai întâi, situația pare foarte simplă: ascultăm o melodie, adică o luăm ca adevărată, întrucât ascultarea este chiar percepere. În timpul acesta sună primul ton, apoi al doilea, al treilea ș.a. Nu trebuie oare să spunem: când sună al doilea, eu îl aud pe acesta, dar nu mai aud pe primul ș.a. Cu adevărat, eu nu aud melodia, ci numai tonul izolat actual. Faptul că bucata desfășurată a melodiei este pentru mine obiectuală, o datorez amintirii; faptul că ajung la un anumit ton, îl datorez așteptării... Fiecare ton are o extensie temporală, la lovitură îl aud ca *acum*, la dețasarea sunetului el are un nou „acum”, iar acela care l-a premers se schimbă în ceva trecut. Prin urmare, eu aud numai baza actuală a tonului, obiectualitatea tonului care durează constituindu-se într-un act continuu care este: o parte amintire, una – cea mai mică, punctuală – percepție, iar partea ce urmează – așteptare”⁷.

Recursul la exemple (de fapt, analogii) vine să clarifice mai îndeaproape: „Punctele duratei temporale se îndepărtează – scrie Husserl – pentru conștiința mea, în modul analog în care se îndepărtează punctele obiectului care se află în spațiu, atunci când eu „mă îndepărtez” de obiect. Acesta își păstrează locul, așa cum *tonul* își păstrează timpul său, fiecare moment al timpului (*Zeitpunkt*) este fix, de neclintit, dar el trece repede în adâncurile conștiinței, distanța de momentul care a declanșat totul devine tot mai mare. Tonul însuși este același, dar tonul „în modul cum” apare, este totdeauna altul”.

7. Totul se bazează pe puterea viziunii directe (*Schau*), ceea ce amintește de o comparație care s-a făcut cu romanul lui Marcel Proust „À la recherche du temps perdu”, în care personajul principal este Timpul (în jurul căruia are loc o importantă desfășurare de personaje). Ar fi de reținut atât similitudinile între structura romanului și concepția fenomenologiei despre unitatea *Zeit-Zeitigung*, cât mai ales precizarea (oarecum metodologică): „...car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision” (vol. III, Ed. Pléiade, p. 895).

Similitudinea cu atmosfera de tip fenomenologic

este caracteristică nu numai filosofiei, ci și altor preocupări, în măsura în care modul de a proceda fenomenologic devenise o prezență, așa cum s-a spus adesea, chiar în laboratoarele creației umane. Să nu ne mire, astfel, explicația următoare (privind romanul lui Proust): „... persoana (personajul) adevărat nu este Eul care-și amintește, nici eul amintit, ci *Timpul*. În roman se desfășoară o intersectare de persoane numeroase, a căror viață e prezentată, într-o modalitate cu adevărat polifonică, „Persoanei” invizibile și totuși atotcuprinzătoare, anume: *Timpul*”⁸.

De fapt, chiar afirmarea unei „*Deutungs-Kunst*” se sprijină pe un fond fenomenologic, atât prin apelul la semnificație cât și prin contextualizarea adevărului în câmpuri de semnificație și nu mai puțin de valabilitate „universală”. Căci într-o „artă a interpretării” este vorba nu de „capricii personale”, ci „de a nimeri în *apropierea* (*Nähe*) a ceea ce este gândit... În fond, esențialul nu pare a-l constitui ceea ce avem noi să spunem despre aceasta, ci ceea ce ni se adresează din această gândire, ceea ce a rămas viu în ea în așa fel încât să ne situăm conform exigențelor ei”⁹.

Nu sunt de neglijat aici precizările: „orice lectură este mai întâi ceva în genul unei regăsiri a propriilor gânduri, altfel spus, suntem stimulați de autorul însuși să preferăm propriile gânduri conținutului de fapt la care se referă... E nevoie de o încordare deosebită, ca să ne dezbarăm de propriile noastre capricii și tâlcuri și să lăsăm autorul să vorbească”; în textul unui autor „nu trebuie să distingem numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși îi este încredințat, nouă însă nu... tocmai de aceea și este așa de greu să înțelegem un autor”¹⁰.

Termenul „*Nähe*” (cumva „apropiere”, dar nu în sens spațial), ci „locul” (atmosfera, mentalitățile) din care s-a ivit o anumită operă, ne trimite la „timpul fenomenologic”. În alți termeni, „*Nähe*” e o perspectivă (de fiecare dată alta, în funcție de opera situată în interpretare) și vine prin prezența simultană a dimensiunilor timpului, condiționând totul prin orizontul de semnificație al subiectului într-o viziune perspectivă originată într-un „prezent”: un „*Jetzt*” în sens fenomenologic.

„Clipa” (*Augenblick*) și în sensul unei „*Deutungs-Kunst*”, pe fondul viziunii lui Nietzsche despre „*ewige Wiederkehr des Gleichen*”: „*Im Augenblick ist Ewigkeit und die Ewigkeit ist nur augenblicklich*” (În clipă este eternitate, iar eternitatea este numai de o clipă)¹¹.

Ca urmare, în modul uman de „a locui” în lume (Heidegger) suntem puși în fața fenomenului „adevărului” și nu în fața unui adevăr determinat. De unde și căutările, așteptările și, oricum mai puțin, împlinirile! Sub aspectul „clipă”, timpul este un cerc, ceea ce înseamnă: „fiecare clipă trăită revine!” Poate de aceea Nietzsche spunea: „*Wahrheit kann nur gedichtet werden*” (Adevărul se poate numai poetiza)¹² și astfel „eterna reîntoarcere” devine imagine a lumii.

Mergând pe linia similitudinilor, putem accepta, în linii mari, că „timpul fenomenologic”, atât de funcțional în creația lui Proust, este de luat în seamă, ca orizont, perspectivă și în structura discursului și, implicit, a realizării semnificației și a unității funcționale semnificație-adevăr sub semnul comprehensiunii, fără de care o comunicare veritabilă greu s-ar putea împlini.

În esență, „timpul fenomenologic” este implicat în însăși structura „viziunii” în care se circumscrie limbajul de comunicare: condiția prezenței vorbitorului (ca activ), co-prezența, modul de „a locui” în lume (în dificultățile întâmpinate în calea adevărului la adevăr și ale situației într-un orizont comprehensiv) este în esență o poziționare prin „timpul

fenomenologic”, în care lumea este, pentru fiecare, numai (cum spunea Husserl) „pentru mine”.

În această perspectivă, „obiectele” nu sunt numai „unități în timp”, ci conțin în sine „extensiuni temporale”, sunt „*Zeitobjekte*” (obiecte în dimensiunea timpului), de pildă: „atunci când un ton sună, înțelegerea mea obiectivatoare poate să considere tonul, care durează și sună acum, drept obiect, dar nu durată tonului sau tonul în durată”¹³.

Situarea în context (contextualizarea) a unei creații este în fond poziționare (în care „autorul” e activ) în „timp fenomenologic” printr-un „acum” (*Jetzt*) ce marchează intrarea în timp a celui ce se poziționează, fapt ce semnifică „ceva” mai mult decât o afirmare prin „spunere”. Prin aceasta el este „potrivit timpului” (*Zeitgemäß*), devine, în timpurile ce vin, o măsură a timpului epocii lui. Așadar, aceasta înscrie totul în orizontul valoric al supratemporalității, și astfel „clipa” (o altă formă pentru „acum”) își „dezlăuie” valoarea decisivă maximă, ceea ce l-a făcut pe Faust să spună (Faust II, 5. Akt, versurile 11581-11582): „*Zum Augenblicke muß ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön.*” (Aceleia clipe aş putea să-i spun întâia oară: Rămâi, că ești atâta de frumoasă! – traducere de L. Blaga).

8. Ca o altă perspectivă de înțelegere a timpului în creație, exemplificăm (pe scurt, desigur) cu o referire la *timpul muzical*, luând ca punct de plecare teza lui N. Hartmann: „Auzul este un simț al timpului, și muzica este o artă a timpului. O mișcare este extinsă temporal, ea constă numai în succesiune...”; „în consecință, ea nu este, în niciun moment al desfășurării ei sonore în timp, laolaltă ca un întreg. Mișcarea necesită timp, ea trece pe dinaintea urechii noastre, își are durată ei; în fiecare clipă nu este prezentă celui care ascultă decât o porțiune. Și totuși, ea nu este, pentru ascultători, sfâșiată în bucăți, ci este sesizată ca legătură, ca întreg. Așa cel puțin în adevărata audiere muzicală”; în toată separarea ei în stadiile temporale, ea este sesizată ca o existență – e adevărat, nu ca ceva simultan, în sens temporal, totuși ca un ansamblu solitar, ca „unitate”¹⁴.

Așadar, muzica „săvârșește tocmai unitatea și totalitatea închisă a ceea ce era dispersat în succesiunea temporală. Sinteza aceasta se înfăptuiește în audierea muzicală însăși, și anume mult peste granițele înguste ale cuprinderii plăcerii estetice. Dar ea nu se realizează dintr-odată, ci succesiv, în cursul audierii sensibile și anume pe baza unei unități și conturări interne cu totul precise a operei sonore.”¹⁵.

Unitatea muzicală a operei sonore are caracterul unei sinteze, ceea ce înseamnă „că ea este compoziție” (*compositio* este simpla traducere a cuvântului *synthesis*). O atare unitate nu poate fi sensibil auzită. În această măsură, ea este în mod veritabil *apariție*, și anume o apariție mijocită de audierea sensibilă. Ea aparține deci planului din spate al operei sonore”¹⁶.

Aici cuvântul de ordine este: *timp și timp* în muzică sau „*tempo e temp*”, cum se spune în tratatele de teoria muzicii, care folosesc termenul „timp”: timp metrici, „numărul timpilor cuprinși într-o măsură”; „măsura în doi (trei) timp”; „numărul timpilor fiecărei valori de notă” ș.a. După cum se vede, se poate folosi și pluralul: „suma timpilor” (nu „timpurilor”). *Metru* însuși este „alternarea periodică de timp accentuați sau neaccentuați. Datorită metruului, ritmul cel mai complex poate fi ordonat, măsurat și sesizat”¹⁷.

În esență, „timp” exprimă timpul atât *conceptual* (logico-metodologic) cât și *aplicat* (de exemplu: timpul ca element principal al metricii muzicale). Se impune astfel o abordare unitară, conceptual și aplicat totodată. Poate nu întâmplător, *timpul* vine în

asociere cu spațiul și cu mișcarea, atât în fizică și în filosofie, cât și în muzică (timpul ca unitate de bază pentru măsurarea ritmului).

De fapt, teoria ritmului implică gândul creativității și al structurii care, *mutatis mutandis*, constituie și esența, sursa gândirii și a conceptualizării în teorie (științifică, filosofică etc.)

Tocmai de aceea o dezbatere asupra unor înțelegeri *major* ale timpului în istoria cugetării, pe parcursul căreia am subliniat elemente de aprofundare și nuanțe, este utilă pentru a înțelege fondul oricărei diferențieri în abordările *prezenței timpului* în acțiunea și creația umană. Așadar, un „dincolo” de cronologie și spațializare după lumi și locuri geografice.

De aici pot începe analogiile, cu speranța că ne conduc și la forma *prezenței timpului* într-o artă în care se îmbină tehnica organizării sunetelor (ceea ce presupune configurare temporală) cu capacitatea creatoare a celui care, prin însușiri excepționale, „mută” această configurare într-o „lume sonoră”.

9. Pe bună dreptate, Stravinski spunea că „muzica presupune înainte de toate o anumită organizare a timpului – o *cronomie*... Legile care comandă mișcarea sunetelor cer prezența unei valori măsurabile, și constituie: *metru*, element material, cu ajutorul căruia se alcătuieste *ritmul*, element pur formal... *metru* rezolvă problema de a ști în câte părți egale se împarte unitatea muzicală pe care o numim măsură, iar *ritmul* rezolvă problema de a ști cum vor fi grupate aceste părți egale într-o măsură dată”¹⁸.

Mai îndeaproape determinat, timpul muzical „se naște și se dezvoltă, fie în afara categoriilor timpului psihologic, fie simultan cu ele... Orice muzică, în măsura în care se leagă de cursul normal al timpului și în măsura în care se desprinde de aceasta, stabilește o relație specială, un fel de contrapunct între scurgerea timpului, propria ei durată și mijloacele materiale și tehnice cu ajutorul cărora se manifestă”¹⁹.

Dacă se reușește acest lucru, înseamnă că se atinge poziția ce aduce laolaltă toate planurile și putem spune că ne aflăm în timp și totodată în afara lui (a celui cosmic), atingem *ființarea în timp*: timpul asimilat prin creație, în care omul-creator nu mai este pur și simplu în timp, *ci este timp*, cucerind o clipă din „timpul său”, al epocii sale, într-o creație valorică având șansa de a deveni „model călăuzitor” (*leitendes Vorbild*, cum spun fenomenologii) pentru sine și pentru ceilalți, ai vremii sau ai vremilor ce vin.

Husserl surpinde această interacțiune într-o modalitate edificatoare pentru înțelegerea acestei inserții a artistului-creator în timpul culturii, timpul *sub specie aeternitatis*: în actul creator (de instituire valorică), *acum*-ul (*das Jetzt*) capătă valoare de centrare și valoare ca atare în care se diferențiază, pe de o parte, ceea ce de fiecare dată este obiectual; și, pe de altă parte, fenomenul prezent sau trecut, fenomenul de durată, sau schimbare, care e de fiecare dată un *acum*²⁰, iar în profilare (*Abschattung*: privit din perspective diferite) aduce în „raportul de apariție” (mod de a fi al operei de artă cu cele două planuri: *Vordergrund* și *Hintergrund*) facilitează *ființarea în temporalitate a operei* (compoziție, operă de literatură etc.)

Într-o formulare puțin hazardată (o dimensiune cu valoarea ei), am spune: *acum*-ul („aici”) devenit centru al apropiierilor și depărtărilor totodată. Așa cum le privea *Poetul*, jocul parcă destinal al acestora: „Icoana steei ce-a murit / Încet pe cer se suie; / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e”. *Tempus, edax rerum* (Ovidiu, *Metamorfoze*, XV, 234: Timpul, înghițitorul [tuturor lucrurilor]).

Note

- 1 T. Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, 7, Editura Minerva, București, 1978, p. 521, 529.
- 2 E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Bewusstseins*, în: *Husserliana*, Bd. X, Nijhoff, Den Haag, 1966, p. 41: „un Acum, dar... într-un cu totul alt sens decât cel care apare percepției. Acest Acum nu este „percept”, adică dat el însuși, ci „reactualizat”.
- 3 H. Rainer Sepp, *Annäherung an die Wirklichkeit. Phänomenologie und Malerei nach 1900*, în: *Edmund Husserl und die Phänomenologische Bewegung. Zeugnisse im Text und Bild*, Verlag Karl, Alber, Freiburg-München, 1988, p. 77-78. Căci „se impune străduința de a situa tot mai mult laolaltă reprezentarea și reprezentatul, întrucât scopul nu-l mi constituie acum imaginea realității, ci *realitatea însăși*, fie ea cea naturală, sau numai o nouă dimensiune a realității în genere” (*Ibidem*, p. 79).
- 4 E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 41.
- 5 *Ibidem*, p. 54.
- 6 *Ibidem*, p. 299.
- 7 *Idem*, p. 25.
- 8 W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Nijhoff, Den Haag, 1968, p. 185.
- 9 W. Biemel, *Reflexionen zur Lebenswelt-Thematik*, în: *Phänomenologie heute*, Nijhoff, 1972, pp. 49, 50.
- 10 *Idem*, p. 50.
- 11 Cf. M. Ackermann, *Das Kreissymbol im Werk Nietzsches*, München, 1960. p. 163.
- 12 G. Kaiser, *Wie die Dichter lügen*, în: *Nietzsche-Studien*, Bd. 15 (1986), p. 193.
- 13 E. Husserl, *cp. cit.*, p. 23.
- 14 N. Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1972, p. 131, 132. Această unitate „este încă temporală, e adevărat, dar ea nu alcătuieste o simultaneitate. Și o succesiune ca atare poate fi o unitate. Numai că unitatea nu poate fi produsă pe planul auzului sensibil, ci numai în realizarea unei sinteze, care trebuie să se înfăptuiască abia în planul audierii muzicale” (*Ibidem*, p. 132).
- 15 Dar, continuă autorul, „ca să înțelegem aceasta, trebuie să ne întoarcem privirea înapoi, până la analiza categorială a timpului. Timpul, în adevăr, este desfacerea oricărui lucru real în succesiunea stadiilor timpului... numai în timpul propriu intuiției (care nu coincide cu timpul real), așadar subiectiv, este intuirea laolaltă, în anumite limite, posibilă, deoarece conștiința posedă în timpul propriu intuiției ceea ce în timpul real nu posedă niciun lucru și niciun proces: libertatea de mișcare” (*Ibidem*).
- 16 *Ibidem*, p. 133.
- 17 *Ibidem*. Explicația este următoarea: „ea este unitatea sintetică în care sunetul respectiv stins, pe care sensibil nu-l mai auzim, este reținut și alcătuieste astfel, ca *ceva încă prezent*, un element esențial al întregului ce se edifică succesiv în audierea muzicală. Sinteza trebuie săvârșită de cel care audiază. În măsura aceasta el este re-creator și este el însuși activ componistic” (*Ibidem*).
- 18 V. Giuleanu-V. Iusceanu, *Tratat de teoria muzicii*, I, Editura Muzicală, București, 1962, p. 195.
- 19 I. Stravinski, *Poetica muzicală*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 30.
- 20 *Ibidem*, p. 33. Acțiunea timpului în muzică nu ne aduce decât „realizare funcțională. Oricine știe că timpul se scurge, într-un mod variabil, după dispoziția intimă a individului și după evenimentele care vin să-i afecteze conștiința... Aceste variații psihologice de timp nu sunt perceptibile decât în raport cu senzația primară, conștientă sau nu, a timpului real, timpul ontologic” (*Ibidem*, p. 32).
- 21 E. Husserl, *Ideea de fenomenologie*, în: *Ideea de fenomenologie și alte scrieri*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2002, p. 76-77.

Sindromul Siracuza sau pericolul mortal pentru filozoful care se dedică politicii

Viorel Igna

Acest subiect ni s-a părut actual ca urmare a mărturisirii filozofului italian Giuseppe Girgenti, care ne povestește despre acordarea cetățeniei de onoare a orașului italian Siracuza filozofului german H. G. Gadamer, care a definit *Sindromul Siracuza* - pericolul la care se expune filozoful care se dedică politicii și care a vorbit așa cum ne spune Girgenti de o „Siracuză uraniană” sau „cerească”, adevărata cetate a filozofiei, contrapusă „Siracuzei pandemice” sau „pământene”, cetate pământeană și exterioară supusă prin necesitate corupției și disoluției. În timp ce, continuă Girgenti, în cazul însuși al lui Giovanni Reale și apoi a lui Krämer și Slezak, legăturile dintre Platon și tiranul Dionisie au fost amintite referitor la doctrina despre Primele principii, pe care Platon n-a vrut s-o facă cunoscută și pe care însă tiranul și-a însușit-o, în ciuda opoziției lui Platon, așa cum aflăm din *Scrisoarea a șaptea*.¹

G. Girgenti povestește în continuare faptul că tot cu aceeași ocazie au vizitat împreună „Urechea lui Dionisie” (peștera săpată în formă de ureche) și „Închisorile Raiului”; acea peșteră care se deschide spre o minunată grădină, și care conform legendei create de Caravaggio a fost închisoarea în care tiranul își ținea prizonierii și-i asculta datorită ecoului care din interior reproduce orice sunet; printre prizonieri a fost însuși Platon, și despre care până acum ne-am imaginat, așa cum ni se povestește în dialogul *Republica*, că ar fi fost numai o transpunere literară.

Girgenti ne povestește în continuare că a profitat de acea ocazie, pentru a le face autorităților din Siracuza o propunere: aceea de a schimba numele

de „Urechea lui Dionisie” în „Peștera lui Platon”. Ar fi fost un act simbolic, ne spune Girgenti, foarte frumos, pentru a-l onora prin *tentația din Siracuza*, sau mai bine zis *Sindromul Siracuza*, mai mult pe filozof decât pe tiran!²

Girgenti face în continuare un elogiu iluștrilor studioși a lui Platon cum ar fi Gadamer și Derrida împreună cu Michel Erler și Mario Vegetti, și care la Siracuza a avut o intervenție în cadrul Colocviilor de care ne amintește Girgenti.³ Eseurile lui M. Vegetti concentrate pe raportul „Iubire” și „Cetate”. Adică despre o altă față a raportului dintre filozofie și politică, care ne spune Girgenti, ne trimite la implicarea civilă concretă a filozofului sau la statutul utopic al dialogului *Republica*. Gadamer ne-a avertizat că însăși „gândirea platonice ca formă a utopiei”⁴ ne dă posibilitatea să evităm interpretarea politicii platonice în sens totalitar, conform lecturii făcute de Popper cunoscută la noi prin publicarea lucrării lui Popper, *Societatea deschisă și dușmanii ei*.

Girgenti pleacă chiar de la ideea gadameriană a gândirii în utopie ca să arate în detaliu așa cum apare ea mai interesată de influența platonice asupra totalitarismelor din secolul al XIX-lea, tocmai pentru că era mai puțin cunoscută. Gadamer înțelege prin aceasta antica *Wirkungsgeschichte* pe care *Republica* lui Platon a exercitat-o asupra gândirii religioase escatologice de inspirație biblică, prima dată asupra iudaismului elenistic și apoi asupra patristicii, așa cum ne-au amintit Roberto Radice și Mario Barbanti.⁵

Despre acest argument comentează în continuare Girgenti „am avut deja modul de a avansa câteva reflexii critice, care opune apărarea

gadameriană a lui Platon acuzațiilor lui Popper și Heidegger, cărora după aceea le-a adăugat pe cele ale lui Natorp.⁶ Despre amintita expresie *Sindromul Siracuza*, continuă Girgenti, ce a fost folosită de Gadamer pentru a stigmatiza tentațiile” politice ale fiecărui filozof care se adresează tiranului de rând, gândindu-se la raportul dintre Platon și Dionisie, dar mai ales la cele dintre Heidegger și Hitler.

Pentru a rămâne în Siracuza oamenilor lui Platon, continuă Girgenti, un text fundamental aparține unui alt elev al lui Socrate la care doresc să mă refer: „Ierone” a lui Xenophon, în care este prezentat un dialog între poetul Simonide (pseudonimul lui Xenophon însuși) și vechiul tiran Ierone (sub a cărui înfățișare este ușor să-l vedem pe noul tiran Dionisie). Acest text a lui Xenophon, ne prezintă o atracție fatală între filozofi și tirani, care, deși la antipodi, au nevoie unul de celălalt; în diferite modalități descrierea lui Xenophon se intersectează cu cea a tiranului pe care Platon ne-o oferă în cartea a IX-a a *Republicii*, prezentată într-o formă total diferită de descrierea făcută de filozof în cărțile precedente. Pentru Xenophon, tiranul este un om nefericit, conștient de nefericirea sa, în timp ce pentru Platon este nefericit, dar inconștient de nefericirea sa. Pentru Xenophon, filozoful îl poate ajuta pe tiran cu sfaturile sale, în timp ce pentru Platon filozoful trebuie să-i ia locul tiranului. De fapt filozoful și tiranul corespund la două tipuri extreme de om, nevinovatul cel drept și nevinovatul vinovat puși față în față în Cartea a II-a, primul cel drept gustă în mod deschis nefericirea și moartea, în timp ce celui nedrept îi revin fericirea și succesul. Chiar la sfârșitul Cărții a IX-a, scrie Girgenti, Platon vorbește de „paradigma cerului”, a cetății ideale tocmai descrise, unica în care filozoful poate trăi cu adevărat conform justiției, lăsându-i tiranului cetatea reală pe pământ; după aceea, în mitul lui *Er*, care include Cartea a X-a, soarta filozofului și tiranului se schimbă între ele în lumea de apoi, cu fericirea primului și pedeapsa eternă pradă chinurilor pentru cel de-al doilea. Intervenția lui Girgenti se mișcă de-a lungul acestor coordonate, adică erosul filozofului și erosul tiranului ca bază a cetății ideale și a cetății reale, pentru a arăta influența directă asupra Sfântului Augustin, în teoria celor două iubiri, *amor dei* și *amor sui*, ca bază pentru *civitas dei* și *civitas terrena*.⁷

Ceea ce este extrem de important în acest context este aspectul „escatologico-apocaliptic” al catastrofei care se va resimți în cetățile acelor vremuri, adică a evenimentelor istorico-politice care în mod inevitabil se intersectau, scrie Girgenti, cu teoriile filozofice și cu miturile vremurilor ultime. În rest reflexiile politice ale antichității s-au născut adesea din căderile istorice ale respectivelor cetăți; așa s-a întâmplat cu dialogul *Republica* a lui Platon, scris după înfrângerea militară dezastruoasă a Atenei în fața Spartei la sfârșitul războiului din Peloponez din anul 404 î.I.Hr., dar la fel s-a întâmplat și cu „Cetatea lui Dumnezeu” a Sfântului Augustin, o adevărată și proprie rescriere creștină a *Republicii* după prădarea Romei din 410 d.I.Hr. și cu iminenta cădere a Imperiului Roman, care ia în considerare cel mai vechi text latin scris în acel timp de către Cicero în *De re publica* cu ocazia sfârșitului iminent al republicii. Putem să adăugăm, scrie G. Girgenti, că și Ierusalimul a fost distrus în 70 d.I.Hr. de către romani și că viziunea Apostolului Ioan despre Ierusalimul ceresc, pe care Sfântul Augustin a luat-o ca model pentru escatologia sa, este legată în mod indivizibil



Remo Giatti

Col Rosà, Croda Rossa (1995/1998), gravură, acvatinta, 10,5 x 18,5 cm. Colecția Veneto

de catastrofa istorică a celei pământene. Girgenti dă exemplul lui Xenophan, care povestește chiar înfrângerea Atenei din partea Spartei lui Lisandru din „Elleniche”, făcând trimitere la Tucidide care prezintă Atena ca fiind o democrație numai cu numele, dar cu un guvern condus de unul singur, adică de Pericle.⁸ Acest eveniment a însemnat trecerea în Grecia de la hegemonia ateniană la cea spartană, cu distrugerea zidurilor, cu cedarea florei și cu instaurarea tiraniei filo-spartane a celor Treizeci; știm foarte bine că după aceea au venit în succesiune la hegemonia tebană la cea macedoneană, înainte încă de cucerirea romană. Dar, pentru moment, ne spune Girgenti, dacă atunci tebanii au distrus Atena, după mai mult de patru secole romanii au distrus Ierusalimul. Povestea distrugerii Ierusalimului de către Titus, ne amintește Girgenti, o putem citi în Războiul Iudaic a lui Titus Flavius Iosephus (Războiul iudaic, IV, 4, 5-6).

Tratamentul pe care Roma l-a rezervat Ierusalimului, i-a atins pe aceiași romani după aproape patru secole, ca operă a Goților. Prădarea Romei din partea lui Alaric ne este povestită de istoricul Paolo Orosio, un apropiat colaborator al lui Augustin, dar cu un ton mai puțin crud (Orosio, *Le storie contro i pagani*, VII, 39 și urm.).

Cele trei viziuni ale „Cetății cerești” pe care le găsim în pasajul din Republica lui Platon, scrie Girgenti, în Apocalipsa lui Ioan și în Cetatea lui Dumnezeu a lui Augustin, au fost scrise cu ocazia respectivelor distrugerii istorice ale Atenei, ale Ierusalimului și a Romei. Dacă cetatea pământeană a fost distrusă, este totuși posibil să menționăm, scrie Girgenti, idealurile unui model ceresc al aceleiași, care în schimb este indestructibilă și eternă; este intenția uranică și hiperuranică a lui Platon, și este propriu-zis erosul-filozofic care ne poate conduce la descoperirea acestui model ideal indestructibil ca izvor al Renașterii, în timp ce erosul-tiran, fie în forma sa cea mai nobilă împinsă de dorința de onoare și de glorie, fie în cele intermediare împinse de dorința de bani (oligarhia) și de plăceri (cele democratice), fie de corupția finală împinsă de dorința sa de dominație și de putere (tirania), este condamnată la decădere și la înfrângerea finală. Această progresivă decădere este determinată de starea de spirit înclinată spre lipsa de unitate ca articulare organică a părților, din Cetate, care deja în oligarhie se împarte în două – între cei bogați și cei săraci, cu prevalența bogăților, în timp ce în democrație majoritari sunt săracii care vor să intre în posesia bunurilor celor bogați; toate acestea duc, cât de curând, la dizolvarea democrației și la remediul extrem al tiraniei, destin efectiv al oricărei forme politice concrete. [...] unica speranță a lui Platon a fost aceea de a se adresa tiraniei din Siracuză și să înlocuiască erosul neînfrânt al tiranului cu un eros filozofic, care poate să ducă la o Cetate în care filozofii deveniți suverani știu să armonizeze în unitate diversele părți și să-i conducă cu înțelepciune pe războinici și comercianți.⁹

Toate acestea sunt rezultatul încălcării principiilor elementare ale justiției și care după părerea lui H. G. Gadamer duc la *corupția adulatorie*. De aceea era nevoie de curaj civil și nonconformism, ca atitudine corectă în fața pericolului, atitudine în care de fapt constă valoarea. „Dar pericolul care ne amenință în mod deschis, scrie Gadamer, și care provoacă o rezistență nu ne apare atât de mare ca acela ascuns, imperceptibil cu care plăcutul seducător, în special, care în acest caz este



Remo Giatti *Sassolungo și portret Osvaldo Patani* (1999) gravură, acvatinta, 27,5 x 13,5 cm. Colecția Veneto

corupția prin intermediul adulării, adică al aprecierii fără obiect și care ar pune stăpânire pe cineva. Cu această paradoxală transformare valoarea devine o virtute pe de-a-ntregul politică și nu are nimic din unilateralitatea unei educații îndreptate spre duritatea celei spartane. Valoarea autentică constă în faptul că deținătorul puterii fie el un domn sau un funcționar se lasă înșelat de ceea ce fiecare, pe bună dreptate, crede despre sine și că fiecărui deținător al puterii îi este oferită corupția adulatorie.¹⁰

Filozoful Mario Vegetti care și-a consacrat întreaga sa viață studiilor platonice, dispărut nu de mult timp, afirma în *Puterea adevărului*¹¹ dificultatea cercetătorului în sensul că acesta are în față o literatură imensă în ce privește căutarea unei căi de acces fecundă în gândirea politică platonice. Este adusă în discuție autenticitatea celei de-a VII-a Scrisori a lui Platon, analiză prin care putem face legătură între gândirea platonice utopică și falimentul experimentelor politice din Sicilia. Mario Vegetti ne atrage atenția asupra lucrărilor lui Kurt von Fritz, care în lucrările sale mai recente, fapt extrem de important, în sensul că dacă politica lui Platon a fost inventată sau era una reală, în orice caz nu era intenționată să introducă în practică proiectele sale pragmatice, în care cu adevărat se ascunde o altă problemă, adică problema efectivă a măsurii în care gândirea în termeni generali și lucrurile concrete pot să ducă la un acord deplin și satisfăcător față de realitatea noastră schimbătoare, imprecisă. Aici este subliniată schimbarea totală de viziune, față de Karl Popper, prin faptul că studiile lui M. Vegetti despre Platon au surprins anumite motive ale interpretării hegeliene a

lui Platon și pe care le-a dezvoltat într-un mod cu adevărat convingător. 12

„Figura istoric indefinită a lui *dynastes*, scrie Girgenti, este acum transformată în aceea mai identificabilă a *tiranului*. Tiranul este dotat de putere absolută, deci de maximă putere decizională și eficacitate politică; nimeni mai bine decât un «tiran bun» este dispus să urmeze indicațiile legislatorului - filozof, poate garanta transformarea vieții sociale. Desigur, deoarece un asemenea tiran ca să apară pe scena istorică este nevoie încă o dată de o «soartă» divină; chiar de aceea bună moștenire care conform *Scrisorii a VII-a* ar fi marcat apariția (dezamăgitoare) a tânărului Dionisie pe scena tiraniei politice din Siracuză. Pornind de la această speranță Platon ar fi fost mânat să încerce intervențiile sale în politica siracuzană.”¹³

Acest ultim pas, concludă Vegetti, al teoriei acțiunii politice, aparține mai mult urgențelor de ordin psihologic ale lui Platon decât teoriei (chiar dacă legătura nu este în mod sigur cauzală). Dar intenția de a pune în valoare desenul utopic al figurii unui filozof-tiran sau a unui tiran-filozof, sau al colaborării dintre filozof și tiran, este justificată numai în plan teoretic, acela al înstrăinării modelului utopic de cursul normal al istoriei, al caracterului său puternic „revoluționar”.¹⁴

În linie cu Mario Vegetti putem concludă că nu putem dobândi un sistem închis și complet de adevăr, în maniera neoplatonicilor (de aceea în demersul lor filozofii rămân aceiași iubitori ai adevărului, chiar și cu riscul vieții, dar nu înțelepți care să-l dețină în mod complet). Acest lucru nu este decât în funcție de principiul fundamental la care se referă adevărul, în principal cel politic, deoarece la acest adevăr se poate ajunge numai printr-o abordare dialogic-rațională, cu condiția să ai acest partener dialogic, până se ajunge la afirmații indubitabile și împartășite în egală măsură de cei implicați în buna conducere a Cetății.

Note

- 1 Cf. lui Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 341 a-c, în Girgenti Giuseppe, *Atene e Gerusalemme, Una fusione di orizzonti*, Il Prato, Padova 2011, p. 154
- 2 Cf. lui Girgenti Giuseppe, *Atene e Gerusalemme*, p. 157
- 3 Intervenția lui Mario Vegetti a fost după aceea publicată într-un eseu „O paradigmă în cer”. Platon politicul de la Aristotel la 1900, Carocci, Roma 2009
- 4 Gadamer H. G., *Platone e il pensare in utopia*, în *L'anima alle soglie del pensiero nella filosofia greca*, a cura di Verra V., Bibliopolis, Napoli 1998
- 5 Op. cit., p. 158
- 6 Op. cit., p. 160
- 7 Op. cit., pp. 159 - 160
- 8 Cf. Xenophan, *Elleniche*, II, 2, 3-10
- 9 Cf. Girgenti G., *Atene e Gerusalemme*, p. 161 - 164
- 10 Gadamer Hans Georg, *Platon și gândirea în utopia*, în *L'anima alle soglie del pensiero nella filosofia greca*, Bibliopolis, Napoli 1980, pp. 61-93
- 11 Vegetti Mario, *Il potere della verità*, Carocci Editore, Roma 2018
- 12 Op. cit., p. 5
- 13 Op. cit., p. 15
- 14 Ibid., p. 16

Despre nume

Mircea Moț

O carte cum este cea a Monicăi Borș despre nume în opera lui Mircea Eliade (*Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*, Iași, Institutul European, 2015) ar putea lăsa impresia că autoarea, universitar la Sibiu, receptează textul narativ eliadesc exclusiv din perspectiva lingvistului, neglijând mijloacele criticii și ale teoriei literaturii. În realitate, tot ceea ce ține de nume și de contextul acestuia în proza lui Eliade este deplasat fin într-un orizont mitic, de unde Monica Borș are acces la semnificațiile de profunzime ale textului literar.

Încă de la început, autoarea sugerează perspectiva de lectură care ține de „lingvistic” în măsura în care prin limbă se legitimează în ultimă instanță imaginarul operei. Regretatul Jean Starobinski sublinia deloc întâmplător faptul că acordă o atenție cu totul deosebită limbajului fiindcă „structura lingvistică a textelor literare este o cale de acces spre înțelegerea lor” (*Notre seule, notre unique jardin*, Postface de Pierre Nora, Paris, Zoe Mini, 2011, p. 11). În spiritul lui Mircea Eliade, autoarea este încredințată că „într-un univers sacralizat, așa cum este universul ficțional eliadesc”, realitatea nu face decât să imite, să oglindească arhetipul, idee subliniată de altfel de autorul *Noptii de sânziene* în eseu *Arhetipuri și interpretare* (cuprins în volumul *Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991). Din acest unghi, Monica Borș consideră că actul numirii „își dobândește sensul prin repetarea deliberată a actului îndeplinit *ab initio*” (s.n.). Autoarea interpretează numele personajelor din universul imaginar al lui Eliade ca un hermeneut care știe că în interioritatea și în închiderea severă a operei literare, nimic -sau aproape nimic- nu poate fi gratuit și întâmplător, numele fiind un semn căruia i se acordă întreaga atenție și de aceea el este raportat la configurația de profunzime a textului. Având ca punct de plecare demers de natură lingvistică, Monica Borș se îndepărtează metodic de acesta, considerându-l un prag dincolo de care trebuie căutat cu adevărat autenticul orizont al operei lui Eliade. În substanțiala *Prefață* a volumului se remarcă de altfel că în cazul prozei fantastice a lui Eliade, „limbajul e krotophanie- și, prin urmare, arbitrarul lingvistic aici pur și simplu nu funcționează”, ceea ce o determină pe autoare „să se orienteze înspre instrumentarul tehnic al semioticii interpretative”, realizând în fond, o convingătoare „analiză etimo-mitologică spectrală” care „excavează un strat întreg de semnificații și fragmente mitologice”.

Ceea ce se cuvine menționat este faptul că, abătându-se de la reperele sigure ale lingvistului, Monica Borș își asumă o aventură pe cont/risc propriu finalizată, cred, prin evidențierea unor convingătoare dimensiuni ale prozei lui Mircea Eliade.

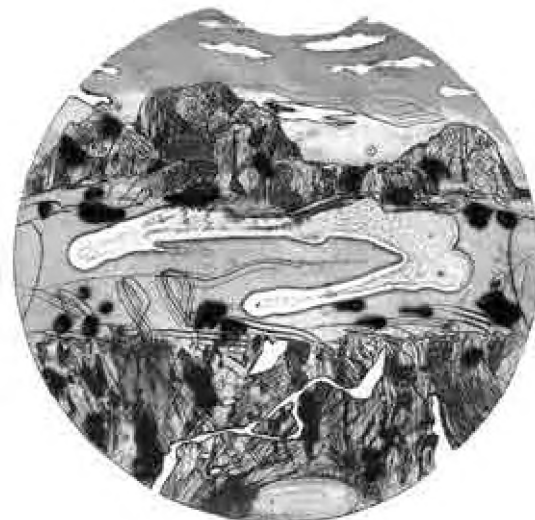
După un capitol în care se trece în revistă atenția acordată numelor proprii eliadești de către critica literară, urmează niște necesare „itinerarii teoretic” despre numele ficționale, pentru ca în capitolul dens și cel mai atractiv al volumului, *Numele ficționale eliadești*, autoarea să dovedească absolut convingător disponibilitățile sale hermeneutice.

Romanul *Nuntă în cer* este citit din unghiul

„nonarbitrarului lingvistic”, numele fiind perceput aici ca o „dreaptă potrivire” și ca un autentic „model al ființei”. Monica Borș este preocupată în primul rând de motivarea numelui, care constituie pentru personaj „temeiul motivării semiotice a existenței”. Autoarea (re)citește atent textul și exploatează convingător detalii, își susține demersul prin trimitere la lucrări de referință, pe care uneori le configurează în manieră personală pentru a-și exprima punctul de vedere. Aici lingvistul este consultat pentru etimologii, pentru a lăsa apoi locul unui eseist care își construiește demersul cu finețe. „Am considerat necesar apelul la lingviști pentru a lămurii această etimologie”, scrie Monica Borș, pentru ca, pornind de aici, interpretarea sa să devină convingătoare. Autoarea aruncă din când în când câte o privire spre „celălalt” Eliade, istoricul religiilor și cercetătorul miturilor, pentru a se asigura că afirmațiile saale sunt credibile. După ce stabilește etimologiile numelor Barbu și Ileana, autoarea poate trage concluzia: „În ambele situații, Ileana trăiește eșecul bărbatului (Barbu, Andrei) în a pune semnul egalității între iubire și absolut, eșec izvorât din încercarea disperată (camilpetresciană, similară celei a lui Fred Vasilescu de a-și apăra identitatea)”. Autorul este consultat discret: „Aprecierile lui Eliade cu privire la acest personaj feminin, văzut ca o întrupare a unui etern feminin romanesc incognoscibil, duc la ideea unui mit (recreat) al soarelui și al lunii, și, de aceea, proiectat în rândul iubirilor imposibile”.

Semnificativ pentru demersul Monicăi Borș mi se pare *Litomantul Eliade sau desenul din covor*, în sensul în care autoarea își nuanțează perspectiva de lectură. Plecând de la celebra figură din covor din narațiunea lui Henry James, prin sugestiile unui Iser („Imagina din covor” este cea care trezește sensul neformat în text și este un produs rezultat din „complexul de semne al textului”, precum și din procesul de înțelegere al cititorului”), Monica Borș își concepe lectura ca necesară complicitate cu textul operei: „Când cititorul reușește să creeze o situație de regăsire împreună cu textul, el creează condiții de țesere a covorului”.

Pornind de la numele personajelor, autoarea reușește să fixeze o serie de ipostaze existențiale semnificative. În *Domnișoara Cristina* se descoperă „blestemul imitației”, în timp ce în *Sub semnul șarpelui*, urmărind prezența fonemului S în procesul de numire al personajelor din Șarpele, Monica Borș acceptă, pe urmele lui Ștefan Borbely, că personajul Andronic este „epifania unei ființe eterne” care își caută fericirea”. Autoarea are în atenție principalele texte în proză ale lui Eliade, încercând ca din perspectiva numelui să surprindă relații umane semnificative și atitudini emblematice. *Un om mare* este citită ca prezență a „macrotopului teofanic”, în timp ce în *Douăsprezece mii de capete de vită* numele personajului prilejuiește sublinierea a „două probleme”: experiența ieșirii din profan dar și o temă „dezbatută în mai multe locuri din *Istoria credințelor și ideilor religioase* (Somnul, captivitatea, înlănțuirea, uitarea, beția, neștiința sunt imagini care zăgrăvesc condiția umană și se opun altor imagini: trezirea, reamintirea, «eliberarea de legături» sfârșirea vălului



Remo Giatti
gravură, acvatinta, Ø 25

Franța: Esterel (2016)

sau a năframei, a legăturii de pe ochi, exprimând abolirea condiției umane, eliberarea)”. Mai departe, numele Brânduș (cuvânt format prin derivarea regresivă) motivează, într-un fel, „natura excepțională a destinului” acestui personaj.

Un subcapitol se intitulează *Desacralizarea numelui și pierderea identității. Semnul călăuzitor* dedicat nuvelei *La țigănci* care, dintre toate scrierile literare ale lui Mircea Eliade, a avut parte de cele mai multe și mai profunde comentarii.

Urmând aici ceea ce numește o „lectură a semnelor”, autoarea se referă la „neîmplinirea semiotică” (pentru un Sorin Alexandrescu un fel de „semi-cădere în profan”), situație ce-l definește pe profesorul Gavrilescu, „amnezic cu privire la semnificat sau la codul care l-ar putea produce”. Personajul și-a uitat originea divină (semnificația numelui, Gavril), urmând să se producă revelația originii uitate, prin semnele pe care autoarea le descifrează cu multă atenție. Un prim semn ar fi banca (ce-i declanșează memoria), urmat de un alt semn, de natură olfactivă de data aceasta (mirosul frunzelor de nuc), în sfârșit, al treilea semn este după autoare refuzul nemțoaicei la intrarea în bordei. De aici, călătoria lui Gavrilescu percepută ca o pendulare între Real și Ireal, spații pe care le caracterizează prin trimitere la lecturi de referință, respectiv Sorin Alexandrescu (binecunoscutul său studiu introductiv *Dialectica fantasticului* la volumul *La țigănci și alte povestiri*, publicat în 1969), Gheorghe Glodeanu și, firește, Ștefan Borbely care a scris o carte de referință despre proza lui Mircea Eliade. O surpriză plăcută o constituie analiza toponimelor din imaginarul nuvelei, începând cu *Strada Preoteselor*, comentând *Vama poștei* (semnificativ „loc de trecere”), fără a uita *la țigănci*, înțeles pe bună dreptate ca un „topos labirintic”.

Monica Borș citește proza lui Mircea Eliade situându-se primejdios de aproape de „celălalt” Eliade, riscând astfel să lase impresia că opera literară transcrie/concretizează niște noțiuni/idei ce-i sunt exterioare. Pe de altă parte, se simte totuși o anumită „timiditate” a comentatorului care acceptă de multe ori să fie însoțit de alaiul criticilor și al citatelor, care-i bruiază uneori vocea limpede ce spune adevăruri demne de reținut. Voce care, nu mă indoiesc, se va face mai limpede auzită în volumele următoare. Pe care le așteptăm cu plăcere!

România și oamenii săi din lume (VII)

Ani Bradea

Cel de-al șaptelea episod al interviurilor Rubricii Social diferă de cele anterioare din două puncte de vedere. În primul rând, discuția purtată cu doamna Letiția Vladislav este prima care vorbește despre experiența emigrării în perioada regimului comunist. De asemenea, interviuata mea locuiește, alternativ, în trei țări, Germania, Spania și Brazilia, așadar viziunea sa despre capacitatea de adaptare a românilor la viața în străinătate este mult mai complexă.

„Nu pot scrie decât românește, în altă limbă nu simt nimic”

Letiția Vladislav
Germania

— Pentru început, vă invit să vă faceți o scurtă prezentare și să precizați, vă rog, încă din acest moment al discuției, când ați plecat din România și, mai ales, unde ați plecat?

— Numele meu este Letiția Vladislav, am absolvit filologia la Universitatea din București, aproape doi ani am lucrat la o școală, ca suplinitoare, apoi la Radio România. Am plecat din țară în Germania, în anul 1981, legal, după ce am așteptat doi ani ca cererea de emigrare să fie aprobată de către autoritățile comuniste. Până în acel moment, am scris și am publicat în reviste culturale, precum și în volum, aveam deja două cărți apărute. În prezent sunt pensionară, locuiesc în Germania, dar și în Spania (o bună parte din an), și, din doi în doi ani, plec pentru o perioadă de timp în Brazilia.

— În ce context, socio-familial, ați hotărât să emigrați? Povestiți-mi puțin despre situația dvs. și a familiei dvs. din acel moment. Care au fost motivele care v-au determinat să luați o asemenea decizie?

— Soțul meu, un foarte capabil geolog, nu se putea realiza profesional sub nicio formă. Am implorat, ne-am umilit, nimic. Rămânea pe loc. Primea oferte din străinătate, pentru a participa la diferite evenimente care aveau loc acolo, lucrările lui fiind cunoscute peste hotare, dar plecau numai cei cu relații sus puse. Până la urmă Institutul Geologic l-a amenințat că va fi transferat la Caransebeș. Devenise incomod. Mai ales cu mine în spate. Scrisesem o scrisoare de protest către Ceaușescu și, spre surprinderea noastră, a fost verificată povestea, dar el tot pe loc a rămas. Așa că am depus actele. Fiind de origine germană am hotărât să plecăm în Germania. Nu am plecat pentru că eram săraci. Nu eram. Aveam un apartament mare, al nostru, câștigam bine, eu aveam succes. Am lăsat totul în urmă. Aveam treizeci de ani, publicasem două cărți foarte bine văzute, una premiată, cu cronici fantastice, făceam emisiuni la Radio, care aveau succes, aveam tot viitorul înaintea. Tensiunea profesională a soțului începuse să se simtă în casă. Certurile erau tot mai dese, nemulțumirile deveniseră zilnice, el nu mai avea șanse, eu eram Letiția Vladislav, tânăra de succes, iar el în spatele meu. L-am iubit enorm. Am plecat. Și în urma mea a rămas tot ceea ce construiseam cu atâta muncă și atâtea renunțări. Am fost săracă. Visam să scriu și să fiu cineva. Am reușit. Și-apoi am pierdut... Dar mi-am salvat căsnicia. El a suferit mult. Tânjea după munții lui, după Institut, după țară.

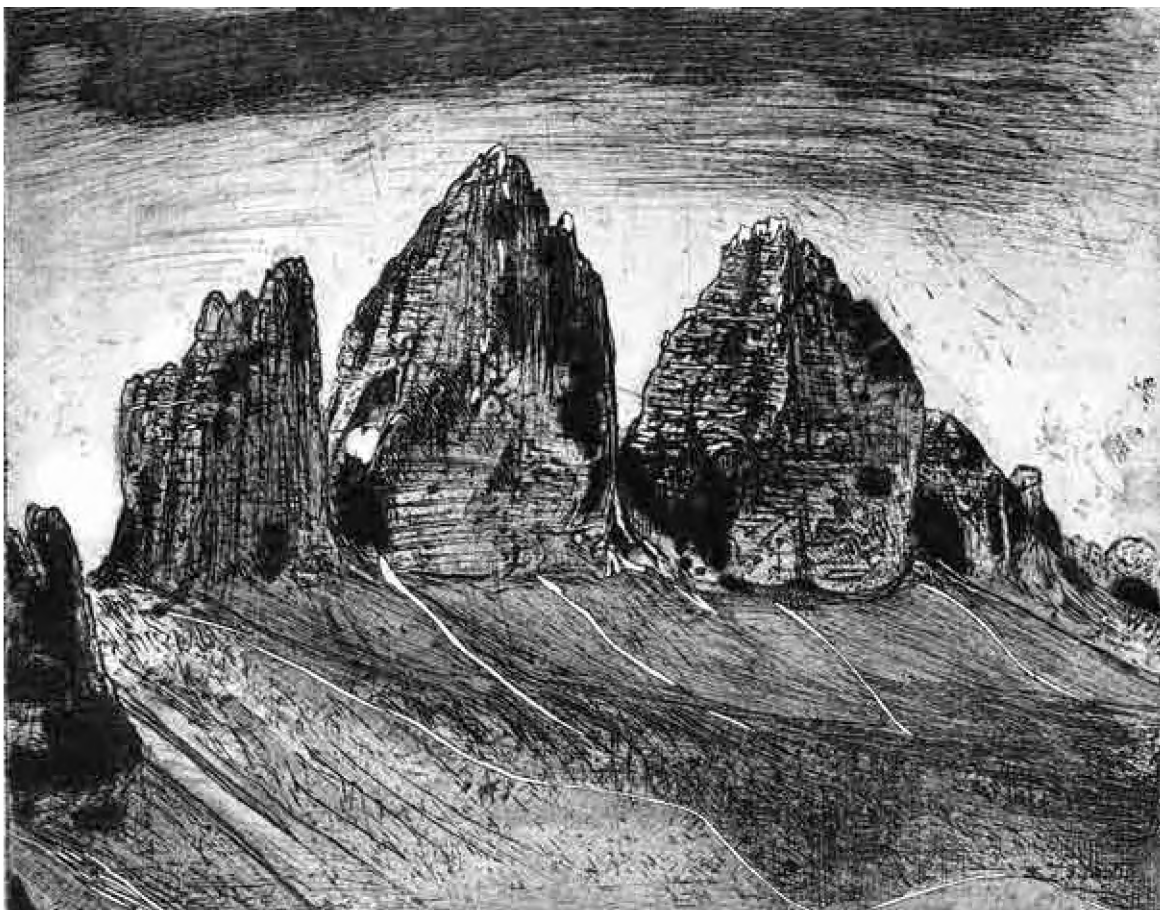
Deși neamț, era mai român ca toți cei cunoscuți în ultimii ani printre străini. După zece ani soțul meu a murit. Eu am rămas acolo până la pensionare. Mi-am construit o casă în Spania. Unde stau mai bine de cinci luni, an de an. Mai plec și în Brazilia. Nu stau mult. Iubesc acele locuri. Este un sentiment greu de descris. Practic, iubirea mea pentru Brazilia nu are granițe. Mă simt acasă în acele locuri. Vorbesc portugheza braziliană mai mult decât româna. Însă NU POT SCRIE DECÂT ROMÂNEȘTE. În altă limbă nu simt nimic. Sunt goală. Când scriu, întorc timpul în mine. Sunt din nou eu, cea de treizeci de ani.

— Dintre cei care au răspuns până acum întrebărilor mele, sunteți prima persoană care a plecat din România înainte de 1989. Așadar, experiența emigrării în perioada regimului comunist este o zonă nouă pe care o explorați. De aceea mi-aș dori să-mi vorbiți puțin despre momentul în care ați depus cererea de emigrare și, mai ales, ce s-a întâmplat după aceea? Mă refer la atitudinea autorităților, la repercusiunile, dacă au fost, ale unei asemenea „îndrăzneli”. Din punct de vedere social și profesional, ați avut de suferit, atât dumneavoastră cât și soțul dumneavoastră, de la momentul depunerii solicitării și până când ați reușit să plecați?

— Enorm de multe probleme nu am avut. Eu, nu. El, da. De fapt nu era nimic nou. Erai „neiubit”, mureai „neiubit”. Rău era că trebuia să merg o dată pe săptămână la miliție, unde venea cineva, bănuiesc ceva mai cultivat, ce încerca să mă (să ne) convingă să nu plecăm. Până la urmă a renunțat. Hotărârea era definitivă. Mergeam acolo, scoteam dosarul, ce se umpluse de hârtii, apoi discutam banalități cotidiene. Ba chiar și despre literatură. Uneori sunau noaptea la ușa apartamentului și cereau o cafea. O primeau. Mai venea sectoristul, unul care întreba ca papagalul dacă plecăm sau zicem numai așa. Când am fost să iau documentul cel mai important, că ni s-a aprobat plecarea, m-au îmbrâncit pe scări și m-am rostogolit toate treptele până la subsol. Era pe Nicolae Iorga. Și eu eram cu cei mici. S-au speriat teribil. Peste drum era o ambasadă. M-au chemat la ei, am fost văzută de un doctor, eram numai lovită, nu aveam nimic serios. Iar cu documentul acela în mână mi-a trecut și durerea. În concluzie, nu pot spune că am avut probleme foarte grave cu societatea comunistă. Nu eram singurii cu actele depuse.

— Îmi spuneți mai devreme că în acel an, 1981, când ați părăsit definitiv România, din punct de vedere profesional dumneavoastră, dar și soțul dumneavoastră, aveți realizări importante. Pregătirea călătoriei a presupus și găsirea unei locuințe, a unor locuri de muncă în Germania? Din România comunistă ați avut această posibilitate? În momentul plecării, știați spre ce anume vă îndreptați?

— Noi aveam rude în Germania. Străbunicii soțului se născuseră acolo, aproape toată familie era în Germania. Am stat într-un Centru pentru înregistrarea noilor veniți, căruia noi îi spuneam „Lagăr pentru cei întorși în țara lor”. Am căutat de lucru și am luat totul de la capăt. Prea multe nu știam despre ce ne aștepta. Rudele povesteau, însă, greu de spus, dacă habar n-ai de alt sistem, alți oameni, altă mentalitate. Știam că NIMENI NU NE AȘTEAPTĂ. Rudele ne-au ajutat, dar noi trebuia să începem din nou, nu ei. Vorbind limba nu au fost probleme de comunicare. Soțul a găsit repede un serviciu, bineînțeles ca geolog.



Remo Giatti

Trei culmi din Lavaredo (1998), gravură, acvatinta, 31 x 38 cm. Colecția Veneto

Eu am fost ani de zile casnică. Mai lucram câte trei, patru ore pe zi, pentru că, altfel, aveam senzația că-mi cade acoperișul în cap. Trebuia să fac ceva. A fost greu. A fost foarte greu. Am reușit. Soțul mergea chiar la congrese afară din țară. Era apreciat. Rolurile s-au schimbat. Eu nu mai eram decât mamă și soție. Nimic altceva. Asta m-a ros teribil. Scriam pe ascuns, pentru că nu doream să mă vadă soțul. Promisesem că mă voi simți acasă acolo. Nu am fost niciodată acasă în alte locuri. Era țara în care trăiam. Acasă era satul meu și Bucureștiul. Nici acum nu sunt acasă. Am pierdut absolut totul, m-am pierdut pe mine căutând un loc al meu. Nu l-am găsit. Poate sunt prea sensibilă, nu știu...

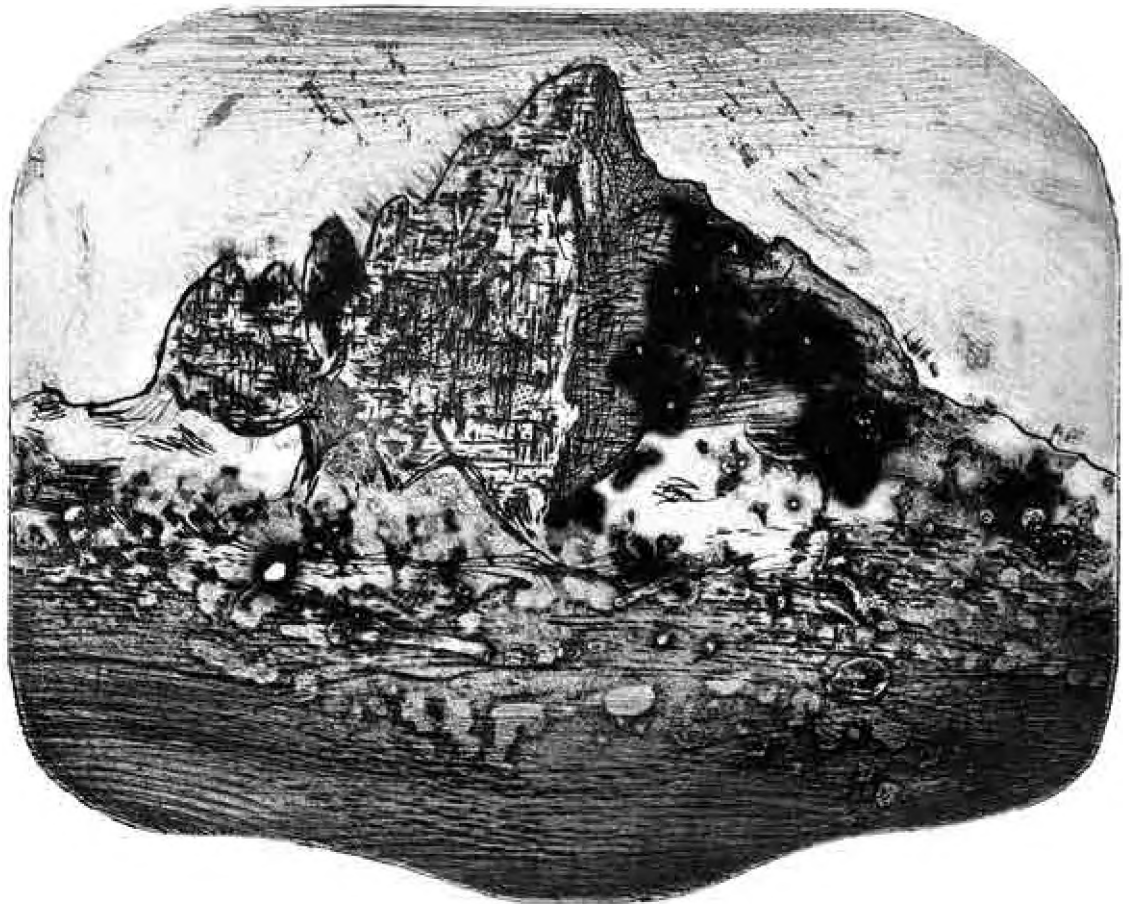
— *Povestindu-mi despre problemele întâmpinate cu autoritățile comuniste, despre incidentul în care ați fost agresată odată cu obținerea ultimului document necesar ieșirii din țară, ați amintit de „cei mici”. „Și eu eram cu cei mici” – ați spus. Înțeleg că este vorba despre copiii dumneavoastră. Ei cum s-au adaptat acestei schimbări, cum au perceput ei mutarea definitivă, erau de vârstă școlară, sau mai mici?*

— Copiii erau mici. Fetița mergea deja la școala germană, iar băiețelul la grădinița germană. Mult contact cu alți copii nu au avut. Deci vorbeau strict românește. În Germania totul a fost perfect. Prieteni, activități, schimbarea a fost numai de loc. Limba o știau.

— *Ați afirmat că rolurile s-au schimbat în Germania, între dvs. și soțul dvs., că de data asta el era cel care avea succes, iar dvs. tânjeați după viața împlinită profesional la care ați renunțat plecând din România. Spuneți, de asemenea, că v-a fost foarte greu, dar ați reușit. La ce anume vă referiți? Povestiți-mi puțin despre parcursul dvs. profesional în Germania.*

— Eu nu am putut lucra imediat. Copiii fiind mai mici, noi nu am vrut să le agățăm cheile la gât și să-i lăsăm să se hrănească numai cu mezaluri. Deci, mama lor gătea, se ocupa de casă, de copii, citea, dar nu avea serviciu. Când cei mici au crescut, și așa fi putut munci, s-a îmbolnăvit soțul. Chiar în anul extrem de dureros al bolii lui am început să lucrez la o școală din orașelul vecin. Aveam 38 de ani și doream să fiu sigură că-mi voi putea hrăni copiii. Soțul a murit. Eu am împietrit. Devenisem un robot. Casă – școală – cimitir. Nimic altceva. Toți iepurii de pe câmpul ce ducea spre cimitir mă cunoșteau. Nu mai fugeau de mine. Și așa au trecut anii. Când nu ne ajungeau banii lucram la un magazin de încălziminte, apoi am făcut trei luni curățenie la o expoziție. Două joburi, durerea și stresul m-au ucis. Mi-am pierdut un rinichi. Și am înțeles că trebuie să schimb ceva. Altfel... poate muream. Am vândut casa. Ea îmi lua toți banii. Trebuia s-o plătesc. Era cu împrumut de la bancă. Nimeni nu se gândise la moarte cu zece ani în urmă. Copiii și-au făcut drumul lor în viață. Ba chiar un drum excelent. Am luptat. Carieră n-am făcut. Dar nici nu am trăit pe banii statului. Tot ce am a fost realizat cu banii mei, munca și oboseala mea. Nimeni nu mă poate arăta cu degetul. Abia acum văd clar. Și sunt mândră de mine. Se poate și de una singură. Dacă vrei cu adevărat.

— *Într-un răspuns anterior mi-ați spus că, odată ajunși în Germania, ați stat într-un fel de „Lagăr pentru cei întorși în țara lor”. Ce anume presupunea*



Remo Giatti

Becco di Mezzodi (1998), gravură, acvatinta, 16 x 20 cm. Colecția Veneto

această măsură a autorităților germane, ce obligații sau constrângeri vi se impuneau?

— Nu era o cazemată. Erau blocuri unde locuiau oameni. Veniți de afară, ca noi. Pentru că abia venisem și nimeni nu știa unde va rămâne, în ce sat sau oraș, pentru că mulți aveau rude în alte locuri, am rămas scurtă vreme în acest cartier. Ni se făceau documentele noi, germane. Apoi am plecat unde am dorit noi. Nu aveam constrângeri. Undeva trebuia să dormim. Nimic dur. Absolut normal. Aveam tot ce ne trebuia. Cumva trebuia să ne facem documente noi, să aparținem aceluia loc. Puteam merge unde doream. Nimeni nu ne forța să stăm în casă. Nu se chema „Lagăr”. Așa îl numeam noi. Pentru că în acele blocuri locuiau numai etnicii repatriați.

Da, cred că trebuie să explic mai bine asta cu „Lagărul”. Noi, cei noi veniți, numeam acest centru „Lagăr”. Nu avea nici ziduri, nici lacăte pe uși. Era centrul de înregistrare a noilor repatriați, pentru a putea primi documente noi. Aveam documente străine. Nu puteam pleca de nebuni să lucrăm cu acte românești, poloneze, rusești, ungurești. Odată ce am fost înregistrați și ne-am căpătat noi-le acte, am plecat unde am dorit să ne stabilim, ori unde am găsit de lucru.

— *Statul german v-a oferit atunci un ajutor de integrare, existau anumite măsuri de protecție socială menite să-i susțină pe noii veniți până la găsirea unui loc de muncă? Dar în prezent, din ceea ce cunoașteți dvs., cum sunt ajutați imigranții? (Din discuțiile cu alți români stabiliți în Spania, sau Portugalia, am aflat că aceștia numesc Germania, alături de alte state vestice, „paradisuri sociale”)*

— Sigur că am fost ajutați. Am primit un fel de ajutor în bani, pentru mâncare și îmbrăcăminte, destul să ne putem plăti și chiria. Nu am ales o vilă, ci un apartament modest, cu trei camere, pe care îl puteam plăti. Nu am abuzat de bunătatea legilor și nici de a oamenilor. Soțul meu a găsit destul de repede o slujbă și nu am mai avut nevoie de ajutor.

Nu am avut contacte cu imigranții români. Ceea ce știu, de la prietenii germani, este că acum vin o grămadă de români acolo, abuzează de generozitatea legilor, care sunt foarte umane, unii se declară bolnavi, prin urmare nu pot munci, alții stau prin România și merg acolo din trei în trei luni, ca să nu piardă ajutorul social. Nimeni nu-i cunoaște. Iar ei nu se trădează între ei. Cei cinștiți lucrează din greu. Copiii lor vorbesc nemțește. Sunt perfect integrați. Deci, ca peste tot, sunt oameni și oameni.

— *Ați lucrat doi ani în învățământ în România și, mai târziu, ați fost profesoară în Germania, probabil mai multă vreme. V-aș ruga să faceți o comparație între cele două sisteme de învățământ, ce deosebiri majore ați constatat la cel german, față de ceea ce știați că se practică în învățământul românesc?*

— Deosebirile sunt de la cer la pământ. Pe vremea aceea (când eu eram acolo) în țară nu era nimic nou. Funcționai doar. Material didactic mi-am făcut singură. Totul era cumva șters și plictisitor. Dar copiii doreau să învețe, erau ascultători, respectuoși, harnici. Și săraci. Cu clasa mea am fost și la cinematograful, apoi la o cofetărie. Le plăcea mult înghețata. Majoritatea erau țigani. M-au iubit. Și i-am iubit.

În Germania totul mergea strună. Copiii, în general, își doresc să meargă înainte. Cei de aici aveau mai multă încredere în ei. Unii m-au iubit. Cu unii sunt și acum prietenă, deși au aproape 40 de ani. Alții nu aveau încredere. Eu veneam din Ost-Block. Deși, cu mâna pe inimă spun, noi, amărățiiăștia avem o super cultură generală. Poate suntem, ori eram, mai slabi într-o anumită direcție, dar putem rămâne cu capul sus în fața celorlalți. Până și unii profesori credeau că sunt mai proastă ca ei. M-am impus. Dar a rămas gustul amar. Până azi. Nu mi-ar plăcea s-o iau de la capăt. Nici aici și nici dincolo. Nu cred că am fost destinată să fiu dascăliță. De fapt, aveam numai cursul de spaniolă. În rest conduceam, împreună cu alți patru profesori, biblioteca școlii. Să lucrezi printre cărți este o binefacere cerească.

Ați atins un subiect delicat cu acest răspuns. Mă refer la trimiterea spre cărți, lectură, bibliotecă. În România se citește tot mai puțin, spre deloc așa zice. Scriitorii nu mai au cititori, cel mult se citesc între ei, editurile nu mai au desfacere, librăriile acceptă tot mai puține cărți, iar, în acest caz, editurile mici nu au nicio șansă. La modă este subiectul privind ana.fabeții funcționali, oameni care termină studii, chiar universitare, dar nu sunt capabili să înțeleagă un text. Cum stau lucrurile în străinătate? Având în vedere că sunt trei țări în care dumneavoastră locuiți, ce se întâmplă în Germania, Spania, Brazilia, din acest punct de vedere? Cartea este un produs vandabil acolo?

— DA !!! Până și în Brazilia se citește mai mult decât în țara noastră. Ideea că au numai samba și femeii aproape goale este falsă. Lumea citește. Nu știu ce fac cei de la „favela”, cartierele extrem de sărace, cu probleme de droguri și criminalitate. Poate că și acolo, niște copii săraci visează să iasă afară la lumina zilei. De asta sunt sigură. Mereu a fost așa. Și cel de jos are dreptul la o școală. Depinde de el. Se cumpără cărți. Eu comand mereu la o librărie. Și văd că și alții fac la fel. Biblioteca scolii noastre, unde lucrez, avea peste 30.000 de volume.

— *În acest an se împlinesc 38 de ani (dacă am socotit eu bine) de când ați părăsit România. În tot acest timp, ați mai fost în vreo călătorie în țară? Dacă da, cum vi s-a părut, peste ani, România? Ce schimbări în bine, sau, dimpotrivă, în rău, ați remarcat?*

— Singurul contact cu România au fost părinții mei. În țară am fost la doi ani după plecare. Tatăl meu era bolnav. La întoarcere am fost controlați ca bandiții, mașina ne-a fost întoarsă pe dos, până și roțile au fost scoase afară, control corporal și un milion de cuvinte urâte. Ne-au ajutat șoferii camioanelor ce așteptau acolo să montăm totul la loc. Străinii, revoltați, ne-au dat adrese și numere de telefon, să putem protesta. Iar grănicerii unguri, care au văzut totul, ne-au oferit un loc unde am poposit peste noapte. Controlul începuse la cinci seara și se terminase la miezul nopții. La moartea tatălui nu m-au lăsat să intru

în țară. Am fost în 1990, o săptămână, trei zile în sat, trei zile în București. Tata nu mai era. Casa mi se părea tristă fără el. Mama tare singură. Plângea mult. Bucureștiul devastat. Peste tot șantiere, unele abandonate, găuri pline de apă, flori și cruci la Universitate, o armată de copii cerșind agresiv pe bulevard, alții, drogați la Sfântu Gheorghe și Gara de Nord. Era o zi cu soare, dar rece. Lipit de un perete, un copil andru gol pușcă. Imaginea m-a cutremurat. Am alergat la Cocor și i-am cumpărat haine. Papuci nu. Mă gândeam să-i dau bani. Când m-am întors, dispăruse. L-am căutat peste tot. Un alt pui de om mi-a spus că este sub pământ și mi-a arătat pe unde intrau. I-am dat niște bani. A luat hainele și a intrat acolo. Mi-a spus că n-ar fi bine să intru. și am rămas afară. A doua zi am plecat. Nu înainte să hrănesc cinci copilași la Universitate. Erau abandonați. Copiii poate aveau zece ani, nu mai mult. Nu mai era acel altădată. Așa ceva nu am văzut înaintea plecării. Înseamnă că acești oameni, aceste familii, aveau sămânța criminalității în ei, dar o ascundeau perfect. Cine își abandonează copiii, motivând că pleacă afară pentru o viață mai bună, este un criminal. Copiii nu se abandonează! Atât de scârbită am fost că 13 ani nu am mai intrat în țară. Apoi am venit tot pentru o săptămână. Și din nou o pauză mare. Acasă nu s-a schimbat nimic. Doar că unii oameni dragi mie au murit. Și satul fără ei nu mai avea farmecul din trecut. În București s-a schimbat totul. Și acolo mi-au murit oameni tare, tare dragi. Am crescut, pot spune, la redacția revistei *Luceafărul*. Erau toți un acasă pentru mine. Cu ei împărțeam bucuriile scrisului și problemele personale. Unii plecaseră. Alții nu mai erau printre noi. A fost ultima dată când i-am văzut pe Laurențiu Ulici și pe Mircea Sântimbreanu. Din 2015 merg în fiecare an. Dacă în trecut am fost șocată de schimbările prea radicale, uneori chiar idioate, acum încerc să-mi descopăr tinerețea prin oraș. Cu durere și răbdare, înțelegere și multă iubire pentru cei rămași, m-am descoperit din nou. Sunt acolo. Este ceva ce nu-mi mai poate lua nimeni. Satul meu, orașul meu, viața mea. Unele lucruri nu mai sunt. Le-au aruncat la gunoi. Păcat. Erau frumoase. Chiar dacă veneau din trecut. Nu putem rade totul pentru a construi o nouă societate. Nu-mi place să mă plimb pe Magheru

și să văd numai covrigării, farmaci, Sex Shopuri. Magheru era frumos altădată. Așa cum era. Nu-mi place să mă transform în dac, numai pentru că acum se poartă. Știu atât de puțin despre Dacia. Nu-mi plac exagerările. Goana după bani, o discuție unde nu poți zice nimic fără să nu vezi indignarea din ochii celorlalți: „Ce vrea baba asta, acum este tineretul la rând, nu cei de dinainte de revoluție”. Baba asta s-a întors acasă, pe ruinele propriei vieți. Și n-are de gând să-și părăsească locul. Acum este conștientă că nu străinătatea te face om, că este o rușine să-ți renegi familia, rădăcinile, gândurile și sentimentele. Iubesc satul meu și Bucureștiul fără margini. Nu sunt sentimentală. Am rădăcinile acolo și vreau să rămân acolo. Aici exist. Acolo trăiesc. Unii nu vor înțelege. Treaba lor. Însă eu simt așa.

— *Ce credeți că îi lipsește României acum pentru a ajunge din urmă statele mai dezvoltate ale Europei? Și ce credeți că ar trebui să păstrăm din ceea ce avem și ne deosebește de celelalte țări?*

— Ce-i lipsește României? O să răspund punctual:

1. Când eram la școala generală și mergeam la Orăștie cu ai mei, mama vânzând în fiecare sâmbătă verdețuri la piață, mă uitam ca hipnotizată după străini. Erau altfel. Uneori îl trăgeam pe tata după mine și vorbeam cu ei. Așa am cunoscut fete și băieți de anii mei, cu care am corespondat apoi. Necunoscutul mă atrăgea. Ei veneau din altă lume, erau ca noi, dar gândeau altfel. Deci: fiți curioși, oameni buni, străinii nu mușcă, poate sunt și ei curioși în privința voastră.

2. Pe vremuri eram închisă într-o colivie. Cei cu relații sus puteau vizita alte țări. Ceilalți stăteau acasă. Este important să-ți cunoști țara, dar trebuie să vezi și peste gardul vecinului. Nu ca să-l furi pe vecin. Să te poți compara cu el, să poți concura cu el, să înveți de la el, să impui respect și încredere. Prea ne credem buricul pământului. Nu suntem. Definitiv, nu suntem!

3. Nu toți pot avea firmă proprie. este o mentalitate balcanică. Uitați-o! Învățați o meserie, lucrați conștiincios, fiți respectuoși cu voi și cu ceilalți.

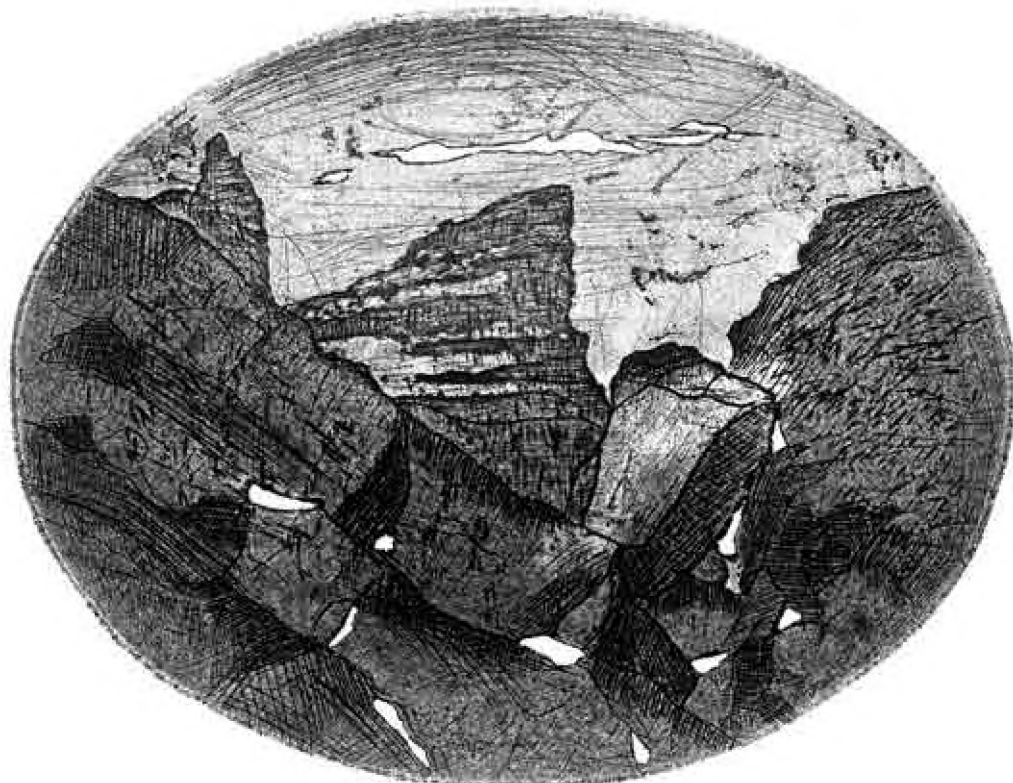
4. După revoluție au ieșit milionarii României afară ca ciupercile după ploaie. Unde și-au ascuns atâtia ani averea? Cel fără bani, harnic, serios și corect lucrează, dar are puțin. Copilul lui visează la milioanele bogătașilor. Trebuie să le uitați! Și Becali, când își va lua rămas bun de la viață, va trebui să lase banii la bancă. Nu luăm nimic cu noi.

5. Uitați mentalitatea „dă doamne să moară și capra vecinului”. Capra nu moare, doar cei care gândesc așa fac infarct.

6. Nu uitați: nu România trebuie să facă ceva pentru voi. Voi trebuie să faceți totul pentru România! Va dura mult această schimbare. Eu văd că și acum se gândește ca pe vremea strămoșilor. Că tot se poartă. Este un proces. Revoluția nu a schimbat absolut nimic. Hoția, minciuna, nepotismul, lăcomia, răutatea, invidia, prostia ridicată la nivel parlamentar, vulgaritatea ascunsă sub drapelul țării, sunt probleme imense la care toți ar trebui să lucrăm. Repet: NOI NU SUNTEM BURICUL PĂMÎNTULUI!

7. Dacă faceți un pas înainte, lumea va face și ea un pas spre voi.

Hannover, 8 mai 2019



Doamna din Apoldu de Sus (II)

Cristina Struțeanu

O femeie la care Lucia adăsta deseori verile, Ioana Rîmbetea, mi-a spus așa: „O lăsam pe Domna să ne fie gazdă de casă și noi meream cu vitele sau la prășit sau... Tare-i mai plăce și mereu zice c-aici vre să hie mormântată. Scria totă ziulica în carnețel și desena casele și straiile noste și câte..., făcea dintr-ălea, hărți, cu tăte văile, și ne aștepta cu vreo mâncăruță gătată...” Odată, îi fusese rău Luciei și femeia o întrebă ce a mâncat. „Păi, ciuperci, din cele din care fac mereu”, zisese. „De unde le-ați adunat?” sunase întrebarea iar. Lucia s-a mirat. De ce-ar conta locul? Ba da, ba da, că, de era lângă potecă, s-ar fi putut ca, vreo descântătoare să fi aruncat acolo „ale aere rele” scoase dintr-un bolnăit. Ce chestie. Energii malefice, vasăzică. Se putea așa ceva?... Și pe mine mă îndemnase cineva, în Piatra Craiului, pe când umblam în mână c-o pălărie nouă de paie, bărbătească, luată de pe un par, să nu cumva s-o pun în cap. Că, desigur, fusese lăsată anume la vedere. Ca să preia altul boala celui cu pălăria! V-un fraier ce și-o pune-o pe cap. Transfer de energii nenorocoase.

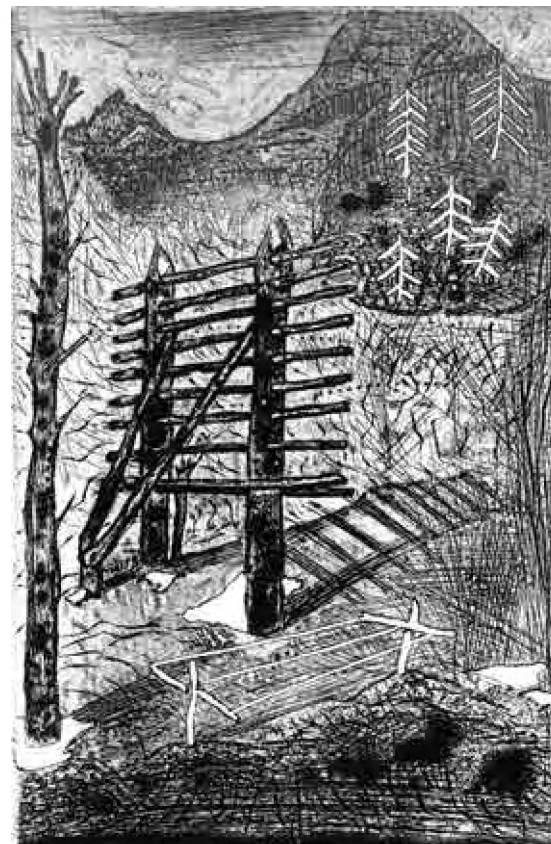
Ioana Rîmbetea din Târșa era „copil de pe poiană”. Mă fermecase tradiția asta, când am descălcit-o. Sunt sigură că-i plăcuse și Luciei. Precum faptul că, aici, nimeni nu-și făcea gard. Doar la livadă sau zarzavaturi, la curtea cu păsări, să nu le strice jivinele. Hotarele și le știau simplu. Și n-au fost niciodată neînțelegeri și judecăți. Niciodată. Pământul și casa erau lăsate, de obicei, celui mai mic dintre copii, care urma să aibă grijă de bătrâni... Ceilalți primeau vite, bani, pădure și cine știe ce alte bunuri, piei de oaie, blănuri... Nu se sfădeau. Marginile

terenurilor se socoteau până la pârâu, la stejarul trăznit, la râpă. De necrezut, astăzi...

Și iată povestea Ioanei. Atunci când coborau ciobanii cu turmele, din munți, până a nu ajunge-n satul lor, se drăgosteau pe plaiuri cu vreo fătucă ce le ieșea-n cale. Așa se face că apăreau, ici-colo, copii nu se știa ai cui. „Din flori” se zicea pe aiuri, aici „de pe poiană.” Frumusețea era că nevasta aceluia cioban, deseori, îi lua în gospodăria ei, că fata fusese nemăritată, până și-o face și ea chiag. Sau rămâneau de tot acolo și nu erau tratați altfel decât ceilalți copii. Apăruse dar, la ușă, o fată cu prunca. Copilul acela fusese Ioana. În casa lui Gheorghe Rîmbetea din Alunu, cel ce-i servise deseori de ghid lui Daicoviciu cel bătrân. Despre care Nea Gheorghe povestea că istoricul cobora de pe cal, că astfel urca muntele, pe cal, și săruta pământul din poiana La om, unde avea el credința, ba chiar siguranța că murise Decebal.

Gheorghe ăsta avusese o pățanie strașnică și cu ursul. La hărmălaia câinilor, ieșise iute noaptea, fără lămpaș, și, de pe trepte, de sus, se trezise direct pe spinarea ursului. Ce să facă, s-a apucat strâns de blană! „Da' nici lui nu i-o părut bine, c-o rupt-o la fugă.” Norocul moșului, că-n drumul cu vijelie spre râpă, s-a apucat iar, de data asta de niște crăci de fag. A rămas în pom. Și ursul nu s-a mai întors să vadă ce-o fi fost în cărca lui. S-a tot dus la vale dislocând pietrele. Printre astfel de oameni se simțea bine Lucia.

Într-un alt sat, fără drum de car pe atunci, doar potecă pentru cal, căluț de munte cocoșat de poveri, și fără lumină electrică, am dat iar de urma Luciei. În Urșici, o altă femeie, Valeria Rîmbetea, cea care s-a socotit soră cu mine,



Remo Giatti Arfa la Campo și Becco di Mezzodi (1998) gravură, acvatinta, 24 x 16 cm. Colecția Veneto

s-a înroșit cu lacrimi, văzându-mă: „Vaai, dîntâi, am crezut că sunteți Domna! C-o vinit iară la noi sus, da' mi iau sama și-ntreb - o mai trăi Domna?! Că venea, cum mai venea, și citeam pe fața ei cumu-i plăce.” De aceea, la întâlnirea noastră, mă împinsese ușor spre spate, ca să mă vadă mai bine. Nu cumva eram Domna? În clipa asta, nici Valeria nu mai este, dar povestea ei, tulburătoare, nu încapă aici. Altădată va fi spusă, de-oi avea puterea asta, că mare fusese dragul ce ne-a legat. Din senin, mare senin.

Numele de Rîmbetea îl găsești din belșug în partea ardelenescă a munților, după cum pe cea oltenească, dai de perechea lui - Rogobete, din familia lui Dragobete, acel Pan al dragostei în popor... Sărbătorit primăvara, atunci când calendarul e însemnat de Nunta păsărelelor de pădure. Înlocuit acum de zor cu „Valentin day”. I-ar fi stat rău în gât Luciei, bineînțeles, Valentinul de import.

Teza ei, ferma ei credință, era aceea că, în Carpați, s-a locuit statornic, neîntrerupt. Potecile ce brăzdează munții au fost mereu artere vii. Căi de comunicare, fără opreliște, negătuite de hotare vremelnice. Cărări materiale și mai ales spirituale. Munții n-au fost stavilă niciodată. Și nu vor fi părăsiți. ăsta era crezul Luciei. Că oamenii de munte sunt croiți pe potriva lor, a munților. Au această genă. Și se va locui aici mereu, chit că Ceaușescu voise să-i coboare în văi cu anasâna.

Odată, urcând din Luncani Vale spre Alunu, Lucia s-a abătut pieptiș spre Cetatea Roșie, o ruină dacică. De pe o coastă a năvălit rostogolindu-se, cu spume de furie, o namilă de câine lăptos, în țipetele și disperarea stăpânei. Aflată sus, la fân. Ajunsă și ea apoi jos, prăvălită aproape, gâfâind, femeia n-a mai găsit pe nimeni. Unde să se fi dus trecătoarea străină, cu aparat foto la gât și carnețel în mână? Nu era nici sfâșiată fărăme. Uite-o! Se trăsese la umbră și-i explica fiarei care se liniștea ușor, ușor, cu limba atârând și ochii încă tulburi: „De ce nu mă lași să trec, că eu trebuie să văd cum și-au făcut dacia jghiaburile de lut să aducă apa în cetate, care e principiul de funcționare, înțelegi, cățelușule?!” Câinele uriaș,



Remo Giatti

Sardinia: Roccia del Girasole-Tortoli (2015), gravură, acvatinta, 18 x 24 cm

namila numită „cățeluș”, o privea trăznit, hipnotizat. Femeia, la fel: „D'apoi, Domna, nu-l dezleg decât la urs, că asta te omoră, no, da' l-am luat, c-o fost ursu ieri, aci... O omorât odată un om, cânele! I-o sărit în beregată...”

„Asta era destinul meu - îmi spunea Lucia - câinii nu mă atacau, altfel cum aş fi tot umblat?! Iar oamenii mă primeau totdeauna bine. Şi îndrăznesc să afirm că țăranii sunt personalități, mi-erai prieteni, erau familia mea.”

Da, desigur, cum îmi mai vorbea despre Onu Jujan sau Pătruț Filimonescu, de pildă, despre destoinicia lor „genială”. Se-nflăcăra pară. Câte lucruri nu inventase Pătruț, ca să-și ușureze munca... Zicea apoi: „Și acum, bătrână, în garsoniera de la oraș, simt cum plutesc, plutesc acolo, în Luncani, plutesc printre păcle, neguri ușoare, cețuri..., uite-le, se destramă..., raze strecurate..., păduri albe de mesteceni..., străjeri..., ostași cu platoșe de argint..., mă simt acolo.....Știi, zăcămintele de uraniu făceau ca pasul să fie elastic, ușor. Sus, îți trecea oboseala și umblai, umblai, aproape zburai. De aceea și-au ales dacii acolo locul în care să-nalțe cetăți... Știau bine puterea plaiurilor ăstora.” Redevenise pozitivistă, omul de știință, și parcă-și refuza clipa nostalgică, se rușina de trăirea lirică. Așa era Lucia...

Iar, din câte meleaguri am aflat, umblând pe urmele ei, parcă de Crucea de Paști m-am legat cel mai mult... Biserici nu erau, da, iar popa umbla călare pe văi și dealuri, spre casele tuturor, cu crucea, cu botezu'. Dar să nu ia ei, de Înviere, paștele sfințit? Nu se putea. Așa că-n Cioclovina și Urșici, cele mai îndepărtate și mai sus sate, alcătuiseră un stobor cu o masă mare și o cruce și mai mare, înăuntru. Cu două uși. Pe una intrai, pe alta ieșea. În bună regulă. Părea o... stație de autobuz, din bârne. Ce rușine să gândești așa. Dar, dacă atât te duce mintea și altă comparație n-ai?...

Și urcau de la biserica din Luncani-Vale, în zori, pe întuneric încă, trei oameni. Cei îndăți-nați să facă asta. Cu traiste pline cu paștele stropit cu vin sfințit. Li se zicea: „Pășterii”. Erau trei, bineînțeles. Precum magii de la Răsărit, la Naștere. Aleși de obște, că era cinste mare. Și urcau, urcau potecile răsucite, cu multe serpentine, iar când se lumina ajungeau. Acolo sus, era strânși toți, oricât de îndepărtate le vor fi fost casele. Și oricât de rea vremea. Nu lipsea nici o suflare. Îmbrăcați cu straie curate, fâloase, de sărbătoare. Nimeni nu mirosea a stână. Poate a săpun de casă, cu sodă multă. Așteptau cu emoție. Am văzut-o, am

simțit-o. Așteptarea asta. Și moșii abia târșând, proptiți în bătul lor. Și plozii de țâță, atârnați de mame. Intrau pe rând înăuntru și, solemn, cât era de solemn, cel mai bătrân pășter întindea o lingură din oala uriașă, cu un „Hristos o înviat!”. „Adevărat c-o-nviat!”, răspundea, tot grav, cel ce se afla atunci înăuntru. Apoi căsca o gură mare și primea Paștele, făcându-și, larg, o cruce pe piept. Intrase pe o ușă, ieșea pe cealaltă. Luminat.

La reconstituirea noastră, urcase și popa. El nu putea fi în două locuri. atunci când era momentul. Deși eu aş fi jurat că, acolo, și ubicuitatea ar fi fost cu puțință. Popa se strofocase să mă îndemne să fac o „regizorare”, să nu-i las de capul lor. În cele din urmă, a tăcut mâlc, impresionat. „Cât îs de serioși, n-aș fi gândit, nu m-ar fi tăiat capul, că așa fac. Ei, sânguri...”

Și acei „ei sânguri” întindeau apoi o scoarță pe pământul cu iarbă abia mijită, loc umed și pietros, mai mult stâncă și mușchi. Și din alte traiste, ale lor de data asta, nu cele ale Pășterilor, scoteau ouă roșii, cozonac crescut în covată și copt în soba lor, vinars. Iar... pe mine, acum, mai că mă taie cu lacrimi! Amintindu-mi, mi s-a năzărit că era și Lucia cu ei. Așezată pe iarbă. Zâmbea cu lumină în amintirea mea. Atât de magic părea totul, o înseninare. Îi simt pe toți, îi văd, mă ia din nou pe sus răcoarea muntelui. Răsufletul brazilor. Iar lor le părea cald. După un păhăruț, zvrăleau de tot cojocul. Chiuiu. Nu chioteau. Era cu totul și cu totul altceva. Dar trebuia să te pricepi. Oare Lucia se prinsese-n joc cu ei? Sigur, da.

Câtă bucurie mi-a adus apropierea de Lucia și... surorile ei din munte. Că de-o seamă erau toate. Ce n-aș fi dat să le semăn. Oricât m-aș fi străduit, nu mi-ar fi ieșit. Aluat mai slab.

Ziceau femeile acelea: „Vedeți, domnă, noi îs mai harnice, da' bărbații noștri îs mai lăsători. Una, două, zăc - ce, mân'e nu-i zî? Îs amânători.” Și când erau cu turmele numai ele, muierile, rar le lua lupul vreo oaie. Biruiau cu chiotitul lor. Ce mai armă. Ce putere. Sonică, nu sonoră. M-am străduit să-l imit tare mult. Dar greu mi-a mai ieșit. Doar uneori. Lucia râdea de mine și-mi da pace... Dar chiotitul ăla mi s-a întipărit fără scăpare.

*

După ce ea, Lucia Apolzan, s-a stins, lung timp, așa i se păruse lui - lung, Horia Stanca o striga - „Luucii, Luucii !...” Și iar - „Luucii!...”

Persoana care-l îngrijea căutase să-l aducă

la realitate, cu picioarele pe pământ: „Domnu' Horia, doamna a... murit”, n-o mai chemați!...” / „Lasă-mă-n pace! venea răspuns iritat. Așa vreau eu, s-o strig, să-mi ascult vocea, vocea mea, când îi spune numele. Numele ei. Ce, crezi că m-am tâmpit? M-am ramolit? E o ingrată, a promis că mă așteaptă... Sunt foarte supărat pe ea, c-a plecat înainte. Luucii!...”

Numai „Santa Lucia” nu l-am mai auzit cântând, ca altădată. Niciodată n-a mai cântat. Cu vocea-i de tenor, acum desigur tremurată, de vârstă și de emoție. Și nici nu m-a mai întrebat ce premiere vor mai fi fiind la operă, cum mă exaspera, fiindcă habar n-aveam... Continua însă să spună, că, acolo, sus, în munte, ar fi trebuit să i se ridice o statuie Luciei. Așa ar fi trebuit..... „L u u c ii”.....

Un fel de epilog:

Incredibil a fost că ea mi-a făcut o stranie promisiune. Că mă va vizita de pe lumea Cealaltă! Uimitor, omul de știință, cu gândire pozitivistă, căpătase încredințarea că așa ceva era posibil! Încă din adolescență. Într-o vară, spre distracție, în vacanță, făcuse... spiritism cu sora ei. Chemând, ca niște copile ce erau, pe... Eminescu, ș.a. După o vreme s-au trezit cu un necunoscut, Florin nu mai știu cum, din Cluj, care le-a anunțat simplu că se bucură de vioiciunea lor și ar dori să schimbe o vorbă, două cu ele. Mai ales că e abia de câteva zile plecat de pe lumea asta!! N-au acordat nici o atenție, ba au râs de s-au topit. Dar, după o vreme, Lucia a primit veste de la sora ei, ce lucra la primărie, la starea civilă, c-a dat peste numele tânărului, înregistrat la decese, în ziua în care le spusese. Mărturisesc că m-a intrigat povestirea ei. Și-am... așteptat. Dar, în afară de faptul că, odată, m-am visat în Luncani cu ea de mână, altceva nu s-a mai întâmplat. Să fiu sinceră, m-am bucurat. Mi-au fost absolut de ajuns cele petrecute, iscate de ea, și nici n-aș fi dorit nimic altceva. C-am întrezărit-o sus, pe plaiurile Cioclovinei, la Crucea de Paști, să fi fost cu voia ei? Contează? Ce contează?

A fost o ființă binecuvântată. Asta a fost. O femeie iubită, temerară ca nimeni alta. Și o cercetătoare unică. Lucia, Doamna din Apoldu de Sus.

■



Remo Giatti

Esterel I Franța (2016), gravură, acvatinta, 12 x 46

Parodic. Politic

Claudiu Groza



(In)vizibil

Foto: Biró István

Cu *(In)vizibil*, regizoarea Leta Popescu a demarat ambițiosul proiect al unei trilogii articulate într-o estetică extrem-personală, acest prim spectacol fiind asumat curajos de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

(In)vizibil este un eseu vizual și literar, plin de rafinament, inteligență hermeneutică și spirit parodic, un soi de „istorie a lumii” abordată din perspective diverse-telescopice, de la macrocosm, dacă vreiți, la individ. Cu sprijinul poetului Andrei Dósa, ca traducător și asistent de dramaturgie, scenariul spectacolului include fragmente poetice variate, predilect autoscopice și ironice, conforme cu „teza” regizorală, ale unor poeți de limbă română și maghiară din câteva noi generații (Dan Sociu, Andrei Doboș, Alexandra Păzgu, Vlad Moldovan, Stelian Müller, Petro Ionescu și Raul Coldea, V. Leac, Ionuț Chiva, Szálinger Balázs, Elena Vlădăreanu, André Ferenc, Domonkos István, Ladik Katalin, Horváth Benji, plus Svetlana Cârstean & Athena Farrokhzad). Scenariul literar nu este extensiv, ci insidios-fragmentarist, conturând un univers intimizat, dezvăluind frânturi din viziuni/raportări individuale la lumea înconjurătoare. Apoi, spectacolul devine preponderent vizual, cu o scenografie puternic cromatică, strident plastică (luați termenul în toate accepțiunile sale), cu o videografie incisivă (inspirat concepute de Mihai Păcurar, substituind cu succes minimalismul dinamicii actoricești).

Substitutul este, de altfel, miezul parodic din care se alimentează conceptul spectacologic. Avem o presupusă grădină edenică din plasticuri colorate, o oaie din cârpe (oaia Domnului!), familia asudă copios încercând să depășească barierele lingvistice din poezia canonică de manual - într-una din cele mai pline de umor secvențe teatrale pe care le-am văzut recent -, în general, totul în acest spectacol este marcat de o bine dozată ambiguitate semantică, de un joc pendular între semnul onest și cel șarjat.

Leta Popescu a lucrat cu o echipă de actori care au aderat complet și convingător la ideea regizorală, jucând cu finețe și introspectiv uneori (spectacolul are și momente delicate, frisonante) sau extravertit și poznaș alteori: András Buzási, Áron Dimény, Loránd Farkas, Tímea Jerovszky, Emőke Kató, Csilla Varga, Gábor Viola (+ vocea Teklei Tordai). Ferenc Sinkó a realizat mișcarea scenică, iar Magor Bocsárdi muzica.

(In)vizibil este un demers artistic sugestiv, deși nu are o poveste rezumabilă. El pleacă mai degrabă de la

acel set de cunoștințe (citește clișee, dacă vrei) „despre lume și viață” pe care le deprindem în școală și care tind să ne asigure un fel de confort al raportării la imanent. Leta Popescu zdruncină aceste clișee și ne împropătează raportul, într-un fel ghiduş, ludic, inteligent și versatil. Un spectacol de artă. Bună.

Tot într-un registru parodic, dar cu irizări absurde și un subtext marcat politic (așa cum permite și textul, de altfel), a citit regizorul Szabó K. István *Biedermann și incendiarii* de Max Frisch.

Spectacolul se joacă la Teatrul „Csokonai” din Debrecen, unde directorul Peter Gemza (pe care l-ați văzut și la Cluj în celebrul *Woyzeck* creat de Josef Nadj) girează un repertoriu extrem de viu și performant, oarecum în răspăr cu linia clasicizantă a altor teatre din Ungaria. Montarea lui Szabó K. - regizor cunoscut pentru abordările sale originale din dramaturgia absurdului - se integrează perfect în tendința programatică a teatrului debreținez.

Regizorul și-a exersat perfect flerul hermeneutic în acest spectacol; el n-a preluat ca fir roșu semantic parabola dramei - de altfel decriptată de mult, așadar superfluu de inscenat ca atare -, ci a mizat pe toate inflexiunile absurde ale textului (copioase, după cum am remarcat), exploatându-le și îngroșându-le până la marginea verosimilului. Spectacolul are ceva bulgakovian (adică diabolic), ceva beckettian (sugestiv-insinuant-anxios), ceva ionescian (ca-n

Rinocerii). Toate aceste paliere referențiale sunt plauzibile, iar mixtura de semnificații cu atât mai bogată și spumoasă.

Umorul negru și grotescul piesei sunt accentuate în versiunea de la „Csokonai”. Szabó K. István a teatralizat ostentativ formele, fără a pierde fondul intrigii. Introducerea unei orchestre *live* și a unui tenor-povestitor (excelent Kéring László în evoluția sa „didactică”), histrionismul onctuos și invaziv al lui Schmitz (savuros jucat, cu efecte rafinate și pline de umor, de Herczeg Tamás) în contrast cu obtuzitatea burgheză a lui Biedermann (rol stăpânit perfect, admirabil, de Tamás Nagy Garay, care demonstrează o versatilitate actoricească impresionantă în această partitură) sunt doar câteva din elementele definitorii ale concepției regizorale. Toți actorii din echipă s-au integrat însă foarte apropiat intenției de ansamblu. Au mai jucat Zsuzsa Oláh (ceremonios-oripilată în rolul dnei Biedermann), Janka Barnabás (Eisenring/Belzebub), Wessely Zsófia (menajera Anna), László Miske (Filosoful, aici un rol relativ calofil, dar în linia teatralizării intenționate), Tibor Steuer, Anna Vékony, Ádám Lezó.

Szabó K. operează dezinvolt și deloc pedagogic cu varii referințe culturale, realizând o lectură proaspătă a dramei lui Frisch și reinvestind-o cu sensuri politice (în sensul cel mai larg-simbolic al cuvântului). Artificiile amuzante nu lipsesc, pe lângă aluziile cu subtext (ambele se regăsesc de pildă în secvența mesei, ori în cea din planul superior, cu marea manevrare a butoaielor de combustibil).

Decorul lui Ianis Vasilatós și costumele Florinei Vasilatós au contribuit inspirat la carearea unei impresii de mare producție, cu scenografia dispusă pe trei planuri (planul de fundal și prim-planul piscină, plus planul superior, cu un ecleraj extrem de sugestiv) și ținute care întăresc „pedagogia” regizorală - de la amplul „capot” imblănit biedermanian la salopeta lui Schmitz și uniforme pompierilor din ochestră. Un set design opulent și eficient.

În fine, unul din elementele esențiale ale spectacolului este muzica compusă de Ovidiu Iloc, ce combină sunuri contemporane simfonice, de jazz, cursivități serialiste și impulsuri sonore, într-un angrenaj auditiv plin de forță și sens. Profesionistă orchestra: Györgyi Zsolt/Radócz Miklós (trompetă), Kállai Tibor/Márton Levente (corn), Schuller Helmut/Molnár Márton (tubă), Soltész Dániel (trombon).

Biedermann și incendiarii este un spectacol inteligent și bogat în trimiteri culturale și politice, dar narat scenic cu har, naturalețe și un ludic ce nu estompează subtextul parabolei lui Frisch, ci îl potențează cu discreție.



Biedermann și incendiarii

Foto: Máthé András

Raphaël Monticelli



Personalitate complexă, ilustru critic de artă, poet și scriitor strălucit, Raphaël Monticelli s-a născut în 1948, la Nisa. Între 1979-1994 a condus două galerii de artă, în cadrul cărora care a cultivat intens interferența diverselor arte: literatura, pictura, poezia și muzica. A publicat, singur sau în colaborare, numeroase cărți bibliofile, splendide albume de artă, volume dintre care amintim doar pe cele editate la Nisa în ultimii doi ani (2017-2019): *Dans le vacarme des couleurs* (în colaborare cu Fernanda Fedi), *Amphisbène et autres chimères* (în colaborare cu Eric Massholder), *Ballade rythmique* (în colaborare cu Rico Roberto), *Surge* (în colaborare cu Remo Giatti), *Vallées et montagnes* (în colaborare cu Fumika Sato), *Entre deux feuilles d'eau* (în colaborare cu Sabrina d'Agliano), *Continuons la route ensemble, mon ami* (în colaborare cu Marc Monticelli), *Les voix de l'ange* (în colaborare cu Muriel Désembrois), *Et la mémoire rêve d'en rêver* (în colaborare cu Martin Miguel), *Le poiseau Parisi* (în colaborare cu Salvatore Parisi).

Sunt cărți ce dovedesc nu doar o vocație de umanist modern, ci și o solară vocație a prieteniei. Și-a exersat cu egală pricepere calitățile de dascăl între 1994-1998, în departamentul Alpes-Maritimes și Var, experimentând noi căi în domeniul educației artistice și culturale. Nu în ultimul rând personalitatea polivalentă a lui Raphaël Monticelli e dublată de cea a unui poet original în expresie, cu o senibilitate modernă și rafinată

Prin porțile Sfaxului

Pentru Hassairi Abdelaziz

Când ne-am întâlnit
a fost
a fost la Nisa în timpul unui frumos noiembrie
(deoarece aerul uneori știe să fie blând în timpul iernii)
a fost
o întâlnire franco-tunisiană am fost
suspendat între Tunis și Cartagina
(Îmi revenea în minte imaginea unei fumoase
punice în zadar urmărită de timp)
între Hamamet și Djerba
Am văzut din nou Kairouan, Chott el Djerid
și zidurile din
Sfax.
Mi-ai spus că ești
din Sfax
Și m-am trezit pe străzile orașului
trecând prin fața tarabelor gălăgioase
în mirosurile de ardei iute și de măslină
Sunt pictor, ai spus
eu, de asemenea, desenez
și eu visez la linii la vopsele eu

întindeam mâna în zadar
cum cum o faci cum e să fii pictor
arată-mi
Cerul Sfaxului a primit un alt gust pe limba mea
Aromele Sfaxului se rostogolesc altfel în gâtleej
Un prieten ieri încă necunoscut de acolo îl știi
un prieten cu degetele de cerneală și de ulei
mi-a fost dăruit acolo
sub cerul din Sfax și și eu
nu o știam încă acum o clipă știi
la capătul degetelor sale explodează
energia cernelii
a culorii și a
forme
Știi că este
o lume a apei și a pulberii
strălucire și umbră
unde doar trupurile sunt măsura
trupurilor
ce ritmează și dansează ce
dă câmpului timpul
și forma lucrurilor
(Femei veniți veniți
veniți trecători necunoscuți și voi pe care i-am
iubit
femei
era în amintirea zorilor

ce fac
lungi procesiuni viața te așteaptă
încetinește ritmul pașilor tăi și respirația
celor ce aduc apă pâine miere smochine
viața
încărcată cu amintiri
timpul ne apasă vino)
Este strălucirea unei fețe, a unui ochi
ce ne pune
la îndemână
în gestul neașteptat
culoarea
sau linia
este o pleopă o gură
umbra unei dorințe
acest lucru este
cum ar respinge pensulă sau stilou pe pânza pe
hârtie albul mut al lucrurilor
apariția aproape întâmplătoare
a unui dezgust
unei sfâșieri
unui abandon
a uimirii de a te vedea un lucru printre lucrurile
din această lume
(veniți îndoielei speranțe spaime iubiri și uri ale
mele
veniți lumile mele în locurile mele încă
necunoscute
sub cerul din Sfax
veniți)
Te văd pictor din Sfax
tu ții o mână încă nehotărâtă în partea de sus a
foii
tu
lași să urce încărcătura mișcarea lumilor
lași să respire
cerneala
tu
îți apeși pana acolo acolo unde hârtia pare să
vibreze cel mai mult sub privire și
doar notezi impactul și
în jurul punctului de impact
toată energia ce se împrăștie între trupul tău și
hârtie
Te văd pictor din Sfax
pensulă seismograf
luptător gata ca să dărâme
pânza
este o mare ascunsă în care vei plonja
nisip mișcător în care corpul tău dezordonat se
agită
și știi că alte trupuri sunt îngropate acolo se luptă
le cauți și vă întindeți mâna
plonjați cădeți te pierzi te îneci
ne lași sub ochi formele pe care le-ai zărit în
timpul căderii tale

Văd din nou
turma de magazine greoaie, trecătorii indiferenți,
frumoși, care se știu priviți
străzile încărcate cu trupuri
cerul Sfaxului a primit un alt gust pe limba mea
pășesc altfel printre miresmele din Sfax
Un prieten, ieri, încă necunoscut, te cunoaște
un prieten cu degetele de cerneală și de ulei
a venit să dea lumii o altă salvare

Acest text face parte din colecția *Inner Sea*, nepublicată.
A servit ca prezentare la o expoziție de lucrări a lui
Hassairi Abdelaziz, la Sfax, în aprilie 2000.
De asemenea, face parte din antologia
Voci ale Mediteranei (Lodève, 2011)

Găuri

Să scrii culorile lumii Privește-ți mâinile viața depinde de ele tremură

Toate respirațiile se întorc în albastru vocea ta se înfundă în gâtlej mângâierea aerului scoate un strigăt A dilua spațiul tulbură strigătul îți traversează corpul

A torpila timpul a zgâlțâi fundamentele lumii implozia lor produce muzici profunde te țintuiește Nu știi niciodată dacă vorbești sau dacă într-o curgere bruscă

bântuiești prin propria moarte te întorci la apa originilor Te naști din

transformarea mâinilor tale cuvintele plouă îngheață Va trebui ca într-o zi să ne spui ce te înspăimântă iată că lumea se deschide sub mâinile tale le unești Dar ai putea s-o faci dacă ele n-ar avea cer în palme și degetele împreunate Spaima ta sufocă cuvintele le strângi în tine despiciând-o și acidul fără-ncetare reinnoiește lama Zgomot al morții cuvintele zumzăie la vârful degetelor ascuțitul și tăcutul Toate culorile lumii lacrimile și prăbușirea vocilor bâzâie la capătul degetelor noastre reci și murdare Ai adunat sângele și cenușa Perforând limbile noastre din constelații Basculând zborul mâinilor tale fărâmițează strigătul De ce trebuie să scrii atât de ezitantă frontieră între a trăi și a muri

Prag

În apele plutitoare ale particulelor colorate ceva se oprește

aici

Asta nu a avut niciodată un început

Pe marginea unui infinit negru și gri este un fir de linie de ardere

îmi iau semnele mele

Ceea ce începe aici nu va avea niciodată sfârșit

Culoarea devine mai densă în aer

ca și cum ar fi fost ceva

îngropat în lancea luminii

un soi de infinit

o simpla urmă până la limita aurului

Aici

Niciodată până acum acest loc nu a existat

locul tuturor capetelor în culorile pe care le aerul

când se întărește

Spațiul se naște din umbre

arata ca o imensitate albastră

pe margini

se reflectă în urme roșii și galbene

un du-te vino al luminii

Acest loc va fi acum ca și cum ar fi fost

întotdeauna

iluzia tuturor începuturilor în plutirea colorată a

aerului original

Dincolo de jocurile de lumină

infinit încă

un reflex

o linie simplă de neant

Spațiul și-a luat corpul de culoare unde limba

capătă trup

Și în tremurul în care se amestecă principiile

tuturor vieților scriem despre

reversul timpului

matrice a oricărui cuvânt

Orizonturi

Scurgerile

Se topesc în tușele un forme ale zilei

Fug dispar fără-ncetare

în claritatea sa

Prăbușiri

La înălțimea pământurilor se adaugă cea a

privirilor

Se desfășoară de-a lungul liniilor ezitante

Ardori

Lumea se inversează

apele de deasupra amestecate cu cele de jos

cele din interior cu cele de dinafară

Liniștire

În gelurile moi alunecă sunetul unei vieți derizorii

Izbucniri

Vise tâșnesc

ei iau în zborul lor muzical tot aerul greu al

țărilor noastre

Violență

urletele neîncetate ale celor nevinovați au adormit

până la sensibilitatea

celor drepti

Suferința lor în indiferența obosită

spargere

În câmpiile străpunse de ghețari milenari, o lentă

foșgăială se agită

sub aceste suprafețe pe care le credeam senine

orbiri

Blocat într-un univers cu pretențiile infinitului

o mulțime grăbită

nedeslușit

un terci de umanitate.

Orizonturi dezordonat

În aval

râsetele pământului

umiditatea sărata a gurii

și migdala proaspătă a cuvintelor

Pe pisc

izvorul ochiului

Se întoarce spre înălțime

în ameteala sorilor

orbire a lunilor

picioarele înfipte în cristalele sonore

între marginile și falii

brațele ridicate deasupra capului

deschise spre toate splendorile vidului

Un cer impecabil a aterizat în această sfâșiere a

respirației

și-a croit drum în craniul tău

l-a umplut de incertitudini

împodobit cu țândări de lumini

Ploile au curățat praful astrilor morți

Făina e minerale ce rătăcesc prin spațiu

au făcut această pastă

din care germinează necunoscuți licheni

și spornici mușchi

Și se mișcă acolo

nu știi dacă e cerul prost ajustat

frecare de aripa limbii

cuvinte scârțâind

cântec de dragoste strigăt

aer absorbit

șoapte călduțe

Se mișcă

La marginea spațiului,

Lumina-și întinde arcurile capcanele urmele

Dă semnale

Trebuie să mergem

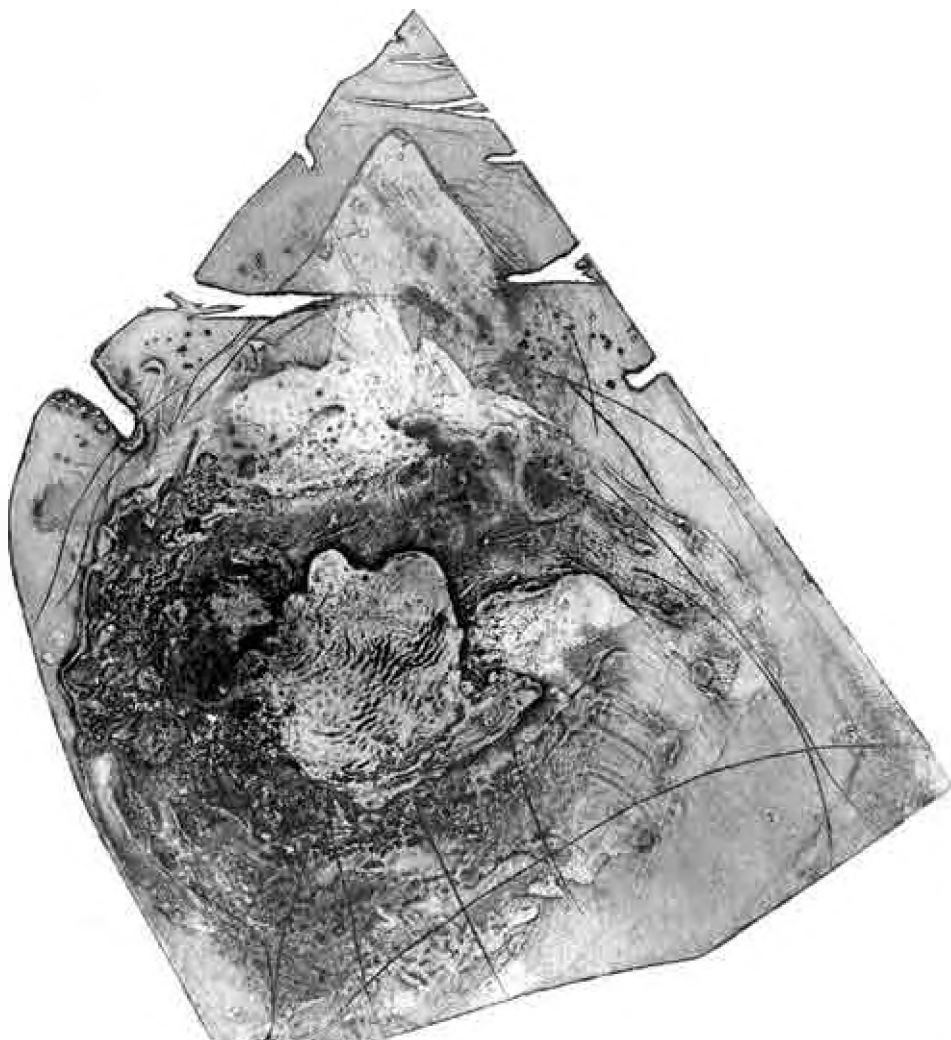
Fiu al lui Danaos

nu vei putea umple niciodată acest puț

nu va rămâne nimic din ceea ce verși acolo

decât această urmă incertă

pe copia acestui murdar orizont



Prezentare și traducere de
Ion Cristofor

Maria Grazia Calandrone



Maria Grazia Calandrone (Milano, 1964) trăiește la Roma. Poetă, scriitoare, jurnalistă, dramaturg, artistă vizuală, autoare și prezentatoare Rai (cel mai recent program: *Poezia în tehnicolor*), scrie pentru *Corriere della sera*; din 2010 publică poezii debutanți în lunarul internațional *Poezia* și difuzează poezie pe Rai Radio 3; este regizoarea ciclului de interviuri *Voluntarii*, un documentar despre primirea imigranților, și a videoreportajului despre Sarajevo *Călătorie într-un război neterminat*, amândouă publicate de către *Corriere TV*. În 1993 a primit premiul *Montale* pentru text inedit, conduce ateliere de poezie în școlile publice, în închisori, DSM, cu imigrații și face voluntariat în școala de lectură pentru elevi *Micii Învățători*. Cărți de poezie publicate: *Maimuța vagaboandă* (Crocetti, 2003 - premiul Pasolini Opera Prima), *Ca prin mijlocirea unui căpăstru arzător* (Atelier, 2005), *Mașina responsabilă* (Crocetti, 2007), *În gura tuturor* (Crocetti 2010, premiul Napoli), *Actul vieții în creștere* (LietoColle 2010), *Viața limpede* (Transeuropa, 2011), *Serii fosile* (Crocetti, 2015 - premiile Marazza și Tassoni, rosa Viareggio), *Dispăruții - povești din Cine I - a văzut?* (Pordenonelegge 2016 - premiul Dessi), *Binele moral* (Crocetti - 2017 - premiile Europa și Trivio), traducerile *Fosile* (SurVision, Irlanda 2018) și antologia arabă *Lumina zilei* (al - Mutawassit, Damasc 2019); este prezentă în *Poezii noi italieni 6* (Einaudi - 2012). A publicat volumele de proză: *Mărul infinit*, pseudo-roman cu Vivavox, cd cu lecturile textelor sale (Sossella 2011) și *Pentru o solistă*, culegere de monologuri teatrale, desene și fotografie, cu cd de Sonia Bergamasco și EstTrio (ChiPiuNeArt 2016); povestirile sale se află în volumele *În ochiul celui care privește* (Donzelli, 2014), *Moarte la Veneția* (Carteggi Letterari 2017), *Prințesa și alte regine* - îngrijite de către Concita De Gregorio (Giunti 2018) și *O altă lume, aceeași lume*, rescriere a *Copilașului pascolian* (Aragno 2019). A îngrijit volumele de poezie de Nella Nobili: *Am umblat prin lume cu sufletul deschis* (Solferino 2018) și *Dino Campana. Prefer zgomotul mării* (Ponte alle Grazie 2019). Din 2009 aduce pe scenă în Europa videoconcertul *Fără bagaj* și, din 2018, *Corpul real*, muzica de Stefano Savi Scarponi, însoțit la baterie de Arturo Casu. În 2012 câștigă premiul *Haiku în Italia* a Institutului Japonez de Cultură și în 2017 este prezentă în filmul documentar de Donatella Baglivo *Viitorul într-o poezie*, în proiectul *Poeme Cu o Priveliște* a regizorului israelian Omri Lior și în proiectul internațional *REFEST - Imagini&Cuvinte Pe Drumurile Refugiatului*, publicat de *Reportajul*. A colaborat cu programele de televiziune *Rai Letteratura* și *Cult Book*. Textele sale apar în antologiile și în revistele mai multor țări. Situl său este www.mariagraziacalandrone.it

Din Grădina bucuriei (inedite)

Intelectul dragostei

Poezia e anarhică, răspunde doar la legile sale, nu poate și nu trebuie să se plieze la nimic altceva decât sieși.

Legea sa interioară este ritm, muzică absolută. Acest lucru explică emoția simțită, ascultând lecturi de poezie în limbi necunoscute nouă. Avem impresia că îi pătrundem înțelesul chiar dacă nu înțelegem cuvintele, deoarece moleculele noastre sună împreună cu muzica adâncă a poeziei, care este la fel în orice limbă: un ultrasunet, un zgomot alb.

O limbă invizibilă, un zumzet nuclear traductibil cu aproximație, o sonoritate ce intră în rezonanță cu partea cea mai străină și profundă a moleculelor noastre și cu zgomotul primar al materiei ce alcătuiește scaunul pe care ne așezăm.

Ca o anumită muzică - mă gândesc la „Clar de lună” de Ludwig van Beethoven - este un limbaj efectiv universal:

poetii o scriu dintotdeauna, dar descoperirile astrofizice recente confirmă cu rigoare științifică, nu doar intuitivă: nucleul nostru cel mai adânc

este alcătuit din aceeași materie a stelelor.

Cuvinte de Margherita Hack: „Toată materia din care suntem făcuți au construit-o stelele.

Toate elementele, de la hidrogen la uraniu, au fost făcute prin reacțiile nucleare ce au loc în supernove, stele mult

mai mari decât Soarele, care explodează la sfârșitul vieții lor și împrăștie în spațiu rezultatul tuturor reacțiilor nucleare petrecute înăuntrul lor”.

Din cele mai recente descoperiri mai știm încă jumătate din atomii ce ne formează corpurile este materie produsă în afara Căii Lactee, vine de la o depărtare ce nu se poate compara cu nimic.

Vibrația moleculelor noastre intră în rezonanță materială cu vibrația universului, până înăuntrul universului necunoscut.

Această forță

„care mișcă soarele și celelalte stele”

este ceea ce Dante numește „dragoste”.

Poezia interceptează coralul adânc și neîntrerupt al acestei forțe, își intonează vocea la hohotul stelelor extragalactice și la vuietul primar al materiei ce alcătuiește scaunul pe care ne așezăm.

Este un obiect făcut din cuvinte de dragoste mereu.

Și gata. (Și e de ajuns așa).

Orașul cântă

Taci, iubire ce râdeai
de bucuria de a o vedea ivindu-se
din răcoarea porții în diminețile de iunie
deschise ca niște clopote.

Tace piața alimentarei
unde nimeni nu o cunoaște pe fata
îmbrăcată în albastru
cu iubirea ei cea nouă.

Dragoste de câmp și de bancă, clar
ce izbucnește pe neașteptate
în liniștea lui aprilie, brusc și clar.
Prima dată ai vorbit
pe rampă la Eurospin. Era
o după-amiază târzie
de primăvară, energia nucleară răsună
din conductele de apă, mergea în jurul
stâlpilor ca vântul
ce făcea orașul să cânte.

O creastă de deal calcaros se prăbușește
în marea Adriatică. Se pare
că de pe plaja celor Două Surori s-ar fi
înălțat, zile în șir
o dără de fum. O înșiruire de simboluri,
un depozit gunoier.

*
Șezi printre tei deschiși ca stele
în noaptea de iunie
și taci cu tăcerea fiarelor, cu botul
atinge ușor pământul, arzi în iarbă ca
piatra și taci cu dragoste.

Sarajevo, 12 decembrie 2017

Morții sunt viața
comprimată între rădăcini,
sunt uriași
gri
de singurătate
în golul crud al primăverii.

Morții suportă orice exces, sunt gol
mijlociu, gol ce încă trebuie
să se solidifice. Ea
trage în jos obloanele. Rămâne în avantaj.

Repetă:
dacă iubești viul
cu entuziasmul desăvârșit cu care

iubești mortul, viul
va dispărea
înăuntrul neconținutului tău
imn al bucuriei,
pe care-l nesocotește.

25 aprilie 2017

P - Persoană

„O persoană este ceea ce rămâne atunci când se
află departe”, aceasta
am scris-o deja. Eu sunt aici
și ți-e dor de mine, pentru că-mi amintesc
doar ceea ce-mi face bine
a aminti: am cernut aurul
din viața mea, aurul nisipului
copilăriei, când mama mă ducea la mare și
priveam ore în șir
cum sclipește marea de pe promontoriu.
Nu trebuie să-mi amintesc
când dragostea se transformă într-un monstru.
Nu trebuie să-mi amintesc
de câte ori am murit
în timp ce eram vie. Nu trebuie să-mi amintesc
părăsirea. O persoană este ceea ce conține
după ce viața
a lucrat lemnul vieții
până în măduvă, până să facă o barcă
foarte ușoară
ce ține marea
dedesubtul oricărui cer. Eu îmi amintesc doar
strălucirea atât cât se poate vedea cu ochiul
vieții mele. Dacă te uiți bine, vezi că acum
în sfârșit sunt
doar vie.

Roma, 31 decembrie 2018

Cursivele Annei

Printre rămășițele prelucrării metalului
transformăm în poezie materiile sărace
cu inima în formă de ciocași chipul
celui care deschide ușa



Remo Giatti *Cinque Torri, Nuvolâu (1995/98)*
gravură, acvatinta, 18 x 14,7 cm, Colecția Veneto

într-o zi de sărbătoare
în timp ce defilează tamburine și trompete
cu panglici
și zahăr pe băț și calea cea dintotdeauna pare
foarte mare, vie în sfârșit.
Realitatea este atât de cuprinzătoare.

Există rândunelele, cireșele,
aerul, *piureul*, îmbrățișările, *pisicile*, pâinea caldă,
căile ferate ce strălucesc în soare, *a duce brânza
vulpilor de la Villa Pamphili*, cărțile, săruturile,
chiftelele, șuierarea unei biciclete albastre
care rulează
în aerul stătut al verii, *casele prietenilor*, soarele
aproape oblic deasupra culesului de struguri,
liniștea unităților pe jumătate goale dinlăuntru
greutății portocalei coapte
a după-amiezei, sunetul pătrunzător al rândunelei
la capătul strigătului copiilor și parfumul teilor
în miezul lui iunie la San Saba. Pentru acestea
merită să ne fi născut.

În românește de
Claudia Albu



Remo Giatti

Croda da Lago, Becco di Mezzodi, Rocchetta (1995/98), gravură, acvatinta, 17,5 x 37,5 cm. Colecția Veneto

De ce „Vindecătorul nevăzut”?

Eugen Cojocaru

Muzeul de Artă din Cluj-Napoca a organizat, în octombrie-noiembrie 2018, o expoziție de excepție: *Vindecătorul nevăzut* - Maria Reichert-Sârbu cu grafică de șevalet. Curator a fost Alexandra Sârbu, iar la vernisaj a prezentat criticul de artă Oliv Mircea, prieten al soțului graficianei, Horea Sârbu, un talentat artist plecat prematur dintre noi.

Rar o „risipă” mai generoasă de exponate (peste 120!), care adună selectiv realizările unui efort titanice în ultimii patru ani. Am întârziat cronica deoarece am simțit că nu se poate scrie detașat-sofisticat-abscons despre această intensă explozie de intimitate tot atât de sinceră și emoțională, pe cât e de elaborată și estetizată. Așa am conceput un model inedit cu accent pe acest aspect mai relevant pentru receptor: o discuție-interviu care să redea direct și mai viu efervescența artistică și sentimentală surprinse liminar în tabloul „finit” expus.

Mai întâi, câteva date biografice: s-a născut la Reșița / 1955 și a absolvit grafica / 1979 la Institutul de Arte Plastice și Decorative „Ion Andreescu”, Cluj-Napoca. E membru al Uniunii Artiștilor Plastici, secția Grafică (din 1993). Predă cu mult succes, din 1988, la Liceul de Arte Vizuale „Romulus Ladea” din cetatea transilvană, fiind apreciată și iubită de multe generații de bacalaureați. Din 1975 participă la nenumărate expoziții naționale și internaționale - Canada, Germania, Polonia, Iugoslavia, e prezentă cu grafică de carte la multe edituri și reviste din țară, iar operele sale se află în colecții particulare din România, Germania, Franța, Italia, Grecia etc.

O primă impresie la nivelul subiectelor e copleșitoare: un lung șir de peisaje tomnatice, de

iarnă, frunze, „piramide”, pomi, trunchiuri, deschideri enigmatice în forme de piatră, mult gri-alb-marou și „estompări” decrepitate, tablouri de diferite mărimi, obiecte (discret!) incluse prin tehnica colajului, chiar un fel de altar închinat „memoriei” unui partener și artist deosebit! Așa aflăm că soțul ei intenționa să-i dăruiască un inel de aur, ajuns, acum, în „iarba” unui tablou... Totul e amalgamat cu simbolică personală a „magiei în doi” și artista ne mărturisește: Expoziția s-a născut din durerea unei absențe, de fapt o „prezență” continuă și asta a fost salvarea mea la 10 ani după „despărțire”. Fiecare imagine e o poveste pe care mi-ar fi greu să o spun... Într-adevăr, se simte o pudoare care ține în frâu esteticul, dar, în același timp, îl potențează spre găsirea unor modalități noi de exprimare care să nu trădeze prea mult, să nu rănească intimitatea prin ochiul imund-neavizat. Astfel, se câștigă valențe noi pentru libertatea de recepție a privitorului - rezultat imediat: o combinație inspirată între expresivitatea estetică și interioritatea umană.

Avântul creativ deschide noi câmpuri de rezonanță artistică: Ce s-ar întâmpla dacă aș schimba timpul real al unui tablou într-o zi de ploaie sau ninsoare... Am modificat mereu!, adaugă Maria Reichert-Sârbu. Aceasta „rupe” serialitatea unor subiecte, care se „înșiruie” într-o originală sarabandă a memoriei și a liberului impuls artistic. Fără să știe, artista plastică și-a aplicat o inedită alinare terapeutică kierkegaardiană: eliberarea de „posesiile” materiale prin spiritul artei! Ea recunoaște: Unele imagini le-am creat și din necesitate pur senzorială. Așa, toamna mi se pare prea încărcată de culori! Poate e și vârsta... Și acustic am niște tăceri! Receptorul atent poate confirma o liniște



ciudată emanând din fiecare tablou, ca și cum ar veni din eternitatea altui univers...

Artista plastică reușește o simbioză între un estetic pur și realul / trecutul sublimat. Trăvăliul a fost imens - iată ce ne destăinuie: Mi-a cerut mult lucru pregătirea suportului, o acerbă preparare înainte, sunt și numeroase suprapuneri pe care doar un cunoscător le poate descifra!

Doresc să relievez „metafora” titlurilor - esențe lirice așteptând decriptarea: *Somnul luminii, Un loc fără nume, Harta ploilor albastre, Orizont străpuns, Peisaj în retragere, Cerul desprins, Rămășițele zilei, Tăcerea spațiilor, Soarele negru...* Prin acest demers, receptorul câștigă mai mult în jocul său dintre empatie și libertatea proprie! Deși susține că nu e „narrativă”, e multă „poveste” în fiecare operă, chiar și în mini-tablourile ei. „Problema mea e că nu știu când să mă opresc, deoarece imaginile îmi spun mereu «Ce mai vrei să faci cu mine?!» Astfel, artista intră într-o interferență complexă cu trecutul, esteticul, realizarea și „fetele morgana” ascunse în ea și tocmai aceasta e salvarea cathartică pe care o câștigă în final.

„Vă dați seama ce ușurare după efortul sisific de ani de zile: Când am terminat a fost o ușurare și o bucurie imensă. Mai ales că pregătirea expoziției am făcut-o cu fiica mea - am reușit pe deplin împreună!”

Nu pot să mai adaug decât că a fost un deplin succes de public, dar și de critică și printre colegi: spațiile generoase ale sălii de expoziții temporare au fost pline la vernisaj și, încurajator, foarte mulți tineri în publicul prezent. Personal, am fost de trei ori să văd excelentele exponate - de fiecare dată, era prezentă multă lume și, de remarcat: graficiană a fost mereu acolo în orele de deschidere și a avut multe discuții benefice cu cei interesați.

Închei cu o mărturisire a graficianei Maria Reichert-Sârbu, care surprinde esențialul: „Definesc doar din interior chemările și mișcările vizibilului, adevărurile simple care intră într-o continuitate de adâncime, într-o comunicare a simplității grave a sentimentului.”



Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Expoziția Maria Reichert Sârbu

Antoon van Dyck: un pictor de curte

Silvia Suci

Van Dyck a fost cel mai apreciat pictor de la Curtea engleză; în lucrările lui, a surprins spiritul „flamboiant” al vremii sale, a conferit strălucire și a transformat în mod semnificativ imaginea Regelui Charles I, dovedind un rafinament deosebit și o viziune aparte în reprezentarea personajelor.

La numai 14 ani, Antoon van Dyck (Antwerp 1599 – Londra 1641) devine asistentul lui Rubens, deprinzând de la acesta măiestria tehnicii picturale; la 19 ani este primit în rândurile gildei pictorilor din Antwerp, ca „maestru”. La invitația Contelui de Arundel și a vicontelui Purbeck, van Dyck merge la Londra în 1620, unde pictează portrete și lucrează în serviciul regelui James I¹. După o călătorie de patru ani în Italia, se întoarce la Antwerp, și revenind la Londra în 1632; aici este numit „Prim-Pictor în Serviciul Majestății Sale Regele” Charles I și primește o rentă anuală de 200 de lire sterline. Lucrarea „Autoportret cu floarea soarelui” a fost pictată la Londra, pe când Van Dyck se afla la apogeul carierei sale, în serviciul lui Charles I. Artistul poartă lanțul de aur primit de la Rege când a fost făcut cavaler și stă alături de o imensă floarea soarelui².

Din 1620, în atelierul lui Antoon van Dyck au fost realizate peste 400 de portrete, din care 11 portrete ale lui Charles I (singur sau cu membrii familiei). Asemeni lui Rubens, van Dyck a angajat artiști care au creat lucrări alături de el. Totuși, numeroși comandanți cereau ca lucrările comandate de ei să fie realizate de însuși van Dyck. Diferența de preț dintre portretele realizate de însuși van Dyck și cele realizate în atelierul său era semnificativă și aceștia reiese din listele găsite în atelierul artistului. În acestea este specificat faptul că „portretului Reginei Maria, conceput ca original, valorează 20 de lire sterline”; în alt loc, portretul Henriettei Maria este evaluat la 4 lire sterline³. Aici se face distincția între o lucrare originală de van Dyck și o copie realizată în atelierul lui.

Cel mai neobișnuit portret realizat de pictorul flamand este „Triplul portret al lui Charles I” (c. 1635). Lucrarea a fost comandată de rege pentru a servi drept model la realizarea unui bust de către sculptorul italian Gianlorenzo Bernini. Regele este reprezentat din față, din profil și din semi-profil și poartă trei haine de culori diferite, contrastante (albastru, roșu și auriu), conferind întregii scene o notă bizară pentru vremea aceea. În schimbul bustului realizat, Bernini a primit un inel cu diamant de la Charles I. Lucrarea lui van Dyck a rămas în proprietatea sculptorului și a descendenților lui până în 1802, când dealer-ul englez Willian Buchanan a cumpărat-o și a adus-o în Anglia, fiind achiziționată de Casa Regală.

Și mai captivantă este povestea portretului Henriettei Maria (stânga, în rochie stacojie), soția lui Charles I, pictat de van Dyck în jurul anului 1639. Aproape 300 de ani, acest portret a fost „acoperit” de un alt portret al Henriettei (dreapta, în rochie albă de satin acoperită de un drapaj albastru). În 2012, casa de licitație Christie's oferea spre vânzare copia unui portret al Henriettei Maria, „după van Dyck”; lucrarea a fost achiziționată prin telefon de art dealer-ul britanic de renume internațional Philip Mould cu suma de 8.750 de lire sterline⁴. Ulterior, sub copia după van Dyck s-a găsit un original de Antoon van

Dyck, cunoscut doar prin intermediul a șapte replici. Philip Mould povestește cum a ajuns la descoperirea unui „sleeper” (termen consacrat de Mould, desemnând lucrări de artă a căror identitate a fost pierdută în timp):

Habar nu aveam că sunt două picturi pe aceeași pânză. Din imaginea de pe internet, nu mi-am dat seama de calitatea lucrării. Din felul în care erau tratate mâinile și drapajele, eram sigur că este o copie din sec. al XVIII-lea. Doar când am văzut lucrarea în realitate mi-am dat seama că există o „strălucire” în zona capului și că sub obrazul Henriettei Maria exista o „tranzicție” la nivelul pastei de la un strat pictural la altul. Sub portret am observat marginile mai mici ale unei alte picturi.⁵

O radiografie a lucrării a confirmat că sub lucrare exista un alt portret al Henriettei. Au fost necesare numeroase analize de laborator, peste 400 de ore de restaurare și o mie de intervenții cu bisturiul (restaurarea a fost realizată de Rebecca Gregg) pentru a fi „devoalată” pictura originală. Prin curățirea picturii s-a constatat că intervențiile nu au survenit la fața personajului, ci doar la poziția mâinilor, la rochie și la drapaje, artistul din sec. al XVIII-lea folosind întregul suport al pânzei (care era de 4 ori mai mare decât lucrarea inițială). A fost extrem de dificilă îndepărtarea stratului pictural aplicat în sec. al XVIII-lea. Nu se știe cine a executat portretul Reginei cu drapaj albastru, însă este posibil ca pânza să fi fost folosită pentru că pânza inițială conținea un portret neterminat, așa cum se poate observa în zonele mâinii, părului și coroanei. Costurile procesului de restaurare au ajuns la 20.000 de lire sterline.

Conform artprice.com, din anii '90 până în prezent lucrările realizate de van Dyck au fost vândute în licitații la prețuri situate între câteva sute de mii de euro și milioane de euro (în funcție de complexitatea



Antony van Dyck, *Portretul Reginei Henrietta Maria, în postura Sfintei Ecaterina a Alexandriei* (c. 1639)
© Phillip Mould & Company

lucrării și a personajelor reprezentate), în timp ce o lucrare realizată în atelierul lui van Dyck, ar putea ajunge până la 300.000 de lire sterline.

Chemat să facă o expertiză a lucrării, dr. Christopher Brown, director al Ashmolean Museum din Oxford și expert în opera lui van Dyck, a atribuit lucrarea artistului flamand. În prezent, lucrarea se află în Banqueting House, din Londra, fosta reședință a Reginei Henrietta Maria.⁶

Note

- 1 Ellis Waterhouse, *Painting in Britain, 1530-1790*, Penguin Books, 4th Edn, 1978, pp. 70-77.
- 2 Christopher Brown, *Van Dyck 1599-1641*, Hans Vlieghe, Milano, 1999, p. 244.
- 3 “Van Dyck: What Lies Beneath”, *Fake or Fortune?*, seria 2, episod 3 din 30.09.2012, BBC, minutul 44-45.
- 4 <https://www.christies.com> – accesat la 21.02.2019
- 5 Philip Mould, *Before 'd After*, în „Art History News”, 1 octombrie 2012.
https://www.arthistorynews.com/articles/1691_Before_n_After – accesat la 10.02.2019
- 6 “Van Dyck: What Lies Beneath”, *Fake or Fortune?*, seria 2, episod 3 din 30.09.2012, BBC.



Antoon van Dyck, *Triplul portret al lui Charles I* (c. 1635), © Royal Collection, Londra

sumar

bloc-notes

Ani Bradea
„Eu.Ro” – lansare la Cluj 2

editorial

Mircea Arman
De la Sf. Augustin la Renaștere (XVIII) 3

cărți în actualitate

Adrian Lesenciuc
Un roman despre boala uitării la Centenar 4
Irina-Roxana Georgescu
Să nu citești! 5
Alexandru Șfârlea
„De la-nceput am căutat drumul întoarcerii” 6
Irina Lazăr
„Valsând pe jărătec eu v-am scris cu gâtul tăiat” 7

comentarii

Nicolae Iuga
O carte izvorâtă din marea teologie și cultură rusă 8

cartea străină

Ștefan Manasia
Oona & Beigbeder 9
Ștefan Petra
Omul de Neanderthal 10

interviu

de vorbă cu prozatorul Dumitru Popescu
„Pablo Neruda mi-a mărturisit că îi e dor de România și de oamenii de cultură pe care i-a cunoscut în țara noastră” 11

tribuna graphic

de vorbă cu graficianul Remo Giatti (Italia)
„... artistul creează sentimente și metafore ale unei viziuni a lumii. Un act de luciditate paralel cu viața.” 13

diagnoze

Andrei Marga
Heidegger și scrierea istoriei 16

filosofie

Alexandru Boboc
Timp și Creație în Artă (II) 19
Viorel Igna
Sindromul Siracuză sau pericolul mortal pentru filozoful care se dedică politicii 21

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Despre nume 23

social

Ani Bradea
România și oamenii săi din lume (VII) 24

reportaj literar

Cristina Struțeanu
Doamna din Apoldu de Sus (II) 27

teatru

Claudiu Groza
Parodic. Politic 29

traduceri

Raphaël Monticelli 30
Maria Grazia Calandrone 32

simeze

Eugen Căjocaru
De ce „Vindecătorul nevăzut”? 34

conexiuni

Silvia Suci
Antoon van Dyck: un pictor de curte 35

plastica

Petru Bejan
Dorin Baba și realitatea augmentată 36

plastica

Dorin Baba și realitatea augmentată

Petru Bejan

În majoritatea proiectelor sale, Dorin Baba cută a destructura convențiile artistice exploatare în exces, sabotând cu premeditare stereotipurile de limbaj și confortul temelor comune. Poate de aceea, aproape fiecare nouă expoziție a ieșeanului este inedită atât în expresie, cât și în conținut. Versatilitatea și dispoziția euristică par a fi notele distinctive ale celor mai recente etalări publice.

Prima dintre acestea, la Galeria „Victoria” din Iași, invita la o discuție despre om, în contextul tentativelor de a disloca „umanul” din parametrii consacrați de o tradiție venerabilă. Ce relevanță mai are astăzi retorica umanistă, contestată acerb de pe poziții anti..., meta..., post... și trans-umaniste? Cum ne raportăm la rezultatele tehnicii și ale științei în continuă expansiune? Pentru a ilustra dezordinea ontologică și axiologică prezentă, Dorin Baba expune instalații sculpturale ce revizuiesc perspectiva obișnuită asupra corpului; acesta este aidoma unui ecorșeu viu - îmbrăcat în carne, dar accesoriizat cu proteze, cabluri și tranzistori electrici, ori bransat la programul unui calculator. Hibrid antropologic, monstruos în aparență, omul cibernetic (cyborgul) este într-un fel „mai-mult-decât-omul”, sporindu-și performanțele fizice și intelectuale prin mixaj tehnologic. „Umanitatea” acestuia, în schimb, devine tot mai ambiguă, privilegiind artificii și mai puțin natura.

Tot despre limite a fost vorba și în *Ostentații*, expoziția prezentată la Institutul Francez din Iași. Câteva holograme și instalații video au evocat tragicele evenimente din redacția săptămânalului de satiră *Charlie Hebdo*. Dorin Baba a repus în atenție chestiunea responsabilității artistului. Există constrângeri de natură morală, menite să „cenzureze” extravagantele și transgresiunile artei? Care sunt acestea? Cum anume trebuie înțeleasă libertatea artistului? Este cumva ilimitată? Poate fi aceasta sursă de violență sau conflict?

Augmented Reality, proiectul în curs de la Muzeul ieșean de Artă (Palatul Culturii), invită la o reflecție asupra manierelor prin care noile tehnologii ar putea să „upgradeze” eficient limbajul artei, producând maniere alternative de expunere, dar și de percepție. Conceptul în cauză a fost propus de către Thomas Caudel, în 1990, vizând intervenții asupra realității imediate. Cum funcționează acesta în artă? Locul tabloului clasic, static, sursă a unei percepții „distanțe”, indiferente și reci, bunăoară, este luat de tabloul din care personajul... se



Dorin Baba
ulei pe pânză, instalație

Upgraded Version 2.0 (2019)

mișcă, vorbește, dialoghează, clipește, zâmbește. Realitatea este astfel sporită sau augmentată prin altoi tehnologic (generări de sunet, imagine digitală, fluxuri video, senzori vigilenți), mobilizând dispozitive de recepție care mediază, „animă” și personalizează relația operei cu privitorul său. Contemplația este substituită de mobilitate și acțiune. Artistul mixează, interferează, așadar, două realități (fizică și virtuală), circumscrise aceluiași parametri spațiali, generând scene interactive de comunicare, în care opera devine un partener... seducător și jovial.

În cele trei înfățișări publice tocmai evocate, Dorin Baba tatonează limitele „omenității”, artei și realității, căutând rezoluții cu bătaie spre viitor. Buna stăpânire a limbajului plastic de factură clasică este dublată de curajul asumării noutății – fie în ordine tematică, fie în cea a experimentului rafinat. Mereu sporite în posibilități, lucrările sale plac, încântă ochiul, dar ne și pun pe gânduri. Nu este oare tocmai acesta rostul artei?

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: 40,2 lei – trimestru, 80,4 lei – semestru, 160,8 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.

Tiparul executat de:
IDEA Design + Print Cluj

