

TRIBUNA

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIX • 16-31 martie 2020

421



Consiliul Județean Cluj

5 lei

Accad. Alexandru Surdu *Speculațiunea ca facultate a gândirii*



www.revistatribuna.ro

Ani Bradea
**Tribuna deschide seria
evenimentelor culturale
în 2020 cu un mare succes
de public**

Andrei Marga
**Hegel
despre drept**

Ion Cristofor
**Poezia unui
„rebel fără cauză”:
Varujan Vosganian**

Ilustrația numărului: Marcel Lupșe

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

D. R. Popescu

Alexandru Surdu

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:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor

revine în întregime autorilor

Pe copertă:

Marcel Lupșe

Mireasma (2017), acrilic pe carton, Ø 60 cm



www.clujtourism.ro

eveniment

Tribuna deschide seria evenimentelor culturale în 2020 cu un mare succes de public!

Ani Bradea

La sfârșitul lunii februarie, *Conferințele Tribuna* din 2020 (manifestări culturale anuale deja binecunoscute ale *Revistei*) au debutat cu o serie dedicată artistului Michael Lassel. Considerat la ora actuală cel mai important pictor trompe l'oeil contemporan, după cum scrie *Revista Weltkunst* din Germania, la invitația *Revistei de cultură Tribuna*, Lassel a expus pentru a treia oară în România (după București și Sibiu), de data aceasta fiind prezent pe simezele românești cu cea mai mare expoziție de până acum, 38 de lucrări care au putut fi văzute la Muzeul de Artă din Cluj Napoca între 25 februarie și 15 martie.

Manifestările au început în 21 februarie, când mi-a revenit mie plăcerea de a-l prezenta pe artist, eu având și avantajul de a fi realizat un interviu cu acesta, publicat în *Tribuna* (nr. 407/2019, revistă ilustrată cu lucrările sale), dar și în volumul *Biografii exilate. Tablou în lucru*, apărut la *Editura Tribuna* în 2019. În cadrul acestei întâlniri, Michael Lassel a răspuns cu plăcere numeroaselor întrebări venite din public, care vizau atât povestea succesului său, cât și detalii despre plecarea din România și despre eforturile de adaptare la viața în străinătate. În programul zilei, a mai fost cuprinsă și conferința susținută de Doru Dinu Glăvan (președintele UZPR), intitulată *Actualitatea presei*, care a reunit numeroși oameni de presă din Cluj-Napoca și din țară.

Sâmbătă și duminică, respectiv 22 și 23 februarie, evenimentele au inclus un recital de poezie, condus de poetul Adrian Suci, cu poeți invitați din toată țara, precum și alte conferințe: *Michael*



Lassel - ein Meister aus Deutschland, susținută de managerul *Tribunei*, Mircea Arman, *Interpretarea lui Brâncuși* - conferențiar fiind Andrei Marga și *Lupul ca arhetip al inconștientului colectiv*, a profesorului Nicolae Iuga.

Marți seara, 25 februarie, în prezența unui public extrem de numeros, a avut loc vernisajul expoziției lui Michael Lassel, intitulată: *Lumea ca alegorie și mit*. Expoziția a fost stabilită în 2019, cu ocazia prezentării *Revistei Tribuna* și a volumului de interviuri *Biografii exilate. Tablou în lucru* în Nürnberg și München. Atunci, Michael Lassel a fost prezent la întâlnirile noastre, din cele două orașe, cu oameni de cultură de origine română stabiliți în Germania. Dar, înainte de acest moment, încă din perioada realizării interviului, și după interviu, discuțiile avute cu artistul, împreună cu Mircea Arman, cel care i-a adresat invitația de a veni cu o expoziție personală în țara de

Continuarea în pagina 5



Expunerea prealabilă a noțiunii de adevăr și autenticitate raportată la structura apriorică a imaginativului (XI)

Mircea Arman

Să continuăm cercetarea noastră punând în ecuație un alt termen al ființării care este *ousia*. Aristotel spune undeva că întrebarea *ti to on* a format obiectul veșnic al cercetărilor din toate timpurile. În *Metafizica*, el spune: „Aceasta [*ti to on*] este „Ce este *ousia*? Așa cum am mai amintit termenul *ousia* provine din participiul prezent al verbului *einai*, a fi, iar pus la feminin, *ousa*, înseamnă existîndul. Așadar, a cunoaște semnificația lui *ti to on*, implică a ști ce este *ousia*. Aristotel definește *ousia* astfel: „Acesta este elementul despre care unii afirmă că este unitar, alții că este multiplu, pentru unii elementele fiind în număr limitat, iar pentru alții nelimitat. Iată de ce și pentru noi ținta de căpetenie, primă și, ca să spun așa, unică, va fi să studiem ce este existența considerată din acest punct de vedere”. În *Was ist das - die Philosophie?*, Heidegger avea să spună că pentru Platon *ousia* era *ideea* iar pentru Aristotel - *energeia*.

În *Philosophia Mirabilis*,¹ Anton Dumitriu arată că ființarea, nefiind sesizabilă prin aparatul intelectual care conceptualizează realitatea, poate fi determinată doar prin universalii, pe care aceasta le conține și sunt un fel de unități existențiale. Universalii ar fi sesizabile de intelectul activ și sunt esențele, *eide-le*.

Așadar, avem ființarea ca ființare ca primă determinare a ființării în universalități determinate. Aristotel determină această esență prin expresia *to ti esti* - ceea ce este și prin expresia *to ti he einai* - acel ceva prin care ceva poate fi acesta. În *Analiticile secundă*,² Stagiritul pune în evidență mai multe aspecte ale acestor *eidos* determinându-le cînd ca *morphe* cînd ca *anagke*, adică ca formă și necesitate. Albertus Magnus, în *De predicabilibus*, arată că: „Universale autem est, quod,

cum sit in uno, aptum nato est esse in pluribus, et per hoc quod in multis per aptitudinem est, predicabile est de illis. Universalul este acel ceva care, fiind în unu, este născut apt să fie în mulți... și prin aceasta, fiind în mulți prin aptitudine, este predicabil despre aceștia” (trad. Anton Dumitriu).³

Prin urmare, singura modalitate de acces la ființare este realizabilă prin intermediul universalilor. Categoriile - numite și marile universale - au un caracter ontologic și sunt numite de Aristotel *ta koina prota*, primele universale, și *kategoriai ta ontos* - categoriile ființării⁴ și sunt forme ale imaginativului ca și categoriile lui Kant. Aceste categorii sunt ordonate de Stagirit într-un decalog: *eidos*-ul, cantitatea, calitatea, locul, relația, situația, timpul, pasiunea, posesia, acțiunea. Acestea sînt denumite de el *schemata* - străluciri ale ființării cu toate că, în realitate, ele sunt reflexii ale imaginativului. Așa fiind pusă problema, Aristotel nu reușește să dea un răspuns clar și univoc la întrebarea *ti to on* - ce este ființa? Pierre Aubenque, în *Le probleme de Letre chez Aristote*⁵, arată că, în fapt, a răspunde la o asemenea problemă este o imposibilitate, deoarece înrebarea este o aporie. Doctrina categoriilor - și ea formulată sub forma unor întrebări - exprimă, după el, „mai puțin multiciplitatea răspunsurilor la această întrebare, cît mai ales multiciplitate întrebărilor cărora, de îndată ce încercăm să le răspundem, ne întorc la întrebarea fundamentală”⁶. Aubenque formulează această concluzie întrucît în schemă lipsește tocmai această categorie a imaginativului ca și categorie apriorică fundamentală care dă ființa, timpul și spațiul.

Dar dacă, așa cum am văzut, despre ființare se poate vorbi numai prin universale, rezultă că ființarea ca ființare, nefiind un universal, rămîne



Mircea Arman

în afara percepției intelective și a oricărui gen de semnificație. Așadar, așa pusă problema, chestiunea rămîne nu numai obscură, dar și nerezolvată, iar singura rezolvare care ar putea sta în picioare este tocmai această subiectivitate relexivă care este însăși imaginativul ca fundament al oricărei ființări și care el însuși nu este o categorie determinată ci un indeterminat subiectiv care dă ființa și ființarea. În acest fel, ființarea se structurează ca produs posibil al imaginativului, la fel cu ființa. Existența se naște și este făcută posibilă datorită acestui imaginativ care dă ființa. El este izvorul lumilor posibile.

În *Metafizica*, Aristotel spune: „existența ca ceva adevărat prin opoziție cu neexistența, considerată ca egală cu falsul”⁷. Vedem aici pusă ideea de neexistență și fals în opoziție cu cea de existență și adevăr. Vom lămurii, în cele ce urmează, cum priveau grecii conceptul de neexistență - *ti to on*.

Principiul fundamental care a dominat gîndirea școlii ioniene a fost, după Burnet, acela că: „nimic nu se naște din nimic și nimic nu se reduce la nimic”. La fel, cele două teze fundamentale ale eleaților afirmă: „Existența există iar neexistența nu există și Totul este unul”. Atunci cînd discută despre sofști, Platon spune că aceștia se situează la nivelul neexistenței, idee preluată de Aristotel în *Metafizica*, unde afirmă că: „Discuțiile sofștilor se învîrtesc, în fond, aproape exclusiv în jurul accidentelor, de unde reiese în mod evident că acestea sunt, după felul lor, ceva înrudit cu neexistența”⁸.

În întreaga analiză de pînă acum, Stagiritul ne-a arătat că nu cunoaștem ființarea ca ființare în esența ei ci, doar, semnificațiile posibile prin sistemul celor zece categorii. Vom încerca să luăm în discuție neantul ca opus existenței pentru a ajunge la o anume clarificare a ce este ființarea, existența în perspectiva filosofiei grecești și mai puțin în ceea ce vrem noi să fundamentăm prin noțiunea de imaginativ.

Vom începe această analiză cu categoriile. Așa cum este bine cunoscut, prima lor funcție este aceea de a determina modalitățile predicăției, verbul folosit de Aristotel fiind *hyparxein*, a fi, a aparține, cu sens de atribuire, ceea ce a determinat pe scolastici să-l traducă



prin *praedicamentum*. Un lucru poate să aibă un predicat dar poate să nici nu-l aibă, negația fiind posibilă numai în acest domeniu, prin urmare, numai o atribuire putînd fi negată. Așa cum afirmă Pierre Aubenque⁹, la Aristotel, *to on*, existența, ființarea, nu este o categorie, negația ei nu dă decît expresii verbale. După el, pentru Aristotel nu există decît negația în propoziție, iar propoziția, chiar negativă, nu se referă la neexistență, ci la existență. Neexistența, dacă ar avea statul ontologic, ar aparține existenței. Aristotel, în *Peri Hermeneia*, făcînd o analiză logică a negației, a stabilit cînd o negație reprezintă ceva și cînd nu reprezintă nimic: „Numele este un sunet vocal care posedă o anumită semnificație convențională... Non-om nu este un nume. Nu există, într-adevăr, nici un termen pentru o asemenea expresie, căci ea nu este nici vorbire, nici negație. Se poate admite că este numai un nume nedeterminat”¹⁰. Această concluzie a lui Aristotel, extinsă la orice negație, este eronată, deoarece în anumite cazuri negația unui nume poate fi o afirmație. Spre exemplu, dacă spun despre un animal că nu este rațional este sigur că el este irațional, deci negația are un rezultat univoc și pozitiv. Acest lucru este valabil și în raport cu existența cu atît mai mult cu cît atunci cînd spunem nonexistență, neant, nu avem nici măcar un nume nedefinit, deoarece existența nu poate fi negată, nefiînd un predicat, adică o proprietate a cuiva. Acestei confuzii i s-a datorat și celebrul argument ontologic al lui Anselm, după care Dumnezeu fiind cea mai mare perfecțiune, el există, fiindcă altfel, perfecțiunea lui ar fi știrbită. Acest argument se găsește într-o formă mai restrînsă decît cea dezvoltată de Anselm în *Monologium*, la Augustin în *De vera religione* și la Boethius în *De consolatione philosophiae*. Greșeala logică în acest caz a fost că s-a luat existența ca o proprietate, cînd în realitate ea nu este o categorie și, prin urmare, nu este o proprietate, un predicat ci doar un reflex al subiectivității imaginative, prin urmare, nu un element transcendent ci unul transcendental.

Problema a fost dezbătută variat de scolastici, și a căpătat o soluție în școlile thomiste. Concluzia la care s-a ajuns este următoarea: *neexistența nu poate fi altul*. Thoma din Aquino, care ajunge la această concluzie, conchide că a asimila neantul cu *altul* înseamnă a nu distinge negația absolută de termenul nedeterminat, după el, această confuzie înseamnă o catastrofa metafizică. Thoma spune că neantul poate fi privit ca unul dintre termenii judecării, dar în sine el nu există. Ceea ce cade

sub aprehensiune este existența nu neexistența. Dar pentru om „a înțelege este a trăi și a fi”. De aceea, omul își înțelege existența nu gîndind la cele ce nu există, la neant, ci raportîndu-se la existență.

Ideea de neexistență nu a existat la grecii antici. Vagile încercări ale lui Platon s-au lovit de criticile ulterioare, însă necruțătoare, ale lui Aristotel care, deși admitea alteritatea, nu era de acord că prin aceasta se poate concepe un ceva opus existenței.

Neantul capătă o determinare existențială de sine stătătoare doar la Hegel. El consideră ființa ca pe o proprietate și tot ca o proprietate negația ei, prin contadictia lor născîndu-se neantul. În al doilea rînd, el are intenția de a găsi o origine a ființei, arătînd din ce provine. Răspunsul este uluitor: *ex nihilo*, din nimic¹¹. Tot de la aceeași idee va pomi și Heidegger în *Ce este metafizica?*, lucrare apărută și în limba română, unde acesta se întrebă: De ce există mai curînd ființa decît neființa? Răspunsul este următorul: „In der hellen Nacht des Nichts der Angst er - sthet erst die ursprungliche Offenheit des Seienden als eines solchen : dass es seindes ist - und nicht Nichts - în luminoasa noapte a neantului angoasei se ivește deschiderea originară a ființării ca atare: ea este ființarea ca atare - nu neantul”¹² Heidegger conchide că vechea formulă *ex nihilo nihil fit* conține o alta *ex nihilo omne ens qua ens fit* - ființa ca ființă a apărut din neant. *Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe* - ființa genuină și neantul genuin sunt același lucru. Această ultimă idee a fost preluată de Heidegger de la Hegel, însă soluția lor nu este acceptabilă. Pe același fundament al demonstrației se înscrie și Sartre care, în *Letre et le Neant*, spune că „Sensul ființei existentului, într-atît cît el se dezvoltă conștiinței, este fenomenul de a fi... Ființa nu este creată, ci există în sine, ea nu este nici activitate nici pasivitate, ea este plină pozitivitate și nu cunoaște alteritatea... Ființa - în sine - nu poate fi nici derivată din posibil nici redusă la necesar.”¹³ Contrar lui Hegel, el afirmă că *ființa există și neantul nu există*. După Sartre, neantul își ia ființa lui de la ființă și nu invers. După cum spune el „*le neant hante l'etre*”, adică neantul bîntuie ființa, ceea ce este o simplă metaforă fără un sens filosofic determinat.

Ideea de neant, ca negație logică, a suscitat numeroase critici. Bergson, Kant, Wittgenstein, Hartmann sau Chr. Sigwart, au arătat că judecata negativă nu poate fi pusă pe picior de egalitate cu judecata pozitivă, deoarece, în general, negativul nu are o semnificație în sine, ci numai una relativă și subordonată pozitivului (Hartmann).



Marcel Lupșe Busuioc (2007), acvaforte, 23 x 28 cm

Analiza noastră de pînă acum ne-a dus din nou la concluzia că, din perspectiva filosofiei grecești și apoi din cea europeană, nu ne putem apropia de ființare, de existență, decît prin universale, prin *eide*, lucru doar parțial adevărat și incomplet gîndit atît timp cît ne va lipsi fundamentul oricărei ființări posibile: imaginativul.

Din volumul în curs de apariție: *Poezia, filosofia, știința și imaginativul* (titlu provizoriu)

Note

- 1 A. Dumitriu, *Filosofia mirabilis*, cap. VIII, Buc. 1974.
- 2 Aristotel, *Op.cit.*, I, 4, 73 b.
- 3 Cf. Anton Dumitriu, *Alétheia*, Eminescu, Buc. 1984, pag. 132.
- 4 Aristotel, *Analiticile secunde*, II, 13, 96 b. ; *Fizica*, III, I, 200 b.
- 5 Pierre Aubenque, *Op. cit.*, p.186.
- 6 P. Aubenque, *Op.cit.* p. 187.
- 7 Aristotel, *Op. cit.*, VI E, 2, 1026 b.
- 8 Aristotel, *Op.cit.*, VI, E, 2, 1026 b.
- 9 *Op. cit.* p.156.
- 10 Aristotel, *Peri hermeneia*, II, 16, a.
- 11 W. Hegel, Știința logicii, Cartea I, *Doctrina despre ființă*, trad. D.D. Roșca, București, 1966.
- 12 M. Heidegger, *Ce este metafizica?* în *Repere pe drumul gîndirii*, Ed. Politică, 1988.
- 13 J. P. Sartre, *Op. cit.*, Paris, Gallimard, pp. 29-51, 1980.



Marcel Lupșe Mănunchi III (2013), acrilic pe pânză, 90 x 30 cm

Tribuna deschide seria evenimentelor culturale în 2020 cu un mare succes de public!

origine, incluzând apoi activitatea în programul său managerial pentru 2020, s-au concretizat în realizarea unui eveniment cultural de excepție pentru Cluj, pentru România. Acesta a fost, practic, drumul care a dus la seara memorabilă de 25 februarie 2020, când numeroși iubitori de artă, prieteni, cunoscuți, sau doar persoane interesate de lucrările maestrului au umplut sălile Muzeului de artă clujean, unde a fost montată expoziția. Reacțiile publicului (deloc surprinzătoare pentru mine, care văzusem o parte dintre lucrări în atelierul artistului din Fürth, fiind, încă de atunci, fascinat și extaziat în fața lor) au fost unanime de admirație, de apreciere, de surpriză în fața perfecțiunii absolute, atât în ceea ce privește măiestria, tehnica de realizare, cât și cu referire la lumea pe care o imaginează artistul în tablourile sale, o lume a detaliilor care este, de fapt, o alternativă la lumea în care trăim. Mircea Arman, în textul care prefațează albumul ce cuprinde reproduceri după mai mult de o sută de tablouri semnate Michael Lassel, constituindu-se într-o retrospectivă a impresionantei sale opere, album editat de *Tribuna* în 2019, spunea: „Arta lui Michael Lassel ne spune că omul se îndepărtează de lucru, de lumea pe care o trăiește, ba, mai mult, trăiește în afara relației sale esențiale cu lucrul și este lipsit de lume. Omul se îndepărtează de lucru și de lume, iar



singura salvare stă în re-creația acesteia, în capacitatea sa imaginativă, în nesfârșita strădanie de a re-crea lumea din nou și din nou.”¹

În deschiderea expoziției, au vorbit despre artist și opera sa: Vakar István, vicepreședintele Consiliului Județean Cluj, Mircea Arman, managerul *Tribunei*, Daniela Chiorean, din cadrul Universității de Artă și Design Cluj-Napoca, Dan Breaz, din cadrul Muzeului de Artă Cluj-Napoca și Cristina Simion, curatorul expoziției, galerist în Nürnberg. Moderatorul discuțiilor a fost Lucian Nastasă-Kovács, directorul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca. Michael Lassel a preferat ca în locul unui discurs să mulțumească celor care au venit la vernisaj și apoi să stea de vorbă

cu toți cei care se opreau îndelung în fața tablourilor sale.

Chiar dacă am mai precizat câteva date despre artist și în pagina a doua din numărul trecut al revistei, iar Michael Lassel s-a prezentat, de asemenea, amplu, în interviul pe care l-am realizat împreună, publicat, după cum spuneam, în *Tribuna*, totuși, unele informații merită a fi re-luate și în textul de față. Astfel, se cuvine să re-amintesc, printre altele, că artistul s-a născut în România, la Logig, în județul Mureș, că a absolvit Academia de Arte din București, fiind unul dintre pușinii discipoli ai maestrului Corneliu Baba, iar în 1986 a emigrat împreună cu soția și cu fiul său în Germania. După numai doi ani de la acel moment, a fost invitat să expună la *Salonul de toamnă* de la Paris. Michael Lassel este singurul artist de origine română care a expus vreodată la British Museum, în 2008-2009 fiind de fapt singurul pictor contemporan inclus în expoziția *Mith and Reality*. Lucrarea sa *Bancher în înalta societate*, care a putut fi văzută în expoziția de la Cluj, a fost imaginea campaniei Băncii Federale a Germaniei pentru trecerea la moneda euro, iar *Academia Europeană de Artă Luxembourg*¹ l-a premiat și i-a oferit o expoziție personală. Picturile sale sunt incluse în expozițiile permanente ale celor mai cunoscute muzee din lume.

Despre *Lumea ca alegorie și mit* - expoziția adusă de *Tribuna* la Cluj-Napoca, la Muzeul de Artă din Palatul Bánffy - au scris numeroase publicații, începând chiar din ziua următoare vernisajului, catalogat ca „un eveniment de excepție în peisajul cultural românesc”. Dintre cele pe care mi le amintesc acum, menționez *Cotidianul*, cunoscutul portal *Știri pe surse*, *Cronica zilei*, *Clujul cultural*, *Revista culturală Leviathan*, *Hermannstädter Zeitung*, sau din Germania, *Siebenbürgische Zeitung*. Desigur, așa cum am spus, sunt doar câteva dintre cele care au scris laudativ despre eveniment. Ecourile îndelungate (zile întregi au apărut articole în presa scrisă, iar două posturi de televiziune au înregistrat interviuri cu artistul) ne îndreptătesc să spunem, cu mândrie, că activitățile culturale pe care *Revista* noastră și le propune în acest an au debutat spectaculos.

Miercuri, 26 februarie, Ioan-Pavel Azap a susținut conferința intitulată *2000 - Anul zero al filmului românesc*, încheind astfel un adevărat tur de forță al unor evenimente marca *Tribuna*, despre care (sunt sigură de asta!) se va mai auzi.

Notă

¹ Michael Lassel, *Ein Meister aus Deutschland*, Editura Tribuna, 2019, text introductiv de Mircea Arman



Poezia unui „rebel fără cauză”: Varujan Vosganian

Ion Cristofor

Unul dintre puținii politicieni credibili din zilele noastre, romancier de succes internațional, cunoscut mai ales prin capodopera sa *Cartea șoaptelor*, Varujan Vosganian este, înainte de toate, un remarcabil poet. A debutat editorial destul de târziu, abia în 1994, cu volumul *Șamanul albastru*. Publică apoi *Ochiul cel alb al reginei* (Editura Cartea Românească, 2001) și *Isus cu o mie de brațe* (Editura Dacia, 2004), consolidându-și o reputație de poet de primă mărime a liricii actuale. Prin vârstă dar și prin unele aspecte ale liricii sale, poetul a fost încadrat în generația optzecistă, iar unii comentatori îl etichetează ca fiind un poet ce ilustrează estetica postmodernismului.

Chiar dacă acest recent volum, *Ei spun că mă cheamă Varujan* (Editura Art, București, 2019), nu contrazice integral aceste etichete, cartea de față e singulară, poetul plasându-se cu hotărâre dincolo de mode, estetici sau de reperele unei generații anume. Lirica sa se situează aici mai aproape de textul Scripturilor decât de lirica textualiștilor optzeciști. Poet de o echilibrată modernitate, profund actual, Varujan Vosganian pare, prin această carte, mai apropiat de Homer decât de Mircea Cărtărescu. Trebuie să subliniem că volumul te cucerește încă de la primele poezii prin substanța lui vie, dramatică, palpitând de suflul autentic al existenței. Varujan Vosganian este adeptul unei poezii colocviale, al unei expresii simple, dialogul fiind atributul unui sentiment al fraternității, al comuniunii cu colectivitatea. Fluxul confesiv te subjugă prin forța combustiei intelectuale, prin luciditatea cu care sunt transcrise neliniștile existenței. Vocația autoanalitică a liricii e vizibilă încă din poezia ce deschide volumul, *Prefață*, o piesă ce enunță motive ale volumului, obsesiile fundamentale (timpul devorator, dragostea, proximitatea morții, destinul, cunoașterea sinelui etc). Deși poezia *Prefață* pare a trece în revistă, ca o orchestră ce enunță principalele teme înaintea concertului, poemul este antologic: „despre lucrurile care nu s-au întâmplat dar nu se mai întorc/ despre drumul prea scurt ca să pot ajunge/ la capătul lui despre mulțimile care mă apără de mine însumi/ despre firimiturile de la masa de seară/ când ceva din mine mă vinde/ despre gândurile care se repetă la nesfârșit /ca-ntr-o oglindă așezată în fața oglinzii/ despre liniile palmei pe care, citindu-le, ghicitoarea/ mi-a spus că o să trăiesc mult și bine/ dacă o să pot traversa o punte// și de atunci am tot timpul senzația/ că trupul meu se clatină pe puntea aceea/ și iarăși despre lucrurile care s-au întâmplat și se tot întorc/ despre frica de a iubi înainte de a fi iubit/ despre așternutul rămas după o noapte de dragoste/ ca un mormânt răscolit/ despre ploaia care numără toate clipele / într-o singură clipă// despre mine”.

Pus în fața provocării fenomenului primordial al temporalității, poetul își exprimă opțiunea de a alege eternitatea în fața clipei efemere. E una din conduitele definitorii ale acestui autor ce înțelege să facă din scris mai mult decât un loc privilegiat de manifestare a sensibilității, ci, mai ales, unul de manifestare a conștiinței, a unui om atent la seismele eului propriu, dar și la cele ale unei istorii turbulente, adeseori tragice. Altfel spus, Varujan Vosganian imprimă poeziei sale o subînțeleasă atitudine etică, de cavalier al dreptății și al adevărului. E suficient să citim un poem precum *Fortul 13*, loc al martiriului unor personaje istorice, dar și unul care păstrează secvențele unor clipe din Revoluția din decembrie 1989. Poetul transcrie aici amintirile proprii, ca într-o consemnare pe viu: „nesfârșiți și subțiați ca toți cei cărora li s-a luat totul/ mai puțin așteptarea /am putut încăpea, la pușcărie, câte doi într-un pat/ cel de alături nu avea mai mult de nouășpe ani/ dinții îi erau sparți cu patul puștii/ și gingiile însângerate/ deși nu avuseser încă timp să păcătuiască// peștii străbăteau mările în tăcere o baionetă/ care se infinge în carne/ eram sleiți, cu ochii adânciți în orbite/ dar morții noștri erau frumoși, de neocolit// cel de lângă mine era un copil/ plângea și îi spuneam să nu-i fie frică/ deși teama, cu buzele însângerate,/ tocmai mușcase din mine/ și carnea mea i-a răspuns”.

Axa ideatică a unei memorii istorice este prezentă în numeroase din paginile acestui volum, multe poezii fiind evocări ale strămoșilor săi armeni, dispăruți în bezna unei istorii sângeroase. Un poet al memoriei este autorul și atunci când evocă și ravagiile unei istorii tulburătoare, ca în poezia intitulată *Stigmatetele*: „Trăim vremuri când revoluțiile și-au pierdut din prestigiu,/ iar eu, de cealaltă parte, deschid ferestrele larg/ și strig oricui ar vrea să m-asculte:/ „Fericiți aceia ce iartă, căci numai ei se pot lecu!”/ Apoi caut stigmatetele primite de bunicul meu, Setrak Melichian,/ pe când alerga spre mare, la poalele muntelui Musa,/ fără să știe că vaporul izbăvitor plecase./ În jurul meu se lasă acum o pace ursuză,/ martiri mai sunt doar pe plăcuțele cu nume de străzi./ Și uneori, când nu știu cine sunt și numele/ nu-mi mai e de folos/ caut stigmatetele pierdute acum mai bine de-un secol/ pe țărmul unei mări pe care catargele/ nu se ivesc.// Caut stigmatetele bunicului meu, dar e o durere prea mare/ s-o merit”.

Traversat de amintirea unor epoci dureroase, lirismul refuză trâmbețele unei retorici vehemente. Tonul e calm în aparență, strigătul poetului e surdinizat. Într-un text al unei conferințe intitulate „Despre uitare, răzbunare și iertare”, Varujan Vosganian a reliefat importanța lor în istorie, subliniind că: „Uitarea este un monolog, iertarea este un dialog, iar răzbunarea este un accident”. Poetul pare să adopte terapia iertării,

soluția creștină a dialogului între diversele comunități umane. De altfel, Varujan Vosganian refuză poezia narcisică, monologală, lipsită de memorie, centrată asupra propriului sine („e o lașitate să vorbesc despre mine”), celebrând „în tăcere” „o sâmbătă a morților”, potrivit unei etici autoimpuse: „vorbesc în tăcere, strig în tăcere / fiecare zi este o sâmbătă a morților / poezia mea e tăcută ca o pâine rotundă / care și ea se frânge-n tăcere” (*Scriu în tăcere*). Versurile citate constituie un credo, o veritabilă artă poetică, nuanțată și în alte pagini ale volumului. Dacă „raiul inocenților e același pentru toți inocenții”, iadul este individualizat, asumat de poet („în schimb demonii mei sunt numai ai mei”). De o mare pregnanță sunt meditațiile poetului asupra unor valori fundamentale, cum ar fi adevărul. Iată o superbă *Elegie târzie*: „am vrut să aduc lumii adevărul/ dar am văzut că așa ceva nu se poate/ am rămas captiv în propriul meu adevăr// am vrut să aduc lumii dreptatea/ dar dreptatea se împarte numai cu sabia/ am înțeles asta până nu a fost prea târziu// am mijit ochii să pot vedea-n depărtare/ dar depărtarea mea era o aruncătură de băț/ pe lângă depărtările lor/ și ei m-au ținut cu puștile cu lunetă/ dar când am aflat asta era deja prea târziu// nu am fost singur în bătaia puștii și nici/ în spatele ușilor zăbrele/ cineva ne-a împărțit taina durerii precum/ pâinea cea nedospită/ dar pentru a-l găsi pe acela căruia trebuie/ să îi cer iertare/ niciodată nu va fi prea târziu// trăiesc un sfârșit fără de sfârșit/ întotdeauna-i prea mult și niciodată destul/ și dacă despre cineva s-ar putea spune/ că e încă tânăr și aproape bătrân/ eu sunt aproape bătrân și încă scriu poezii// ca vinul stors din strugurii care se coc mai târziu”.

Lirica lui Varujan Vosganian e una sapiențială, meditație a unui „rebel fără cauză”, cum se definește în splendida poezie *Casa vânturilor*: „aș vrea să scriu un vers pentru fiecare om/ pe care l-am cunoscut/ un vers ar fi prea destul să cuprindă/ povestea unei vieți/ uneori un singur cuvânt/- eros, agape sau filia// sunt un rebel fără cauză de aceea scriu/ despre oamenii pentru care viața e o obișnuință în plus/ despre cei pe care istoria nu-i numește, ci-i numără/ despre cei care nu au o poveste a lor/ povestesc despre ei cum ar fi să povestesc despre mine/ pentru ca oamenii să nu rămână nepovestiți/ uneori e destul un singur cuvânt/- eros, agape sau filia”.

Cercetându-și mereu arhiva de tăceri și de șoapte a inimii, Varujan Vosganian scrie dintr-o necesitate imperioasă a confesiunii, a împărțirii propriei revolte, încercând să se vindece și să ne vindece de propriile inerții și platitudini. „Poet este cel care rupe dependența noastră de obișnuință” - spunea Saint-John Perse în discursul de la Banchetul Nobel din 10 decembrie 1960. Confesiunile și „poveștile” lui Varujan Vosganian despre cum „am uitat, am iertat ori m-am răzbunat” (*Aleph*) și revoltele acestui rebel, „apostol desculț al absurdului” (cum se definește el însuși în poezia *Religia cea nouă*) se adună în acest volum în expresii tulburătoare, care ne vindecă de inerțiile și platitudinea vieților noastre. Pentru un poet care și concepe lirismul în analogie cu pâinea și vinul, rostirea poetică devine o euharistie vindecătoare.

„Fără să țin seama de vreo spusă sau nespusă”

Alexandru Sfârlea

Sandra Cibicenco
Salata de cuvinte
Editura Charmides, Bistrița, 2019

La o primă luare de contact cu poezia Sandrei Cibicenco – dincolo de chiar titlul persiflant și sfidător al acestui volum de debut – este clar că unui cititor încă nedezbărat de prejudecăți și mefiențe, i se va părea cu totul riscantă încercarea poetei de a miza aproape totul pe un... salt în gol, dar având convingerea fermă că, totuși, va supraviețui; și asta fără acea plasă de protecție, ca la spectacolele de circ, după ce, poate, într-un țipluș de gând, i-ar fi surâs, mai degrabă, un număr de prestidigitație. Ea vrea să facă în poezie cu totul altceva, dar nu în vreo „prelungire” (aparent) dadaist-avangardistă, nu în piruetări liricizante neo- expresionistice ori post- trans- moderniste, ci în acea tupeistă și flagrantă voință de sine de a juca (de fapt, de a și-l asuma!) un rol de sorginte intimist- profundă, așa zice, forțând un pic termenul, de natură exclusiv psihedelică. În chiar textul final (care dă titlul volumului) se pot identifica vectorii (auto)referențiali care energizează pactul și impactul, ca să zic așa, al poetei cu ea însăși, dar nu aruncându-se în arenă pentru a înfrunta vreo „fiară” a junglei estetizant- onirice, ci mimând o dedublare – vecină cu scindarea schizo – prin scoaterea în față a unei „victime” pur lingvistice și fonetice – după care se ascunde – am numit aici *pleonasmul*, care, de fapt, ar trebui scris cu majusculă. Deși pare un termen oarecum banal, el, *Pleonasmul*, personificat, asumat empatic și structural, ține piept unor alte tentații primejdioase, pe care subconștientul – hai să zic subsidiaritatea – le ține sub obroc : (...) *am recurs la persoana a doua în dialog/ iubesc pleonasmul/ îmi place la nebunie/ dar nu îl pot utiliza necondiționat/ (...) [doar în circumstanțele neadecvate oricărei/metafizici subterane] eu o atest de mii de ani încoace deoarece/ Repet/ de-a lungul acestor veacuri/ m-am târît prin tot felul de noroaie/ și creierul meu fuge și abdică/ fără niciun înțeles/ (...) m-am întors prea mult/ și m-am răscolat fără nicio noimă/ voi recurge în continuare la pleonasm/ deoarece mă duce în abject/ și în abject găsesc de toate/ (...) iar creierii mi-i zbor în continuare/ (sublinierea mea A.S.) pe pereții spitalelor de nebuni/ și fără să țin seama de vreo spusă sau nespusă/ de hiat și de aristotel/ uite-așa mă cuprinde/ ha ha ha ha haosul (pag. 83). Ei bine, acest în continuare, mie, cititorul „încă nedezbărat de prejudecăți și mefiențe”, îmi comunică faptul că autoarea *salatei de cuvinte* a încercat – cu ingeniozitate și inteligență artistică, ce-i drept – să mă atragă într-o capcană cu iz psihotic, când, de fapt, ”faza” cu „zborul creierilor” se referă la zborul ca atare, nu cel la figurat, adică acela care ar vrea să sugereze un eventual act suicidal. Dat fiind că, nu-i așa, acel gest expiator nu poate avea loc decât o singură dată, nicidecum... „în continuare”.*

Pe de altă parte, revenind la încercarea Sandrei Cibicenco de a se angrena într-o aventură a căutărilor, a unui demers (anti)lirism exploratoriu, ba chiar a unui deconstructivism cu program, se poate observa că uzează de o oarecare doză de agresivitate - uneori disimulată, alteori fățișă- atunci când asmute cuvintele și sintagmele unele asupra altora, de cele mai multe ori le „dez-prietește”, uitându-se încruntată la „discursul îndrăgostit” al lui Roland Barthes. Nu agreează, din capul locului, aserțiunea lui G. Călinescu potrivit căreia „în orice operă mare, proporția între conformism și nouitate trebuie să fie în favoarea celui dintâi”, dar, fără vreo umbră de îndoială, îi dă dreptate lui Harold Bloom, când acesta afirmă că stranietaea este un criteriu al valorii canonice, aceasta, stranietaea, putând fi ireductibilă (inasimilabilă), ceea ce duce la înstrăinare, dezapropriere și scindare. Și că „sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice”, iar „un text de valoare oferă o plăcere mai dificil de obținut decât cea oferită de un text facil”. Iar Sandra Cibicenco nu vrea, precum Nichita, să înece cuvintele în mare, ci le induce o febricitate, o dezinhibare și chiar



Marcel Lupșe
ulei pe pânză, 40 x 80 cm

Ierburi de leac (2017)

forma aceea de teribilism sinonimă cu ceea ce se înțelege prin „săritul de pe fix”, într-un soi de dans deșucheat (ca al lui Gigi Căciuleanu), iar uneori textul pare un joc aleatoriu și încălțit, o pură gratuitate versatilă, aluziv- alegorică și sarcastic- parodică: *Mi-am făcut curaj/ și-am alergat repede-repede./ Deși mă urmăreau,/ am găsit un tomberon/ în care m-am ascuns./ M-am tăiat puțin,/ căci stăteam pe doze de Coca-Cola.../ Așa am avut ocazia să analizez fetidul/ M-am uns pe față/ cu salată de icre mucegăită,/ apoi m-am clătît cu lapte bătut./ Mi-am tatuat gambele/ cu o conservă de pește,/ apoi m-am dat materiei / și am luminat tomberonul./ Am desenat o icoană,/ am făcut ordine printre noile hârtii și acte./ Și m-am așezat./ Cu timpul am primit și oaspeți,/ doi șobolani recalcitranti./ Ploile când veneau/ îmi ștergeau picturile,/ dar nu blamam pe Zei./ Eram un mic Sisif fericit./ Acum făuresc un leagăn,/ căci voi rămâne gravidă/ cu întunericul.../ Aștept proviziile pe miercuri seara./ Îmi lipsește totuși o tablă/ pe care să vă scriu,/ să vă descriu/ nașterea și moartea/ după care alergați orbește. (Gestația). Într-alt loc este invocat chiar autorul celebrului serial *Twin Peaks*, David Lynch, maestrul acelor încifrări, grimase și contorsiuni tematic- imagistice, cu care poeta insinuează, mă rog, pretinde, că se suie „pe dealuri albe” – *nu renegăm regia/ doar ideologia* – (pag. 13). În sinea mea m-am amuzat nițel, descoperind cum Sandra C. i-a cam „păcălit” pe vreo doi comentatori, care cuplau și decuplau, interferau și-mpleteau ca pe-o frânghie colorată delirul cu realul, despre care autoarea aruncase mici cârlige cu „momeală” apetisantă, între paginile 67- 76, unde aduce vorba despre „panici, frici, fobii/ litere nescrise/ și descrise și omise” și unde „trei vaci cântă funebru”, iar dinspre „real” un incipit de lirism infantilistic (*Ziua în care am descoperit timpul*) și o aventură bahică la Piaf, însoțită de un semiotician care „a recunoscut că vrea să schimbe lumea” (și care „la ora actuală-i heideggerian”), dând și solipsistice „ponturi” altora, despre „cum află semnificațiile în cele mai abjecte/ stări de fapt!” (.)*

Cât despre atracțioasele și (pe alocuri) eclatantele dialoguri (pag. 29- 41) dintre *Dasein* și *Metafizician* („Dasein: Da, așa am decis, mă sinucid,/adică, e o chestiune/ ce poate fi interpretată greșit,/ dar nu se poate alifel./ Metafizicianul: Hai, mă,/ pe bune,/ vino la mine,/ bem un ceai,/ vorbim,/îmi e greu și mie,/ vezi și tu cum mă zbat/ și mă tot sufoc.”), dintre *Metafizician* și *Zeea* („Zeea: Pari a fi gumă de șters./ Sigur ne cunoaștem mâine?/ Nu vreau urme de noroi prin casă/ și nici izuri de prostie.(...) Metafizicianul : Ia-mi te rog zvârcolirile,/ dă-le viață,/ spală-le,/ îmbracă-le/ și trimite-le înțelepților./ În aceeași criptă vreau s-ajung.”), dar și dintre *Psihotic* și *Nevrotic* (*Psihoticul: Nu mai pot nici să gândesc,/nu mai pot/ nici c-aș putea. Nevroticul: Te cam dor alegoriile.*” etc.(...)) fac deliciul, cum spuneam, și al celui mai exigent cititor. Pentru că, e clar, originalitatea și talentul poetei Sandra Cibicenco sunt în afara oricărui dubiu, iar tribulațiile, arguția pregnant- demonstrativă ale generației (pos)nouăzeciste – sau cum i-o mai fi zicând – (cam) în direcția indicată (sugerată?) de autoarea *Salatei de cuvinte* ar trebui să se ducă. Nu știu dacă se duce. Dar volumul pe care l-am recenzat aici... seduce.

Vulpea psihopompă și autostrada

Ștefan Manasia

Vlad Serdarian
Teritoriul animalelor
București, Editura Tracus Arte, 2018

A trecut prea puțin observat debutul lui Vlad Serdarian, cu volumul *teritoriul animalelor*, câștigător al concursului de debut în poezie ALEXANDRU MUȘINA/2018. Scrisă gîfuit, sinco-pat, colaj de afecte și juxtapunere de metarealități urbane, cartea respectă pe deplin „legatul” poeziei mușiniene: poemul este lucid și ironic, elegant și sarcastic, refuzînd permanent tentația barocă, imageria leneșă, balastul. Lunetistul, iubitul, patinatorul, vînătorul, automobilistul, exploratorul marginii metropolei și al destinațiilor din afara ghidurilor turistice, agorafobul și sociopatul familist sînt ipostaziile subiectului acestor poeme semnate de Vlad Serdarian. Vlad Serdarian este, de asemenea, un pseudonim (declanșatorul unei viitoare serii heteronimice?) sub care se ascunde un poet bucureștean școlit cum trebuie, neatras de precocitatea gloriei. Preferînd luxul unui pseudonim într-o lume – reală, virtuală, contaminată – unde identitatea corporeală se cere adulată, instagramată sau înrămată pe facebook, poetul descoperă, într-un fel, libertatea la care renunță, indolent, antecesorii și contemporanii literari. Optează, prin urmare, pentru un nume – de scenă – armenesc, își declară, totodată, marginalitatea manifestă, simpatia pentru underground și diversitate.

E o modă să debutezi – în poezie, în România – cu volumașe experimentale, conceptuale: acolo unde experimentul e disprețul românei culte, anglo-latrie, agramatism, neglijență (stilistică) și (adesea)

incultură (poetică), discurs spart imitînd fragranțele subculturii, slangul claselor defavorizate. E o modă – în crepuscul permanentizat, ce-i drept – să debutezi cu plachete în care mimezi vizionarismul, arta socială, feminismul etc., căzînd într-un decorativism kitsch, într-o imagerie glam (aproape tabloidizată). Aflat la primul volum, Vlad Serdarian dezamorsează și/sau evită grațios aceste capcane.

Teritoriul animalelor e parcul uman hipertehnologizat, dependent de ecran și automobil, supus unui ritm accelerat pînă la colaps. Actantul poemelor e, în aproape toate situațiile, pe muchie. E, *in control*, cînd observă splendoarea animalicului, supurînd ca singele prin tifon în epicentrul acestui univers techno. Rana, gestul tandru, apropierea corpurilor, observarea sălbăticiiei, sportul îl opresc să ducă *mutilarea artistului ȳla tinerete* la bun sfîrșit.

Splendore biologică și status social, toate sînt privitye de un ironic îndrăgostit de ritm, de verb, de observația paranoică (dusă, în cîteva texte, către scenariul distopic, postapocaliptic). Vlad Serdarian este un poet vizual, emisia lui de nuclei poetici se coagulează aproape cinematografic – ca în comedii depressive ale lui Wes Anderson: „ziua a plouat/noaptea a-nghetăt/iarna patinoar ne-a dat./castane glazurate se izbesc de/mașinile se hirjonesc/metal pe metal sticlă pe asfalt/și în această atmosferă tensionată//se aude din capul străzii lama patinatorului./deși e abia al treilea an/il așteptăm excitați/visăm la costumul lui lycra grenă/casca cu flăcări//și chiar fără susținerea comercială/a unui moș crăciun nicolae/sau a unui sfînt valentin/construiește solid o tradiție/in care oamenii alunecă hipnotizați/pe treptele poleite/trosc/

tibii falange ulna și radius//patinatorul ne duce în mari acvarii/de ghips/unde petrecem luna februarie/fără să vorbim/holbîndu-ne unii la// în final vine/ploaia/ne topește carcasa/și toți ne întorcem acasă/super-îndrăgostiți.” (*patinatorul*) Îmi place senzația de gînd viu, nedistorsionat în actul scriptural din poemul de mai sus și din multe altele. Îmi place instinctul grozav de observator: „aștepta la colțul străzii/lîngă trecerea de pietoni./soarele încălzea piercingurile din buze/avea gura plină de lumină.” (*berghain bouncer*) Îmi place osmoza animal-uman, scanarea realului/experiențelor din ambele puncte de vedere, fără edulcorare fără culori suprasaturate: „frînez cobor apropii./vulpea roșie s-a sculat/s-a-nfipt bine pe picioare/dar s-a blocat/față-n față degeaba/ochii ei decalbrați/aruncă săgețele pe lîngă//un fel de tocmai am avut near death experience/plutesc între viață și moarte/am văzut strămoșii cu solzi/umanoid/stupid.” (*animale*) Animalicul conectează lumea disimulată a ritualicului, racordează sensul (în absența unei divinități protectoare): „am crezut că filfîitul/nu e în capul meu./am ridicat mîna/să prind pasărea/s-o trîntesc pe parchetul alb/să-i iau gîtul cu ciobul/să șterg singele imediat/să nu păteze//dar era.” (*sonic*)

Eficiența este decența comunicării (în poemele din *teritoriul animalelor*). Iar comunicarea e vînătoreea preferată pentru Vlad Serdarian. Poetul transcrie emisia unui cod morse de uz personal (verbe, substantive, conjuncții), o substanță (limbaj) primară, densă, cvasiermetică și cît mai puțin alterată, pentru că, așa cum îi declara, într-un interviu pentru DLITE, Andrei Rotaru, „limbajul nu mă preocupă decît în măsura transmiterii fidele a codului morse care piuie cînd are el chef (îmi place să visez cînd după o seară cu mici, muștar și coca, Mozart ar fi produs o sonată pentru Casio în maniera lui Salam).” (DLITE, intrarea din 15 aprilie 2019)

PS: Captează atenția ilustrațiile volumului, desenele lui Sandi Lazăr, schematice, inteligente, ironice, neacaparînd din spațiul de reflexie al poemului, completîndu-l însă în cel mai fericit mod. ■

Pe cer jetoane

Irina-Roxana Georgescu

Mihai Ivașcu
Pe cer jetoane
Casa de pariuri literare, București, 2019

Mihai Ivașcu (n. 1997) a fost reporter pentru Radio România Cultural, publicînd articole și eseuri în diferite publicații online. Volumul *pe cer jetoane* reprezintă debutul său editorial, însoțit de o prefață a Norei Iuga, marcată de „entuziasmul gălăgios pentru deconstrucția limbajului și punerea la zid a inerției”.

pe cer jetoane tatonează limitele limbajului, propune cîteva exerciții de stil, fără să izbutească însă să genereze un miez poetic dur. Atmosfera poeziei lui Mihai Ivașcu se rarefiiază, limitele limbajului devin adesea și limitele poeziei. Regăsim uneori inserieri plecticoase și chiar agramate, cum ar fi „tele-enciclopedia eu altminteri nu știam de cîința unui scaun și sură-/sul lui gioconda era vag și calambur” (p. 16); „cizmă cot pasăre rară te-am văzut cu unul blond/șah palat magnetofone/aschilambic idiot/parazit concert capcană zeroșeptepatrapatru/

măritiș absint dulceață/iacobini ora de iarnă/voyeurista de la scară/m-a ținut un pic mai mult” (p. 46). E o poezie care trece drept neserioasă, a cărei simplitate nu este efectul lejerității textului, ci efectul unui joc de strategie fără miză: „farsă fri-că foame femme fatale firesc fețițe/doldora dudu dumbravă/cinecittà cip cireadă/aferim alopecie/buturugi baloane bis/minus miză muma mumii/pavarane paradis/ separeu sărac secară/jignitor jegos jeleu/inmulțit întors înțeapă/era evident evreu” (p. 23). Și exemplele pot continua, ca într-un carusel copleșitor, în care, odată intrat, nu mai ai cum să te întorci, pentru că toată materia devine cod hermeneutic, care copleșește și agresează deopotrivă: „verde mișună prin casă/verde pute la cenac/verde lacrimă cu patos/verde mi-este secretară/verde stroboscopul nară/verde vine bănuială/verde are meci rapidul/verde trage din țigară/verde s-a purtat cașmirul/verde-verde nu se poate/verde e tautologic” (p. 61). Numai cîteva versuri salvează proiectul poetic al lui Mihai Ivașcu, dintre care „iar eu tac ca o bere blondă pe masa unui austriac” (p.

78), ca și cum tăcerea capătă consistență și culoare într-un univers compensatoriu.

Un soi de *ars poetica* este ultimul poem din volum, „s-a întîmplat pe alea callatis”, de unde imersăm într-o lume-cochilie, abrazivă ca piatra ponce, iar „citorul năpârilit/fuge spart ca porumbelii/i-am atins interiorul/se făcea cu piatra ponce” (p. 84).

Supralicitări suprarealiste, tehnica aglomerării pînă la saturație, asocieri tulburătoare de termeni din câmpuri semantice cu totul neașteptate, fantasmagorii sociale definesc poemele de debut ale lui Mihai Ivașcu. Pare o poezie facilă, cu miză mică (sau fără miză), iar versurile – cînd vitriolant de scurte, cînd aluvionare – se contorsionează pe o materie poetică încă instabilă. Curios va fi traiecul acestui tînăr poet, care aruncă „pe cer jetoane”: probabil că unele dintre ele vor rămîne în imersie, altele se vor agăța de vreun colț de senin, altele vor ajunge pe pămînt și se vor sparge, poate, în mii de particule din care va răsări apoi o altă materie a poeziei. Deocamdată, versurile lui Ivașcu explodează între limitele pe care el însuși și le-a impus, iar detunătura nu are un efect controlat. ■

N-avem cuvinte pentru trupuri

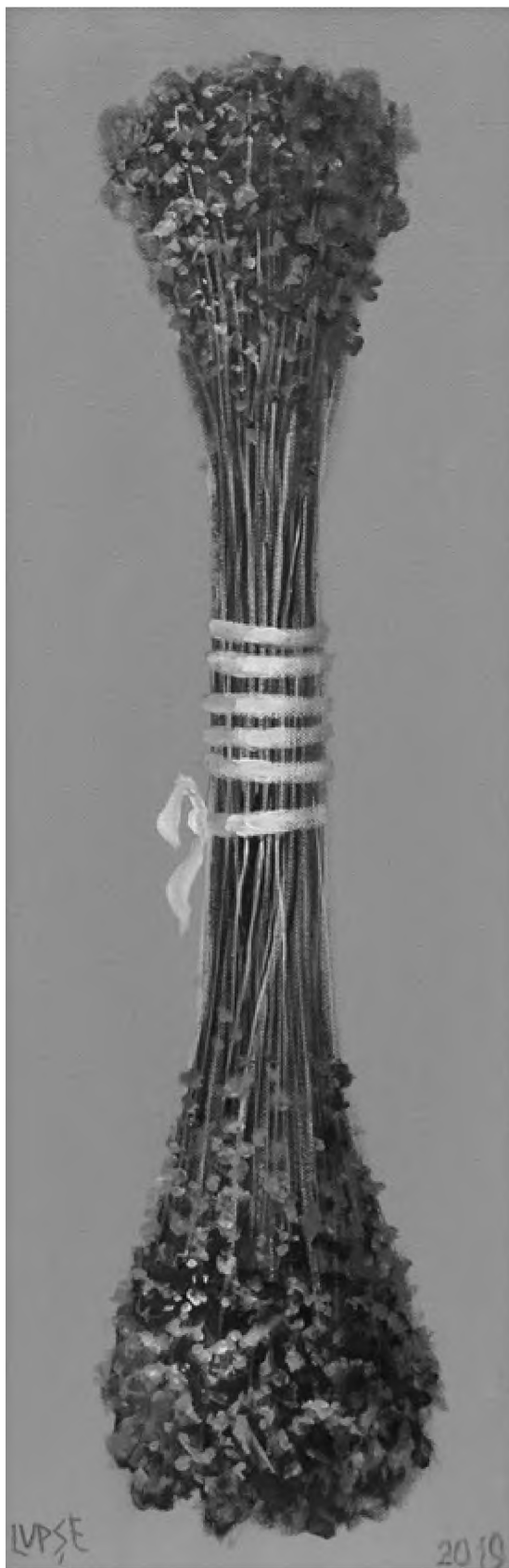
Christian Crăciun

Viorica Răduță,
O sută și una de poezii
Editura Academiei Române, 2019

Viorica Răduță este unul dintre cei mai compleți scriitori ai generației sale. Este un optzecist (încadrare mai mult cronologică decât tipologică) dintre cei mai puțin „vizibili”; opera ei, poezii, romane, eseuri, este însă de o impresionantă coerență tematică, stilistică și valorică. Ea scrie mereu la fel, și spun asta ca un elogiu, pentru că este dintre cel mai bine auto-definiți scriitori de azi. Așa se face că, de exemplu, în ultimul roman, *Orașul închis*, regăsim ușor universul imaginar și obsesional din primele volume de versuri. Volumele de versuri din care s-a făcut selecția sunt: *Patimi după mine* (1998), *Lipsă la Psalmi* (2000), *Al 13-lea Iov* (2003), *Când amintirile corpuri subtile* (2007), *Viața de apă pe uscat* (2008), *Cam toți murim* (2010), *Mama întreabă dacă stau până seara* (2013), *Când se duc în uitare* (2015), *Arsura umblă după trup* (2018). Totul este legat printr-o solidă rețea de obiecte, locuri, gesturi, personaje care circulă de la o carte la alta. Ea spune ceea ce are de spus, indiferent de genul literar, într-o formă tinzând mereu spre concentrare și economie de mijloace. Scrisul ei are dintru început un sunet specific, pe care nu și-a dorit să-l schimbe, doar să-l esențializeze. Tonul acesta, tematic și sintactic, este imediat recunoscut. De la femeia navetistă la manechinele din vitrină, de la șirurile de plopi la membrele amputate, imaginile (se poate face un inventar al lor relativ ușor, nu sunt multe) migrează, cum spuneam, de la o carte la alta, încărcându-se de greutate ca niște încălțări cu care înaintezi printr-o arătură după ploaie. Apa, pielea, plopii, noaptea, vântul, vederea sunt doar câteva dintre aceste elemente. *Complet* nu înseamnă aici *total*, ci un autor care și-a găsit dintru început teritoriul fără nume, dar cu o geografie emoțională impresionantă.

Poezia ei antologată sever în acest volum are o puternică notă expresionistă prin culorile tari și strigătul mut care o caracterizează. Selecția de față tocmai că scoate în evidență această unitate care dă și densitatea dureroasă a textului, uneori ajungând până la un hermetism rezultat din ruperea legăturilor dintre imagini. Poeta lucrează cu predilecție la nivelul imaginilor, nu pare interesată de gratuitul joc de cuvinte și invenție verbală, dar nici de cotidianul derizoriu, imagini care și capătă forța din transmiterea lor secvențială, fără legăturile logice între ele. Iar exprimarea poetică este pentru ea un fel de exorcism permanent. „Din surditatea trecerii pe aproape culoarea are noduri de lemn”, „în luminișul de apă pescărușul cade pe sticla altei tăceri”, „putezeau limbile pe ceasul gării”, „umbra pianului din jurul balan-soarelor ca un trecut”, „albul și negrul siluetelor înăuntrul timpului”. Imagini de acest gen se pot cita din fiecare poezie, ele *compun* printr-un montaj specific un univers în destrămare, vorba unui alt poet. Ordinea nu este una gramaticală, ci una a urmelor tenace lăsate în memorie

de obiectele-ființe-de-imagini. După cum apa și vântul se constituie în agenți lirici specifici ai acestei destrămări. Tema, aș spune unică, a acestor poezii este moartea. Moartea umblă prin oraș, „Strada mea moartea” se cheamă un poem. „ce fel de moarte e asta în care mortul plânge la mort?”, „moartea stă mai întâi în cearcăne”, „moartea e și ea om”. Textele toate alcătuiesc un fel de priveghi (este chiar titlul uneia dintre poezii), un fel de a recapitula viața la căpătâiul muribundului.



Marcel Lupșe
acrilic pe pânză, 60 x 20 cm

Ierburi de leac (2019)

Exceptional, din acest punct de vedere este volumul *Mama întreabă dacă stau până seara*. O veghe dureroasă care descrie poetic treptata îndepărtare de trup a ființei celei mai dragi. În ansamblu, această lirică creează un spațiu compact, ai senzația că nu se mai poate respira, nu există locuri intermediare, pauze, e un aer greu de senzații. Secvențele succesive de imagini sunt fără conjuncții lirice, adică fără intermediari de sens. Aspectul global îmi pare ca al unor hârtii (cele pe care ne este scrisă viața?) sfâșiate de o furie fără chip și risipite de vânt, urcate în creștetele plopiilor bolnavi de gălbănire. Este multă suferință în această poezie (s-au făcut trimiteri justificate la Ileana Mălăncioiu sau Angela Marinescu) dar trebuie subliniată lipsa de patetism, neimplicarea de greșier, emoția interiorizată, niciodată această poetică a funebrului nu se exprimă în zbuciumul sonor al bocetului, ci transmite un soi de răceală care sporește efectul liric.

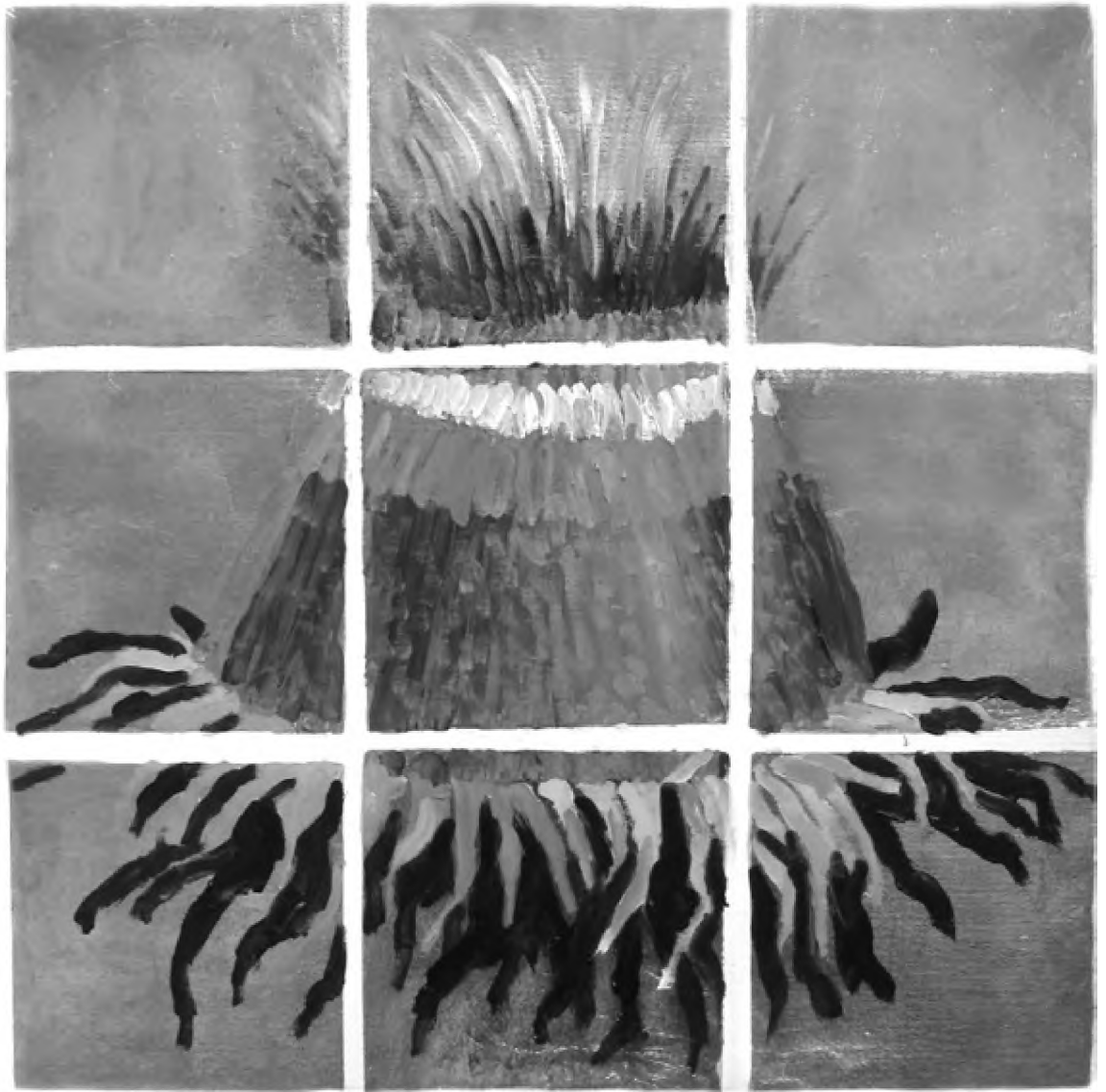
Efect sporit și de o discretă structură narativă care se ghicește cu o minimă atenție îndărătul cascadelor de figuri lirice. Și care ține în stare de veghe sufletul cititorului. Sunt „scene” surprinse de un ochi absolut (precum o ureche absolută). „după ce a scos moartea din casă în fiecare zi fratele meu și-a îngropat soția acolo nu de tot numai să fie vie de atunci rătăcește și nu mai este el pe urmele tatălui dă de alt cer mama îl plânge așa viu de parcă s-ar fi dus parcă-l trage mereu din roțile mașinii prea târziu ca să nu-l fi călcat la 3-4 ani fiindcă la 30 avea să se-nsoare prea târziu ca să scoată din el pământul care nu moare pământul...”. Sunt câteva „biografeme” strecurate-transfigurate în aceste strofe, dar ele nu au funcție referențială, fiindcă, topindu-se absolut toate în moarte ca într-un creuzet suprem, devin altceva. Un fel de *materia prima* din care se alcătuiește litania prohodirii. „tata bate în noapte dar nu mai poate să intre în ea/cu un cântec de leagăn se scurge pe geam”. Este, pe de altă parte, și un univers liric al terifiantului (într-un sens aproape etimologic al cuvântului): natura are doar funcții ostile și de adăpost provizoriu al morții: inundații, ninsori, mașina de cusut care are ea însăși ceva stihial, vânturi pustiitoare. „mama Calliopa începe ninsoarea o începe în partea ei stângă pe când prima fată își îngroapă bărbatul și în mormântul lui spinarea de lup în care plecase celălalt bărbat cum stă în fotografie sub ape/apoi mama Calliopa a trecut dealul și a căzut în lupii flămânzi”. „nu-mi plac florile de salcâm fiindcă miros a picior putred deși n-am rămas acolo într-o casă atât de mare gard cu Mitică. pământ pe jos altă ploaie și mulți copii dacă e să facă atâția ani împreună. doar coșul de lemn (casa n-avea încheieturi) s-a trezit ca o vargă în vânt se sucea să bată mărul domnesc și dacă tot culegeam în cerul deschis s-a auzit trăsnetul în mama Calliopa și a căzut piatră la vreo trei dimineața când am plecat/La Plopi era jumătatea drumului/mărul a înflorit prea târziu. chiar și atunci am avut ziua de toamnă și tata m-a ferit încă o dată de el. a pus brațul între mine și prima plecare numai că pomul crește cu dealul și casa pe spatele meu în fântână tata se vede în costumul cusut pe corpul rece deja în mare grabă. și-mi poartă mărul alb mărul negru cu el. în prezent am încheieturi de fluture mov”.

Este ceva hieratic în despuieră de „stil” a acestor imagini „brute”, violente, de eres păgân. „decembrie a văzut frica și a intrat în ea”. Scenografia și ritmul scrâșnit (primul volum,

deși conținând numite o mulțime de instrumente muzicale nu are nimic „muzical” în sensul poeticii simboliste), obscuritatea tonurilor, lipsa de sens a unor „gesturi” trimit la un fel de ritual straniu. Ritual de despărțire. „tăcerea din oglindă scade duminica în pianul sigilat din holul liceului/cu ea umblă profesorul meu în haine curate. așa se cuvine dar e stins și cămașa îi vine ca trup/ îl rog să rămână spre luni e ziua mai lungă/Nu se poate îmi zice lumina nu mă mai ține și luni și marți se cheamă tot duminică pentru sufletul meu/atunci miercuri, Professore. Florin și Ovidiu sunt încă pe apă/se vede în zare. Nu, nu, băieții m-au plâns înainte/și capul profesorului meu aduce a vis/ Ah, spune, dar moartea pare o fugă./.../ te uiți în somn și profesorul stă pe scaunul lui așa cum obișnuia mai demult. Ana Maria și-l trage pe al ei mai aproape să i se uite în moarte (stă pe un chip uscat vineri). acum profesorul cu degetele în pian poate fuma două pachete fără filtru pe zi pentru că nu mai moare nu mai. singurătatea îi luminează băieții acolo unde se întoarce la visele lui dar și ele se ridică/să salute un mort care poartă seara în loc de cap. propria formă aș spune/și asta e de ajuns pe pământ”. Citat lung, pentru a surprinde tocmai această „cinematografie” i-realistă a imaginilor. O dinamică poetică anulând, trebuie spus, timpul, marele absent din această lirică. În sensul că Memoria evocativă a poetei este atât de puternică încât, precum în exemplul de mai sus, compactează biografiile, sub presiunea unicei morți. „răsăritul și apusul stau pe aceeași bancă asemenea bătrânei care ține în ochii ei pelicanii și apele. aici este insula aici stă însăși singurătatea. parcă și-ar juca rolul /doar capătul lumii trece între două păsări una la un capăt al insulei alta la celălalt una care zboară cealaltă bătrână”. Moartea este antonimul timpului.

Elementele sunt „grele”, lutul și apa sunt cele mai prezente. Apa în ipostaze bachelardiene, cu excepția apei limpezi, a *oglinzii* apei. Dar asta ne atrage atenția asupra unei trăsături rare în poezia noastră modernă: i-aș spune retragerea eului. Cumva la antipodul a ceea ce ne spun manualele despre modernism. Persoana predilectă a textelor nu este „eu” ci „ei”. Ei: părinți, rude, cunoscuți, necunoscuți care traversează fantomatic spațiul morții. Apa este a popoului distrugător, sau apa Styxului, dar și apa lustrală, „fiindcă apa se uită după mort”. Citez integral poemul *Purtăm calul galben* „și cu el dimineța / mama așteaptă să vină fereastra /în ochii ei albi/ din alergare desparte șaua de vânt/nu mai e orizontul până la drum/e golul curgând/fereastra se taie de strigăt acum/tot un gând/nu mai ies din duminică nu/șaua trece pe vânt”. Să observăm că imaginea trecerii dincolo este evidențiată și aici prin animalul psihopomp.

Impresionantă prin această tăietură fermă a spațiului liric, și prin lucrul special cu memoria, această poezie, care nu are o dimensiune religioasă evidentă, transmite, în schimb, puternica senzație de mister insondabil dinaintea „mării treceri”. Într-un poem intitulat *dacă e gând*, autoarea ne spune: „e tot întunericul/pe care încerc să-l cuprind /numai că nu ajung deodată la zi și la noapte/ziua e brațul stâng/moartea e celălalt/ mă țin între ele să nu mai/să nu te ajung/la un pas ziua mea nu mai vede în vis/întunericul face un trup să plec înapoi mereu plec și nu mai ajung/nici seară nici gând /între ele”. Este o dorință de a înțelege, de a accepta inacceptabilul, dorință care se disimulează în tensiunea dureroasă și violentă



Marcel Lupșe

Scai (2010), tehnică mixtă pe pânză, 50 x 50 cm

a imaginarii funerare. „Mama stă în trupul ei” „și mama care se duce în oase încât îi vedeam anii”, „mama așteaptă să vină fereastra/ în ochii ei albi”, „în plânsul nopții e mama/în plânsul ei costumul tatălui meu/ de care ne-am despărțit”, „mama vrea să prindă lucrurile în mâini / degetele nu/degetele nu se desfac de ea/țepene ca și gândul/se odihnesc, spune luați-le/că sunt subțiri și-s departe/sunt gânduri, mamă/- ce zi e azi?/ziua îi acoperă fața/nu se mai duce de pe ea”, „se uită la mine ca în jurul ei/cu ochiul plin de rădăcini”, „ are două anotimpuri/unul e mama celălalt vântul”. Unul dintre titluri este apoftegmatic provocator: *Cam toți murim*. Acel modal *cam* prezintă sintetic toată tensiunea acestei poezii paradoxale, în măsura în care exprimând în întregime durerea, simultan o și disimulează printr-un fel de *consemnare* consternată că *se întâmplă*. „Eu așa văd moartea” sună definitiv.

„O singurătate pătrunsă de alte singurătăți” este această poezie, singulară în universul liric recent al literaturii noastre. O mențiune specială merită în acest context ultimul volum publicat de Viorica Răduță: *Arsura umblă după trup*. Excelent titlu! Este un volum provocat (nu pot să spun inspirat) de comoția socială care a fost accidentul de la Colectiv. Nu știu poeți mai potriviți să construiască vizionar un act de pomenire cuvenită victimelor nevinovate ale dezastrului. Este un fel de „pomelnic” liric dedicat acelor victime ale incendiului. Poezia infernalului nu a atins de multe ori în limba română asemenea forță a cruzimii. Iată poemul sec numit *Sacii*: „așezați unul lângă altul pe trotuar /fără piele/de fapt om lângă om/somn lângă somn/ca să nu se simtă mirosul de ars /care e și locul lui de mormânt/ cei care ies din întuneric/ies cu ochelarii înfiți înăuntru și văd clipa/o smolă curgându-le din

gât în măruntaie/incet/să nu se scurgă tot omul deodată/incet/să mai aștepte mormântul câteva zile bune/până se stinge așteptarea /care ține în brațe un trup/foarte crud/între timp/un culoar de pietre sau ce sunt chipurile părinților/cioplite pe hol în spital/sunt lumânări care se topesc în corpul celor călcați /de alți morți/din hrubă să iasă ei cu două decese deodată/doar haina să rămână intactă fiindcă ține o stafie dinăuntru/singura care poate ieși cu noaptea /devreme târziu/ ca să înfășoare arsura de stă în picioare /întinsă pe fețele una cu groaza cu locul /tot locul fără de piele/umplut de tinerii care mocnesc înăuntru afară/cum se trage fermoarul”. Îți trebuie enorm curaj, artistic vorbind, să întreprinzi un asemenea „reportaj liric” fără a cădea în vulgaritate socio-ideologică. Viorica Răduță reușește, reabilitând astfel un sens al poeziei sociale pe care, din motive explicabile istoric, literatura noastră părea să-l fi pierdut. Să observăm că aici apare din motive evidente cu mare intensitate una dintre metaforele ei obsedante din întreaga operă, despre care s-ar putea scrie un eseu aparte, cea a *pieții*, și află în acest volum din 2018 o formă lirică de o forță rară în lirica noastră. Corpul este adăpostul și engrama morții, dar limbajul se oprește în fața morții, de unde versul pe care l-am luat drept titlu acestei prezentări. N-avem cuvinte pentru trupuri, avem poeme

Viorica Răduță este unul dintre cei mai originali și egali cu sine poeți ai literaturii noastre din ultimele decenii. Ca să citez din nou un titlu din ultimul volum, poezia ei pare un coridor care duce/aduce de la secția de reanimare. Ceea ce, etimologic vorbind, înseamnă a reîncărca cu suflet.

Literatura clasică idiș în limba română

Irina Nastasă-Matei

Mărioara-Camelia N. Crăciun
Traduceri în limba română din
literatura clasică idiș

Editura Muzeul Literaturii Române, 2015, 197 p.

Din păcate, multe apariții editoriale remarcabile din România trec neobservate, nefiind semnalate prin recenzii sau lansări publice, în ciuda evidentei lor importanțe. Este și cazul cărții *Traduceri în limba română din literatura clasică idiș*, apărută încă din 2015, deși autoarea, Camelia Crăciun, este deja de multă vreme o prezență activă și constantă în mediul cultural de la noi, realizând o deosebită activitate de cercetare și recuperare a culturii evreiești din România ultimelor două secole.

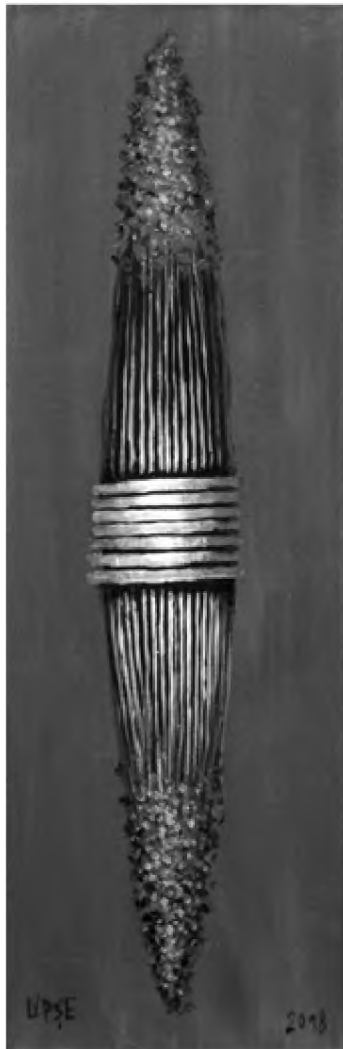
De altfel, destinul idișului pare a fi fost mereu unul vitreg. Utilizată vreme de secole de o numeroasă populație evreiască din Estul Europei (numărul vorbitorilor de idiș în ajunul celui de-al doilea Război Mondial era de cca. 11-13 milioane), în jurul acestei limbi s-a născut un întreg univers cultural și spiritual, dând expresie unor forme artistice din cele mai variate – cu precădere de factură populară, prelucrări și adaptări ale unor romane cavalești, traduceri ale unor texte sacre din ebraică, în secolul al XIX-lea dezvoltându-se și o importantă literatură cultă, acesta fiind momentul apariției primilor mari scriitori de limbă idiș. Vreme de secole, idișul a fost considerat de către evrei înșiși un dialect vulgar, „limba spălătoarelor

și a meșteșugarilor”, în opoziție cu ebraica, limbă de cult, utilizată în educație și în cultura evreiască înaltă. Chiar și odată cu apariția unei literaturi idiș excepționale, de factură universală, la mijlocul secolului al XIX-lea, locul acestui idiom în cultura evreiască și universală a continuat să fie contestat – de la întârzierea cu care a reușit să obțină statutul de limbă de sine stătătoare (abia în perioada interbelică), până la subminarea lui de către mișcările de factură sionistă, care promovau ebraica drept limbă națională evreiască. Însă cea mai grea lovitură a primit-o cultura idiș odată cu Holocaustul: au fost exterminați cel puțin jumătate dintre vorbitorii de idiș din Europa, mare parte din supraviețuitori părăsind după război continentul și renunțând la a mai utiliza acest idiom, asociat cu trauma Holocaustului și având rădăcini puternice în limba și cultura făptașilor. În mod paradoxal, dispariția culturii idiș a coincis cu renașterea interesului în studierea acestui fenomen lingvistic și cultural. Abia după al doilea Război Mondial au apărut sinteze consistente privind limba și literatura idiș, au fost create catedre de cultură idiș în unele universități americane, iar YIVO (Yidisher Visnshaftlekher Institut - Institutul Științific Idiș), fondat încă din 1925 la Vilnius și strămutat la New York în 1939, a căpătat un loc important în mediul academic occidental. Mai mult, în 1978 literaturii idiș i-a fost oficial recunoscută excepționala valoare universală prin acordarea premiului Nobel scriitorului Isaac Bashevis-Singer.



Alături de Rusia, Polonia și Lituania, România – deținătoarea unei consistente populații evreiești aschenaze, mai ales în Moldova - a fost una dintre țările în care cultura idiș s-a dezvoltat într-un mod spectaculos în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aici, de exemplu, a luat naștere primul teatru idiș profesionist (la Iași, în 1876, sub direcția lui Avram Goldfaden), România devenind un important centru al teatrului de acest fel până către finalul epocii interbelice. Din spațiul românesc provin, de asemenea, importanți scriitori, poeți și dramaturgi de limbă idiș ai sfârșitului de secol XIX-început de secol XX, precum Ițic Manger, Eliezer Steinberg, Iacob Sternberg, Moise Altman sau Șloime Bickel. Acestei efervescente culturale i s-a contrapus însă o altă evoluție importantă petrecută în aceeași perioadă: curentul Haskala a dus, la cumpăna dintre secole, la emanciparea și modernizarea comunității evreiești de la noi, ceea ce a produs însă și o puternică aculturare a elitelor acesteia. Prin urmare, în paralel cu apariția unor forme culturale consistente aparținând lumii idiș – literatură, teatru, presă – a luat naștere o clasă intelectuală evreiască modernă, urbană, foarte educată, dar dornică de asimilare și care activa în limba română.

În acest context apar traduceri din literatura idiș: inițial în presa evreiască de limbă română, apoi, deja din primii ani ai secolului XX, în volum. Destinate inițial publicului evreiesc aculturat, aceste traduceri devin tot mai numeroase în anii 1930, odată cu intensificarea colaborării între intelectualii evrei vorbitori de română și cei care utilizau idișul, și cu eforturile de creare a unei identități culturale care să încorporeze toate formele de manifestare spirituală ale acestei minorități. Interesant de remarcat este faptul că traduceri din idiș nu au vizat doar publicul evreiesc, ci și pe cel românesc, perioada interbelică fiind marcată de colaborarea și interesul reciproc – firesc de altfel – a celor două culturi care împărțeau de secole același spațiu cultural și geografic. Astfel, de exemplu, în 1923 apărea, la editura Viața Românească – prin urmare la o editură aparținând populației majoritare – traducerea volumului lui Șalom Alechem, *Carte forii. Schițe și nuvele*, care conținea și dedicația traducătorului – C. Săteanu – către Mihail



Marcel Lupșe



Mănunchi I, II, III (2018), acrilic pe pânză, 60 x 20 cm



Sadoveanu: „admiratorul lui Șalom Alehem și inițiatorul acestor traduceri”, volumul fiind însoțit și de opt reproduceri după tablouri ale pictorului Octav Băncilă, care surprindeau diverse aspecte pitorești din cartierul evreiesc al Iașului (p. 32).

Cu toate acestea, în ciuda bogatului patrimoniu lăsat în urmă de populația evreiască cu care românii au conviețuit vreme de secole și cu care transferul intercultural a fost intens, cercetările privind literatura idiș din România sunt aproape inexistente. De aici surprinderea noastră să constatăm că importantul volum al Cameliei Crăciun, apărut în 2015, a trecut aproape neobservat în mediul cultural de la noi. Asta deși este vorba despre o cercetare laborioasă și sistematică, absolut originală, care se constituie și într-un important instrument de lucru. Pe lângă o bibliografie a traducerilor apărute în volum, cartea analizează contextele diverse în care au fost publicate aceste tălmăciri și care au determinat selecția autorilor și a textelor, politicile culturale care au stat în spatele acestor demersuri, precum și modul în care au fost receptate, în diverse perioade, lucrările scriitorilor de limbă idiș universală sau din spațiul românesc. Mai ales schimbările de context politic și ideologic și modul în care acestea au determinat politica traducerilor ni se par a fi deosebit de interesante și foarte bine surprinse în volum, ceea ce face ca lucrarea Cameliei Crăciun să reprezinte o contribuție esențială în literatura destinată politicilor culturale din spațiul românesc din ultimii peste 100 de ani.

În funcție de contextul politico-ideologic, volumul identifică șase perioade principale care au marcat schimbări în politica traducerilor: o perioadă de început, datând din primii ani ai secolului XX până în 1918; perioada interbelică, marcată de o efervescentă a fenomenului, în pofida antisemitismului tot mai accentuat; perioada Holocaustului, cu consecințe

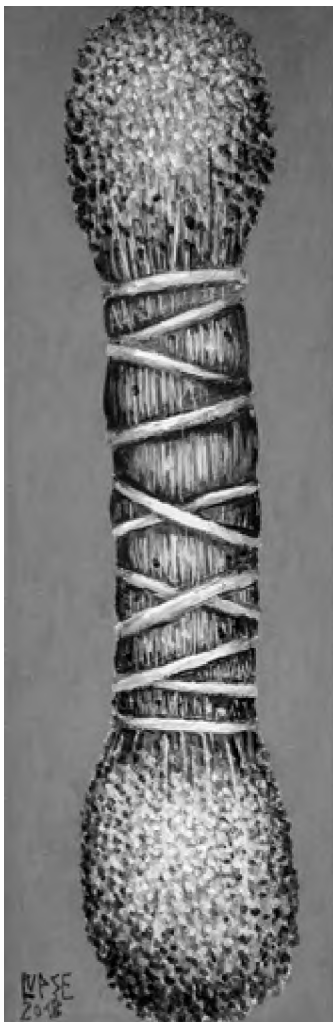
negative asupra producției de traduceri, care însă nu au încetat cu totul. Mai mult, asemenea altor forme de cultură evreiască – precum, bunăoară, teatrul idiș -, activitatea de traducere a unor opere idiș clasice a continuat, în ciuda evidentei imposibilități a acestora de a fi publicate. Proiectul scriitorului Emil Dorian de a traduce o antologie de poezie idiș în limba română în epoca respectivă, de pildă, s-a constituit într-un fel de „rezistență prin cultură”, antologia văzând lumina tiparului abia în 1989 (p. 20). A urmat apoi o așa numită „perioadă de tranziție” (1945-1947), în care părea că lucrurile vor reveni la normal, întrevăzându-se însă încă de pe acum controlul ideologic al traducerilor care va fi impus în perioada comunistă. Ultimele două perioade identificate de Camelia Crăciun, cea a regimului comunist și cea post-decembristă, sunt marcate de asemenea de incoerențe și de dinamici uneori contrare în privința politicii traducerilor, cu consecințe asupra chipului incomplet, trunchiat, uneori schimonosit din punct de vedere ideologic pe care l-a căpătat această literatură în ultimii 70 de ani.

Deosebit de interesantă este raportarea regimului comunist la literatura idiș, și îndeosebi politica traducerilor în această epocă. Dacă ar fi să analizăm fenomenul din punct de vedere cantitativ, această perioadă pare a-i fi fost benefică, din mai multe motive. Pe de o parte, în primul deceniu de după război, în încercarea de a controla comunitatea evreiască (ca de altfel și pe celelalte grupuri etnice minoritare), regimul comunist a sprijinit în mod special cultura idiș și instituțiile culturale evreiești de factură idiș, care păreau mai autohtoniste și mai dornice de colaborare în comparație cu cele sioniste, ebraiste, care aveau ca principal obiectiv emigrarea către Israel, *aalia*. Pe de altă parte, aplecarea literaturii idiș către problematica socială, critica socială de stânga și plasarea acțiunii în mediul rural sau proletar a fost pe placul elitelor comuniste

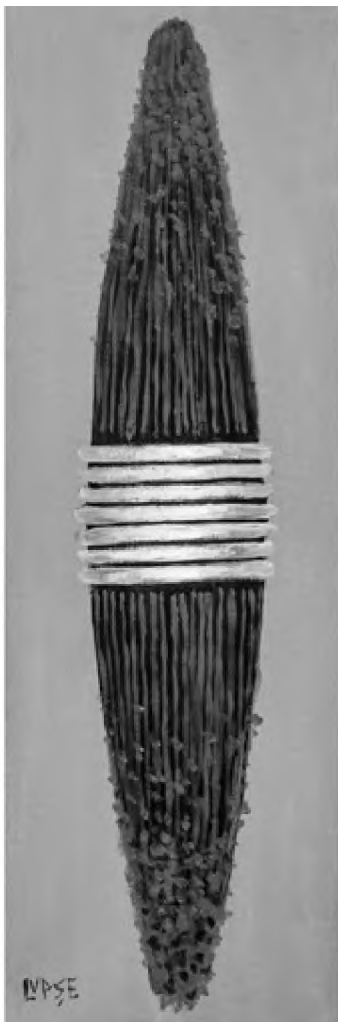


de la București, care nu doar că au selectat spre a fi traduse doar acele scrieri care corespundeau ideologiei oficiale, ignorând complet sentimentul identitar, național, la fel de prezent în literatura idiș, ci chiar au fabricat biografii romănțate ale autorilor și au reinterpretat atât viața lor personală, cât și producția lor literară astfel încât să pară că aceștia au fost niște susținători ai comunismului și premergători ai proletcultismului. Deși traducerile în această epocă au fost numeroase, uneori în tiraje foarte mari (*Tevi lăptarul* a apărut în 1961 în 40.140 exemplare) (p. 44) – cu diferențe privind politica de selecție a autorilor, înainte de 1969 fiind preferați scriitorii idiș universală, în vreme ce după acest an au fost traduși mai ales autorii locali, tocmai pentru a se pune un mai mare accent pe componenta „națională” -, imaginea de ansamblu asupra a ceea ce a reprezentat literatura idiș clasică a fost una trunchiată, calată pe interesele ideologice și de propagandă ale regimului comunist.

Peisajul traducerilor în perioada post-decembristă este sumbru. În lipsa unei evreități românești vorbitoare de idiș, tălmăcirile nu pot face referire decât la o „realitate dispărută astăzi” (p. 59), ele reușind să ofere doar o imagine a ceea ce a reprezentat, în trecut, o bogată existență lingvistică și culturală pe teritoriul țării noastre – și în estul Europei în general. Mai grav, s-au stins și ultimii literați vorbitori ai ambelor limbi, astfel încât în ultimii 15 ani au apărut fie republicări ale unor traduceri mai vechi, fie traduceri intermediare din alte limbi, ceea ce duce la o diluare a expresiei originale. Se întrevede totuși un strop de speranță, care provine tocmai din activitatea de recuperare a culturii evreiești – și implicit a celei idiș – din România de către o mână de tineri cercetători, printre care se numără și autoarea volumului. Pe lângă activitatea didactică de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității București, Secția de Studii Iudaice, și preocuparea de aproape două decenii privind tematica scriitorilor evrei din România interbelică, Camelia Crăciun coordonează la Editura Hasefer republicarea unor traduceri clasice din scriitori idiș precum Ițic Manger, Șalom Alehem și Isaac Bashevis-Singer.



Marcel Lupșe



Mămunchi IV, V, VI (2018), acrilic pe pânză, 60 x 20 cm

Poduri și vămi (Horia Bădescu)

Constantin Cubleşan

Poeții, și nu numai poeții, artiștii în general, au avut întotdeauna tentația marilor călătorii. Nu neapărat ca spirit de aventură cât, mai ales, ca modalitate de cunoaștere, de inițiere în lume. „O călătorie nu este altceva decât un pod, o trecere către un alt tărâm, o altă zare, o altă lume”, spune Horia Bădescu în deschiderea volumului său de memoriale de călătorie, *Poduri și vămi* (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2020). Și, mai mult, el vorbește despre „cunoașterea de sine prin alții”, adică căutându-se pe sine în necunoscutul universului prin care își poartă pașii, sub semnul unui frumos adagio: „Decât să ți se explice de o sută de ori, mai bine să vezi o singură dată”. Și, numaidecât adaugă: „A vedea este dacă nu o artă, cel puțin un meșteșug a cărui învățare reclamă un îndelung exercițiu interior. Semnificativul nu este apanajul lucrului bătător la ochi, ba, uneori, dimpotrivă, și nici al contemplației ostentative. Un ochi care știe să vadă îl poate percepe dintr-o privire. Însă durata acelei priviri nu ține de temporalitate”. Pentru ca, evocându-l pe Mihail Sadoveanu, poate cel mai contemplativ dintre scriitorii noștri, Horia Bădescu să ne atragă atenția că: „lumea poate fi văzută și deslușită uneori și-n fulgerarea clipei. E un joc fascinant cu realul, cu ascunsul văzut și cu văzutul ascuns, cu eternul care-și arată chipul în fulgerarea clipei”. Este ceea ce i se întâmplă călătorind pe meleagurile insolite ale Armeniei, ale Rusiei, ale Chinei, Bulgariei, Macedoniei, Belgiei, Spaniei și, altfel nici că se putea!, ale Franței. Tot atâtea trasee străbătute nu neapărat ca un reporter (reportajul e cel mai puțin prezent în paginile acestei cărți) cât ale unui poet care își notează poetic și impresiile, rememorând ținuturi și oameni, întâmplări și evenimente la care s-a făcut părtaș pentru o clipă, sau pentru un șir prea scurt, oricum, de zile, în popasurile sale, ivite din ocazii, ce i s-au oferit cu generozitate, întrucât, zice el, „nimic nu este întâmplător, pentru că toate lucrurile poartă în ele un sens care, uneori, ni se dezvăluie mult mai târziu, șansa nefiind altceva decât partea vizibilă a unei asemenea ascunderi”.

Cartea aceasta nu este așadar un jurnal de călătorie, în înțelesul tradițional explicat în cărțile de teorie literară, nu e, ci o pasionantă mărturisire de sine, o decantare elevată a trăirilor emoționale, comunicate nouă sub forma unor eseuri și comentarii de subtilitate, într-un veritabil roman al peregrinărilor uimite, cum este bunăoară amplul ciclu memorial dedicat Chinei, cea „misterioasă și necunoscută”.

Poduri și vămi este, la drept vorbind, o carte de reflexii asupra vieții și viețuirii omului în diverse ambianțe sociale, în diverse ținuturi geografice, în diverse culturi și civilizații. Și, de cele mai multe ori, esențialul i se relevă autorului prin detalii: „Dacă pentru japonezi – scrie Horia Bădescu – floarea de cireș ar putea fi o emblemă națională, tot atât de sugestivă cum este frunza de arțar pentru canadieni, dacă, zic, în stemele națiunilor ar urca, printr-un consens general și pacifiant, acele simboluri specific naționale, China și-ar așeza pe drapelul ei, fără îndoială, floarea de lotus. Aceste

delicate pavilioane acvatice, născute parcă dintr-un vis al zăpezii sau al sângelui, fac parte organică din estetica peisajului chinez. Nicăieri ca aici lotusul nu spune mai mult despre gingășia lumii, nicăieri ca aici arhipelagurile sale plutitoare nu sunt mai stăpâne asupra apelor calme. Un lac chinezesc fără lotuși este un nonsens, căci absența lotusului din parcul chinezesc pare la fel de absurdă ca aceea a pavilioanelor. Protejat veacuri de-a rândul de rațiuni divine, lotusul a devenit acum un tabu din rațiuni estetice. Rațiuni care pot da uneori cele mai neașteptate rezultate”.

Acest tip de comentariu se situează cel mai adesea în vecinătatea eseului și a poetizărilor, a descrițiilor de finețe picturală. Iată-l, bunăoară, contemplând Araratul, aflându-se în pitorescul ținut al Armeniei: „imaginea muntelui profilat pe cerul de un albastru ireal, clipa magică în care cețurile care-i ascundeau piscurile au pierit dintr-o dată, ca și cum o mână nevăzută le-ar fi topit în văzduh, iar cortina de nouri ar fi fost trasă pe frânghii solare în lăcașurile zeilor, au fost reale, unice și irepetabile”. Tot așa cum fabuloase, pantagruelice îi apar ospețele tradiționale armenesti: „Nu voi povesti aici – se disculpă cu oarecare resemnare de a nu putea descrie în amănunțime belșugul de bucate de pe masă, mulțumindu-se a trece în revistă tot ce i se oferă privirilor uimite – nici despre acele apelisite ghiudemuri, care străjuiau bucatele cu nobil coniac armenesc, nici despre brânzeturile pișcătoare și smântâna ce trebuia a fi învățată să curgă din câni, nici despre salatele alcătuite, spre totala mea uimire și mai apoi desfătare a gurii, din busuioc, mentă, tarhon și alte asemenea ierburi, despre care nici în vis nu visasem a le afla într-o astfel de înfățișare; nici despre pâinea armenescă, cea care se înfășoară asemenea pânzeturilor și despre care, atunci când mi-a fost oferită prima oară, am crezut că e o bucată de pergament, nici despre vinul numit «Toarnă aur». Nu voi povesti nici despre tamadaua



Marcel Lupșe
ulei pe carton, 40 x 30 cm

Ierburi de leac (2009),

mesei, cel care are gjiță să nu stea paharul plin, dând cu voce mare porunca: toast! Întru care poruncă nu este iertat a nu face închinarea de cuviință și golirea până la fund a paharului. Nu, despre nici una dintre aceste diavolești îndeletniciri și ispite nu voi vorbi”. Într-adevăr, relatările sale sunt dincolo de *fotografia* locului și a faptelor, dincolo de rigiditatea statisticilor pe care ghidurile turistice le oferă. „Nenorocirea cărților de călătorie – comentează oarecum polemic – o constituie datele după care ne raportăm la un loc, un timp, o lume”. Cu adevărat, Horia Bădescu este dezinteresat de o asemenea aritmetică, mereu căutând a surprinde duhul locului, cu istoria și cu spectacolul lui lumesc, cu sensurile mitologice ale existenței acestora, într-o retorică a cunoașterii afective din care nu lipsesc, nici nu se putea altfel, trimerile la culturile lumii într-o mereu inedită comparație și confruntare: „M-am gândit deseori – zice el, aflat într-o stare de reverie reală – că de vreme ce intrarea în Paradis trece prin Purgatoriu, pe care nu l-am înțeles niciodată numai în sensul ispășirii dinaintea intrării, ci și al căderii din rai, plecarea din el trebuie să străbată neîndoios și acel spațiu neutru în care Paradisul pierdut își mai trimite pentru ultima oară frânturi de mesaje, fulgerări ale lumii sale mirifice. Și iată că, uneori, gândurile se mai și împlinesc. Ieșirea mea din Hangzhou se întâmplă în fapt de seară și în pasărea de metal ce mă ducea primeam lucirea de adio a Lacului de Vest, într-un spectacol aerian pe măsura frumuseții lăsate în urmă. Ne aflam în plin amurg, într-un joc nefiresc de culori, treceam printr-un ocean de nori, cu o puternică senzație de imersiune. Navigam printre corali, hățșuri de ierburi și colonii de bureți de mare. Pleoape imense, cu gene de alge, clipeau peste soarele galben. Pânze fluide se umpleau de greutatea culorilor flamande și mă întrebam copilărește dacă Rembrandt n-a văzut cumva amurgurile olandeze dintr-un avion. Și, dintr-odată, noaptea căzând, fluturând la orizont tiare și mantii din purpură cardinal”.

Cu bagajul sentimenta al lecturilor care l-au marcat în formarea sa culturală, caută în Moskova urmele scriitorilor Mihail Bulgakov și Serghei Esenin; în Bulgaria, la Plovdiv, privește cu ochi romantici casa în care Lamartine a zăbovit o vreme, în trecere prin Balcani; pe malurile Ohridului, în Macedonia, află glasurile poetice ale participanților la festivalul de la Struga; în Belgia evocă evenimentele Festivalului de poezie de la Liège; în Spania se întâlnește cu picturile lui El Greco, pentru ca în Franța, la Paris, unde a petrecut aproape un deceniu cultural, să evoce atmosfera villoniană a tavernelelor boeme dar poeticești, într-o baladă cu rezonanțe goliardice, în replică la faimoasa închinare baladescă Clujului: „Când eram june la Paris,/ fără culcuș, de șfanți proscris,/ dar prinț de dame cu dichis,/ mă socoteam în Paradis./ Dar patati și patata/ zilele fug cu viața ta [...] Când eram june la Paris,/ și când mă giugiulea Doris,/ ce noști, ce zbunguieli de vis!/ Dar patati și patata/ zilele fug cu viața ta! [...] Când eram june la Paris,/ am avut tot și tot s-a zis:/ amici, iubită, șfanți – abis;/ Căci patati și patata/ zilele fug cu viața ta!”

În totul poetică, lirică prin excelență, cartea evocatoare de călătorii insolite pe meridianele lumii, *Poduri și vămi*, a lui Horia Bădescu, prilejuiește oricărui cititor un veritabil confort intelectual, dar și o invitație nostalgică de a călători, cu pasul aievea sau numai cu pasul închipuirii pe care autorul acesteia îl stimulează, oferindu-i cele mai bune și incitante auspicii.

Oxana Gherman

Oxana Gherman s-a născută la 6 august 1987 în Antonești / Ștefan Vodă, Republica Moldova. Absolventă a Universității „Ion Creangă” din Chișinău (2010). Își susține teza de doctor la Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei (2016). Este lector la Facultatea de Filologie a Universității „Ion Creangă” din Chișinău. Publică cronici literare în revistele „Quadrat”, „Sud-est cultural”, „Vocea Basarabiei” ș.a. S-a lansat ca poetă în cadrul Cenaclului „Republica” de la Chișinău. Manuscrisul unui volum de poezie a fost nominalizat pentru Marele Premiu la Concursul național de debut „Traian T. Coșovei” (ediția a 6-a, București, 2019).

lucrurile fine cu interiorul transparent ca al nucilor de cocos la început de august se dezbracă de importanță rămân puțin în urmă își ling zgomotos rănilor își mângâie cicatricile și în gemete nude se supun redresării s-a anunțat și pe fb o orchestră dirijată cu biciul va deschide sezonul concertelor în cuptorul cu microunde

sunetul scurgerii te repune în absență mucuri de țigară peste tot și câni cu straturi de zaț uitate pe marginea balconului în fotoliul de plastic îți simți mai acut decrepitudinea din el se vede ca prin ochii unui miop cum dispar vârful dealurilor în valurile unor plăceri ricanate și parcă intri în criză tocmai când ar trebui să inventezi tratamente pentru anorexie privești abulic la ceva alb care cade când ea își întinde falangele degerate către lentile

cât mai multă lumină filtrată prin corneea și va fi imposibil să văd ceva în bezna de la intrarea în bloc dibui scările cu vârful pantofilor pipăi mânerul bag cheia și îmi imaginez că în absența mea e cineva care tresare că îl voi prinde în flagrant de fiecare dată bag cheia și aștept să se întâmple ceva atât de brusc încât să nu reușesc să-mi schimb expresia feței desigur că nu-i nimeni mă voi descălța și voi lăsa treniul alături de cuier în locul unde nu se întâmplă nimic fără mine se va naște acest text sterp

sub cearșaful tău alb mă simt o caricatură obscenă din manualele liceenilor privești cu stupoare cum mă învelesc și râd în hohote de mine însămi nu mai am lacrimi le-am răs pe toate nu pot desluși ce spui și îmi bag fața sub pernă să nu vezi cum plâng în pixeli

fetița care își adoarme păpușa are un obrăjor somnoros
 îi mângâie fruntea de plastic cu un deget uită cana cu ceai în mijlocul grabei forfotei înspumegării aproape conștiente de cauzele efectelor pasările ei simple se mențin la mijloc își tulbură umbrele devenite frunze mușcate de un soare cu dinți de ceramică același soare care se muncea să străbată amniosul ca un făt răzvrătit în apa moartă frunzele

de ceai se strâng la loc în formă de mormoloci rotindu-se șuierător ca în chineză dormi-adormi păpușa mea peste un timp va da primul îngheț și iarba va crește nebună ridicând putreziciunile în cap

nimeni nu-mi vede zâmbetul în somn papucul acela încremenit pe accelerație și bancheta la fel de rece ca maioul meu transpirat să mă dezbrac să dibuim tot felul de coincidențe și să ne mirăm când le găsim sunt vreo zece pași până la dulapul cu haine să calcăm precaut până ochii ni se obișnuiesc cu întunericul apoi cu tot mai multă siguranță fără o direcție concretă ca niște femei pierdute în labirintul de la talcioc în vânătoarea de boarfe nu te mai poți ține în frâie râdeam de gif-ul cu charlie chaplin

și invers
 în mersul autobuzului cu un singur pasager rătăcit într-o noapte de iarnă desăvârșită cum sunt doar serile de balet vei auzi o voce cunoscută strigând un nume străin la care vei tresări simțindu-te oarecum salvat apoi dimineață cuprins de nevoia să cazi în genunchi sau măcar să mimezi gestul larg de recunoștință în fața primului întâlnit în drum spre bucătărie fără a te reconecta la vreo sursă în ultima fază vei rămâne uimit de câtă încântare e în fiecare beție

într-un moment blestemat întunericul acoperă tot ce vezi cu o inexistență rigidă căldura ți se retrage înapoi spre cord subțiată ca o foaie de țigară estompându-i pulsațiile iar când frigul ajunge la limita degradării îți cresc printre coaste alți șerpi din sânge și lapte ți se încolăcesc pe plămâni aerul se evacuează din ei singur într-o liniște trepidantă poate vei continua să auzi bezna clipocind de neastâmpăr și apele pluviale vei alege un colț în care să te lași electrizat de femeia-clepsidră când îi vei scoate pe rând hainele se va umple întunericul cu scântei buclele ei își vor ieși din ondulații să se lipească de tine

își va face cruce la intersecții și nu va îndrăzni să privească vreodată mai sus de nivelul ochilor ci va rămâne cu barba înfipă în piept țintind iscoditor în părți niște fragmente de ifos în colțurile gurii câteva nopți întretăiate de



Oxana Gherman

încordarea unei palme întinse sunetul umbrei ondulate în voluta urechii interne de fapt n-am reținut prea multe niște crizanteme acrilice se ofileau în curtea bisericii

oamenii și animalele par că se admiră & se invidiază reciproc chiar dacă nu și-o spun de fapt toți se simt închiși într-un stomac imens în care mănâncă doar ca să fie mâncați și de unde se gândesc că n-au scăpare își închipuie că libertatea adevărată e un fel de lac transparent în care te poți îneca sperând că cel de sus te vede și te absoarbe în rai printr-un lift-meduză până la etajul șapte între duhurile delicatelor acvatice servite în restaurantele de lux

parodia la tribună

Oxana Gherman

poeziile bune, cu interiorul plin de mesaj și figuri de stil, nu se pot obține decât dacă ai curaj să te dezbraci de prejudecăți, subtil, într-un cenaclu literar, cel mai bun și, implicit, dificil, dar hotărâtor pentru numele tău viitor de poetă, e Cenaclul „Republica” din Chișinău

Lucian Perța

Copilul de gheață

Claudia Albu-Gelli

Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici”, 2019
Premiul I, secțiunea *Roman*

Motto:

”Fiecare stă singur pe inima pământului
atins de o rază de soare:
și deodată e seară.”
Salvatore Quasimodo

Capitolul 4.

Jade și Oz

Doi ochi ca de fluture speriat, blocați în etern pe deschiderea unei priviri sticloase. Așa au apărut în cadrul ușii, pe care un braț subțire a dat-o de perete, în timp ce celălalt acoperea nasul și gura cu o mască transparentă, al cărui tub, fixat în aparatul de pe canapea, părea o sinapsă zburătoare prin bucătărie. Îngrijitoarea lipsește pentru o intervenție de urgență în sătucul irlandez, unde doar tatăl îi mai vegetează într-un sanatoriu. Și-a abandonat locurile de prea mult timp ca cineva să o mai îndrăgească pe acolo. Doar niște rude, poate, de-și mai amintesc de ea.

Odată în casă, urci direct pe scara din față sau te oprești la parter, unde se află, de-o parte și de alta, bucătăria și un dormitor. Lumina artificială își face de cap, stăpânind spațiul. E multă culoare, într-o dezordine aparentă. Haine, jucării ici-colo, fierul de călcat, uitat pe un dulăpior, cărți, un coșuleț cu cartofi dulci și morcovi negri. Pe jos, o pungă cu mâncare vitaminizată pentru iepuri, iar berile de diferite soiuri, abia descărcate de funcționarul rețelei de distribuție la domiciliu. Jade comanda tot ce avea nevoie, online.

Își ținea pieptul cu o mână, ca și cum ar trebui să împiedice monstrul de dinăuntru să nu irupă, să nu-i sfășie direct carnea cea vie.

- Mă poți ajuta, în cazul în care consideri că ai putea fi fericită aici? a vrut să afle. Mă privea, anticipând refuzul. S-a oprit cât să-mi lase răgazul de a-mi da seama unde sunt. Când am privit spre copilul ce dormea, a rostit:

- El este Oz. Atât ai avea de făcut. Pentru mine e imposibil să-l ridic în brațe. E prea greu. Și e clar: ieși când vrei; doar ești liberă! Îți poți face prieteni noi, dintre persoanele pe care ți le voi prezenta... Poate ieșim chiar la pub. Noi două.

Se străduia inutil ca să mă convingă și să evidențieze-n roz șederea la ea. Mă cucerise deja întru totul. Era frumoasă, mai adânc frumoasă decât orice prințesă din basmele cele mai greu de povestit.

Mi-am aranjat lucrurile-n camera cu peretele din sticlă, dincolo de care copacii o acopereau parțial, iar strada se unduia printre vilele dimprejur. Dialogul cu soțul lui Jade fusese succint și atitudinea exagerat politicoasă.

Niște mâini nevăzute și o voce protectoare ar fi dorit să mă smulgă de lângă presimțirea suferinței. Ceva cleios mă menținea acolo și mă determina să-mi placă, iar, după împrejuri, să vreau mai mult. Vărtos, mi-am desfăcut brațele către cerul înfundat în piept. De clocote. Încă nu vedeam că era pieptul lui Jade, cel ce avea să se deschidă, mie.

Un soi de plictiseală și de boală îi lăncezea parte din spirit. Mucegaiul îi improșa furtiv sufletul, încât îmi trezise și mie, în sfârșit, ceva. O dorință: să sparg

izvoarele, ce se solidificau în acea casă, închizând-o pe Jade într-o matcă de jale ținută sub tăcere, din dragul pentru ceilalți. „Sunt bine” răspundea. Mângâiată fiind de surâsurile-i molcome, aș fi scuturat acele izvoare putrede, să le cadă puterea distrugătoare. Să le curăț și ca val lăuntric, în cale să i le aștern. Special pentru ea, căreia îi iubeam farmecul. Nu se bănuia câte lanțuri trebuia să sparg cu pașii mei, ai altora. Cu frenezie și cu dor.

Dezinfectarea biberoanelor, pe-nserate, cu vuietul zilei în urechi și spectrul nopții la pândă, era un ritual frustrant. Aburii de la apa în fierbere, curgerea laptelui care traversa aerul, ca să cadă-n pâlnie și să se așeze din crăticioară-n sticlute, păreau sacre. Și să nu depășești gradatia ce indică măsura cea bună pentru vârsta lui Oz, punctul până unde urcă licoarea sa magică. Altfel, explodează cerul! Și ce mai fâlci; rotoacele de grăsime, pe chip de înger epuizat. „Oh, ce umflat” mi-a fost gândul, atunci când îi dădusem cea dintâi otheadă, imediat ce-am început să vorbesc cu Jade.

L-am șters de laptele ce-i șiroia pe marginile gurii, ca țâșnind de sub piele și, trăgându-i pe căpșor bluza de lână pufoasă, îmi veni drag de el. Băltiserăm îndeajuns. Ne-am îndepărtat de aerul stătut al casei, ca fugind de-un nor toxic.

Umblam agale, în acel pas al omului care altceva nu a făcut pe astă lume, decât să hoinărească. Pe sub coroanele de frunze, am înconjurat o dată, de două, și nu se mai știe precis de câte alte ori, lacul. Era plin de păsări. Stranii, nemaivăzute. Urâte chiar. Lui Oz îi sclipeau ochii de bucurie, martor la desfășurarea lumii. Aerul i-a schimbat fața, din bolnăvicioasă-n zmeurie. Nici nu mai părea același copil, ca de naftalină. De-a lungul aleilor se citeau inscripții pe bănci, dedicate unora trecuți pe altă lume. Dar unde-i legătura cu palpitatea naturii și carnea vie ce se mișcă în chip omenesc, uite, ca noi, sau sub formă de animale ce aleargă prin iarbă, topăie în căutarea a ceva de ronțăit, ca veverițele astea îndrăznețe, sau aripi ce zburătăcesc, cip cipcirip, pe fundal de cer cu nori? Sub uimirea întrebării, am ieșit din parc, să explorez străzile adiacente. Un labirint înșelător, în care ai impresia că te miști în același punct, metru după metru, înaintând. Câte o ușă se mai deschide ca o surpriză, ca să iasă musulmana cu o droaie de copii, sau care doar își conduce soțul până-n prag. El se îndreaptă către mașina parcată lângă bordură, aliniată în rând cu restul, cu o uitătură de om ce se știe în toate drepăturile, deplin liber să-și lăfăiască printre oameni crezul său special, unic și adevărat.

În grădina din vârful cerului, toți mugurii plâng, dar nu-i treaba mea. Caut un bec mic, rătăcit prin sertarele conștiinței, să astup gaura din abajur. Cred că ești de acord tu, chiar tu, ipotetic martor jurnal, că devine vital să lumineze, holbându-se de pe noptieră, rândurile pe care le citesc din mers, de mai multe ori. Doar-doar voi afla cum am ajuns aici.

Întorc pe sufleteț, pe Oz, spre parc. Pe colțul străzii, în fața unei case complet albe, este mare agitație. Și chiote cu râsete. Se prăjea carne în garajul de la parter, pe mai multe grătare. Fetițe, în urma cărora panglicile de la rochițe fluturau în aer, au aruncat la nimereală o minge înspre persoane invizibile. Se jucau gălăgios, aparent de unele singure. Băieții le zgândăreau, răsând. Un vacarm incendiar. Mamele lor le săreau în apărare, muștrulundu-i. Înfoiate,



Marcel Lupșe *Buchet* (2019), acrilic pe pânză, 50 x 50 cm

precum niște cloști, revărsându-se de voieșie. Trupeșe și languroase. Bărbații familiei făceau și desfăceau rostul zilei. Iar ele-mi ieșeau în cale, ca niște zeițe de abanos. Africa răzătoare cu ochii înfipti în soarele de care fiii ei nu s-au temut niciodată. Una dintre ele mi-a zâmbit. Mi-ar fi plăcut să mă oprească, într-o surprinzătoare zăbovire, în care să le cercețez bucuria cea simplă de a te găsi în iureșul vieții. Un pocnet și voci peste voci s-au unit petrecerii din partea opusă străzii, unde pe câmp tocmai avea loc meciul de crichet, unul dintre multele ce se jucau la acea oră de duminică, împrăștiate prin parcuri. Ca-ntr-un infinit în care poți decide capetele de timp. Dincolo de gardul de sârmă, m-am zgâit, ca-n treacăt, la acel joc. Obiectau, punctau situația. Trăiau.

Niște oameni discutând sunt precum o colivie de păsări grăitoare în aceeași limbă, prin suflete diverse. De gratii sfărtecate, nu îndeajuns. Cum să pășesc spre ei, ce nu lasă spre vedere decât cenușa aprinsă a unei geneze înfocate, în care și-au aruncat singuri cristale de-un alb ce îi orbește de dorul casei casă. Un dor despre care nu-și mai dau seama, un dor în-dorit, pe care unii încă trebuie să-l nască. Sunt de-ai locului, dar totuși cu sânge ce-și are rădăcinile în îndepărtate locuri.

- Merv, cum s-a format crichetul? l-am întrebat pe soțul lui Jade. Stătea rezemat de marginea canapelei, pe jos, cu Oz, care se agăța de el, în mersul său de-a bușilea. Schițează un surâs; ba nu: râde de-a dreptul.

- În India. Probabil noi, englezii, ne plictiseam pe-acolo; nu aveam nimic altceva de făcut...

La etaj, Jade răsuflea încet, cu genunchii adunați la bərbie pe patul în dezordine, cu haine și bijuterii explodate prin cameră, oriunde. Ușile glisante ale dresingului, deschise, arătau învelișurile cu care merg ei prin lume; rochiile, pantalonii, cămăși, fuste, mărgelile și încălțăminte. Dar ea, acum, găfăie. Sub stern mă strânge un nod de plumb.

- Jade, nu vreau să te deranjez... Ești bine?, am șoptit, înălțându-mă pe vârfuri, ca și cum astfel aș fi văzut-o mai clar. Am înlemnit acolo, în preajmă-i, ca să nu-i trezesc durerea din piept. Poate că reușea să o păcălească, să convingă suferința că nu se afla la locul potrivit și să o amenințe că o distruge dacă mai lăncezește în apropierea ei. În Jade, frumoasă, cum puține sunt.

Să o leagă în brațe ca pe un înger prea ostenit, prea plâns, prea înfricoșat, dar care zâmbește cu luminozitatea extremă a unui răsărit de soare boreal.

Sub un ceas stânjenitor, scumpă Jade, atârână un lanț de incertitudini, redefinind dedesubtul ca perpetuă mișcare a unei lumi imposibile, atât de la îndemână pentru alții.

Sub urechea mută în nemișcat balansoar, stai

într-un somn încins, odată ce au adormit greutățile lumii posibile. Urechea ce vrea să asculte susurul tău interior și își recunoaște o unică putință: de a rezista într-o valabilitate tremurătoare.

Un oscior, e doar un os, într-o devorare vegetală, pe cât de apoasă, pe atât de crengoașă. Este o clipă-ceas, sau pare ureche cosmică, de privești exteriorul prin feliiile de fum ale unei havane insulare.

- Sunt bine, Aurora, mă alătur vouă imediat, a spus, rotind acel firav lujer de corp erodat de boală dintr-odată, dar totuși lent, către ușă. Din acel punct, imobilă, am îmbrățișat într-o privire circulară toată scena de luptă surdă, în care Jade, femeia-ghiocel, persevera, rupând cu dinții și zgâriind cu unghiile pe fața cârpocită a destinului, ca să triumfe. Colții morții zglobii străluciau în plină lumină de dimineață pură, întunecând de-un moale diafan umbros decorul de artă ce era în acel lirism necenzurat.

- Pot să te ajut cumva, Jade?, am pronunțat ușor gătuită de stânjeneală.

- E totul bine, Aurora, crede-mă. Mergi că vin și eu.

Merv ieșea pe la 9. Fără grabă. Nu-i sens în pripeală. Micul dejun: ceai, din care Jade lua câteva înghițituri doar. Apoi, din bucătărie, ieșea în grădină. Se așeza pe băncuță, lângă iarba moartă de peste iarnă și, ținându-și bărbia în palmă, privea iepurașul din cușcă. În spatele ei, întinsesem rufele scoase de la spălat. Oz dormea din nou, cu fălcile lui groase, de-i păreau niște pere, dospindu-i pe față. Erau înduioșătoare genele lungi și stufoase.

Să faci măcar din când în când un ceva, oricât de mic, de care să te mândrești. O faptă bună, fără să aștepti ofrande de flori și cununi de laur. Act gratuit de omenie. O horă a spiritului, de ce nu? Una întruchipată prin petalele mărunte, albe, de floare horind prin răcoarea din aer, în aburul iscat din jilavul solului. O încremenire a contemporanilor, în concomitența unei doiniri din frunză, de codru înnebunit. Exact în locul cu gestul și pentru gândul din acel moment exantematic. La unison, prelungind o existență ferfeniță. Dar tu, Jade, te vei mlădia prin sunete de doină în magia care-ți va transcende chinul, în flacăra de neant.

După o cină, în care am exagerat cu mujdeiul, am rămas până târziu să mă uit aiurea pe cer. Nici o stea. Bulgăroaica mă chemase să dorm la ea. Pe Oz îl luse mama lui Merv. Dar, știind-o pe femeia-ghiocel cum, silențioasă, acceptă să nu se îndepărteze de al său prezent, ce se restrânge la fiecare inhalare reușită de aer, am stins țigara, oprind serata. I-am zis tipei:

- Deși ai copil, semeni cu o fată bătrână, acrită, miorlăiala ta de insatisfacție miroase a mucegai. Când ai să cauți dragoste, vei fi tu cea găsită de către sentiment. Cât timp te stârnește cardul bancar, vei rămâne doar o ciuntită, care nici măcar nu-i acasă la ea. Și acum, supără-te pe mine!

- Ești șuie sau te-ai îmbătat?, a rostit, previzibilă, lăsând vederii gura deschisă, ca o scorbură a deșertăciunilor.

- Tu nu ești prietenă decât cu cel ce te învață ceva? Ești o capră. Învață să behăi!

Am alergat spre stația de metrou, fără siguranța că o mai găsesc deschisă. Iată laptele vărsat: când bei și... nici disperarea nu-ți readuce ce din nesăbuiță strici, nici molecule chimice, pe cât de plăcute, nu-ți șterg ceea ce nu vrei să vezi. Înciudată pe firea mea, tocmai am realizat cum mă îndepărtam de o Auroră cunoscută doar din firimiturile a ceea ce i se întâmplă. Dar ce-ar fi să-mi doresc o pâine întregă? Mie, toată.

În întuneric, distanțele se scurtează. Ultimele zvăcniri ale zilei muribunde, sar în grabă, cu rămașițele de putere, de pe peron în trenul subteran. Apuc balustrada, deși m-am așezat pe-un colț în pus-tiul vagonului, lângă ușă. Împart golul cu ei, care îl

împart cu mine, fără condiție. Câțiva numai. Într-o călătorie violentă, greutatea monstrului de fier lovește și se izbește de aer, schingiuindu-l să șuiere. Din viscerele pământului se infiltrează sub forma unui țipăt și-i vezi colții, cum se ascut de pereții tunelului. Dar seduce. Surprinzător, pe alocuri, la o curbă, geamătul aerului te atrage în somn, dar nu te alintă. Ne aflăm, virtual, în intestinul unui robot gigantic, care stă în permanență treaz, cu bancomate în locul irișilor, pe brațe puhoai de furnici trebăluind pentru el. Să-i crească productivitatea, să fie special în frumusețea lui de peste mare.

Se zdruncină, clătănându-ți corpul, de parcă te prepară pentru o catapultare. Gonește, de-ți vine să uiți destinația. Lumina e îmbăcsită de umorile apoase ale ochilor celor ce urcă, se lasă transportați, coboară de-a lungul fiecărei secunde din zi, ce-i doare prin sacrificiul devenit obișnuiță. Au obosit și zia-rele, pe care mâini, degete, prea multă piele în culori de curcubeu uscat de o pseudo toleranță, le citesc. Le frunzăresc sau doar le dau la o parte. La oră târzie, de închidere, le găsești mototolite, murdare nu atât de praf, cât de comentariile mute despre creierul celui ce-și pune sclipici în barbă, despre prețul minimal al unei ore de muncă de jos, de sus, cum political corect se integrează ca o mânășă spartă în bunele maniere de catifea râncedă. Când ușile s-au deschis, o hârtie s-a ridicat în aer, făcând o piruetă ca să cadă în alt loc, amețindu-mă precum un entuziasm rupt în două de pe linia de plecare. Iluzia concretului.

„Biata Jade, la ce i-o fi mîntea acum?” gândeam, în timp ce frâna apăsată m-a împins în față. Scap afară din vagon, măresc pașii și încep chiar să alerg pe scări, spre luminile gătuite de la intrare. Inima voia să vorbească, sângele rătăcea ca drogatul după doză, deoarece umorile vitroase ale multitudinii de ochi mă ajungeau din urmă. Îi simțeam ca infipți în carnea de pe spate, ca pe o briză, care, împingându-mă, mă și usca. Ei, călători alături de mine preț de zece minute, prindeau o formă. Erau investigatorii discreți ai fericiților și nefericirilor celorlalți. Începeam să fac parte din cursa lor gelatinoasă în orașul-parc de distracții, al cărui existență îmi era ascunsă. Pe moment.

(...)

În casă la Jade, era zonă off-limits pentru speranță. Afară se putea întâmpla orice, melanj de gângurit matern, fugă prin bucurie, strânsori de mâini în mers înainte. Merv plătea chirii uluitoare pentru fiecare mutare pe care o făceau. Casa, în șirul altora ce urcau dealul, la umbră deasă de arțari și salcâmi povestea despre viața lor de zi cu zi, când te uitai la ea. Înăuntru însă, pe nepregătite, deschizi ușa și te găsești cu ochii strămbați a mirare și colțurile buzelor coborâte. Stai în fața unei imense întinderi de apă cenușie, în care banchize lila, verzui pe alocuri, te invită să aprofundezi povestea. Masa de cer infinit te ancorează la realitate și la fiecare gând pe care-l ai, pe sub tălpi îți pârâie gheața, iar în interiorul gândului pândește hulpav, lingându-și buzele, sfârșitul.

Mă bag sub pătură. De pe draperie, măștile - primind raze de la felinarul ce iluminează colțul de stradă și umbrele frunzelor ce bat în geam și în asfalt, toate întinzându-se pe covor, - acele măști desenate, ascunse în noaptea ce nu le acoperă, deși au ochii jucăuș pironiți prin încăpere, nu mă privesc. Sunt niște străini, ce-mi țin companie aici, pe marginea morții. Unde miroase a luptă plânsă, a muțenia lui Jade cea încleștată, care nu poate să iasă dintre lobiile de lăcrămioare, care i s-au încălțit de durere, făcând totuna cu ființa-i. Și tu stai fără cuvinte. Asculți, doar. Așa, ca orișicine. Sau ca mine.

Între pereții ca de hârtie, dincolo de tavan, îi auzeam tusea, exact deasupra mea. Știam că își apăsa mâna pe piept, altfel cutremurul din plămâni ar fi

das-o departe de acolo, din pat. Îi scutura mîntea în repetiții de tuse, ce loveau în însăși esența ei. Merv lipsea adeseori din cauza muncii. Deși somnul îmi lipsea pleoapele tot mai strâns, mîntea continua să fie la etajul superior, lângă tusea lui Jade. Nu știam dacă să-i usuc fruntea umezită de la efort, sau să-i zâmbesc, chestii inutile. Un horcâit acum. Eh, nu, gata acum! Să-i smulg zdruncinătura pieptului și, cu fereastra dată larg în lături, să o arunc în vântul ce ar fi purtat-o dincolo de marginea insulei, peste ocean, de unde un detaliu fantastic, un nou creat să o îndese sub vulcanii de pe fundul apei. De acolo, să se desprindă sub chip de neant și să-și întâlnească, mergând printre planete, propria galaxie, separată de oameni. Ridic din umeri. Oricum, mi-a spus că mă strigă, dacă are nevoie. Am lăsat-o în legea ei, cu boală cu tot. Am întors spatele ușii, după ce am văzut limbile de lumină, ce-și făceau loc printre draperii, dintr-un afară ce nu mai stătea în pielea mea să cunos-

Dincolo de tusea clocotită și nocturnă a lui Jade, culorile metropolei ardeau rece, centrul forfotea de mișcări contorsionate, de oameni sănătoși. Dar poate că aceeași teamă le trona peste capetele bete de poftă, că viața se sfârșimă așa cum rupi de pâine în două și nu mai știi din ce parte să muști, să te salvezi pentru încă un pumn de ore, pe care le iei și le scufunzi în miezul altor zile, furate de pe unde apuci. Și nu-ți pasă că minți viața, că de fapt trăiești pe contul altei persoane. Te ferește întâmplarea, nu înșelătoria.

Am mai multe doruri, că singur nu-l mai las pe dor, așadar crudă nostalgie îmi e. De abisul din sufletul cocorului călător, în lungul visului meu stingher. Mă rechem între palmele pornite a rugăciune întunericii fierbinte de mers și..., și fug de fuga mea din mine. Cădere.

Oz avea pacea pe chip. Binecuvântare pentru orice mamă, dormea noaptea, ca și cum ziua n-ar mai fi venit. Vreun scâncet, de la vreun vis. Posibil, dar nu deranja lumea. Ba Merv chiar îl lăsa să plângă; altfel crește un arogant, unul din cei ce vor crede mâine că fiecare trebuie să se ploconească în fața Măriei Sale. Dar e o barbarie. De ce să se chinuie, când are toată viața ca să verifice presiunea schinguirii, indiferența ca parte integrantă a superficialității?

- Copilul de gheață. Oz, băiat norocos, a zis Jade. Învârtea stângaci într-o crăticioară.

- Cum, de gheață?, se auzi întrebarea mea prostească, în candoarea de moment.

- A stat trei ani în congelator. Tic-tac, tic-tac, era un cesuleț, care ne-a grăbit.

- Așa mult..., m-am mirat, imaginând ovulele pline de apă, în iminența formării de cristale, care ar fi știrbit structura acelei grămăjoare de celule. Totuși, voiam să aflu cum a reușit să scoată un copil luminos, dintr-o lume de cristal. În ce a stat?, am întrebat cu buzele strânse.

- Oz al meu vitrificat?, a zâmbit Jade amintirii, umplând farfuriile noastre cu mâncare.

O relaxau îndeletnicirile ușoare. Pe peretele de sticlă se împrăștia aburul din oalele de pe foc, din jetul rapid de apă de la robinet, de la răsuflările noastre și chinul omulețului de a se ridica în picioarușe. Cireșul își creștea frunzele tot mai înfoiate, mai dornice de verde. O jucărie fusese uitată pe masa de lemn din grădină. Cerul strângea la sine plăpumi de nori și peste toate palpita curiozitatea de a pipăi și alte căi. Am fluturat în aer un ursuleț de pluș, ca să-l atrag pe Oz către mine. Stăteam pe un pled, direct pe podea, între masa transparentă și cele zece sertare închise cu cheia ale dulapului de aluminiu.

- Azot lichid. 196 grade sub zero.

L-am privit. Carnea rozalie. Se fofiește de zor după borcănașele cu omogeneizate și pleoscăie în apa din

vană ca o albinuță, Oz, care polenizează de dragoste respirațiile întretăiate ale lui Jade, a fost odată un ovul, ce încă nu știa că va învinge. Alături de altele, văd cum a fost scufundat rapid într-o mare extinsă la infinit de ger și de alb, o cristelniță de somn pregătitor. Un fel de ruletă rusească, în care pe trăgaci și-a pus gheara doar timpul, nu și omul. Tic-tac, ferestrele mai orbesc uneori, iar cea a fertilității stă o scurtă perioadă deschisă. Când e boala care o închide, atunci angoasa pictează soarele cu umbre și strânge și presează dorința de viață prin altul, până la a-ți sfâșia carnea, până la a-ți înnebuni sângele, care nu-ți mai vorbește limba și se înstrăinează prin gânduri deșarte.

În mâine este ceva din astăzi. Prin ceas, în ceas te sărut din vârful buzelor, doar să nu îți pierzi speranța, Jade; îți ating virtual creștetul, să nu văd cum suferința își scutură mantaua de catifea, infestând tot mai puținul tău aer de tulbureală otrăvită. Licărul din străfundul cerului tău se stinge, atunci când fire din norii pufoși îți intră în ochi și adevărul te oprește să exagerezi, pentru că este el însuși prea plin.

Ne-am așezat alandala ca să mâncăm: ea la un colț de masă, cu ochii în televizor, iar eu, de pe canapea, îl legănam pe Oz în cărucior. Cu cealaltă mână luam din farfuria de pe genunchi. Mă uitam ca la o glumă bătărană, ca la un tablou grafic. Ești, treptat, golit de lumină și fără puls. Nervii încordați îți șoptesc: „Șterge-o de aici repede!”. Cuvintele cad sterpe prin mintea ta, la fel de gri și-n umbre precum tușul. Diafanie din pete colorate, în realitate, tu. Hoinarul rămâne fericit în hoinăreala sa, cea nesfârșită. Îl poți vedea pășind, ca o enigmă sfioasă prin parcurile neumbrate decât de gândurile sfinților ipotetici. Cum din vorbe se scurge ceea ce le face trăitoare, n-ai decât să le rostești. Să știe și Jade că îți e greu la ei.

Dar am tăcut chitic. Cel ce știe că știe prea puțin din colosul lumii, băjbăie nehotărât, cu capul și brațele arse de preaplina aflării.

- Îmi faci favoarea de a mă ajuta să-l îmbăiez pe Oz, te rog?, a întrebat. Jade îmi arăta cât aprecia prezența mea acolo, prin fiecare întrebare. Nu era lucrul pe care-l doream, să stau după nevoile unui mucos, de altfel spilkuit mereu, de parcă mergea să întâlnească nepoții reginei. Eram acolo pentru Jade: să-i împrumut temporar brațele mele.

- Desigur, momente de rememorat mai târziu. Cui nu-i place un mic delfin, ce se scâlâmbăie în apă?, am spus ca pe un clinchet.

L-am luat pe sus, ca pe un pachetel zâmbitor și, în brațe, pe scări până la baie, i-am avut fălcile ca de unt întărit aproape de mine. Mirosul său de piele, ce a lăsat doar câteva luni în urmă uterul celeilalte mame, mi s-a izbit de nările amândouă, cu puterea ce doar viața, în năvala ei, deține. Lui nu-i plăcea să îl dezbrac. Scutura din mâini să se elibereze, se mișca, minuscul cum era, cu iuțeala unuia cu veleități ascunse de luptător de karate. Jade roia pe lângă noi, neputincioasă. Îi apuca un degețel, trăgea de mânecută să-i scoată brațul din bluză, verifica cât era de fierbinte apa.

Când a ridicat ligheanul să-l așeze în vană, a început să respire din greu. Oricât inspira, îi rămânea o colosală foame de aer, cu care strămtora atmosfera din casă. Mă limita, știind-o acolo, blândă, în reflecția lamei de cuțit de pe muchia căruia nu putea să sară. Umbra invizibilului, dincolo de care își continuă desăvârșirea Universul, se prezenta în conștiința lui Jade, ca stropi pulverizați dintr-o lumină intensă, dar care nu răzbate prin perdeaua de vibrații prea dense, prea bătărane. Ceva din imensul fricii i se unduia pe chipul perfect, îi răvășea privirile, pe care se îndârjea să le strunească.

- Îți speli tu părul, Jade?, am întrebat cu delicatețe, ca să nu-i deranjez sensibilitatea de persoană ce oboșește doar stând în picioare.

- Îți mulțumesc Aurora, a rostit blajină. Îl atingea ca pe un dar ceresc, de neegalat. A început să tușească încet, tot mai horcăit, până ce a trebuit, scuzându-se, să se precipite spre măsurătorul de oxigen.

M-am grăbit să-l șterg pe Oz, de care instantaneu mă îndrăgostii. Îi sclipeau privirile umede, abia scos din apa, ce îi accentua cărlionții. L-aș fi mâncat. Dolofănel, se transformase în heruvim cărnos, ce răspândește bucurie prin simplitatea faptului că există. Chinul grotesc, ce, hoțește pe Jade o locuia, a deschis ritul de trecere. Un tunel atemporal, din care Oz a ieșit, căzând în brațele-mi, brusc mai puternice. Avea chipul pruncului universal, proaspăt îmbăiat în primordialitate, iar eu fui catapultată printr-un salt semi modifică gândul sărăcit de bunăstare.

Ca să-l adorm, am început să îndrug în neștire despre niște bătrâni, vorbitori într-un loc deschis, îndepărtat, cu un colț de flori odorante, alături de o grămadă de pești vii, ce se zbat sub lumina lunii. Bolboroseala distantă față de tot ce reprezenta Oz, ca limbaj sau mediu, m-a iritat, nu pentru că el nu înțelegea, ba mai mult, chiar adormise de la zăpăceală; mi-a încurcat elanul. Refuzam să mă atașez de el. Era contagios micuțul. Aluatul ființei, ce răsufla diafan, ca după munci chinuitoare de peste zi, mirosea, încă, a flori fructifere, pe crengi de copac, așezat la hotar între timp friguros și vreme călduroasă. Un copil e un mesager al lumii, de dincolo de pietre. Și aici asumă doar o culoare prin care ne privește, până crește.

Oz a incendiat viața lui Jade, înainte de a sosi prin nașterea ce a cerut un sacrificiu. Ani de căutări. Dar Oz, ia-l de unde nu-i! Dormea în gheață, jumătate aici, jumătate înapoi, așteptând un cuptor de carne vie, care să-i primească facerea, preț în sânge, în bucăți de inimă revărsate prin răbdare în abisala simțire umană. Dragoste imaculată, câteva luni de puritate. Facerea de carne și de oase. Atât cerea. Și s-au gândit și mult și bine Jade și Merv. și cei de pe lângă, cuvintele se duc departe, iar gândul străbate toate coridoarele minții. Uterul lui Jade era încărcat, plin-ochi de dorința de a-l primi pe Oz. Ar fi putut să murmure întruna de activitate, dar plămâni i-au pus o piedică definitivă. Tocmai lui Jade, pasăre albă, ce sfâșie cu un tipăt mut chipul de nisip al vremelniciei.

Înfiorător, precum negația vieții, când viața se află peste tot. Vorbind, gândind, simțind, într-un final-început de poveste, cuvintele acelor căutători de sensul trăirii, de cunună de lauri, podoabă dragostei, ce-i zdrobea în nenoroc. Cuvintele s-au prins de mână. Fermecător, au încins o horă bătută în țărână, de-a sărit praful în jur dens și pufos. Argilă spongioasă, ce expandează la infinit precum o amintire acoperitoare a memoriei întregi. Au alergat peste continente chemările lor, dar Oz nu auzea: parcă dinadins își înfunda urechile. Rugămintea și-a răspândit vorbele diamantate, căzând în cuvinte, de pe buze drept în centrul frunții unei femei, rudă de sânge.

Viața te stârnește, te stârnește năvalnic; și tu nu te duci doar pentru că o frunză, un fir de iarbă și-o tulpină nu-ți pot promite o ordine prestabilită? Cumnata lui Jade a acceptat. A oferit un „Da” cu tărie, lui Oz, un da, vieții. Și-a deschis uterul, în chip de casuță. Celule străine i-au fost scufundate în oceanul vitalității de femeie sănătoasă, care, șugubețe, știindu-se în formare spre viitoarea mamă Jade, s-au agățat temporar de carnea solidă a Keirei. L-a nutrit cu sângele ei. L-a făcut părtaș trăirilor sale interne și interioare, iluminându-i drumul cu reverberațiile inimii, căreia Oz deja îi știa numele: într-un bun final, viață caldă!

E anevoios să te păstrezi în tine. E simplu să te pierzi. Dar când îți înfrunți misterul, ce îți pune bețe-n roate, întunecându-te, e mană cerească pentru mersul tău prin lume. Cu câtă sudoare șiroidă în dăre groase, de sar tâmpelile și oasele spatelui, îți

străpunge stratul de piele, cu atât greutatea unui fapt îți revelă cine ești. Om. Sau bufon. Caricatură umană a ceea ce ai tânjit, dar îți este prea somn, încât să te ridici din mazăgă.

Mi-am întins vreascul trupului pe jos. În loc de covor, blana unui urs întreg, care, răstignit, și-a uitat luptele sălbăticești în urmă. Îi aveam căldura de la moliciune asupra, rostogolindu-mă pe o parte, pe alta. Pe pereții aprinși de bleu-ciel se învârteau niște căluți, reflectați de pe abajurul pus pe pervaz. Cântecul de leagăn pentru Oz ar fi adormit până și schimbarea anotimpului în curs; pe mine însă, acolo, mă reținea, sporindu-mi răvășeala. Umbre de degete pe geamul nopții: așa reale, dar era doar ramura mai înaltă a bradului, ce mă curtează dincolo de largă mea de împrumut fereastră.

Ce căutam acolo, întâmplarea știe. Eu, nu. De obicei, când îți ascuți conștiința, înțelegi. Eu, nu. O felie din timp, două ore pe zi, Jade își făcea tratamentul. Un ritual de inhalări, prin care să purifice mucul din plămâni, împiedicându-l astfel să se lipească de țesut. Desprinde câteva pastile din blistere divers colorate și le înghite chiar și fără apă: ca pe bomboanele, dar care n-au îndulcit-o nici pe când era o fetiță. E un desert sadic, un cărauș ce scoate afară, ca un pitic magic cu căldărușa lui, mucul dens. Abundentă cascadă de lavă. Îi eliberează căile respiratorii, care perpetuu, de o viață întreagă se înfundă din nou și din nou, cu tot mai încăpățanată înverșunare. Jade tușește. O tuse lungă tușește. Îi zguduie corpul de sus până jos. Se sprijină de obiectul, pe care-l găsește la îndemână, atunci când tusea dă peste ea. Tusea e un cutremur marin. Valurile ce se ridică de mai multe ori pe zi, o zdruncină din liniștea aparentă, copleșind-o. Îi traversează viscerele, prin reverberațiile, ce se extind din spre plămâni, printre restul organelor. Las orice fac în acel moment, care congelează viața, datorită încremerii lui Jade, și o privesc cum se transformă. Din albă, pielea îi devine roșie, globii oculari îi strălucesc nelumește de lacrimi; tremură ca zgâlțâită-n friguri febrile și, dacă ești aproape de ea, poți să o miroși. Sarea din sudoare îi răsare din epidermă, ca ghiocel într-o toamnă uscată.

- Pot să te ajut, Jade?, întreb și golul din stomac se răsucesce asupra lui însuși, iar în gât am un ghem de mărăcini, de alge aruncate de mare pe o plajă pustie. N-am de ce să fug. Plaja aceasta îmi aparține, că am căutat-o sau nu.

- Sunt bine!, răspunde.

Un astfel de „bine” îmi scurtcircueta gândirea. Starea lui Jade era inocența de suflet, pângărită de un tragism colosal, în care doar inima ar fi putut să intre ca să înțeleagă. A mea, cum se cerea deschisă, își scutura fără clinchet lăcățelul ce-i decora intrarea. Era efectul cauzat de Jade. Și-n zgomotul pe care aparatul, al cărui tub îl ține în gură, îl face, nu îi mai disting respirația șuierătoare. Când furtuna se îndepărtează, o lasă într-un stand-by, pe care-l cred pace, dar pace nu-i. E o falsă pauză, intervalul dintre o rupere de certitudine și o schinguire de spirit frumos, ca a lui Jade. Frica o urmărea persistent, ca o umbră ce i se lipise de spate. Imediat după ce tusea mușca din ea, frica îi desena pe chip noi trăsături.

O priveam pe furiș, ca din greșeală, să nu-i jig-nesc intimitatea sa năucită de boală. A ridicat fața din șervețel. Era plin cu lichidul vâscos, ce-i stagna în bronhii. L-a controlat. Din cauza lui, bronhiile i se dilatează. Se uită o clipă la mine, care stau cu ochii pe ea. Are buzele cusute de durerea nemărturisită, pe care totuși, corpul o exprimă indiferent de reținerea sa politicoasă.

- fragment de roman -

Giuseppe Ungaretti

S-a născut în anul 1888 la Alexandria (Egipt) din părinți emigranți italieni. Își începe studiile în orașul natal și participă la viața culturală locală. În 1912 vizitează Italia, în drum spre Paris, unde își continuă studiile. Aici are profesori iluștri, printre ei fiind Bergson, Bédier, Lanson și ia contact cu reprezentanți ai curentelor de avangardă literară și artistică: Apollinaire, Braque, Picasso, De Chirico, Modigliani ș.a. În 1915, odată cu intrarea Italiei în război, se înrolează și este trimis pe frontul de pe Cars. Un an mai târziu iese volumul de versuri intitulat „Il porto sepolto”. După război se stabilește la Paris unde publică un volum de versuri în franceză intitulat „La Guerre”, iar în Italia, „L'Allegria di Naufragi”. În anul 1921 se mută la Roma. Ca și corespondent al unor ziare călătorește mult. În 1933 publică volumul „Il sentimento del tempo”. Urmează alte volume („Il Dolore”, „La Terra promessa”), reeditări, traduceri, volumul de proze „Il povero nella Città». În 1960 iese „Il Taccuino del Vecchio” volum antologic care cuprinde poemele scrise după 1952. În 1962 este ales președinte al Comunității Europene a Scriitorilor, iar în 1966 câștigă premiul Internațional de poezie Etna-Taormin. Moare în prima zi de iunie 1970. Poeziile care urmează fac parte din volumul „Il Sentimento del Tempo”.

Silenzio in Liguria

Scade flessuosa la pianura d'acqua.

Nelle sue urne il sole
Ancora segreto si bagna.

Una carnagione lieve trascorre.
Ed ella apre improvvisa ai seni
La grande mitezza degli occhi.

L'ombra sommersa delle rocce muore.

Dolce sbocciata dalle anche ilari,
Il vero amore è una quiete accesa,

E la godo diffusa
Dall'ala alabastrina
D'una mattina immobile.

Tăcere în Liguria

Câmpia de apă scade mlădioasă.

În mormintele sale ascuns
Soarele încă se scaldă.

Trece o culoare ușoară.
Și ea deschide sânilor deodată
Marea blândește a ochilor.

Umbra scufundată a stâncilor moare.

Blând înflorită din vesele șolduri,
Adevarata iubire-i o liniște aprinsă.

Și-mi place răspândită
De aripa ca alabastrul
A unei nemișcate dimineți.

Sirene

Funesto spirito
Che accendi e turbi amore,
Affine io torni senza requie all'alto
Con impazienza le apparenze muti,
E già, prima ch'io giunga a qualche meta,
Non ancora deluso,
M'avvinci ad altro sogno.
Uguale ad un mare che irrequieto e blando
Da lungi porga e celi,
Un'isola fatale,
Con varietà d'inganni
Accompagni chi non dispera, a morte.

Sirene

Spirit funest
Care aprinzi și tulburi iubirea,

Schimbi aparențele cu nerăbdare
Ca să mă-ntorc îndată la înălțime
Și deja, mai înainte să ajung la capăt,
Încă fără păreri de rău,
Mă legi de un alt vis.
La fel precum o mare neliniștită, blândă,
Ce de departe-ntinde și ascunde
O insulă fatală,
Cu felurite-nșelăciuni
Pe cel ce nu disperă, îl însoțești la moarte.

Inno alla morte

Amore, mio giovine emblema,
Tornato a dorare la terra,
Diffuso entro il giorno rupestre,
E' l'ultima volta che miro
(Appiè del botro, d'irruenti
Acque sontuoso, d'antri
Funesto) la scia di luce
Che pari alla tortora lamentosa
Sull'erba svagata si turba.

Amore, salute lucente,
Mi pesano gli anni venturi.

Abbandonata la mazza fedele,
Scivolerò nell'acqua buia
Senza rimpianto.

Morte, arido fiume...

Immemore sorella, morte,

L'uguale mi farai del sogno
Baciandomi.

Avrò il tuo passo,
Andrò senza lasciare impronta.

Mi darai il cuore immobile
D'un iddio, sarò innocente,
Non avrò più pensieri né bontà.

Colla mente murata,
Cogli occhi caduti in oblio,
Farò da guida alla felicità.

Imn pentru moarte

Iubire, tânăra mea emblemă,
Ce te-ai întors să aurești pământul,
Răspândită în ziua abruptă
Este ultima dată că admir
(Lângă valea umflată
De năvalnice ape,
Cu peșteri sinistre) dăra de lumină

Care se-agită distrată pe iarbă
Ca turtureaua ce plânge.

Iubire, sănătate lucitoare,
Mă apasă anii ce vin.

Părăsit bastonul credincios
Voi luneca în apa-ntunecată
Fără păreri de rău.

Moarte, râu uscat...

Soră uitucă, moarte,

Asemenea somnului o să mă faci
Sărutându-mă.

Voi avea pasul tău,
Voi merge fără să las urmă.

O să îmi dai inima nemișcată
A unui Dumnezeu, voi fi nevinovat,
N-o să mai am nici gânduri, nici bunețe.

Cu mintea închisă,
Cu ochii căzuți în uitare
Fericirii îi voi fi călăuză.

Ti svelerà

Bel momento, ritornami vicino.

Gioventù, parlami
In quest'ora voraginoso.

O bel ricordo, siediti un momento.

Ora di luce nera nelle vene
E degli stridi muti degli specchi,
Dei precipizi falsi della sete...

E dalla polvere più fonda e cieca
L'età bella promette:

Con dolcezza di primi passi, quando
Il sole avrà toccato
La terra della notte
E in freschezza sciolto ogni fumo,
Tornando impallidito al cielo
Un corpo ilare ti svelerà.

O să-ți dezvăluie

Clipă plăcută, vino iar aproape.

Vorbește-mi, tinerețe,
În ceasul acesta prăpăstios.

Plăcută amintire, așează-te o clipă.

Ceas de lumină neagră-n vene
Și-a strigătelor mute din oglinzi,
A căderilor false ale setei...

Din pulberea mai deasă și mai oarbă
Promite o frumoasă vârstă:

Cu gingășia unor pași dintâi,
Când soarele o să atingă
Pământul nopții
Și-n prospețime orice fum pierdut,
Palid întors la cer
Un trup hilar o să-ți dezvăluie.

Versiune în limba română și prezentare de
Ștefan Damian

Speculațiunea ca facultate a gândirii

Alexandru Surdu

Speculațiunea (lat. *speculatio*) este considerată cea mai elevată facultate a gândirii, atât față de Intellect, cât și față de Rațiune. Reprezentantii acestei facultăți a gândirii, adepții și practicanții speculațiunii, ar putea fi numiți „speculatori”.

Etimologic, *speculatio* provine din lat. *speculum*, care înseamnă oglindă (gr. *catoptron* și *eisoptron*, *esoptron*).

„A speculativa” înseamnă a reproduce, spre deosebire de intelectul a reprezenta și de raționalul a reflecta. Pe românește s-ar putea spune „a oglindi” sau a „reproduce catoptronic” sau „esoptronic”.

Speculatio este însă traducerea latină a termenului grecesc *theoria*. Verbul grecesc *theoreo* (*theorein*) are însă o semnificație deosebită. El este compus din *thos* (=zeu) și *horeo* (*horao*=a vedea) și s-a considerat că înseamnă a privi (a vedea) imaginea (reproducerea) unui zeu, a-l admira sau mai înseamnă a privi, asista sau participa la o ceremonie religioasă sau la consultarea unui oracol. Este un fel de „a vedea”, dar diferit de simpla privire, datorită „obiectivului”, de regulă divin. De aceea zice și Platon, că cel care va reuși să iasă din peștera (*specus*) întunecată la lumină va putea să speculativizeze (*theasasthai*, *speculabitur*) Soarele (*helios*), căci la Soare te uiți ca la o Divinitate (*Helios*) nu ca la un obiect oarecare. Și tot Platon, pentru a-i marca relevanța, îi conferă speculațiunii și alte „obiective” de genul celor divine (*theoeide*), care nici nu mai sunt vizibile, respectiv perceptibile, ci doar noetice, ca genurile supreme (*ta megista ton genon*), ca Binele în El însuși (*auto kath'hauton*), ca Formele și Ideile dintr-o lume supracerească (*hyperouranos topos*), separată (*choristos*) de lumea aceasta.

Chiar în accepția de „vechere a Divinității”, termenul de *theorein* își dobândește semnificație noetică, nu numai prin „obiectivul” la care se referă (supracerescul este și noetic, *noetos topos*), ci și prin faptul că reprezintă gândirea în sine, fără să recurgă nici la vedere, nici la vreun alt simț (*meteten ophin*, *mete tina allen aisthesin*). Sufletul în el însuși, zise Platon, trebuie să speculativizeze lucrurile în ele însele (*aute te psyche theateon auta ta pragmata*).

Aristotel distinge în cadrul sufletului sensibilitatea de gândire, iar în cadrul gândirii cele trei facultăți: Intelectul (*phronesis*), Rațiunea (*logos*) și Speculațiunea (*theoria*). Ce-i drept, toate trei apar și la Platon care nu tratează însă (poate și datorită stilului dialogal) despre niciuna în mod special, folosindu-le adesea cu aceeași semnificație de gândire în genere (*noesis*, *nous*, *dianoia*). Nici Aristotel nu tratează decât despre Rațiune (*logos*), dar o face în mod exemplar, o dată și pentru totdeauna.

La Aristotel apare însă termenul de „gândire speculativă” (*nous theoretikos*), ca „facultate a sufletului” (*dynamis tes psyches*), de fapt a părții cugetătoare (*tou noetikou meros*) a sufletului. El vorbește despre speculațiune în legătură cu identitatea dintre gândire și ceea ce este gândit (*noesis*

kai noeton), ca și în legătură cu identitatea dintre cunoaștere și ceea ce este cunoscut (*episteme kai episteton*). Este vorba de „cunoașterea cea speculativă” (*he episteme he theoretike*), zice Aristotel, cea care se reproduce catoptronic pe ea însăși. Această gândire-cunoaștere speculativă, în cazul „celor fără materie” (*epi tou aneu hyles*), este considerată, ca „facultate speculativă” (*theoretike dynamis*) a gândirii, că ar ține de „un alt gen al sufletului” (*heteros genos tes psyches*) și că „numai acesta” (*tauto monon*), spre deosebire de celelalte părți ale sufletului (*ta loipa moria tes psyches*) ar putea fi separat de acestea cum este separat eternul față de coruptibil (*endechesthai chorizesthai kathaper to aidion tou phthartou*). Termenul de „separație” (*chorismos*) denotă o influență de tip platonician. Ce-i drept, Aristotel ezită când afirmă că o parte a sufletului ar fi „separată” de celelalte, căci adaugă: „fără a fi însă nimic clar (*phaneron*)”. Oricum această parte, cea speculativă, ca eternă și necoruptibilă, sugerează Divinitatea ca obiectiv original al „vederii Zeului” (*theos+oreo*). La Aristotel este vorba tocmai despre „gândirea care se gândește pe sine” (*he noesis noeseos noesis*), care se reproduce catoptronic. Din această cauză, Aristotel consideră că Speculațiunea este cea mai plăcută și cea mai bună (*he theoria to hediston kai ariston*).

Mai concret, gândirea speculativă se ocupă cu studiul cauzelor și al principiilor prime, ca și cu studiul Ființei ca Ființă, scopul Speculațiunii fiind adevărul. În aceste accepțiuni, gândirea speculativă se dovedește a fi la baza întregii *Metafizici* a lui Aristotel. Și, într-adevăr, *Metafizica* lui Aristotel este *speculativă*. Aceasta, cu toate că el n-a elaborat o teorie a formelor noetice ale Speculațiunii, cum a făcut-o în cazul Rațiunii.

Din această perspectivă, la remarca lui Hegel, că Aristotel are meritul de a fi elaborat teoria completă a silogismelor, dar meritul și mai important ar fi că n-a aplicat-o nicăieri în *Metafizică*, se poate răspunde că nici n-ar fi reușit s-o aplice, deoarece *Metafizica* lui este speculativă.

După Aristotel, problema Speculațiunii apare la neoplatonicieni. Unul dintre neajunsurile pe care le-au perpetuat aceștia a fost și acela de a reveni la semnificația originară a Speculațiunii mai mult ca privire decât ca gândire, care a și condus la traducerea în limba latină a termenului gr. *theoria* prin lat. *contemplatio*. Disponem însă de *Eneadele* lui Plotin care ar trebui citite însă în grecește, căci traducătorii moderni au introdus, în afară de „contemplație”, în loc de *Speculațiune*, și „intelect”, în loc de *gândire* sau *cuget*, pentru *nous*, și „inteligibil”, în loc de *noetic*, pentru *noeton*.

La Plotin, deși neoplatonic, se face vădită semnificația de Ființă a Unului, ca la Aristotel (*to on kai to hen tauton*), cu deosebirea că la el este mai pregnantă superioritatea Unului, ca și anterioritatea lui ca Primul (*to proton*). La Aristotel și în filosofia clasică speculativă se ajunge la Unul, la Plotin se porneste de la Acesta. Ambele direcții însă, cât și parcursul, pot fi speculative, ca și sistemele filosofice care au fost instituite pe baza acestora. În cazul



Alexandru Surdu

lui Plotin, sistemul filosofic (din cele șase *Enneade*) este dublu speculativ adică și pornind de la Primul (Unul) spre Materie („Ultimul”) și, invers, pornind de la Materie către Primul, în sensul că „Ultimul” este o reproducere catoptronică a Primului. Adică se poate porni și de la original către reproducere (ca de la cauză la efect) și invers, de la reproducere către original (ca de la efect la cauză). Numai că între Primul și Ultimul intervin trei ipostaze (*hypostaseis*) ale aceluiași Unul: Binele, Gândirea și Sufletul. Ceea ce ne interesează aici este modalitatea de reproducere catoptronică de Sine a Unului. Aceasta se face vădită ca un fel de „ieșire” (*proodon*) din Sine, astfel încât Unul să rămână totuși identic cu Sine, iar ceea ce se produce să fie asemănător (*homoios*) Siesi, ca și când ar fi oglindit. Căci acela a cărui imagine (*eikon*) este oglindită nu pierde nimic prin această „ieșire” din Sine. În plus, prin reproducerea catoptronică se petrece și o reîntoarcere (*epistrophe*, *conversio*) la Sine, prin care se produce însă și un fel de emanație (*aporroia*) din Sine, tot cu menținerea identității de Sine. În felul acesta apare Gândirea (*nous*), care, în accepție aristotelică speculativă, se gândește pe Sine, adică se reproduce, la rândul ei, catoptronic, și va conduce la a treia ipostază care este Sufletul.

După realizarea prin acte speculative a Lumii, adică prin reproduceri catoptronice succesive ale Unului, Plotin vorbește și despre tendința inversă de ridicare spre hipostaze superioare prin cunoaștere speculativă, noetică, până dincolo (*epikeina*) de lumea substanțială. Tendința speculativă de reproducere prin asemănare și prin înmulțire, consideră Plotin, este proprie și regnurilor animale inferioare. Dar până și gândirea, când ajunge la cele care o depășesc, la cele divine, de exemplu, de „dincolo” și de „deasupra” lumii substanțiale, când ar trebui să obțină liniștea (*hesychia*) necesară speculativării acestora, este nevoită să intre într-o stare de extaz (*exstasis*), de pierdere de sine, pentru a corespunde „obiectului” care o transcende. Este vorba, de data aceasta, de o transformare speculativă a subiectului cunoașterii în obiectul cunoscut (*episteton*), care, întrucât procesul gnoseologic este noetic, este obiectul gândit (*noeton*). În felul acesta se ajunge și pe cale gnoseologică la Gândirea care se gândește pe Sine ca ipostază Supremă a Speculativului, a reproducerii catoptronice de Sine.

Hegel despre drept (I)

Andrei Marga

Puține scrieri ale culturii universale au lăsat atâtea urme în viața oamenilor precum cartea *Principiile filosofiei dreptului* (1821), a lui Hegel. Puține au fost exploatate mai copios, din direcții contradictorii și nu o dată deformându-i susținerile. O vastă literatură de reacții (de pildă, Karl Marx, *Zur Kritik der hegelischen Rechtsphilosophie*, 1843-44; Benedetto Croce, *Riduzione della filosofia del diritto alla filosofia dell'economia*, 1907; Carl Schmitt, *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*, 1914; Karl Rosenzweig, *Hegel und der Staat*, 1920; Herbert Marcuse, *Vernunft und Revolution*, 1941; Shlomo Avineri, *Hegels Theory of Modern State*, 1972; Jean-Francois Kervegan, *Hegel, Carl Schmitt. Le politique entre speculation et positivite*, 1992) o însoțește în contemporaneitate.

Pe de altă parte, este impetuoasă expansiunea cercetărilor de drept din perspective disciplinare noi, cum sunt teoria acțiunii, teoria comunicării, teoria argumentării, sociologia globalizării (vezi, de exemplu edificatoarea antologie a lui Winfried Brugger, Ulrich Neumann, Stephan Kirste, *Rechtsphilosophie im 21. Jahrhundert*, 2008). Dar nici o cercetare, cu excepția unei monumentale lucrări a lui Jürgen Habermas (*Faktizität und Geltung*, 1991), nu s-a mai ridicat la cuprinderea deplină a domeniului dreptului, împreună cu cultura contemporană, și la punerea lui în discuție din perspectivele cele mai largi și mai profunde, precum a izbutit Hegel.

Se împlinesc curând două secole de la publicarea cărții, după cum suntem deja la două secole de la elaborarea ei, începută în jurul anului 1817. Este deja cazul unei relecturi, datorată nu numai aniversării, ci și importanței fecunde scrieri.

Nu voi relua literatura din jurul ei - cu toate că s-au strâns optici care aruncă lumini noi asupra multora dintre laturile concepției hegeliene asupra dreptului. A devenit, însă necesar, tocmai în condițiile numeroaselor și variatelor raportări la *Principiile filosofiei dreptului*, ale lui Hegel, înțeles mai puțin sau mai mult exact, să luăm în seamă din nou ceea ce a spus efectiv filosoful.

De aceea caut aici să observ și reconstitui miezul acestei scrieri epocale, dincoace de polemicele tenace din jurul ei. Sunt de părere că înainte de opinii despre asemenea carte, este important și fructuos să ne edificăm asupra a ceea ce spune. De altfel, opinia mea, ca cel care reconstituie, se poate observa în analiza însăși.

Hegel ne-a lăsat o filosofie cuprinzătoare a lumii humano - culturalo- istorice, în care „spiritul” este realitatea determinantă. Acesta este ancorat în „voința liberă” a individului uman. Conform *Enciclopediei științelor filosofice. Filosofia spiritului* (1817) „voința liberă” este integrată în societate, împreună cu voința liberă a altor indivizi, care nutresc împreună scopul asigurării libertății și caută să-l atingă în cel mai înalt grad.

Aici, în societate, „voința singulară” a individului este unită cu „voința rațională” a tuturor membrilor comunității, iar forma unirii este asigurată de „lege”. Dreptul este suprema încoronare a acestei uniri.

„Etosul”, „moravurile” sânt și ele înfățișări ale „legii”, dar câmpul propriu-zis ale acesteia este „dreptul”, ce reprezintă „ființarea faptică a tuturor determinărilor libertății”. „Voința liberă” ia diferite forme, dar abia când se încadrează în „etos, familie, societate civilă și stat”, așadar atunci când este „realitate conformă conceptului ei în subiect și totalitate a necesității” devine ceea ce Hegel numește „voința substanțială” - adică voința în stare să se realizeze pe sine în cadrul posibilității de realizare a voinței tuturor.

Cu „voința substanțială” pășim în realitatea dreptului dezvoltat. După ce s-a lăsat în urmă „dreptul formal, abstract”, cum ar fi simpla proclamare a libertății sau proprietății, și „dreptul voinței subiective sau moralitatea”, precum acțiunea particulară a cuiva în favoarea altuia!

Hegel susține că dreptul este de fiecare dată rezultatul unei dezvoltări istorice. Aceasta începe cu „posesia”, înaintea cu „contractul”, care antrenează distincția între „dreptate” și „nedreptate”, merge mai departe cu delimitarea diferitelor „temeiuri de drept”, în legătură cu care se pot distinge „nedreptatea nevinovată”, „înșelăciunea”, „infracțiunea”, ultimele atrăgând „pedeapsa”, stabilită de „judecător”, care dispune aplicarea de „constrângeri”.

Se vorbește, desigur, de „dreptul natural”, într-o accepțiune precisă. Dar dreptul, vorbind la propriu, este ceva distant de natură - căci „se întemeiază numai pe personalitatea liberă, care este mai degrabă contrarul determinării de către natură... Societatea, dimpotrivă, este ea mai degrabă singura stare în care dreptul își are realitatea sa; ce trebuie limitat și sacrificat este tocmai arbitrarul și violența stării de natură” (în traducerea lui Constantin Floru, din ediția Editurii Academiei, 1966, p.325). Hegel avea să construiască multe teorii ale filosofiei sale pe diferența, percepută în timpul său, dintre societate și natură, inclusiv dreptul.

Această abordare istorică a dreptului, în perspectiva unui acord al „voințelor libere” în cadrul unui „stat”, în care fiecare are posibilități de realizare de sine în acord cu realizarea de sine a tuturor, Hegel a extins-o spre a identifica o logică a dezvoltării dreptului. Faimoasele sale *Principii ale filosofiei dreptului sau Elemente de drept natural și de știință a statului* (1821) au devenit o scriere de referință pentru concepțiile ulterioare ale dreptului tocmai sub aspectul logicii dezvoltării.

Punctul de plecare al lui Hegel este respingerea oricărui subiectivism în materie de concepere a dreptului. El afirmă, desigur, că „legile dreptului sunt legi provenind de la oameni” (p.9), spre deosebire de legile naturii, dar ia distanță de privirea lor ca rod al „bunului plac” și propune considerarea a ceea ce este „rațional” în drept. Argumentul său este că sub ochii contemporanilor săi a avut loc deja o dislocare a încrederii în legile existente, încât este nevoie de o abordare a dreptului ferită de opinii doar subiective, una care se încredințează „științei”.

Altfel spus, nici domeniul „spiritului” nu este dominat de întâmplare, cum nu este domeniul „naturii”. Filosofia poate da seama de această

situație, dar nu oricare filosofie - de pildă nu una care consideră că adevărul nu poate fi cunoscut și lasă terenul la dispoziția opiniilor întâmplătoare - ci o filosofie care-și asumă caracterul rațional al realității, inclusiv al realității dreptului.

Hegel salută faptul că o asemenea filosofie are din nou perspective întrucât s-a schimbat „situația filosofiei” față de realitate: „fiindcă filosofia este asumată ca pătrundere a ce e rațional, este tocmai de aceea sesizare a ce e prezent și real” (p.16). El enunță convingerea ce stă la baza unei asemenea filosofii - „ce este rațional, este real și ce este real, este rațional” (p.17) și explicitează ambele laturi ale enunțului: ceea ce este real este asumat ca fiind nu în van, ceva gratuit, ci în virtutea rațiunii, iar ceea ce este rațional nu rămâne o opinie subiectivă, ci devine real.

Acest enunț se aplică în abordarea hegeliană. Dar aplicarea pe care o face imediat Hegel, trebuie să recunoaștem, nu mai ține în mână ambele laturi ale enunțului, ci o sacrifică uneori pe a doua. Statul, bunăoară, este prezentat ca ceva rațional în sine, dar filosofia nu mai are a stabili, pe baza rațiunii, cum trebuie să fie statul. Ea se poate limita liniștită la a arăta „felul în care el, universul etic, trebuie să fie cunoscut” (p.18). Altfel spus, statul, fiind ceva rațional, nu mai pune, totuși, întrucât este rațional, realitatea statului în mișcare.

Un efect al acestei concepții, subliniat de Hegel, este „împăcarea cu realitatea”. „A recunoaște rațiunea ca fiind trandafirul în crucea prezentului și astfel a ne bucura de prezent, privirea aceasta rațională este împăcarea cu realitatea, pe care filosofia o procură aceluia care au simțit necesitatea interioară de a concepe și, în ceea ce este substanțial, de a păstra deopotrivă libertatea subiectivă, după cum cu libertatea subiectivă, de a nu se afla în ceva particular și contingent, ci în ceea ce este în și pentru sine” (p.19). De „împăcare” cu realitatea statului existent Hegel vorbește astfel pe față.

Alt efect al acestei concepții este conștiința caracterului istoric implacabil al dreptului, al statului și a tot ce este în societate. „A concepe ceea ce este, este sarcina filosofiei; căci ceea ce este, este rațiunea. În ce privește individul, fiecare este desigur fiu al timpului său; așa este și filosofia, timpul său prins în gânduri. Este tot atât de nebunesc a-și închipui că o filosofie trece dincolo de lumea contemporană ei ca și cum ai crede că un individ depășește timpul său, că el sare dincolo de Rhodos” (p.18-19). Hegel insistă pe ideea că o filosofie care ar depăși aceste limite și s-ar angaja să arate cum ar trebui să fie lumea, ar duce la arbitrar („poate imagina orice”).

El adaugă, pe aceeași direcție, că „filosofia vine totdeauna după ce lumea s-a organizat. Ca gând al lumii, ea apare în timp abia după ce realitatea a terminat procesul ei de formare și este gata desăvârșită... Bufnița Minervei nu-și începe zborul decât în căderea serii” (p.20). După ce o legase temerar de „rațiune”, Hegel trimite filosofia la a lua doar act de evoluția lucrurilor.

În siajul acestor opțiuni, Hegel se va concentra asupra cunoașterii dreptului așa cum este - chestiunea dreptului așa cum ar trebui să fie rămânând, cum se vede, principial, în afara considerațiilor sale. El ne dă însă o concepere a dreptului care nu numai că a făcut epocă, dar nici astăzi nu poate fi epuizată de muzeu. Și acum ea are enorm de mult de spus celui care ia dreptul în serios, adică nu doar ca tehnologie a unei politici, cum stau lucrurile mai nou,

în măsuri, firește variate, în societățile timpului nostru, ci ca domeniu de care este legată indisolubil umanitatea oamenilor.

În pofida unui scris conceptual ce poate provoca stiliștii, tipic însă, în primă instanță ermetic, această concepere se lasă adusă în termenii actualității. O rezum într-un șir puncte, stăruind asupra articulațiilor caracteristice.

Hegel este de părere că „știința dreptului este parte a filosofiei” (p.22), din motive precise. Pe de o parte, conceptul dreptului este luat de către drept ca dat, pe de altă parte, devenirea acestui concept cade în afara dreptului. Dreptul stă, sub ambele aspecte, pe premise filosofice, iar „știința dreptului” trage, firește, consecințe. Cine nu stăpânește premisele poate să se ocupe de drept, dar îi lipsește mereu ceva esențial – înțelegerea până la capăt a dreptului. Acela poate fi meseriaș respectabil, dar nu jurist, adică persoană cu cultură și conștiință juridică.

Dreptul îl întâlnim direct, fiecare, știm prea bine, ca „drept pozitiv” (p.24). Hegel ne spune, însă, că „dreptul pozitiv” este de înțeles nu doar formal – ca drept al unui stat, ce are valabilitate într-un stat, ci și sub aspectul conținutului – adică ține de stadiul de evoluție al unei națiuni, aplică soluții ținând seama de natura particulară a situațiilor și reunește anumite determinări pentru decizie.

Mai mult, dreptul este, știm prea bine, pozitiv, dar dreptul pozitiv nu permite niciodată înțelegerea până la capăt a dreptului. Aceasta din urmă mai cuprinde totdeauna ceva ce rămâne tot în teritoriul dreptului.

Mai trebuie adăugat că dreptul este parte a unui întreg care este societatea și nu se poate înțelege în afara întregului. Hegel adoptă explicit „privirea istorică adevărată, adevăratul punct de plecare filosofic” al lui Montesquieu – „de a nu considera legiferarea în genere și determinațiile ei particulare în mod izolat și abstract, ci dimpotrivă ca moment dependent al unei totalități unice, în corelație cu toate celelalte determinații care formează caracterul unei națiuni și al unui timp; în această corelație ele primesc importanța lor adevărată și, prin urmare, justificarea lor” (p.25). Nu numai că la Hegel ceva se poate înțelege doar în cadrul întregului din care face parte și-i conferă sensul, dar filosoful pare că și-a elaborat faimosul principiu al priorității epistemice a întregului având în vedere tocmai caracteristicile evoluției dreptului. Nu numai pe acestea, dar și pe ele, căci pregătirea sa în drept era una timpurie în biografia sa și solidă.

Dreptul începe cu „voința liberă” a indivizilor. Pentru Hegel, „libertatea constituie substanța și determinația lui; și sistemul dreptului este domeniul libertății înfăptuite, lumea spiritului produsă din el însuși, ca o a doua natură” (p.30). Altfel spus, „Eu”-l este în lume la el acasă în domeniul dreptului. Nu avem încă elaborată, sugerează filosoful, o psihologie, care să ne descrie convingător urcarea de la „sentiment”, trecând prin „reprezentare”, la „gândire” și apoi la „voință”, dar acest drum este cert. Așa se petrec, în orice caz, lucrurile de îndată ce considerăm domeniul dreptului.

Exercitarea voinței se face de către om, potrivit lui Hegel, în primă instanță, ca „posibilitate absolută de a mă putea abstrage de la orice determinație” (p.33), de „a mă elibera de orice”. Este o „libertate a vidului”, o „libertate negativă” (p.34). Aceasta este oricând posibilă – dovadă că până și în revoluții uneori se recurge la distrugerea

a orice – dar nu este niciodată ultimul cuvânt. Hegel pleacă de la asumția că „ideea împlinită a voinței ar fi starea în care conceptul s-ar fi realizat deplin și în care existența în fapt a acestuia nu ar fi decât dezvoltarea lui însuși” (p.63). Voința, prin însăși conceptul ei, se pune în mișcare pe direcția obținerii împlinirii și obligă la noi forme ale dreptului.

Hegel concepe Eu-l ca rezultat al depășirii „libertății negative”, ca o voință liberă care a adoptat anumite determinații. Cu aceasta Eu-l intră de fapt în realitatea lumii. Voința devine aici „persoana”, care este în centrul atenției în drept. „Imperativul dreptului este deci: fii persoană și respectă pe ceilalți ca persoane” (p.65-66).

De îndată Hegel concepe adoptarea unei determinații de către voință ca „negativitate” pe direcția atingerii „universalului concret” (p.35). Adoptarea aparține libertății, dar „nu constituie întreaga libertate”. Hegel va critica continuu ceea ce el numește „dreptul abstract și formal” – adică un sistem de drept care prevede spațiu de mișcare al „voinței libere”, dar nu condiții pentru realizarea acesteia în relație cu mediul ei. Și persoana poate fi, din punctul său de vedere, „abstractă” (p.65) câtă vreme se raportează doar la sine.

Voința este concepută la Hegel ca unitate dintre Eu care s-a angajat cu o determinație pe harta realității și asumarea a ceva universal, cu ivirea a ceva nou. Anume, Eu-l „este la sine însuși în timp ce se determină în altul, rămâne totuși la sine și nu încetează să mențină solid universalul” (p.37). „Prietenia”, „iubirea” sunt indicii elocvente ale acestui moment. Devine acum clar că „libertatea înseamnă a vrea ceva determinat, însă, în această determinație, a fi la sine și a se întoarce din nou în universalitate” (p.38). Libertatea nu se lasă redusă nici la primul moment, nici la cel de al doilea. Problema pe care o are de rezolvat este unirea momentelor – determinarea și universalitatea.

Hegel consideră „subiectivul”, adică ceea ce se trăiește și este manifest în aceea că Eu-l își poate da multiple determinări și poate alege între ele, mai întâi ca un ansamblu de posibilități în raport cu ceea ce devine, prin corelație cu „obiectivul”, realitatea obiectivă. Filosoful vorbește pe larg, și în *Principiile filosofiei dreptului*, de „opoziția formală a subiectivului și obiectivului” (p.38), care rămân într-un raport de „exterioritate”, câtă vreme nici unul nici celălalt nu se regăsește în corelatul său. Opoziția aceasta el o va aborda din perspectiva trecerii la „spirit”, care este treapta cea mai înaltă a corelației, în care opoziția s-a stins în unitate. În „spirit” voința încetează să se ia doar pe sine ca obiect, iar realitatea încetează să se opună voinței.

Este caracteristică lui Hegel conceperea libertății persoanei ca ceva ce presupune „gândirea”. În *Principiile filosofiei dreptului* el apără teza că „voința nu este voință adevărată, liberă, decât ca fiind inteligență care gândește. Sclavul nu ... se gândește pe sine. Această conștiință de sine, care prin gândire se sesizează ca esență, și care tocmai prin aceasta se separă de contingent și de neadevărat, formează principiul dreptului, al moralității, și al oricărei etici” (p.49). Libertatea ta presupune astfel conștiința că ești liber.

Teorema lui Hegel spune că „omul este prin existența lui nemijlocită, în el însuși, ceva natural, exterior conceptului său; abia prin desăvârșirea propriului său corp și spirit, esențial

prin aceea că conștiința sa de sine se sesizează ca fiind liberă, el se ia în posesie pe sine și devine proprietatea lui însuși, și în opoziție cu alții” (p.83). Hegel merge până acolo în condiționarea libertății de conștiința libertății încât spune că „animalele nu au nici un drept asupra vieții lor, fiindcă ele nu o vreau” (p.75), ceea ce este, fără echivoc, eronat.

Caracteristică este, de asemenea, lui Hegel conceperea a ceea ce este subiectiv și a ceea ce este obiectiv dincolo de opoziția lor rigidă, într-un orizont propriu filosofiei sale – cel al implicării lor reciproce. „Aceasta, opoziția rigidă, nu este însă cazul, căci se trece mai degrabă din unul în altul, căci ele nu sunt determinații abstracte, ca pozitiv și negativ, ci au deja o semnificație mai concretă” (p.53). Subiectivul care nu trece în obiectiv este „bunul plac” și nu duce dincolo de acțiuni rele, iar obiectivul care nu aderă la realitatea subiectivului este fals. Și ceea ce este obiectiv trebuie să apeleze cu timpul la o relație anume cu subiectivul, căci „voința obiectivă este și aceea în care există adevăr” (p.53).

Conform lui Hegel, la nivelul „spiritului” se realizează cea unitate între subiectiv și obiectiv în care fiecare îl implică, îl presupune pe celălalt. La acel nivel avem de a face cu conceptul care se pune în mișcare pentru a dezvălui totalitatea de determinații pe care o conține. Aici, la acest nivel, avem de a face cu dreptul.

Kant, în *Doctrina dreptului*, nu a greșit când a definit dreptul ca „limitare a libertății mele sau a liberului meu arbitru, așa încât el să se poată acorda cu liberul arbitru al fiecăruia după o lege generală”, dar ar trebui evitată „limitarea”, spune Hegel. În plus, adaugă filosoful, în concepția kantiană nu se ia distanță suficientă de reducerea tacită a individului la „voința individului singular în propriu său liber arbitru” (p.55). „Spiritul” presupune un alt individ decât cel care s-a încredințat liberului arbitru.

Dreptul este pentru Hegel „libertatea conștientă” și, în acest înțeles, ceva „absolut”, ceva „sfânt” (p.55). Motivul este simplu: în drept momentele voinței libere și universalității, ale subiectivității și obiectivității sunt preluate depotrivă. Există un formalism al dreptului, dar acesta se cuvine privit mereu din punctul de vedere al unei „universalități concrete”, care este „spiritul”.

Hegel face în *Principiile filosofiei dreptului* perseverente aplicații ale opticii și analizelor sale din *Știința logicii* și *Fenomenologia spiritului*. Nu este cazul să le reluăm aici, ele fiind în general cunoscute de cei care au stăruit asupra logicii și fenomenologiei pe care le-a elaborat. Un aspect este de menționat, totuși, că el se referă la expunerea istorică a dreptului, pe care el o concepe și, desigur, apără. Acest aspect privește celebra sa „dialectică”.

Și în expunerea dreptului procedeul lui Hegel se particularizează prin aceea că începe cu „conceptul”. De obicei filosoful subliniază că ceea ce numește „conceptul” este rezultatul unei dezvoltări, inclusiv a dezvoltării cunoașterii, dar și punctul de plecare al abordării oricărui obiect. Dreptul este pus în mișcare de dezvoltarea „ideii libertății”, încât „fiecare treaptă a dezvoltării ideii libertății are dreptul ei propriu, fiindcă ea este existența în fapt a libertății într-un din determinațiile ei proprii” (p.55).

Influențele Imperiului Otoman asupra românilor (I)

Iulian Cătălu

Introducere

Raporturile și relațiile românilor cu turcii și Imperiul Otoman reprezintă un important capitol de istorie a României, războaiele cu otomanii imprimându-se abisal, atât pozitiv, cât și negativ, în conștiința națională, spirituală și culturală românească, în mentalul românesc. Nu puțini istorici români importanți, de pildă, consideră că influența Imperiului Otoman asupra Țărilor Române a fost negativă și nefastă, dând înapoi societatea românească, obiceiurile și mentalitatea românilor, viața socială, economică și chiar culturală [deși, în această sferă, influența greco-slav(on)ă a mai fost mai mare] cu câteva secole.

Istoria comunistă și istoricii perioadei comuniste din România susțin, cam aberant, în opinia mea, că micile țări române, românii au purtat lupte neîntrerupte și de-a dreptul colosale cu turcii și au obținut „biruințe strălucite” împotriva unui imperiu, în realitate gigantesc, pe care Principatele Românești cu mica lor suprafață și resursele umane, financiare și militare limitate nu-l puteau învinge, mai ales la apogeul acestuia, în secolul XVI, în timpul lui Soliman Magnificul. În acest mod, românii și-ar fi salvat, chipurile, „ființa națională” și ar fi apărât, vezi Doamne, Europa Occidentală creștină împotriva unei invazii catastrofale a otomanilor musulmani, islamici, occidentalii, mai precis italienii, francezii, germanii, spaniolii și englezii putându-și edifica în liniște colosalele catedrale gotice, bisericile, castelele și mirobolantele palate renaștentiste, ravisantele biserici și palate baroce etc., idee eronată, în opinia mea, care s-a transformat în clișeu, stereotip.

Realitatea a fost însă diferită și mult mai complicată, din cei 500 de ani de relații româno-otomane, anii de războaie, de conflict propriu-zis au fost doar de vreo... câteva decenii, românii învingând în unele bătălii, neimportante pentru osmanlâi, iar turcii în altele, chiar cele mai importante, aceștia din urmă câștigând de fapt războaiele, susține eseisto-istoricul Lucian Boia. Rezultatul conflictelor dintre „ghiauri” și turcii „barbaro-musulmani” a fost unul dureros pentru români, Țările Române (Moldova și Valahia mai mult, Transilvania mai puțin) au intrat, pentru aproape o jumătate de mileniu (500 de ani) în sfera de influență sau în orbita otomană.

Pe de altă parte, istoricii români, și nu numai ei, și-au pus obsedanta și chinuitoarea întrebare: de ce n-au cucerit turcii Țările Române, transformându-le în „pașalâc”-uri sau „villayet”-uri guvernate fiecare de un „pașă”, (iată trei cuvinte turcești care au pătruns în vocabularul limbii române!), istoricii turci considerând, dimpotrivă, că țările noastre au fost sub dominația otomană, iar cărțile și mai ales hărțile lor arătând că Moldova, Valahia și Transilvania au fost cucerite și anexate de Imperiul Otoman (vezi cărțile apărute la noi, *Istoria turcilor* de Mustafa Ali Mehmed și *Imperiul Otoman. Epoca clasică*, de Halil Inalcik).

Istoricul interbelic Petre P. Panaitescu considera că două au fost cauzele necuceririi Țărilor

Române de către turci: Prima era aceea că drumul turcilor spre inima Europei nu trecea prin Țările Române, teatrul de război românesc fiind pentru turci unul „periferic”, marginal. Astfel, înaintarea otomană s-a realizat pe linia Sofia-Belgrad-Buda-Viena (adică „drumul imperial”), „din această cauză a fost cucerită Ungaria și nu Țara Românească”. A doua cauză privea „exploatarea economică a țărilor române”; indirect, prin monopolul comercial exercitat și prin celebrul tribut turcii câștigau mai mult decât ar fi obținut printr-o „administrare directă”, militară.

Pe de altă parte, o interpretare recentă afirmă că n-ar avea rost să încercăm să răspundem la întrebarea „de ce n-au cucerit turcii țările române”, pentru simplul motiv că, în realitate le-au cam cucerit și dominat copios! Puținele victorii românești au fost și acelea și nedecisive, neconcludente, de pildă, Vaslui – 1475, Ștefan cel Mare versus Suleiman Pașa (atenție, armata acestuia era compusă și din 12.000 de munteni, adică români!) și Călugăreni – 1595, Mihai Viteazul vs. Sinan Pașa, aceste bătălii neîmpiedicând alunecarea, „trecerea treptată” a țărilor române sub dominația otomană; mai întâi Valahia sau Muntenia cea mai expusă invaziei turcești, apoi Moldova, urmate, într-o situație de „ceva autonomie mai mare”, de Transilvania, rămasă „principat de sine stătător” după dispariția Ungariei. La început nu a fost decât un „haraci” (încă un termen turcesc intrat în vocabularul românilor!), dar cu timpul, țările românești au intrat în sistemul politic, militar și economic otoman, în „sfera de influență” turcească, osmanlâii amestecându-se din ce în ce mai des în numirea și înlăturarea, mai mult sau mai puțin sângeroasă, a domnilor, voievozilor. Totul a culminat în secolul al XVIII-lea, în timpul regimului fanariot, de „tristă amintire”, spun mulți autori, când domnii Țării Românești și Moldovei au fost numiți și revocați de „Sublima Poartă”, ca niște „simpli funcționari otomani” sau ca niște slugi mult-prea-plecate, deși au fost câțiva domnitori care s-au împotrivit turcilor! Rangul *voievodomnitorului* era echivalent celui de „pașă”, însă țările române și-au păstrat „o anumită autonomie”, micșorată de la o perioadă la alta, dar „niciodată anulată”.

Totuși, Țările Române aveau propriile lor instituții și se conduceau după propriile lor legi și obiceiuri, păstrându-și totodată clasa conducătoare, „aristocrația autohtonă” etc. Turcii nu s-au instalat pe teritoriul românesc, neexistând o zdravănă colonizare otomană și, din fericire, nicio acțiune de islamizare forțat-brutală. Ca urmare, România modernă, spre deosebire de state din Balcani, ca Bulgaria, Serbia, Bosnia-Herțegovina, Albania și altele, nu a moștenit minorități turce sau musulmane importante, exceptând regiunea Dobrogea, care timp de 500 de ani a fost „înglobată” în Imperiul Otoman, care devenise, cel puțin în ultimele două secole ale existenței sale, „bolnavul Europei”, evoluție pe care au avut-o, la urma urmei, toate marile imperii.

Influențe lingvistice

Structurile limbii române, morfologia și sintaxa, sunt într-o măsură covârșitoare latine, dar în ceea ce privește vocabularul, limba noastră a asimilat elemente specifice slave, turcești, grecești, maghiare, albaneze, franceze, italiene, germane, englezești etc. Între 1870 și 1879, lingvistul Alexandru Cihac a publicat la Frankfurt, un dicționar etimologic român, intitulat „*Dictionnaire déymologie daco-romane*”, rezultatul studiului său fiind surprinzător, concluzia fiind aceea că din totalul de 5.765 de cuvinte luate în considerare, 2.361 erau slave, doar 1.165 latine, 965 turcești, 635 împrumutate din greaca modernă, 589 maghiare și 50 albaneze.

Un studiu ulterior, din 1942, efectuat pe un număr mult mai mare de cuvinte, peste 40.000, a redus procentul cuvintelor slave la 16 % față de aproape 41% la Al. Cihac și tendința „statistică” a acestora este în continuare în scădere!

Astfel, într-o lucrare de referință din 1988, „*Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*”, o echipă coordonată de lingvistul Marius Sala a construit vocabularul reprezentativ, esențial al limbii române, cuprinzând 2.581 de cuvinte. Structura etimologică a acestuia conține 71,66% elemente romanice (30,33% latinești moștenite, 22,12% franceze, 15,26% latinești savante și aproape 4% italiene), 14,17% slave, în timp ce elementele turcești sunt în proporție de numai 0,73%.

După criticul și istoricul literar George Călinescu, „*turcismele* vechi cuprind noțiuni de interior oriental, obiecte de bazar (conac, fânar, cazan, tupsie, baltag, fildeș, catifea). Cu vremea au pătruns termenii de alai otoman, de funcții pompoase, de bucătărie exotică, de petreceri indecente, de pezevenglăcuri, caraghioslăcuri și pehlivăanii. Întrebuițarea acestor elemente dă frazei un aspect și bufon”.

Totuși, fondul turcesc al limbii române este al 3-lea ca importanță, susține istoricul demitologizant Lucian Boia, referindu-se însă la româna „tradițională”, fără neologismele adoptate în ultimele două veacuri, mai ales cele de origine franceză. Se poate lua în considerare o influență „orientală” mai largă, unele cuvinte turcești fiind eventual anterioare perioadei otomane, preluate de la pecenegi, cumani și tătari, după cum, prin intermediul limbii turce s-au transmis o serie de cuvinte provenind din persană și arabă. Spre deosebire de slavă, limba turcă nu a afectat structura limbii române.

Cuvintele turcești sunt relativ ușor de recunoscut pentru că, așa după cum arăta Lazăr Șăineanu, „turcismele române au în cea mai mare parte accentul pe ultima silabă”, el enumerând și o serie de excepții de la această regulă, printre care prezența „dubletelor accentuale” sau „necesitatea diferențierii prin formă a unor cuvinte”. Șăineanu a arătat că, în pofida lipsei acestor situații speciale, există totuși un număr important de turcisme românești care nu respectă „oxitonia caracteristică și cvasigenerală”; de exemplu: *acadea*, *acaret*, *babalâc*, *buzdugan*, *calcan*, *derbedeu*, *hambar*, *huzur*, *ta,fas*, *talaz*, *taraf*. Unele sunt foarte ușor de recunoscut, datorită vocalei finale accentuate –a (sau a diftongului –ea, cu –a accentuat): *acadea*, *balama*, *cat,fea*, *cherestea*, *dambila*, *dandana*, *haimana*, *lulea*, *manea*, *mucava*, *șandrama*, *trifanda*, *ze,flemea*.

Cuvintele turcești sunt în majoritatea lor substantive, cu înțeles „concret”, definind elemente materiale sau chiar civilizaționale. Pe lângă politică

(*beizadea* sau *caimacam*) și artă militară (*aga, alai, ceauș, ghiulea, iatagan* sau *ienicer*), se referă la nume de plante (*abanos, anason, arpagic, curmal, bumbac* ș.a.), animale (*bidiviu, bursuc, catâr* sau *guguștiuc*) și minerale (*fildeș* sau *mârgean*), la casă (*acaret, beci, geam, odaie* etc.), îmbrăcăminte (*basma, capot, ciorap*) și alimente (*cașcaval, ghiveci, iahnie, șerbet, zarzavat*), meserii (*boiangiu, cioban, dulgher, papugiu, tutungiu*), comerț și industrie (*atlas, calpuzan, chilipir, chirie, dugheană, magazie, samsar, tarabă*).

Multe turcisme au intrat în graiul popular, rezultat al unei „îndelungate apropieri româno-otomane” și al adoptării de către români a unor produse, tehnici, obiceiuri sau mode turcești, din secolul al XV-lea și până la începutul veacului al XIX-lea.

Astfel, *cioban* (termen cu care ne-am tot mândrit!), *musafir, dușman, odaie, dușumea, tavan, dulap, chibrit, cutie, papuc* și altele sunt cuvinte de origine turcă. Și gastronomia română „se declină în bună măsură pe turcește”, începând cu felurile de mâncare considerate astăzi tipic românești: *ciorba* și *sarmalele* (și cu acestea ne-am tot lăudat!), continuând cu mâncăruri precum: *ciulama-ua, pilaf-ul, musaca-ua, chiftea-ua, pastrama, ghiuden-ul* și arhicunoscutul *chebap* și terminând cu băuturile și deserturile sau prăjiturile gustoase de genul *cafelei, bragăi, halva-lei, rahat-ului, baclava-lei, cataf-ului și sarailiei*.

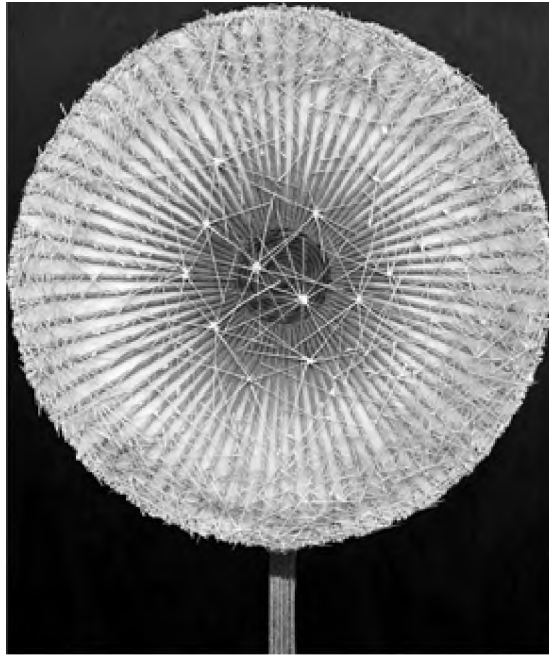
Interesant este faptul că niciun verb turcesc nu a fost preluat de limba română, cauza fiind neadaptarea la limba noastră a „finalului infinitivelor turcești” (-*mak* și -*mek*). În schimb există în română multe verbe derivate de la substantive turcești, și care se conjugă, cu excepția lui *amaneta* (*amanetez*), ca verbe de conjugarea a IV-a: *a boi, a căftăni, a călăuzi, a cântări, a ciomăgi, a huzuri, a mazili, a murdări, a sulemenii, a surghiuni, a zori*. De asemenea, sunt inexistenți în limba română termeni abstracți și filosofici din turcă, precum și cei din sfera religioasă și intelectuală.

Unele cuvinte au suferit o depreciere o dată cu îndepărtarea de modelul oriental. *Mahala*, de exemplu, însemna „cartier”, dar acum, pentru „cartier”, românii folosesc cuvântul francez *quartier*, iar „mahala” a căpătat un sens peiorativ, degradant: „cartier de margine, cu populație de condiție modestă”. La fel *maidan* care însemna spațiu deschis, piață; în prezent sensul depreciativ este de: „teren neîngrijit”.

Influențe economice și financiare

Din punct de vedere economic, mai ales, stăpânirea Principatelor Române era esențială pentru turci: va fi fost în interesul împărăției otomane ca grănarul ei, fără de care ar fi cvasi-murit de foame armata de ieniceri, spahii etc., și capitala să fie bine „chivernisit” și gospodăria bună o asigură numai administrația românească.

Cu alte cuvinte, un regim indirect de dominațiune, prin intermediul administrației românești, era mai rentabil, mai profitabil, chiar burghezo-capitalist vorbind, pentru urieșescul stat otoman, devenit la un moment dat neproductiv, nesățios și metastatic, interesat să aibă la dispoziție un colosal „hambar de provizii” pentru marea sa armie și enorma „capitală-caracatiță” de pe Bosfor, Istanbul, zis și „Stambul”. Acest rol avea să fie reliefat și de denumirea oficială otomană, pe care Moldova și Țara Românească au primit-o în secolul al XVIII-lea, epoca fanariotă, aceea de *ki-ler* („cămară de provizie”).



Marcel Lușe Păpădie (2019), TM, 120 x 100 cm

Schimbările importante, de conținut, au survenit în relațiile româno-turcești în veacul al XVI-lea, când s-a constatat începutul declinului instituțional otoman și chiar al armatei turce, mai ales după însemnata pentru creștini bătălie de la Lepanto (1571), unde o flotă a Ligii Sfinte, o coaliție de state maritime catolice însemnate, Veneția, Genova, Spania și Statele Papale, deci o armată italo-spaniolă, condusă de Don Juan de Austria, a învins „decisiv” principala flotă a Imperiului Otoman, dirijată de Mehmed Ali Pașa. Victoria Ligii Sfinte a previzionat transformarea Mării Mediterane într-un „canal de circulație” al forțelor musulmane, sau mai rău, într-un lac turcesc, a protejat Statele Italiene de o mare invazie otomană, și i-a împiedicat pe turci să înainteze mai departe în flancul sudic al Europei.

Aceste schimbări s-au înregistrat pe multiple planuri, dar în special în cel economic, unde tributul, *peșcheș*-urile (cuvânt cu conotații negative, intrat în vocabularul limbii române, însemnând daruri oficiale, protocolare, prevăzute în registre) și *rușfet*-urile (în turcește *rüşvet*, alt termen negativ pătruns în limba română, semnificând sume de bani plătite ca mită!), fără a mai vorbi și de celebrele *bacșiș*-uri (în turcește *bahşiş*, înțelegând recompensă în bani dată funcționarilor pentru un serviciu ilegal, având ca sinonime alt cuvânt turcesc intrat destul de rapid în vocabularul limbii române: *ciubuc*!) au cunoscut cote titanice, nebănuite altădată și unde obligații noi, de aprovizionare, de transport și în muncă, îndeplinite efectiv, au venit să se adauge nemilos celor vechi, cu consecințe dintre cele mai importante atât asupra evoluției societății românești, influențând-o negativ, cât și asupra vieții economice otomane.

Într-adevăr, pe plan economico-financiar, obligațiile vechi, ca *haraci*-ul (termen turcesc intrat în dicționarul limbii române, desemnând tributul anual pe care țările vasale îl plăteau Imperiului Otoman) și *peșcheș*-urile, au cunoscut o creștere exponențială, cvasi-geometrică, înregistrând un „salt valoric” în scurt răstimp.

Obligațiile erau: „de aprovizionare sau comerciale”, adică în primul rând obligativitatea vânzărilor preferențiale de „articole strategice” către Imperiul Otoman, „obligații în muncă” (lucrul la repararea cetăților otomane) și „de transport” (cărăturile, caii de olac și „darea vâslașilor”) și, în fine, „obligațiile militare”.

La un moment dat, decizia de transformare a Moldovei și Țării Românești în *beglerbeylik*-uri, adică provincii otomane (în limba română avem

beilerbei sau *beglerbeg* = guvernator general al unei provincii din Imperiul Otoman) apărea ca un accident, ca o deviere de la politica tradiționalistă a Porții față de Țările Române. Acestea urmau a fi înglobate în Imperiul Otoman nu ca niște provincii, ci ca „entități autonome”, la fel ca *vilayet*-ul (în limba română acest termen a pătruns și a rămas sub forma *vilaiet*, însemnând diviziune administrativ-teritorială în Imperiul Otoman, guvernată de un *valiu*) Egiptului. Ar fi însemnat ca în Țările Române să fie aplicat sistemul autofinanțării și să trimită la Istanbul doar o dare anuală.

Bibliografie

- Bălcescu, Nicolae, *România supt Mihai Voievod Viteazul*, 1848, cap. *Călugărenii*, XIII.
- Berza, Mihai, „Haraciul Moldovei și al Țării Românești în sec. XV-XIX”, în *Studii și Materiale de Istorie Medie*, II, 1957, pp. 7-47.
- Boia, Lucian, *România, țară de frontieră a Europei*, București, Editura Humanitas, 2002.
- Cernovodeanu, Paul, „Cultura și arta în Țara Românească și Moldova. Muzica”, în *Istoria Românilor*, vol. VI, București, Editura Enciclopedică, 2002, pp. 907-909.
- Constantiniu, Florin, *O istorie sinceră a poporului român*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010.
- Djuvara, Neagu, *Între Orient și Occident. Țările Române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, București, Editura Humanitas, 1995.
- Djuvara, Neagu, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri de Neagu Djuvara*, București, Editura Humanitas, 2005.
- Giurescu, Constantin C., *Istoria Bucureștilor. Din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre* (“History of Bucharest. From the earliest times until our day”), Bucharest, EPL, 1966.
- Glenny, Misha, *The Balkans: Nationalism, War and Great Powers, 1804-1999*, Penguin (Non-Classics), 2001, vers. online.
- Iacob, Ana, „Moda fanariotă în târgul Bucureștilor”, în revista „*Historia*”, anul X, nr. 100, Aprilie 2010, p. 10.
- Inalcik, Halil, *Imperiul Otoman. Epoca clasică*, București, Editura Enciclopedică, 1996.
- Ionescu, Ștefan, *Bucureștii în vremea fanarioșilor*, Cluj, Editura Dacia, 1974.
- Iorga, Nicolae, *Istoria poporului românesc*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, București, Editura Științifică, 1972.
- Marcu, George, coord., *Enciclopedia bătăliilor din istoria românilor*, Editura Meronia, București, 2011.
- Martin, Mircea, G. Călinescu și „*complexele*” literaturii române, București, Editura Albatros, 1981.
- Maxim, Mihai, „Țările Române și Imperiul otoman (1400-1600)”, în *Istoria Românilor*, vol. IV, București, Editura Enciclopedică, 2001.
- Mazower, Marc, *Balkanii. De la sfârșitul Bizanțului până astăzi*, București, Editura Humanitas, 2019.
- Panaiteșcu, P. P., „De ce n-au cucerit turcii Țările Române”, în *Interpretări românești. Studii de istorie economică și socială*, București, 1947, pp. 131-159, ed. a II-a, București, 1994.
- Sala, Marius, *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.
- Svoronos, Nikos, „The Ideology of the Organization and of Survival of the Nation”, în *The Greek Nation*, Polis, 2004, vers. online.
- Șăineanu, Lazăr, *Influența orientală asupra limbii și culturii române*, I-III, București, 1900.
- Ștefănescu, Ștefan, *Istoria românilor în secolul al XVIII-lea*, Editura Universității din București, 1999.
- Theodorescu, Răzvan, „Arta în Țara Românească și Moldova. Structuri și mentalități”, în *Istoria Românilor*, vol. VI, București, Editura Enciclopedică, 2002, pp. 880-890.

Despre depozit

Ioana Maria Dragoste

Dacă contractul de schimb, vânzare sau împrumut de consumație transferă proprietatea bunului, locațiunea și împrumutul de folosință transferă dreptul de a întrebuința bunul, depozitul nu transferă depozitarului nici atât măcar și numai paza bunului, *punerea în păstrare este tocmeală, adică unul se pune în păstrare și altul să păstreze*, potrivit Codului Caragea¹.

Contractul de depozit, cunoscut încă din dreptul roman, a evoluat ca fiind un contract în care buna credință joacă un rol esențial, fiind preluat și de vechile legiuri românești. Codul Calimachi definește depozitul ca fiind *tocmeala prin care se încredințează cuiva un lucru străin spre păstrare*.

În reglementarea Codului civil actual, depozitul este definit ca fiind contractul prin care depozitarul primește de la deponent un bun mobil cu obligația de a-l păstra pentru o perioadă de timp și de a-l restitui în natură.

Astfel cum sugerează și denumirea, depozitul este contractul prin care o persoană lasă un bun în grija altei persoane cu obligația acesteia din urmă de a-l restitui după o anumită perioadă de timp.

Se impune a fi menționat că poate fi încheiat un contract de depozit doar cu privire la un bun mobil, respectiv un autoturism, o bijuterie, inclusiv animale, lăsate de exemplu în pensiunile pentru animale². Un bun imobil, un teren sau o construcție nu poate forma obiectul unui contract de depozit.

Depozitul este un contract real, ceea ce înseamnă că se încheie prin remiterea, predarea bunului mobil. În lipsa predării bunului, înțelegerea părților, chiar și consemnată în scris nu are semnificația încheierii valabile a contractului, părțile

nefiind ținute să îndeplinească obligațiile decurgând din acest contract.

Așa cum am arătat, contractul de depozit se încheie prin remiterea bunului, prin predarea acestuia depozitarului, nefiind necesară forma scrisă, întocmirea unui înscris, pentru încheierea valabilă a contractului. Astfel, dacă A remite lui B autoturismul său, cu obligația acestuia din urmă de a conserva autoturismul pentru o lună, cât A este în vacanță, părțile au încheiat în mod valabil contractul de depozit, în sarcina acestora născându-se o serie de drepturi și obligații.

Încheierea contractului de depozit în formă scrisă, respectiv, întocmirea unui înscris în care să fie consemnată înțelegerea părților, prezintă relevanță sub aspect probator, întrucât în caz de neînțelegere, oricare dintre părți poate prezenta înscrisul pentru a dovedi atât încheierea contractului cât și existența și întinderea drepturilor și obligațiilor.

Încheiat în mod valabil, contractul de depozit conferă părților, deponent și depozitar, o serie de drepturi și le obligă la îndeplinirea obligațiilor specifice.

Depozitarul este ținut de obligația de a îngriji și păstra bunul primit, în îndeplinirea acestei obligații depozitarul este ținut să depună diligența pe care o are în păstrarea și îngrijirea propriilor bunuri. Astfel, în cazul în care bunul este degradat, depozitarul va putea fi obligat să plătească despăgubiri doar dacă deponentul dovedește că nu a îngrijit bunul primit în depozit în aceeași manieră în care a îngrijit propriile bunuri. Acest standard nu se aplică depozitarului care primește o remunerație pentru păstrarea bunului sau depozitarului profesionist, respectiv cel care primește bunul

spre păstrare în realizarea obiectului de activitate, aceștia din urmă fiind ținuți să păstreze bunul cu prudența și diligență. De asemenea, îndeplinirea acestei obligații este în strânsă legătură cu bunul care formează obiectul contractului, căci nu se păzește în același fel o casetă de bijuterii, un cal de curse sau niște valori mobiliare³.

De regulă, locul depozitării și modalitatea de păstrare a bunului sunt convenite de părți la momentul încheierii contractului, iar potrivit principiului forței obligatorii a contractului, care leagă părțile contractante cu puterea unei dispoziții legale, acestea sunt ținute să respecte modalitatea de executare stabilită. Însă, având în vedere scopul încheierii contractului de depozit, acela de a păstra și îngriji bunul, în situația în care, pe parcursul executării contractului, apare o împrejurare urgentă, care face să nu poată fi așteptat consimțământul deponentului și care impune schimbarea locului de depozitare pentru a evita pierderea sau deteriorarea bunului, depozitarul este obligat să schimbe locul și felul păstrării bunului stabilite în contract.

Depozitarul este ținut să execute personal obligația de a păstra bunul, acesta din urmă nu poate fi încredințat altei persoane decât dacă există consimțământul deponentului sau dacă, depozitarul este silit de împrejurări să procedeze astfel.

În cazul în care depozitarul este îndreptățit să încredințeze bunul unei alte persoane, răspunde pentru alegerea acesteia din urmă persoane și pentru instrucțiunile date, fiind obligat să înștiințeze de îndată deponentul cu privire la numele persoanei și locul depozitului. În lipsa acestei înștiințări, depozitarul este ținut să răspundă pentru fapta subdepozitarului ca pentru fapta proprie.

Contractul de depozit nu presupune implicit și dreptul depozitarului de a folosi bunul, această prerogativă putând fi conferită doar prin acordul expres al deponentului.

În cazul în care depozitarul folosește bunul fără drept, schimbă locul și felul păstrării, fără a avea acordul deponentului sau fără a fi incidentă o împrejurare excepțională sau încredințează bunul unui terț fără acordul deponentului, este ținut să răspundă pentru deteriorarea sau pierderea bunului dacă aceasta a fost cauzată de culpa depozitarului sau a subdepozitarului, precum și în cazul în care a survenit fortuit, cu excepția cazului în care dovedește că ar fi survenit chiar dacă nu și-ar fi depășit dreptul.

Astfel, dacă A, depozitar, folosește autoturismul lui B, deponent, sau schimbă locul depozitării, în lipsa acordului expres al acestuia din urmă, dacă din cauza unei deficiențe la motor survine o explozie care distruge autoturismul, A va fi ținut să repare prejudiciul suferit de B, respectiv să plătească contravaloarea acestui autoturism, cu excepția cazului în care dovedește că, chiar dacă ar fi lăsat autoturismul în locul convenit și chiar în lipsa folosirii, explozia ar fi survenit.

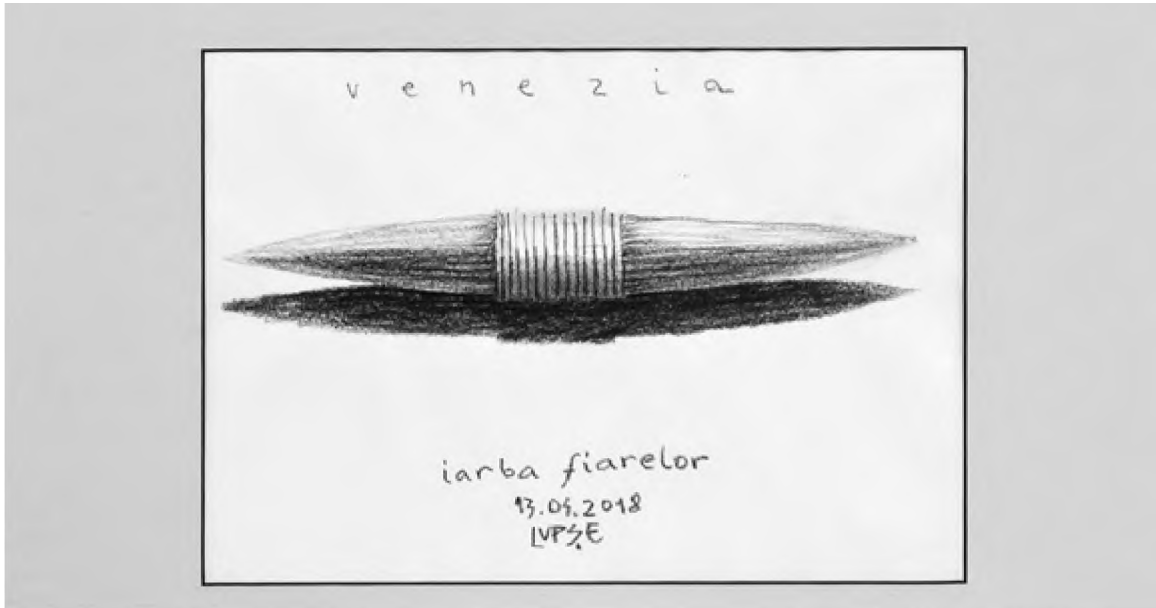
La încetarea contractului de depozit, depozitarul este ținut să restituie bunul la locul în care acesta trebuia păstrat, în starea în care bunul se află în momentul restituirii, cheltuielile restituirii fiind în sarcina deponentului.

Dinamica realității juridice a dovedit de cele mai multe ori limitele normelor juridice. Astfel, s-a pus problema modului de îndeplinire a obligației de restituire în cazul în care locul depozitului a fost schimbat de depozitar. În conturarea unei soluții s-a urmărit asigurarea unui echilibru între drepturile și obligațiile părților, fiind stabilit că, în cazul în care schimbarea locului s-a făcut



Marcel Lupșe

Cușorul vindecătorului călător (2009), obiect pictat, 100 x 60 x 60 cm



Marcel Lupșe

Iarba fiarelor (2018), cărbune, 23 x 28 cm

fără acordul deponentului sau fără a fi incidentă o situație excepțională care să impună această schimbare în vederea păstrării bunului, deponentul poate cere depozitarului să aducă bunul în locul stabilit de părți la momentul încheierii contractului, fie obligarea depozitarului să suporte diferența dintre cheltuielile prilejuite de restituire și cele care s-ar fi făcut în lipsa schimbării locului.

De asemenea, dacă bunul a suferit deteriorări, se impune a se delimita dacă acestea au fost pricinuite de fapta depozitarului, respectiv dacă au rezultat din neîndeplinirea corespunzătoare a obligației de păstrare sau din folosința bunului fără consimțământul deponentului, cazuri în care deteriorarea bunului este suportată de depozitar. În lipsa dovedirii uneia dintre aceste situații, deteriorarea bunului este suportată de deponent, în calitate de proprietar, neputând fi angajată răspunderea depozitarului.

În cazul în care bunul nu poate fi restituit în natură, se impune a distinge după cum imposibilitatea restituirii este sau nu imputabilă depozitarului.

Astfel, dacă bunul a fost distrus în întregime de un eveniment exterior, neimputabil depozitarului și pentru care acesta nu este ținut să răspundă, de exemplu bunul a fost furat, deși depozitarul a depus toate diligențele legate de securitate, acesta din urmă nu va fi ținut să răspundă pentru neîndeplinirea obligației de restituire.

În schimb, dacă bunul a fost distrus sau a pierit dintr-un motiv imputabil depozitarului, de exemplu acesta a lăsat autoturismul într-o curte neîngrădită cu cheia în contact sau deși se anunțase o furtună a lăsat autoturismul sub un pom, acesta va fi ținut să plătească despăgubiri al căror quantum se determină prin raportare la valoarea de înlocuire a bunului și nu prin raportare la valoarea pe care bunul ar fi avut-o la momentul încheierii contractului.

O varietate a contractului de depozit des întâlnită în viața de zi cu zi este depozitul hotelier, având ca obiect bunurile aduse de călători în hoteluri. Reglementarea pornește de la principiul că un călător este nevoit să ia cu el o serie de bunuri, mai mult sau mai puțin valoroase, serviciile oferite de hotel neputând fi limitate doar la cazarea unei persoane.

Aceste dispoziții se aplică atât în cazul hotelurilor propriu-zise cât și altor structuri cu funcția de cazare turistică, cum ar fi pensiunilor, sau locurilor asimilate hotelurilor cum ar fi sanatorii, spitale, vagoane de dormit și alte locuri asemănătoare. De asemenea, aceste dispoziții pot fi aplicate și în

cazul restaurantelor, localurilor de spectacole, cazinourilor, saloanelor cosmetice, sălilor de sport, bibliotecilor, dar numai în privința bunurilor depuse la garderobă, vestiare, sau alte locuri destinate în mod special pentru paza bunurilor⁴.

Răspunderea, în aceste cazuri, este limitată pe de o parte de natura bunurilor, de natura evenimentului, respectiv de existența sau inexistența culpei hotelierului sau a persoanei pentru care acesta răspunde, distincția prezentând relevanță atât în ceea ce privește condițiile răspunderii cât și în ceea ce privește întinderea acesteia.

Răspunderea hotelierului se angajează nu doar pentru fapte săvârșite de acesta sau de angajații acestuia, fiind ținut să răspundă și pentru faptele străinilor care frecventează hotelul. De exemplu, într-o speță s-a decis că răspunderea unității spitalicești poate fi angajată nu doar în cazul în care furtul este săvârșit de un angajat al acesteia ci și în cazul în care fapta e săvârșită de una din persoanele internate⁵.

Hotelierul răspunde pentru bunurile aduse în hotel, fiind considerate astfel de bunuri cele aflate în unitate pe perioade cazării călătorului cum ar fi un laptop, telefonul mobil, obiect de igienă și îmbrăcăminte, bunuri aflate în afara hotelului pentru care hotelierul sau un angajat al acestuia își asumă obligația de supraveghere, de exemplu schiuri sau biciclete depozitate în anexele hotelului⁶, precum și pentru bunurile aflate în hotel sau în afara acestuia pentru care hotelierul își asumă obligația de supraveghere pentru perioada anterioară sau ulterioară cazării, de exemplu bagajele depozitate în locul special amenajat pentru perioada anterioară cazării⁷.

De asemenea, hotelierul răspunde și pentru vehiculele lăsate în garajul sau parcare hotelului și bunurile care se găsesc în mod obișnuit în acestea. Se impune a fi precizat că nu poate fi angajată răspunderea hotelierului pentru autovehiculele parcate în apropierea hotelului sau pe o stradă alăturată, acestea nefiind spații pentru care hotelierul e ținut să răspundă.

În acest din urmă caz, hotelierul răspunde nu doar pentru autoturism cât și pentru bunurile care se găsesc în mod obișnuit în acesta, cum ar fi roata de rezervă sau trusa medicală, neputând fi angajată răspunderea pentru un alt obiect lăsat în autoturism, cum ar fi un laptop, acesta nefiind inclus în categoria bunurilor care se găsesc în mod obișnuit într-un autoturism.

În situațiile expuse, răspunderea hotelierului este limitată până la concurența unei valori de o sută de ori mai mare decât prețul afișat pentru o

cameră oferită spre închiriere. Astfel, dacă prețul unei camere este de 70 euro/zi, răspunderea hotelierului poate fi angajată până la concurența sumei de 7000 euro, indiferent de valoarea bunurilor.

În cazurile amintite, răspunderea hotelierului este una obiectivă, nefiind necesară dovedirea culpei, respectiv în cazul unui furt, călătorul nu este ținut să dovedească neîndeplinirea corespunzătoare a obligației de pază sau existența unei deficiențe privind sistemul de securitate, fiind ținut doar să dovedească introducerea bunului în hotel, dovadă care poate fi făcută cu orice mijloc de probă, inclusiv martori.

Există însă situații în care răspunderea hotelierului nu este limitată, acesta fiind ținut să acopere integral prejudiciul.

Un astfel de caz este cel în care prejudiciul este cauzat din culpa hotelierului sau al unui angajat al acestuia. De exemplu, persoana care se ocupă de îngrijirea camerei distruge un laptop în valoare de 2.000 euro și un aparat foto în valoare de 6.000 euro, hotelierul va fi ținut să plătească clientului suma de 8.000 euro, echivalentul prejudiciului suferit.

De asemenea, hotelierul va fi ținut să plătească valoarea bunurilor primite spre păstrare în casele de valori, cum ar fi bijuteriile, documentele importante sau obiecte de artă. Răspunderea pentru bunurile primite spre păstrare într-un loc special amenajat diferă de răspunderea pentru bunurile depozitate în cutiile de valori din interiorul camerelor, în acest din urmă caz, fiind aplicabile regulile privind plafonarea răspunderii.

Regulile care guvernează răspunderea hotelierului au fost conturate pentru a răspunde unei necesități practice, pornind de la premisa că de regulă, camera de hotel găzduiește mai mult decât persoana călătorului, acesta având asupra sa o serie de bunuri necesare desfășurării vieții personale sau profesionale. Această rațiune nu subzistă în cazul în care bunul este distrus de client sau de persoane care însoțesc clientul, respectiv, laptopul unui călător este distrus de fiul acestuia din urmă, împrejurarea că fapta a avut loc în camera de hotel nu poate atrage răspunderea hotelierului, acesta din urmă neavând posibilitatea de a influența folosința bunurilor aparținând persoanelor cazate. În schimb, răspunderea hotelierului va fi angajată dacă bunul este furat de un alt client al aceluși hotel.

În același sens, răspunderea hotelierului nu va fi angajată dacă distrugerea bunului este cauzată de un eveniment exterior și imprevizibil absolut, cum ar fi un cutremur într-o zonă în care nu au loc cu regularitate astfel de evenimente.

Urmărind același raționament, răspunderea hotelierului nu va fi angajată când este cauzată de natura bunului.

Note

- 1 Dimitrie Alexandresco, *Explicațiunea teoretică și practică a dreptului civil român*, Tomul X, București, 1911, p. 3-4.
- 2 Francisc Deak, Lucian Mihai, Romeo Popescu, *Tratat de drept civil. Contracte speciale. Volumul III*, editura Universul Juridic, București, 2018, p. 20.
- 3 *Idem*, p. 28
- 4 *Idem*, p. 49
- 5 *Idem*, p. 51
- 6 *Ibidem*
- 7 *Ibidem*

Coronavirusuri, coronavirusi

Adrian Lesenciuc

În inecuația complexă din titlu un termen este direct abordabil: coronavirusurile (inclusiv *severe acute respiratory syndrome coronavirus 2*, SARS-CoV-2 sau *novel coronavirus*, 2019-nCoV, care a provocat pandemia iernii, *Coronavirus disease* sau COVID-19) sunt o serie de virusuri învelite în genom ARN, care infectează diferite specii de animale, inclusiv oamenii, fiind responsabile în principal de afecțiuni respiratorii și digestive și ducând chiar la moarte (cu o rată de deces scăzută, de circa 1%, în special în cazul persoanelor cu sistem imunitar slăbit în urma altor afecțiuni). Cu această simplă și elocventă prezentare am clarificat un termen al inecuației. Cât privește celălalt termen, lucrurile sunt foarte complicate.

Mai întâi, în cazul coronavirusurilor timpul de incubare diferă de clasicul interval de maxim 14 zile, și, prin urmare, nu putem vorbi despre posibilitatea izolării pentru o asemenea perioadă de la ultima dată de expunere. Nu există certitudini în acest sens. Mecanismele activării așa-numiților coronavirusi sunt complexe și depind de un proces esențial de răspuns, uitarea. În încercarea de stabilire a raporturilor dintre cele două variabile am plecat de la definirea termenului *coronavirus*. De fapt nu am plecat astfel, pentru că termenul la singular este aparent banal de înțeles în sens denotativ. La plural lucrurile se schimbă consistent, motiv pentru care ar trebui să regândim inecuația. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* alocă forma de plural, „virusuri”, agenților patogeni care se reproduc în interiorul celulei vii și provoacă boli infecțioase, iar forma „virusi” în principal programelor informatice cu capacitate de autoreplicare, concepute pentru a perturba funcționarea calculatoarelor. În distincția operată în titlu, coronavirusurile sunt agenții patogeni din familia coronaviridelor care au condus la apariția pandemiei cu epicentrul în Wuhan, iar coronavirusii sunt acele programe cu potențial de autoreplicare care au perturbat în ultimele luni *scftul mental*. Cu alte cuvinte, replica la epidemia cu coronavirusurile *beta* din familia celor asociate cu sindromul respirator acut sever este *irfodemia* cu coronavirusii mediatici.

Infodemia, un termen nou apărut în domeniul științelor sociale, mai precis asumat de științele comunicării, a fost propus de Organizația Mondială a Sănătății (OMS), desemnând „o supraabundență de informații – unele corecte, alte nu – care îngreunează accesul oamenilor la surse de încredere atunci când au mai multă nevoie de ele”¹. Raportul OMS din 2 februarie 2020 atrăgea atenția asupra necesității unui management comunicațional rezonabil al 2019-nCoV ‘*irfodemic*’, așadar cu scopul combaterii miturilor și zvonurilor privitoare la epidemia de coronavirus, răspândite în principal prin rețele: „Due to the high demand for timely and trustworthy information about 2019-nCoV, WHO technical risk communication and social media teams have been working closely to track and respond to myths and rumours” (WHO, Novel Coronavirus (2019-nCoV) Situation Report – 13, 2 februarie 2020). Practic, unei pandemii răspândite în principal prin aerul respirat îi corespunde o infodemie răspândită prin rețele, adică prin *new media*. Și efectele uneia, și ale celeilalte se resimt asupra stării de sănătate a omului. În primul caz

vorbim acțiunea asupra sistemului respirator și digestiv, având efecte, în cazurile severe, asupra întregului sistem imunitar, care este paralizat treptat. Pentru stoparea răspândirii, indivizii suspecti pot fi izolați și, după caz, tratați. În cel de-al doilea caz vorbim despre acțiunea asupra capacității de judecată, ca urmare a emoției colective, a panicii contagioase care nu poate fi stopată prin izolare. Încă nu s-a inventat un spațiu izolator care să nu permită răspândirea fenomenului colectiv de *panic disorder*, în majoritatea cazurilor afectând indivizi în raport cu care nu pot fi depistate circumstanțe de risc vital. Este firesc de înțeles ca teama generată de o anumită criza de securitate – cum este cazul de față al crizei de securitate sanitară datorate răspândirii COVID-19 din zona epicentrului Wuhan în Orientul Îndepărtat, Australia, America de Nord și Europa – să producă panică la nivel colectiv, dar nu este firesc ca această panică, excedând arealurile geografice în care au fost depistate persoane purtătoare de 2019-nCoV, să conducă la manifestări în vecinătatea prostiei, dar mai ales să ducă la o extindere majoră a infodemiei.

Pentru prima dată, pandemiei COVID-19 îi corespunde o infodemie globală, dar nu e pentru prima dată când vreo infodemie să fi apărut în spațiul public național. Într-un interviu acordat Radio France International (RFI) în 19 februarie 2020, profesorul universitar Alina Bărgăoanu², decanul Facultății de Comunicare și Relații Publice din SNSPA evidențiază prezența anterioară a infodemiilor la scară națională: „Eu cred că ne-am mai confruntat cu astfel de infodemii, inclusiv în spațiul public românesc, [...] însă ce este nou acum este faptul că este vorba despre o infodemie la nivel global creată”. Să înțelegem prin infodemie o epidemie (sau pandemie) de *fake news*, prin prisma căreia informații asociate unor autorități sau informații pe care și le asumă media clasice sau noi (așa numitele știri culese „pe surse”) compensează necesarul de informare în spațiul public. Ceea ce este grav în situația infodemiei prezente este faptul că, în ciuda unor fluxuri informaționale corect gestionate de autorități, excesul de informații din surse neautorizate sufocă orice posibilitate de comunicare instituțională rapidă, eficientă, regulată și transparentă și de control asupra crizei de securitate. În arborescența de zvonuri și mituri sufocând fluxul informațional gestionat de instituții, panica la nivelul anumitor categorii sociale conduce la acțiuni iraționale, justificând mai degrabă un declin al funcțiilor mintale și reacții emoționale contagioase, cum ar fi crearea de provizii de hrană pentru câteva luni, cât să supraviețuiască „apocalipsei COVID-19”.

Coronavirusii care afectează *scftul mental* se răspândesc cu viteză mai mare decât coronavirusurile, în medii în care agenții patogeni ar fi fost demult distruși sau incapabili să pătrundă. Nu numai acele acțiuni de panică de masă, nu numai isteria colectivă și alte asemenea tulburări care produc perturbări severe asupra organismului social în ansamblu sunt cele care ar trebui să ridice semne de întrebare. Organismul social slăbit, alimentat cu știri false, continuă să se hrănească, din ce în ce mai avid, cu alte știri false care întrețin ceea ce poartă numele de „consistență cognitivă”: un continuum perceptiv, atitudinal și comportamental,

puternic afectat de infodemie, de coronavirusi, dar ducând la pretenția de raționalitate, dând „formă rațională inclusiv comportamentului irațional”³. În această lume afectată de coronavirusi, informații greu de verificat deschid cutia întunecată a conspirațiilor. Iar cei care transformă iraționalul în rațional, organizând lumea în moduri pline de înțeles în acord cu propriile temeri, cu efectele panicii produse de infodemie, nu pot fi contraziși nici cu argumentele imbatabile ale rațiunii. Din această cutie întunecată a conspirațiilor, a început să circule în rețele o serie uluitoare de pseudo-informații. Iată, spre exemplu, una dintre acestea: „Scriitorul Dean Koontz a publicat cartea *Ochii întunericului* în 1981. În capitolul 39 descrie un laborator la marginea orașului chinez Wuhan, unde s-a inventat un virul mortal, în cadrul programului de război biologic al țării Virusul este numit Wuhan-400” (primită pe WhatsApp, având drept sursă „asumată” *incredibilia.ro*).

Acest *fake-news*, circulând în mediul de răspândire a coronavirusurilor, adică fiind transnațional și extinzându-se și în spațiile în care coronavirusurile nu au ajuns încă (și probabil nu vor ajunge vreodată), a fost demontat de Nicole Bogart în 21 februarie 2020 pe website-ul CTV News⁴. Să reținem că, printre multiplele inexactități introduse în simpla informație circulând în rețele, în ediția din 1981 a cărții *The Eyes of Darkness* arma biologică din capitolul 39 purta numele Gorki-400, iar începând cu ediția din 2008 numele i-a fost schimbat în Wuhan-400. Dar ce se va întâmpla dacă se va confirma supoziția epidemiologului chinez Zhong Nanshan și a grupului său de experți conform cărora virusul nu are originea în Wuhan, chiar dacă primul caz a fost consemnat în amintitul oraș chinez⁵? Nu se va întâmpla nimic, pentru că în cazul unei infodemii o informație falsă sau inexactă înseamnă doar una dintr-un învolburat ocean de informații.

Să consemnăm că această pandemie informațională/ comunicațională, infodemia COVID-19, afectează o masă incomparabil mai mare de oameni decât virusul însuși, că în inecuația titlului coronavirusii au pondere mai importantă în raport cu coronavirusurile pentru un organism social slăbit, cu metabolism șubred. Pandemia COVID-19 se va stinge. Infodemia va continua să alimenteze cu supoziții ilogice mitul unei conspirații împotriva umanității. Adică va continua să șubrezească singurul liant social posibil, încrederea.

Note

1 În original, „an over-abundance of information – some accurate and some not – that makes it hard for people to find trustworthy sources and reliable guidance when they need it”, în Novel Coronavirus (2019-nCoV) Situation Report–13, *World Health Organization* [online], URL: <https://www.who.int/docs/default-source/coronaviruse/situation-reports/20200202-sitrep-13-ncov-v3.pdf>, 2 februarie 2020.

2 Mirela Dădăcuș. (2020, 19 februarie). Prof.univ.dr. Alina Bărgăoanu, despre „infodemia” cauzată de noul coronavirus. *RFI* [online]. URL: <https://www.rfi.ro/social-118440-prof-univ-dr-alina-bargaoanu-despre-infodemia-cauzata-de-noul-coronavirus?fbclid=IwAR2Fdnlp-3ZsnT87R7RRqs3Iln5mbGdFO-ziUtD-2Wz1SPRIA7ByUcj-8TE#.Xk5KUst5TfQ.facebook>

3 Adrian Lesenciuc. (2017). *Teorii ale comunicării*. Brașov: Editura Academiei Forțelor Aeriene „Henri Coandă”, p.82.

4 Nicole Bogart. (2020, 21 februarie). No, Dean Koontz did not predict coronavirus in 1981 thriller novel. *CTV News* [online]. URL: <https://www.ctvnews.ca/world/no-dean-koontz-did-not-predict-coronavirus-in-1981-thriller-novel-1.4822194>

5 Cao Quigqing, Gao Yun. (2020, 27 februarie). Renowned Chinese expert: COVID-19 will be contained in China by end of April. *CGTN* [online]. URL: <https://news.cgtn.com/news/2020-02-27/Expert-China-to-contain-COVID-19-epidemic-by-end-of-April-Oq6HWNyzks/index.html?fbclid=IwAR0kzxnHme88pi7HOPnA4nPEqlyAFWD9BSG95AP-9NioSLO7Ahxd4BiFeIw>

Tramvaiul, mersul pe jos, trăsura și dricul

Mircea Moț

Trei mijloace de transport sunt prezente în nuvela lui Mircea Eliade, tramvaiul, birja și dricul, toate trei semnificative pentru traectoria profesorului Gavrilescu. Dacă tramvaiul și birja sunt efectiv prezente în narațiune, dricul este amintit doar, cu nostalgie, de un birjar care în tinerețe a fost dricar.

Prea puțin consemnat în dicționarele de simboluri, tramvaiul poate fi acceptat ca un simbol al lumii moderne, reținând atenția prin mișcarea sa mecanică, severă, indiferentă și previzibilă, asimilabilă acelor de ceasornic. Ca mijloc de transport, tramvaiul este insensibil și autoritar, neabătându-se de la un traseu obligatoriu modern și citadin, cu o mișcare circulară, în care individul pare prins inexorabil. Omul se încredințează pasiv tramvaiului și i se supune fără nicio împotrivire pentru a se lăsa transportat aproape ca un obiect. Precum conductorul trenului, taxatorul tramvaiului reprezintă și el autoritatea în interiorul vehicolului, autoritate pe care profesorul Gavrilescu o recunoaște și căreia, într-un moment semnificativ, îi arată respectul cuvenit, punându-și, la apariția acestuia, pălăria pe cap.

Personajul lui Mircea Eliade umblă „cu tramvaiul ăsta de trei ori pe săptămână”, mai mult, insistă el, „trece regulat de trei ori pe săptămână”, sugestie a unei mișcări absolut previzibile, circulare, căreia profesorul nu i se poate sustage.

Călătorind „regulat” cu tramvaiul, Gavrilescu percepe realitatea prin geamul aceluiași tramvai: „Primăvara, când nu e prea cald, e o plăcere. Stai la o fereastră ca asta și, din fuga tramvaiului, vezi tot grădini înflorite”. El revine asupra mișcării circulare și cuvintele profesorului merită toată atenția: „Cum vă spuneam, pe linia asta umblu de trei ori pe săptămână”¹.

Mișcarea previzibilă a profesorului Gavrilescu, cu tramvaiul ăsta și pe linia asta, este întreruptă în mod semnificativ. Profesorul își aduce aminte că a uitat servieta cu partiturile la una din eleve și hotărăște să se întoarcă.² El coboară din tramvai pentru a lua altul, înapoi, însă voința profesorului este paralizată. Tot ceea ce admirase până în acel moment, de trei ori pe săptămână, prin geamul tramvaiului, realitatea și vegetalul cu miresele sale, totul îl ademenește și reușește să-l sustragă (Ștefan Borbely scrie pe bună dreptate că Gavrilescu ajunge prin hazard la grădina țigăncilor) mișcării în care fusese prins. Umbra și miresele îl cheamă spre viață, oferindu-i la cei patruzeci și nouă de ani ai săi, șansa de a se regăsi pe sine. În această situație, el lasă tramvaiul să treacă pe lângă el, chiar salutându-l cu pălăria ridicată.

Ieșind, ceva mai târziu, din grădina țigăncilor, în urma unei experiențe ratate, înveșmântat și intrat simbolic în felul acesta în „celălalt corp”, al hainelor sale, Gavrilescu se abandonează din nou tramvaiului, un argument în plus că personajul nu a fost (încă) eliberat de condiția sa modestă. Este același mijloc de transport, însă plasat cu câțiva ani mai târziu.

Cu acest tramvai ajunge pe strada Preoteselor, într-o realitate ce-i este total străină (Otilia, fosta sa elevă, se măritase între timp), tot cu tramvaiul se deplasează la propria locuință, unde, după cum bine se știe, înțelege că și-a pierdut identitatea,

nefiind recunoscut/acceptat de către ceilalți.

Tramvaiul nu-l poate duce pe Gavrilescu la destinația dorită: nu-l poate duce nici la lecția de pian (uitarea servieta și întreruperea călătoriei), nici la casa Otiliei ori la propria locuință, ambele ținând de un alt timp și de o altă realitate. El este înlocuit deloc întâmplător cu un alt mijloc de transport, cu birja.

Înainte de a urmări prezența acestui mijloc de transport în imaginarul nuvelei, să ne amintim că atunci când coboară din tramvai întrerupându-și călătoria (sustrăgându-se inexorabilei mișcări circulare despre care am amintit), Gavrilescu merge pe jos, e adevărat, nu mult timp, până la grădina țigăncilor. Într-o carte în care face un adevărat elogiu mersului pe jos, David le Breton urmărește relația care se stabilește între individ și realitate pe parcursul acestei mișcări. „Relația omului care umblă pe jos cu orașul său-scrie eseistul- cu străzile sale, cu cartierele sale, pe care le cunoaște deja sau le descoperă în derularea pașilor săi, este mai întâi o relație afectivă și o experiență corporală. Un fond sonor și vizual îi acompaniază plimbarea, pielea îi înregistrează fluctuațiile temperaturii și reacționează la contactul cu obiectele sau cu spațiul”³. El traversează un spațiu plin de mirese, mai plăcute ori mai respingătoare, oricum „tramă senzorială”, mersul pe jos prin oraș „solicită corpul în întregime, este o implicare a sensului și a sensurilor”⁴. Pentru acela care a circulat de trei ori pe săptămână cu „tramvaiul ăsta” și care a perceput realitatea prin fereastră, mersul pe jos constituie într-adevăr o „tramă senzorială”, după cum scrie David le Breton. Atunci când coboară din tramvai, Gavrilescu „regăsi arșița și mirosul de asfalt topit”. Umbra îl ademenește, iar miresele îl tulbură: „Ajunse la stația următoare, își scoase haina și se pregăti să aștepte, când îl lovi deodată mirosul amăru al frunzelor de nuc strivite între degete”. Într-un cuvânt, prin mersul pe jos, Gavrilescu redescoperă o realitate care, în mișcarea labirintică ce-i fusese impusă până, atunci îi scăpase, ceea ce motivează într-un fel tristețea personajului: „Începu să privească uluit, aproape cu respect, arborii înalți, zidul de piatră acoperit cu iederă și, pe nesimțite, îl cuprinse o infinită tristețe”. Lui nu i se permisesse, prin mișcarea circulară a tramvaiului, să perceapă de aproape spațiul în care trăiește: „Atâția ani trecuse cu tramvaiul prin fața acestei grădini, fără să aibă o singură dată curiozitatea să se coboare și s-o privească îndeaproape” (s.n.). Până la un punct, mersul pe jos contează ca o șansă dată personajului de a se elibera de tirania tramvaiului și de atributele condiției de modest profesor de pian, consecință a căderii în urma păcatului atât de des invocat.

Revenind la trăsura („il ajunsese din urmă o trăsura cu un cal”), spre deosebire de tramvai, aceasta aceasta presupune nu doar o anumită libertate de mișcare, ci este un mijloc de transport mai intim, lipsit de răceala și severitatea mișcării mecanice a tramvaiului. Este, pe de altă parte, mult mai apropiată de mersul pe jos, asigurând contactul cu pulsul viu al spațiului. Trăsura aceasta cu un cal mai reține atenția și din altă perspectivă. Birjarul nu mai este severul taxator. El îi cere lui Gavrilescu doi poli și, cum profesorul nu-i poate oferi suma cerută, omul este urmat docil de trăsura („se ridică de pe bancă și porni din nou la

drum, cu trăsura ținându-se, la pas, după el”), pentru ca în final, și amănuntul reține atenția, banii să nu conteze prea mult pentru birjarul care se mulțumește cu mărunțiș („Imi dați din mărunțiș”).

Nu trebuie trecut cu vederea dialogul dintre birjar și Gavrilescu, în timp ce trăsura îl urmează pe profesorul hotărât să se întoarcă la țigănci: cu toate că profesorul nu-i poate oferi birjarului suma cerută, „trăsura se ținea după el, la pas”.

Urmându-l de aproape cu trăsura, birjarul intră pe neașteptate în dialog cu Gavrilescu. Ii vorbește profesorului tocmai despre regina – noptii, în timp ce îi aspiră cu nesăț mirosul. Dincolo de aspectul și de semnificațiile sale simbolice, regina-noptii are, ca orice floare, „un simbol al principiului pasiv. Caliciul florii este, ca și cupa, receptacolul activității cerești, iar pentru simbolurile acesteia trebuia amintite ploaia și roua”⁵. Cu atribute nobiliare, floarea nu mai contează printr-o frumusețe ce se adresează privirii, ci prin parfumul ei, sugestie a esențelor amplificate de întuneric.

Birjarul insistă în mod deosebit asupra florilor în general („Grozav ce-mi plac florile”), ceea ce-l determină pe profesorul Gavrilescu să tragă concluzia că el, birjarul este un artist. mai exact îl caracterizează așa cum se considera pe sine însuși: „-Ai fire de artist, spuse Gavrilescu zâmbind”. Fire de artist, birjarul iubește în egală măsură florile și caii. El nu este însă un creator, cum se consideră Gavrilescu, ci un admirator al unei frumuseți pe care o asociază morții: „Îmi plac florile, spuse. Caii și florile. În tinerețe am fost dricar. Ce frumusețe” Șase cai îmbrăcați în negru și înmuiți în aur, și flori, flori, sumedenie de flori!” Ca și Gavrilescu, birjarul a decăzut din condiția sa. Din dricarul slujind moartea, el a devenit birjarul supus unei lumi a utilității. De asemenea, are și el nostalgia condiției pierdute: „Ei, a trecut tinerețea, s-au dus toate. Am îmbătrânit, am ajuns birjar de noapte (cu toate conotațiile noptii, s. n.) cu un singur cal”.

Există o replică în dialogul dintre birjar și profesorul Gavrilescu, ce lasă impresia, prin ambiguitatea formulării, că trimite la grădina țigăncilor ca spațiu al unei experiențe memorabile: „-Ah, țigăncile...făcu birjarul cu tristețe. Dacă n-ar fi țigăncile, adăugă el, coborând glasul. Dacă n-ar fi...”

Gavrilescu se suie în trăsura acestui birjar și acolo, în trăsura, el adoarme lăsându-se condus de acela care în tinerețe fusese dricar.

Atunci când mărturisește că a ajuns birjar de noapte, ne-am fi așteptat ca fostul dricar să invoce și el niște păcate. N-o face. Spune însă, și el, altceva, care amintește experiența trăită de Gavrilescu: „-Era frumos...”

Note

1 Acest număr reține atenția prin faptul că exprimă o „ordine spirituală și universală”, care operează „în mod exclusiv, diriguind formele în lumea pământeană și în cea cerească (Louis Claude de Saint-Martin, *La simbologia dei numeri*, apud Solas Boncompagni, *Lumea simbolurilor*. Numere, litere și figuri geometrice, Traducere din italiană de Cornel Nicolau, București, Humanitas, 2004, p. 48

2 „Gavrilescu pătrunde în grădina țigăncilor după ce își pierde servieta cu partituri, aceasta fiind semnul servituții sale umilitoare de profesor de pian. Pierzându-și servieta, eroul poate redeveni-simbolic desigur- artistul care a fost înainte de «cădere», identitatea nostalgiei pe care, de fapt, el o și evocă, întruna” (Ștefan Borbely, *Op. cit.*, p. 123).

3 David le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Edition Metailie, 2000, p. 121

4 *Ibidem*, p. 121

5 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994

Cartolină înfiripată

Cristina Struțeanu

*Cu plecaciune, cu admirație, cu prietenie, îți scriu
domniei tale
minunata mea Jeanne d'Arc...
Pe numele real – Silvia Păun.*

Întâi am fost, firește, copleșită și nu știam de unde să apuc rândurile ce doream a ți le adresa de mult, mult timp. Se adunaseră în mine și-mi dădeau o stare de apăsare, aproape de neliniște. De parcă erau vii și se zbăteau. Nu se lăsau ordonate defel. M-a împiciorongat, brusc, un videoclip de evocare. De la o întrunire a Fundației „Memorie și speranță”, în colaborare cu Uniunea Arhitecților din România. Evocare desfășurată acum vreo doi-trei ani. Filmuleț de care, bineînțeles, am dat abia în zilele din urmă. Nu așa-i baiul, s-o mai fi copt între timp sau prăfuit ușor, dacă n-a căzut la fund nebăgat în seamă, doar oamenii-s din ce în ce mai nepăsători. M-a lovit însă... personal, de m-a clătinat, disproporția dintre cele trei laturi ale personalității și profesionalității tale, puse atunci în valoare. Cumva ca o... impietate.

Arhitect – arheolog – antropolog. Cu accent pe prima, aproape trecând cu vederea, doar amintindu-le pe celelalte. Cu un vag zâmbet subțire. De puteau părea un hobby, un moft, o copilărie. E posibil să greșesc, nu asta o fi fost intenția. Dar așa am simțit. Mai ales când s-a pomenit de preocuparea domniei tale pentru geto-daci... Ele, harurile tale, s-au împletit însă mereu, n-a existat nici o ruptură, vreo fărâșă de schizoidie între... N-au fost paralele, nici independente. Mai mult decât atât, de fapt era o creștere continuă în spiritualitate. Nu zicea Bălăceanu-Stolnici, academicianul, director al Centrului de antropologie, că te-ai „situat la confluența dintre știință și spiritualitate”? Se referea la acel „homo religiosus” pe care-l conțineai. Dar era mult mai mult de atât, de-a lungul unei vieți de-o plinătate rară, chiar unică. Bătându-te întruna, întruna, pentru ideile tale: Jeanne d'Arc. Cel puțin eu n-am mai întâlnit asemenea om. Și sunt recunoscătoare destinului că mi te-a pus în drum. M-ai îmbogățit.

Mi-amintesc că, atunci când te-am văzut întâia oară, la Institutul de Etnografie și Folclor, s-a întâmplat să rămân uluită, marcată. Leșinaseși ușor, trecător... Pentru că cineva, ceva, o luare de cuvânt oarecare te-a supărat. Se spuneau lucruri contrare cumva vederilor domniei tale. Nu mai știu ce. Dar o emoționalitate atât de profundă nu mai întâlnisem. Și, acum, mi s-a năzărit că erai aievea acolo la întrunirea făcută în cinstea ta. Printre, alături de acei vorbitori elogioși, de la comemorare. Care, însă, alunecau ușor pe deasupra cercetărilor tale atât de pasionale - așa-i cuvântul - din domeniul etnologiei. Etnologiei, fără doar și poate iubite. Și reacția ar fi fost aceeași! Te văd făcându-te palidă... Apoi vorbind repede-repede, pripit și cu asemenea patos, c-ai fi zis c-a bufnit un torent. O furtună năvalnică, dăruitoare de sine fără preget... O furtună minionă, subțire, fragilă, cu o forță uimitoare. O tenacitate și o capacitate de lucru aproape nemăiîntâlnită. Ardentă. Cu dorința de a fi nemijlocit oriunde și se părea că e vreun centru de interes. Și reușeai. Cum ai mai cotrobăit țara... Din dragostea

domniei tale de românism. Asta-i...

M-a impresionat o istorisire. Cum intraseși la Daicoviciu, cerând să nu se mai facă cercetări arheologice agresive, intrusive, dislocând pietre la Sarmizegetusa. Te-a dat afară! În schimb, ai fost trecută în „Dictionary of International Bibliographic Centre”, la Cambridge, England, atunci când ai semnalat că nu Stonehenge e întâiul calendar de solstițiu al Europei, ci Sarmizegetusa. Autorul englez a adăugat și o erată la studiul său despre Stonehenge...

Mă intrigase că acea primă lucrare a domniei tale, de care m-am alipit ca musca pe hârtia cu lipici – „Identități europene inedite. Italia-România”, album bilingv, din 1996, fusese scos la Ed. Tehnică. Poate pentru calitatea hârtiei și ilustrațiilor. Era scump și totuși mi l-am procurat. Simțeam că urma să am o mare întâlnire? Întâlnirea. Nu era vorba acolo despre vreo sincronicitate. (Cum a mai fost luat în brațe acest termen!) Și, în pofida titlului, nu cu Italia. Nici măcar cu romanii. Despre etrusci era vorba. Și despre „lătinii ai bătrâni”, cum sunt pomeniți în povești, cei de la Nord de Dunăre, ai noștrii... Îmi bătea inima. Pe copertă, pasărea din fulgi de lemn a meșterului Dan din Valea Danului, dincolo de Curtea de Argeș, unde fusesem. În paralel, o pasăre asemănătoare, dar mai urâtică (!) din Italia... Nu mai e de adăugat nimic.

Derutată am fost și când te-am abordat (nu-mi place cuvântul, dar acum altul n-am) cu dorința de a face o emisiune TV. M-ai ușuit. M-ai trimis la nu-ș ce fabrici de confecții și țesături, de pe la Buzău. Să le cer (!), să-i conving în numele televiziunii, să nu mai facă imprimeuri florale, ci cu desene geometrice, precum cusăturile și împetrișăturile de pe ștergare, macaturi, scoarțe, ii și fote țărănești vechi. De cele mai noi, netraditionale, cu paiete, aveai oroare, da. Dacă tot era o emisiune de etnologie, asta să fac. Să-i dau ei pace, că-i ocupată... N-are nevoie să apară-n filme și pe post, pe „sticlă”... Îți dai seama ce-am gândit?! Nu-ți păsa.

Și-am aflat pe urmă că erai născută la Chișinău, familia Timotin, iar în Basarabia cusăturile aveau motive bogat înflorate, un prea plin. Nu geometrice. Totuși, pentru desenul asta schematic te luptai. Îi descifrai ritmul, sensul, spiritul, comunicarea de idei ancestrale. Ca pe inciziile în os, piatră și lemn. Crestături, cioplituri. Studiaseși, da, și răbojul. Să mărturisesc c-am rămas gură cască la ideea că rombul cel atât de prezent marca mișcarea de rotație a pământului? Ca un titirez? Că oamenii primari, nu primitivi, nu, voiau să-și comunice urmașilor observațiile lor. Înaintea apariției scrisului. După ce-am închis gura, te-am numit „Binevestitoarea”. Așa s-au chemat emisiunile ce ți le-am dedicat, c-am ajuns s-o facem și pe asta, nu?

Cum de, totuși, s-a-nfiripat o legătură între noi? M-am dovedit poate și eu tenace? Ți-am stat la poartă? M-ai supus, fără să știu, la probe? Am văzut într-o bună zi, cu emoție, că-mi spui... inițiată. Doamne, eu?! Încet, treptat, și apoi din ce în ce mai des, m-am trezit urcând treptele din strada Popa Tatu, pe lângă Radiodifuziune. Pe o scară îngustă, întunecoasă, răsucită în jurul unui

lift mic, cu zăbrele, și ăla fără lumină. Canon. Neliniște. Și-n cele din urmă, lunga așteptare de la ușă. Când se auzeau foșnind tot felul de lucruri. Se strângeau planșe, fișe, hărți, relevee, machete, fotografii, rapoarte, planuri întinse peste tot, pe mobile și chiar pe jos. Ca să fi putut avea vedere de ansamblu, pe o anume temă, ca dintr-o dronă, în propria casă. Dar ce casă!

Știi, bineînțeles, cum de la o vreme se făcea că... plecam cu lucruri. Mă sunai și-mi spuneai că dorești să vinzi oale sau ulcele de lut nears, unele crăpate și lipite cu micală pe dinăuntru, o lăducă de cocon, o straiță..., dar că vrei ca eu să fiu aceea la care ajung. Atunci, am întrebat de o icoană pe sticlă, din colecția ta. Mi-ai spus, și m-am rușinat, că icoanele se dăruiesc, nu se vând. Și că o să vină acea vreme. Desigur, a venit. Mi-a dat-o cineva după ce nu mai erai. Strângeai bani spre a-ți edita cea mai importantă lucrare. Ce n-ar trebui să lipsească din casa niciunui – „ROMÂNIA. Valoarea arhitecturii autohtone”, 2003. Socoteai, de altminteri, că arhitectura e creația cea mai importantă a culturii noastre populare. Că semnul ei specific e Harul.

Erai martoră și mărturisitoare. Martoră prin cunoaștere și mărturisitoare prin cărți. Mi-aduc aminte o frază: „Omul simplu e creator și face artă prin aceea că-și depășește starea și se ridică la o stare pe care aproape că n-a bănuț-o până atunci, harul lui Dumnezeu”. Îmi răsună și inflexiunile vocii domniei tale și felul în care accentuai. Vorbeai ușor, tremurat, ca o bătaie de aripi de fluture, dar, când și când, întăreai ideea. O peteceluai în ascultător. „Românul și casa lui s-au zidit reciproc”, spuneai. „Arta locuirii, întemeierii și construirii, sacralizării și însuflețirii prin jertfa apotropaică de la temelie, unde se-ngrăpă un cap de pasăre, de cocoș, sau placenta întâiului născut, o ulcică cu semințe, brăduțul pus în crucea acoperișului... Construirea care se făcea totdeauna în sensul mersului soarelui, ordonarea grinzilor, ca o țesătură, toate erau o oglindire, o repetare a Legilor Creației. Apoi ritmul, proporția de aur care traversează întregul cosmos, prin stele, copaci, animale, flori e baza casei tradiționale. Valoarea nu e estetică, ci energetică, spirituală, e o rezonanță cu universul” Cam așa ceva..., nu altfel. Despre matricele primordiale ale arhitecturii, aflate altminteri și la Brâncuși, menhirul, cromleul, dolmenul și aliniamentul, scrieseși de mult, în Revista „Academica”. Le socoteai chei ale formelor, desprinse din ordinea existențială.

Urcam pe întuneric, numărăm treptele scării neprietenos, înguste, și mă uimeam.

Mă uimeam, dar n-am îndrăznit să descos cum de asemenea arhitect, ce primise, în 1996, Medalia Uniunii Arhitecților din România pentru întreaga activitate și, în 2000, Ordinul Național de Merit, în grad de cavaler, sau, tot în 2000, Premiul Gh. Oprescu al Academiei, pentru lucrarea atât de specială „Absida altarului”, arhitect ce făcuse planurile Spitalului de cardiologie din Tg. Mureș, proiect greu, avangardist la vremea lui, de asemenea premiat, sau se dăruise cu dragoste unor construcții școlare și preșcolare, hărăuite și dificile și ele, cum e posibil dar să-și asigure... singur tipărirea acelei lucrări unice, la editura „Per omnes arte”? Nebunia e că domnia ta, Jeanne d'Arc, ai și respins tirajul prim sau doar coperta. Nu mai știu... Culoarea nu era cea dorită, de fapt nuanța de fumuriu. Se lăfăie acolo un uriaș conac de câmpie, operă a arh. Constantin Joja. Cu prispă, pridvor și verandă sau ceardac. Așadar cu acea deschidere spre univers, ca orice

casă țărănească de român. Proprietate a familiei... Noica, din Storobăneasa, Teleorman. Teleorman? Da.

Urcam cu inima cam mică, treaptă de treaptă.

Și mi-ai cerut să nu dau altora lucrurile ce le-am... cumpărat. Aflaseși că îmbiam o prietenă, ce lucra rochii-unicat pentru Fondul Plastic, să ia și ea cearcefuri, din care ar fi putut extrage dantelele manuale. „Vezi tu, - spuneai derulând dintre ziare, de sub pat, un covor uriaș, țesut tot manual, - ăsta e dar de nuntă de la nașul nostru, matematicianul Octav Onicescu. Ce dacă-i zdrențuit? E de neprețuit.” M-am străduit să fac rost de trebuincioasele parale și, spre emoția mea, mi-ai fost recunoscătoare. Dumnezeu! M-ai rugat numai să fotografiez acele forme de mâini, țesute ca mici-frunze într-un copac. Am și acum fotografiile, pentru că, între timp, boala ți s-a agravat și nu le-ai mai cerut... Leucemia lucra și emoția mea creștea. Dar, poate ca istoricul amic, prof. univ. dr. Vasile Boroneanț, deplângeai înstrăinarea lor. A mâinilor din covor. Boroneanț vorbea despre braconaj arheologic, despre incizările preistorice de palme omenești pe pereți de peșteri, ajungând apoi, peste veacuri, să fie decupate și vândute peste graniță colecționarilor...

Iar pendulul, luat tot atunci, l-am reparat. Se oprise când a murit Mircea. Mircea Păun, soțul domniei tale, aviator, pilot de încercare. Îi spuseși că n-o să-l ierți de te va lăsa văduvă, fiindcă fuma mult... Ai rostit, s-a întâmplat. Dar el te-nsoțise în zeci și zeci de drumuri, pe urme de vestigii arheologice. Și în sate risipite. În cercetările domniei tale, silueta lui, a voastră, pâlpâie în mai toate pozele cu altare rupestre, pe stânci și-n peșteri... La Corbii de piatră, la Cetățuia lui Neagoe Basarab, la chiliile precreștine din Bozioru, Nucu și Aluniș, la Daniil Sihastru, la Sarmizegetusa, acel calendar al solstițiului de iarnă geto-dac, la Șinca Veche sau peștera „Gaura mică a Chindiei”, de pe malul stâng al Dunării, unde s-au făcut descoperiri uluitoare...

Ce m-a topit a fost însă o fotografie din copilărie cu familiile prietene, Timotin și Păun, cu Silvica și Mircea la patru ani! Tolăniți pe iarbă verde... Și un tablou pe sticlă, al pictoriței Anca Marinescu. E acolo o pasăre stranie, metalică, printre aștri, deasupra norilor. „Avionul lui Mircea Păun”, spusese. Îl privesc des. Fiindcă, acum, e la mine pe perete...

Urcam parcă din greu sau mai greu, pe măsură ce-mi propuneai să iau alt obiect. Le dădeai din casă, aproape cu bucurie că ajung la mine. Că fac efort să le iau... Totul mă înmuia, mă deruta.

Cu ce energii a plecat din cuibul vostru acel pendul nu știu. Dar s-a oprit și la noi acasă, în anul în care a murit mama. Și așa a rămas.

Cel mai uimitor obiect ce mi l-ai scos dintr-o cutie, a fost o salbă de aur. Străveche. Nu m-am încumetat să întreb nimic. Despre preț sau ceva de felul acesta. Mi-ai spus însă, lăsându-mă fără aer - „va fi a dumitale după ce mor, am să pun bilet”. Era de necrezut și, pe bună dreptate, n-am crezut o iotă. Mi-a trecut prin cap că ăsta era tipul de mecanism de gândire ce-l aveai. Utopic. Pe care-l realizai însă!! Cu niște forțe ce nu țineau de lumea mărunță, materialnică. Erau de deasupra și ți se supuneau. Numai domniei tale. Cum ai fi putut altminteri face toate, toate? Am filmat-o mai târziu, la UNITER, pe Sorana Coroamă-Stanca, regizoarea ce ți-era verișoară și de care te lega o iubire de soră. Și pe ea la fel. Mi-a povestit cum ai purtat salba aceea pe șolduri, la brâu, peste o rochie neagră, suplă. Singura podoabă, și

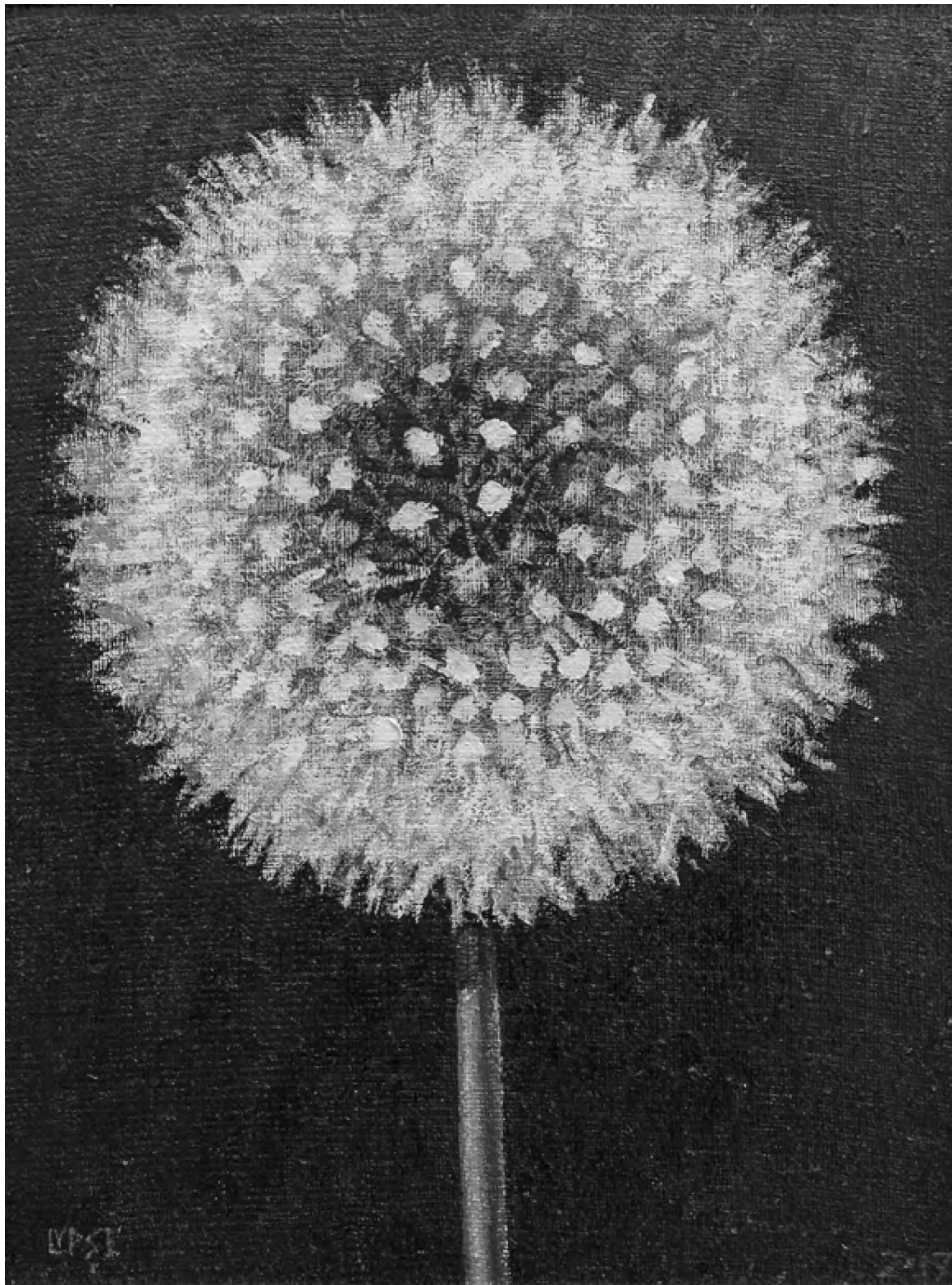
ai fost admirată de o adunare întreagă. În 1973. Aveai 50 de ani pe atunci. Venise în România Șahinșahul Iranului Mohhammad Reza Pahlavi Aryamer. Iar Șahbanu, împărăteasa, era... arhitectă, Farah Diba Pahlavi. Dăduse o recepție pentru doamnele arhitecte românce și te remarcase, voise să te cunoască... Iată, și feminitatea ta grațioasă făcuse pârție.

Din toată derularea acelei evocării de la Asociația „Memorie și speranță”, condusă elegant de doamna Olimpia Coroamă, nora Soranei, m-a înmuiat tare doar momentul lui Dan Timotin, matematician cercetător, desigur nepotul domniei tale, fiul fratelui de care erai atât de legată... Cum îți mai semăna! Mi-a bătut inima mai mult decât văzând imaginea ta pe un ecran și reauzindu-ți vocea imprimată. Se transmisese într-un urmaș acele linii, trăsături delicate și puterea rară de a fi afectuos. Deși n-ai avut copii și suferiseși pentru asta, era limpede că micul Dan, acum domn în toată firea, te-a iubit. Cine nu, în fond? Și am înțeles și motivul pentru care fratele, profesor universitar la Politehnică, îmi spusese - „Silvia nu e un om, e o instituție. Nu știți de câți se ocupă, pe tot cuprinsul țării.” Atunci

n-am întreat - cum adică? Și mi-a venit răspunsul abia acum. În mâna nepotului era un teanc de scrisori adresate ție, Silvia mea, din Botiza Maramureșului, din Lupșa moțescă, din... De la oameni simpli, țărani, ciobani, chiar călugări, profesori, muzeografi de prin cătune, care adunau de pe la bătrâni minuni etnologice, îndemnați de domnia ta... Îți spuneau „Tovarășa Silvia”, doar un cioban ți-a scris cuvântul „doamnă”. Nu-i păsa lui de vremuri și de opreliști... Îți răspundea la multele întrebări despre tradițiile locului lor și-ți mulțumeau că le-a trimis... zahăr, ulei, o poșetă, încălțări, ce vor mai fi avut nevoie și-ți ceruseră. Știau toți că domniei tale îi puteau înșira toate cele și că primesc răspuns. Silvia - o instituție. De generozitate, gentilețe, omenie, empatie. Dorință de cunoaștere. Și luptă pentru afirmarea celor cunoscute. Silvia - o forță. A naturii românești. A dragostei și dăruirii. A jertfelniciei. Jeanne d'Arc.

Să te uit? Cum aș putea?

Ucenica (e o îndrăzneală să spun asta și am inima mică!)



Marcel Lupșe

Dansul îngerilor (2017), acrilic pe pânză, 60 x 40 cm

Suntem în...

Mircea Pora

– Trebuia, doamnelor și domnilor, s-o luați la dreapta...

– Dar pe pliante, pe ce ni s-a dat scria cu litere de-o șchioapă, că trebuia s-o apucăm la stânga. Nu ni s-a mai întâmplat așa ceva și suntem turiști vechi, unii de treizeci de ani...

– Și pe unde v-ați dus nici o casă memorială, cultural, nimic semnificativ?

– S-avem pardon, domnule, nici o „memorială”, ci doar niște bojdeuci și o mulțime de câini

– Asta e, și noi n-am apucat să vă informăm. Toate monumentele culturale au fost mutate, asta știm, dar ghinionul e că nu știm unde...

– Totuși, nu răspunde nimeni pentru asemenea perturbări? V-am mai spus, de treizeci de ani răscolim lumea, ecuator, tropice, zone moderate, reci, dar așa ceva n-am pomenit. Nu e de conceput. Ar putea fi sesizate organismele internaționale.

– Să vă răspund la întrebări... La noi, de răspuns răspund mai mulți, mai ales la nivel central, dar mai întotdeauna sunt de negăsit, la apeluri replicând felurii roboți iar cât privește sesizarea internațională, mă tem să nu fie o pierdere de timp...

– Pe urmă, chiar din prima zi și la capitoul „cazări” au fost probleme.

– Vă rog...

– Mai multe doamne se plâng c-au fost ciupite de insecte. Doamnei Bernadette, colegă din Belgia, i-au înroșit spatele, probabil, păianjeni, dar ne putem gândi și la altceva...

– Totuși, să nu ne gândim, să nu alunecăm în exagerări...

– Văd că vorbiți bine și franceza și engleza, deci v-aș putea spune și domnul John și domnul Jean, dar o să vă numesc cum v-au botezat părinții, domnul Ion, deci, domnule Ion, ne-ați dat în mai multe rânduri un fel de vin pe care aproape toți cei din grup l-au comparat cu „motorina”. Chiar așa, pe față? Domnul din dreapta mea e din Burgundia, doamnele cele mici, surorile Alfons, din Spania, cei doi tineri, cam fără păr, frați și ei din Italia. Cunosători, deci. N-a cerut nimeni vin de Malaga, Chianti, Burgundia, dar totuși, ceva mai mult decât ne-ați oferit.

– Ca un trăsnet cade reproșul acesta pe obrazul meu. Mai ales, că știți atât de multe lucruri, vorbiți atâtea limbi străine. Și aici, și credeți-mă, sunt sincer, intervine lipsa noastră de seriozitate, de rigurozitate, ca să nu spun mai mult. Pentru băuturi, grupurile primesc o cifră. Intră aici calitatea, cantitatea, modul de servire. Ați avut numărul 21. Lângă cartonul dumneavoastră se afla unul pe care scria cam mărunt, mai greu descifrabil, 22. Acesta se referea la băuturi, cantitate, calitate, etc., pentru 30 de ruși și 20 de bulgari. „Motorina”, cum ați spus dumneavoastră, era pentru ei. Din nefericire s-a făcut confuzia. Scuze, mii de scuze, ce pot să spun altceva...

– Nu-i nimic, trecem peste „motorină”, dar am vrut să vedem casa în care s-a născut „domnul sculptor”, după cum am auzit că s-a exprimat aici cineva recent. „Domnul sculptor” a trăit și-a creat multă vreme la noi, în Franța.

– Să nu-mi spuneți, vă rog, că și casa aia s-a mutat.

– Nu, nu, era acolo, dar în ce hal... Domnul Ion mi-e greu să vă spun...

– Poate era puțin dărăpănată, știți, timpul, el strică multe...

– Ce dărăpănată, era o ruină, o grămadă de scânduri și curtea plină de găini, capre, cred că și oi...

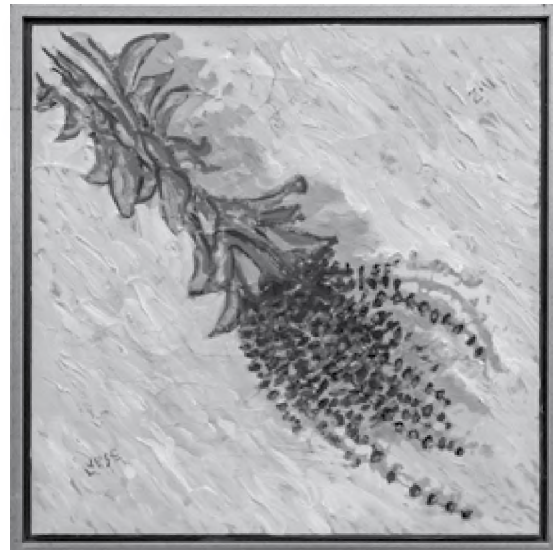
– Da, da, domnul sculptor Constantin... știu că el a spus, asta mai demult... „Când am plecat v-am lăsat săraci și proști, acum vă regăsesc și mai săraci și mai proști”... vedeți, el ne-a cam jignit, a zis rău de noi... dar nu din cauza asta...

– Ce nu „din cauza asta”?

– Ați găsit dumneavoastră plin de animale mici, scânduri, dărâmare... au fost mulți miniștri ai culturii, chiar doi într-un an, neînțelegeri la vârf, ciocniri de viziuni... dar se va reface totul, sunt proiecte, așa cum a fost pe când „domnul sculptor” se juca cu cercul, se dădea cu trotineta.

– Ar mai fi o chestiune, de sinceritate, acum când suntem la masa de adio... A fost o zi cu un anunț foarte tentant, tineresc, îți crea o bucurie de copil... „O zi în pădure după mere și ciuperci”, bineînțeles, cu prânz rece la noi, apă de izvor și când colo, ne-am trezit într-o mare de cioturi, un peisaj dezolant ca după vandali...

– Da, domnul Abraham, căci vă știu după nume, s-au ales după deliberări, supuneri la vot, „cioturile” și cum ați spus, „peisajul dezolant”, ca să fiți în siguranță, căci, altfel, ar mai fi și păduri, dar păduri, păduri, cum poate n-aveți dumneavoastră, dar sunt pline de brancionieri, de urși, cu pui, fără pui, și n-am vrut să riscăm... Dar eu zic că și printre „cioturi” cu puțină imaginație, se puteau reconstitui arborii care au fost, drujbele care i-au tăiat, iarba, ciupercile, izvoarele...



Marcel Lupșe Busuioc (2011), ulei pe pânză, 50 x 50 cm

– Dar să știți că au fost și lucruri care ne-au plăcut... Oamenii aceia puternici, cu căciuli mari, pălării mici.

– Da, da, Oașul, Maramuul...

– Și băutura aia care te dă gata numai dacă o miroși.

– Yes, cunoaștem, pălınca, horinca, trăzninca.

– Și-o combinație de o „nuritură... Mon Dieu... cum îi spune?

– Mămăliguța cu sarmale

– Și a mai fost ceva scris...

– Da, știu, fiecare cu valorile lui... Când dumneavoastră îl aveți, să zicem, pe Shakespeare, le noi era Neacșu din Câmpulung... Asta ați văzut, scrisoarea...

– Da, da, însă ne-a plăcut, scurt, concis, ceva cu turcii, o înștiințare... Și ne-a mai plăcut statul în ploaie, norii peste câmp, turmele de oi, cerul înstelat, vântul strecurându-se prin frunze, bătrânii cum stăteau așa duși pe gânduri, parcă furați de amintiri... Și cimitirele părăsite, parcă citeam Baudelaire...

– Domnule, că m-am cherchelit bine la masa asta de adio... Totul e atât de derutant... Până la urmă unde suntem?... Suntem în?...

– Păi, dacă ați făcut turism treizeci de ani, dumneavoastră ar trebui să știți... a pus capăt discuției, domnul Ion...

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

comentarii
analize
interviuri



TRIBUNA MAGAZINE,

WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Cehov cu acadele și stafii

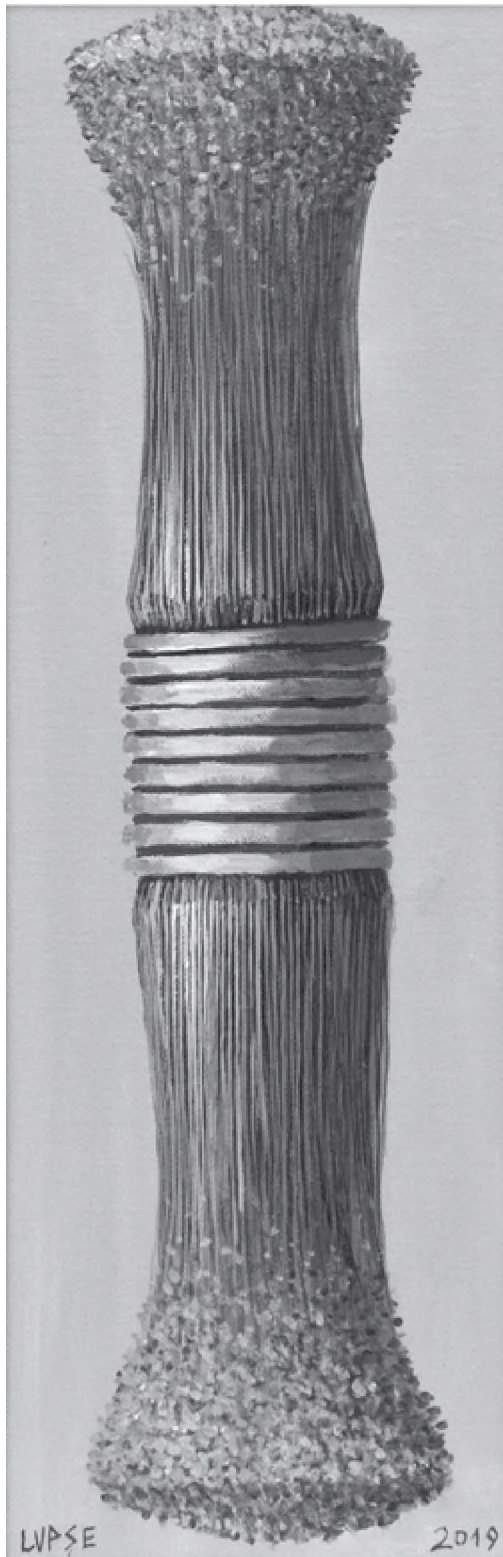
Adrian Țion

Venind dinspre „maladia” futuristă a secolului trecut, întrecerea regizorilor de a da viziuni noi, personalizate textelor clasice a ajuns la un punct maxim care depășește orice închipuire. S-ar părea că sarcina lor primordială s-a mutat din zona oglindirii cu fidelitate a spiritului textului în craterul furibund, creator al inovațiilor flamboaiante, promovate cu sârg și risc. Dar nici nu riscă prea mult, întrucât „maladia” s-a generalizat, lava avangardismului s-a solidificat îndeajuns, s-a așezat în tipare comune. Neobișnuitul a devenit obișnuit, inovația – o țintă permanentă, o gură flămândă în stare să înghită orice, un trend acceptat până și de conservatorii cei mai rigizi. De la Max Reinhardt și Artaud la Grotowski și Eugenio Barba sau până la ultra-rebelul Andry Zholdak configurația montărilor s-a tot înnoit, devenind un spectacol în sine, nu de puține ori scandalos, adiacent scopului inițial. Dar în teatru, inovația fără scandal nu are haz. Și în această privință regizorii noștri au avut ce învăța de la câteva vârfuri ale îndrăzelii în arta punerilor în scenă... și au ajuns chiar să se ia la întrecere. Dacă unul poate face din Shakespeare ce vrea el, eu de ce nu... par a spune reformatorii.

Trimiteri spre considerații și reacții de acest fel stârnește spectacolul realizat de Alexandru Maftei cu piesa *Livada de vișini* pe scena teatrului turdean, înnoțit la 15 ianuarie a. c. cu demnitatea de Teatru Național. *Noblesse oblige!* Și managerul instituției a făcut tot posibilul să țină pasul cu moda, invitându-l pe regizorul Alexandru Maftei să monteze piesa lui Cehov într-o manieră radicalmente atipică. Lentoarea cehoviană e îndesată într-un dinamism forțat. Deh, să nu plictisească publicul. Cele patru acte nu au delimitări de timp, se joacă într-un tot liniar, fără secționarea tensionată a scenelor. Apoi, e drept, cronica de familie e mai puțin comedie (deși autorul și-a denumit-o așa), fapt pentru care regizorul s-a gândit să dea o alură clovnescă întregului, îmbrăcând actorii în costume fistichii, colorate în ocră lutos, ceva între stafii mânjite cu alb pe față (ca în producțiile *horror*) și circari. Cel mai reprezentativ personaj creat în această direcție este guvernanta Charlotta Ivanovna (pardon, guvernanta; întrucât e interpretat de un bărbat cu barbă, Călin Mihail Roajdă). De neînțeles este această alegere a regizorului și totuși, dacă e să vedem o rezoluție logică (s-a mai făcut asta în altă monarhie a piesei și e posibil meteahna să prindă, să prolifereze în continuare) am găsi două explicații. Una motivează extensia viziunii spre universul teatrului-circ, lume clovnescă, ilară, căzută în derizoriu ca și aceea a aristocrației rusești în declin, ce-și are originea în scamatoriile făcute pe scenă de Charlotta Ivanovna (el). Cealaltă are ascendență în ideea regizorală conform căreia spectacolul „înmugurește cu noblețe din ruinele unui teatru părăsit”, bântuit de stafii trecutului. Și atunci nu mai contează ce sex au stafii. Oricum, circăria extinsă ca marcă funambulescă asupra atmosferei din piesa lui Cehov e o găselniță nefericită, care ignoră specificitatea stilului marelui clasic rus.

Limbajul scenic folosit este adesea tautologic. Replica lui Leonid Andreevici Gaev, interpretat echidistant de George Sfetcu, *Mi-am risipit averea pe bomboane* este explicită inutil, făcându-l

caraghios prin faptul că sugerează tot timpul acadele, ba mai mult, le dă și altora să sugă acadele. Ilustrare superfluă a spiritului său risipitor. Rolul nu-i pică tocmai bine actorului. Proprietara livezii, Liubov Andreevna Ranevskaia, interpretată într-o strălucire de zile mari de Nicoleta Lucreția Bolcă, atunci când spune că aruncă banii, trănțește pe jos, mașinal, câteva monede. Dublare nenecesară, orice spectator cunoaște expresia „a arunca banii... pe fereastră”. Limbajul tautologic glisează încet până în decor. Regizorul nu pare preocupat de reprezentarea livezii. O sugestie se profilează totuși în fundal. În loc de vișinii despre care se face vorbire, în avanscenă apare apa râului în care s-a înecat copilul eroinei, obligându-i pe actori să treacă prin ea periodic, udându-se pe haine, empatizând (?) cu tragedia ei. Dar apa simbolizează și purificare. Despre ce purificare a încălțării poate fi vorba? Sau e o trezire la realitate, la proximitatea morții unei lumi anemiate?



Marcel Lupșe *Ierburi de leac VI* (2019)
acrilic pe pânză, 60 x 20 cm

În apă plutesc la întâmplare niște baloane-becuri (sic!), câteva puse de eroină în cușorul adus pe scenă în final, după ce le-a ținut o vreme la piept. Vidul sufletesc rămas după vânzarea livezii e adunat, exteriorizat, materializat chiar în becuri bizare, luate în bagaje în loc de amintiri? Tot tautologic sau prea subtil pentru a fi înțeles. Important e să-i seduci pe spectatori cu vrăjeli de acest fel și fascinația rămâne intactă, recunosc. O nedeterminare ambientală amplificată de eclerajul adesea fascinant, asigurat de Lucian Moga. Scena toată e un tablou flancat de draperii masive ca niște pereți și perdele inegal distribuite în spațiu, bare oblice sugerând dezordinea, în vreme ce din apă e ridicată o ramă dreptunghiulară, împreună cu două voaluri albe ude, în interiorul căreia pozează nefiresc unele personaje, proiectate pe un virtual perete. Metafora decorului e îngroșat vorbitoare. Scenografia semnată de Ilona Alyamani servește ideea regizorală de spațiu fantast, cu mobilier supus eroziunii, ca stălcitul dulap cu care interacționează Gaev, fratele atras senzual de frumusețea surorii, o altă exagerare stânjenitoare. La capitolul stânjeneli se înscrie și scena de sex dintre Duniașa, fata în casă, și tânărul lacheu Iașa. Multă exuberanță, firesc, proștețime și directețe în joc risipește Amalia Popa în Duniașa, în vreme ce Cătălin Florea este un executant cuminte al sarcinii încredințate pentru a-l încadra pe Iașa în tiparele abia schițate ale unui amoretz insensibil.

Induc descumpănire costumele care nu diferențiază pe slugi de stăpâni, țoale decolorate, pătate, trențe puternic contrastante cu costumul de o strălucire ravisantă a minunatei actrițe Nicoleta Lucreția Bolcă, interpreta impecabilă a proprietarei Liubov Andreevna Ranevskaia. În această amețitoare confuzie sunt aduse în scenă figuri fantomatice precum Lopahin, negustor, cumpărătorul livezii, interpretat inginereste de Valentin Oncu purtând pe cap casca de protecție a constructorilor (căci va tăia livada și va construi case pentru vilegiaturști pe terenul dobândit) sau Boris Simeonov-Piscik, creionat scenic de Miky Paicu, proprietar de pământ visând la banii primiți de Liubov Andreevna pe livadă. Voit ștersă pare Alexandra Cheroiu în Varia, fiica adoptivă, și entuziasmată de zorii iubirii se arată Ania interpretată de Alexandra Dușa, fiica de 17 ani a eroinei. Eternul student Trofimov, desenat în linii fugare de Alexandru Ioan Savu, nu exagerează latura de exponent al lumii noi (ca în alte montări), în vreme ce funcționarul Epihodov conturat de Alexandru Condurat marșează exclusiv pe latura comică a personajului. Cel care accentuează discrepanța dintre lumea veche, în agonie, și cea nouă, care se naște, este lacheul bătrân Firs, interpretat corect, cu săcăială de moș nostalgic, de Cornel Miron. Un trecător desemnat ca „rus sărman” (interpret Ginuc Crișan) este transformat într-un îndrăzneț palavragiu. De menționat că actorul e excesiv acoperit de zdrențe ca o sperietoare de ciori.

Traducerea efectuată de Raluca Rădulescu aduce în atenție unele incongruențe. Adresându-se unui bărbat, eroina articulează greșit „dumneata însăși”. În loc de „fiu de mujic” pe scenă se spune „fiu de țaran”, distrugându-se farmecul neaoșist al vorbirii. *Mujic, samovar, gubernie, versta* sunt mărci lingvistice ale spațiului rusesc. Ca atare, nu înțeleg de ce traducerea aleasă, aceasta, e mai bună decât cele realizate cu ani în urmă de Moni Ghelerter sau Maria Rotar. Da, scuzați! Se fac inovații și în traduceri.

Teatrul ca la circ! (II)

Eugen Cojocaru

Încurajat de interesul pentru studiul situației sale în lume și la noi, cu sprijinul „logistic” primit de la cei cărora le pasă de soarta (actualmente, în cădere liberă accelerată) sa, D. R. Popescu, Dinu Săraru precum și actori, regizori de mare calitate și iubitori de teatru, continui cercetarea fenomenului. De ce acest titlu? Pentru că tendințele sunt „unitare” la nivel internațional - n-au inventat românii, în (in)cultura post-modernă, roata pătrată! - începând masiv cu anii '80 și luând supremația, în Occident, cu anii 2000. Marele istoric și teoretician al artelor, Carl Guido Argan, concluzionează, dezgustat, despre aceste tendințe ultra-snobiste la public și noi „specialiști”: „Epigonii duc la paroxism bâlciul estetic!”, iar eminentul său coleg, germanul Werner Hoffman, „decodorul” din faimosul volum *Fundamentele artei modern*, s-a retras în 1991, din aceleași motive, de la conducerea (din 1969!) *Hamburger Kunsthalle*, după 22 de ani de directorat. Iar ei încă nu aflaseră de „orgiile de închidere” la anualele scandalos-mercantile (cel mai mare târg - numele potrivit - de artă din lume) de la cel mai mare eveniment de „arta” conemporană: *Art Basel Miami Beach* (inițiat în anii '90): închipuiți-vă (dacă puteți) spațiile expoziționale doldora cu rafinate culinare, băutură din belșug, *go-go* și *escort-girls* (a doua denumire ascunde o prostituată de lux), galeriști și „artiști” celebrând noi victorii „comercial-culturale” și topăind toată noaptea, cam beți, pe mese și terminând într-o promiscuitate „demnă” de tablourile lui Bruegel cel Bătrân cu petrecerile de „sfârșitul lumii” la flamanzii săi.

De ce toate astea la un subiect despre teatru? Pentru că e specific și același fenomen în toată cultura contemporană: cum în „artă” așa și-n „teatru”! Totul e comerț, șoc, „aranjamente” de culise, clici artistico-mafiote, „descoperiri” și „trend-uri originale” temeinic și strategic pregătite în „laboratoarele de evenimente” viitoare cu sprijinul *fortissimo*, vom vedea, al unei mass-medii total aservite comerțului și establishment-ului! În literatură, *ejusdem farinae*: în anul (2010) când celebrul scriitor peruan Mario Vargas Llosa lua *Nobelul* pentru Literatură, marile lanțuri de librării aveau afișe mari și containere pline, la intrare și-n locurile cele mai vizibile, cu „cărțile” unei nimfomane franțuzoaice, pe când volumele „Nobelului” stăteau, parcă rușinate și timide, la etaj, în unghere modeste. Rezultatul, de neînchipuit în marile epoci de cultură precedente: *madama* vinde multe milioane în Occident, *Nobelul* nici 100.000! Credeți că e altfel în teatru, unde Shakespeare, Cehov, Ibsen, Molière, Caragiale, Eugene O'Neill, Dürrenmatt, Pirandello, Edward Albee, Dario Fo ș. a. sunt călcați în picioare de directori tip Schirmer (Intendantul la pomenitul *Landestheater* Stuttgart) și regizorași specializați în „adaptări” după marii dramaturgi pe care nu i-au citit și nici habar n-au de istoria și teoria teatrului! Cum afirmam, situația este generalizată, cu puține excepții ignorate de mass-media în mâna „făcătorilor” de istorie și cultură. Și în muzică se trăiește, de 30 de ani, din „conserve” - stereotipuri șablonare și reluări epigonist-ridicole. În cinematografia *New-Hollywood*, cum îl numesc din anii '90, când a fost cumpărat complet, în deceniul anterior, de bancherii Wall-Street-ului, care și-au impus, tiranic, „amprenta” de *Raptors / Prădători*:

sex, violență & action / horror! Desigur, fără prea mulți neuroni... Constatăm că sunt exact aceleași „modele” cu care ne-au obișnuit teatrele de la noi, mai ales după anii 2000.

Să vorbim și de „noul” public, radiografiat *en passant*, în studiul anterior - *Schicki-Micki* (noi îmbogățiți, fără cultură), cum le zic nemții, pe românește, cu al nostru Caragiale: *mcftangii* noștri. „Dacă America, Italia, până și Austria au falitii lor, biata Româniuța noastră, (*ohohoho!*), de ce n-ai să n-ai bătă falitii ei?” „Marile” teatre autohtone sunt în orașe bogate, cum e Bucureștiul, Clujul, Timișoara... Tânărul nostru spectator *Schicki-Micki* s-a instalat majoritar bine-mersi în scaune și... Mai bine vă spun o poveste, decât teorie cenușie, cum prefer și Platon în dialogul socratic *Lysis*: la o galerie de artă clujeană vine o pereche (IT-ști tineri cu bani!) să cumpere un tablou: le place unul cu peisaj, 80 / 100cm, și întreabă cât face - 900 de lei. Cum noul îmbogățit e și zgârcit, ei aleg repede altul mai mic (vom vedea „logica” lor), de 40 / 60cm, și se arată foarte mirați auzind că valorează 2.500 de lei! „Păi nu sunt după mărime prețurile!? Noi credeam că asta-i la jumate, 400!” Bine ați venit în prezent, la publicul nostru actual - avem răspunsul la mirarea lui Marcel Iureș (TIFF 2018) că „*Spectatorii de azi răd la tot felul de prostii, la cuvinte urâte și înjurături, sare-n sus după un spectacol prost și aplaudă încântați!*”

Gloaba de curse pe care „galopează” pseudo-artiștii e „modernizarea / actualizarea” - bineînțeles, e necesară, dar ce pot reuși dacă nu cunosc istoria teatrului, n-au citit marii dramaturgi, decât (eventual) foarte superficial. În aceste condiții precare ei „reuesc” doar penibile „pseudo-modernizări” - e ca și cum ai da unui analfabet creștin din întunecatul *Ev Mediu* să actualizeze și modernizeze pe Sofocle ori Euripide... De unde nu-i nici Dumnezeu nu cere! Rimbaud a revoluționat lirica la 17 ani, da! Însă mai nimeni nu știe, că, până la acea vârstă, el citise tot ce s-a scris în poezie - altfel nu e posibil...

Și mai e problema „tăierii” fondurilor pentru cultură: „trebuie să se susțină singură financiar!” propagă acest capitalism de consum, care ia bani de la popor și-l dă tot super-bogaților! Am mai fi avut Shakespeare, Ibsen, Michelangelo, Tițian, Mallarmé (câteva sute cititori, cât a trăit!), Van Gogh (un singur cumpărător: fratele!)... dacă ei ar fi creat pentru publicul din epoca lor!? Definitiv și clar - NU! 99% din spectatorii de la *Globe Theater* erau analfabeți!! Parterul cu rumeguș era plin, de fiecare dată, cu cerșetori, hamali, țărani, mici meșteșugari, oameni din cei mai umili, dar fascinați de măreția shakespeare-iană! Nici următoarele trei etaje cu straturile societății engleze și *upper-class*-a ei, de atunci, nu stăteau mai bine la capitolul alfabetizare: până și marea burghezie a orașelor, mulți nobili erau neștiutori de carte, ce să mai zicem de cultură - dar iată cum umpleau, mereu, teatrul... *Big Will* nu ar mai fi existat dacă ar fi scris coborând la nepriceperea lor?! La fel toți marii artiști, la fel dacă n-ar fi fost „sponsorizarea / finanțarea” artei, în toate marile epoci care ne-au dăruit atâtea mari creații și capodopore: manualele de istoria culturii și artei ar fi aproape goale, de asemenea muzeele și piețele din orașele lumii!

Bani sunt destui, chiar foarte mulți, însă folosiți (și la *TN*-urile din România) în scopuri meschine

și de intoxicare a culturii și oamenilor. Iată ce aflăm în emisiunea *Dispariția culturii?*, în programul TV comun franco-german - ARTE /9 mai 2002, realizator Pierre André Boutang. Jaques Rigaud, scriitor, înalt funcționar de stat în *Ministerul Culturii* francez: *O mare parte a ceea ce numim noi cultură stă sub legile pieții - marile concerne conduc...*; Julian Nida-Rümelin, Ministrul Culturii în Germania răspunde la întrebarea *Ce putere are acest Minister în comparație cu concernul medial internațional Bertelsmann?* J.N.-R.: *Nu avem nici o putere asupra acestor concerne...* Jack Lang, Ministrul Educației Naționale, Franța (om de cultură, nu miniștri incuți și agramați, ca în România - E. C.): *Sunt foarte îngrijorat de presiunea prcfitului la putere și influența ce domnește peste state, popoare, culturi și gândirea oamenilor, ducând la prostirea acestora și ridicând acceptanța la agresiune...*

Am văzut ce ajunge „arta” când intră pe mâna capitalismului de comsum la *Miami Art* - iată alt exemplu: *Muzeul Guggenheim / New York* e „Societate pe acțiuni”, unde *Arta* e tratată ca orice produs industrial și al serviciilor, cremă de ghetete sau hârtie igienică, și supusă aceluiași legi ale pieței! „Arta” *MG*-ului trebuie să aducă dividende, adică să vândă tot mai multe „produse” în fiecare an, dacă nu... E clar că nu mai e artă acolo! La fel în teatru: cât mai multe piese, cât mai mulți spectatori, cât mai multe încasări - instituționalizarea comercială a *Artei* constituie moartea ei.

Dar de ce face aceasta societatea de consum? Pentru că în cadrul ei totul se supune principiilor economice de profit și putere! Cultura adevărată a însemnat totdeauna un pericol pentru clasele (oricare ar fi ele în istorie) la Putere: Henry Fielding&Co. erau dramaturgi foarte buni, de mare succes și foarte critici, în secolul 18 / al *Luminilor*, cerând libertate, democrație etc. - periculos! Consecința: regalitatea a interzis toate teatrele! Amănunt *anecdotic*: așa s-a născut romanul modern cu *Tom Jones* și *Istoria aventurilor lui Joseph Andrews*, unde a aplicat „regulile” dramaturgiei! Iată Marele Adevăr: cultura reală e periculoasă... Ibsen, Bernard Shaw, O'Neill, Pirandello, Dario Fo, Caragiale, Eminescu, George Orwell cu *Ferma animalelor* și 1984, Cehov, Aldous Huxley cu *Brave New World*, „*tinerii furioși*” englezi și americani (secolul 20) ș. m. a. sunt o amenințare pentru *establishment*-ul anti-democratic de după Căderea *Blocului Bolșevic*. Ray Bradbury, șocat de America anilor '50-'60 scrie dramaticul *Fahrenheit 451*, unde se ard cărțile. Evoluția anilor '80 îl învață că poate fi mai rău și ne definește actualul *Zeitgeist*: *Ca să faci un popor să nu mai citească, nu e nevoie să-i arzi cărțile, e de ajuns să-l faci să nu mai citească!* Parcă ne aflăm în plină previziune, nu?! Dar anii 2000 au „progresat”: publicul / poporul e adus să citească / vadă non-/ anti-artă și numai infantilisme, chiar mai mult prin rafinatul diabolism: niște „produse” pseudo-culturale care îl dezumanizează (a observat-o, deja, la începutul secolului 20, Ortega Y Gasset în *Dezumanizarea artei!*).

„Calculul” e simplu și sigur până la un punct - s-a mai folosit „concertat”, de Ptolemeu VIII, ca să-și păstreze puterea - dar el și Egiptul său n-au terminat bine! Secolul 21 trăiește aceeași „experiență” - să vedem cum se va sfârși... Cu aceste strategii sunt distruși și artiști - actori, regizori, muzicieni, scriitori, artiști plastici și, cum am constatat, publicul de cultură adevărată! Ce se poate face SĂ NU MAI UCIDEM ACESTE PASĂRI CÂNTĂTOARE!? Continuarea în numărul următor...

Spiritul ludic al unui mare artist

Cristina Simion

La închiderea expoziției „Michael Lassel - Lumea ca Alegorie și Mit”, organizată de Revista Tribuna la Muzeul de Artă din Cluj, curatorul expoziției, Cristina Simion, propune câteva considerații despre simboluri proprii copilăriei în opera artistului, despre relația specială a copiilor cu lucrările sale și despre spiritul ludic pe care adulții și copiii, deopotrivă, îl descoperă în lumea construită de Lassel.

Îl însoțesc pe Michael Lassel în călătoria sa artistică, în calitate de iubitor și admirator al artei sale, ca galerist și curator (am curatoriato expoziții ale sale și la Nürnberg, München și Berlin), ca prieten și modest colecționar. Am privilegiul de a putea admira și înțelege artistul, cunoscând omul, și vă asigur că îi prețuiesc deopotrivă. Percepția din poziții diferite mi-a permis o serie de observații foarte interesante – iar perspectiva pe care v-o propun aici nu este cea a criticului sau curatorului de artă, cel care analizează, interpretează, construiește concepte și găsește perspective și abordări originale, ci mai degrabă cea a galeristului, care observă prin natura profesiei sale, pentru că e prezent, reacțiile fruste ale vizitatorilor, atenția, interesul, comportamentul necenzurat, emoțiile nefiltrate. Galeristul e receptorul primelor impresii ale consumatorului de artă, cele de care depinde popularitatea unui artist și mai cu seama puterea operei sale de a comunica neintermediat cu privitorul. Și din această perspectivă, Lassel dovedește un talent magistral.

Cu câțiva ani în urmă, la Mannheim, o fetiță de nici nouă ani, timidă, obosită după un drum lung și impresionată de mulțimea elegantă și zgomotoasă, vedea pentru prima oară lucrările lui Michael Lassel („Allegorie des Unbewussten”, „Alegorii ale Subconștientului”, Galerie Grandel, 2015). E vorba despre fiica mea, care, surprinzător, nu a vrut să plece până nu a identificat semnatura artistului - bine ascunsă - în fiecare dintre lucrările prezentate. Nu a fost nici ușor, nici rapid, dar - absorbită de dezlegarea unui puzzle pasionant pentru ea, a ignorat complet trecerea timpului și a părăsit expoziția cu fericirea resimțită în fața unei mari descoperiri. Nu mai văzusem niciodată la ea atât interes și concentrare în fața unei opere de artă. Poate că atunci m-am întrebat, pentru prima oară, de ce complexul microcosmos al unui artist consumat nu doar de detalii, ci mai cu seamă de semnificații, e atât de atrăgător pentru un copil. Există un mesaj ludic în universul impregnat de filosofie al lui Lassel și, dacă da, rezistă acesta dincolo de prima impresie? De ce rămân copiii minute întregi în fața unei lucrări? Ce observă ei? ce îi atrage? și, mai ales, poate reprezenta opera lui o poartă inițiativă, de transmutație spre arta vechilor maeștri, plină de simboluri și de sensuri care, pentru a fi descifrate, necesită dincolo de imaginație, cultură, inteligență, sensibilitate, analiză?

Păpuși, jucării și jocuri

Bancher în Înalta Societate, poate cea mai recunoscută lucrare a lui Lassel, deoarece imaginea sa

a fost „împrumutată” de Deutsche Bank într-un mult difuzat clip video promovând trecerea de la marca germană la euro, în anul 2000, folosește ca personaj central păpușa de lemn, acest Don Quijote personal. Îl regăsim, de obicei ca pe un alter ego al artistului, în numeroase lucrări ale sale, luptând, odihnindu-se, mânuind pensula ca pe o armă, cercetând globul de cristal. Deși compozițiile lui Lassel sunt complicate arhitecturi cu aparență statică, există în multe dintre ele elemente dinamice, iar viteza păpușă, a cărei inocență e sugerată de însăși alcătuirea sa simplă, din bucățele de lemn articulate, este aproape întotdeauna unul dintre acestea.

În Impunătoarea Cupolă, cărțile de joc, mâna articulată, platforma mobilă uzată, din lemn, care a rezeat cândva jucăria preferată a unui băiețel, constituie o colecție de „locuri comune” ale primei copilării, o inedită fundație pentru cupolele catedralelor viitoare. În Reflexia Timpului, zarurile sunt și un instrument al jocului, nu doar un simbol al hazardului - la fel și cuburile din lemn, omniprezente în pruncia tuturor, care compun, litera și cubul, semnătura artistului.

Compasul, pensulele de pictură și tuburile de culoare, creioanele, călimara (devenită între timp obiect de anticariat), cărțile și cărțile de joc, păpușile, dozele metalice, măiestrit pictate, cândva pline cu bomboane sau turtă dulce, jocurile, instrumentele muzicale - cele mai multe dintre obiectele cu prezență recurentă în lucrările lui Lassel sunt familiare copiilor. Devoalate de semnificațiile contextuale, sunt obiecte de interes pentru aceștia, care gasesc în recunoașterea lor un univers intim și sigur în același timp, în explorarea căruia pornesc cu interes și ocazional amuzament.

Luptele purtate de artist în multe dintre lucrările sale, între care - poate cea mai impresionantă - lupta cu un trecut personal marcat de tragedie (a se vedea Mesaj către J., un veritabil testament artistic), sunt de-dramatizate prin folosirea unor obiecte cunoscute, transformând adeseori teatrul de luptă în teatru de păpuși. Un cadru familiar și prietenos relativizează suferința cea mai profundă!

Exerciții de atenție

Să ne întoarcem, însă, la Bancher în Înalta Societate și fantastica acribie cu care zeci de bancnote și sute de monede sunt prezentate privitorului uimit, în prima instanță, de bogăția și perfecțiunea detaliilor - o lucrare care, veți spune, nu are nicio legătură cu lumea copilăriei, dar în fața căreia se opresc, ca vrăjiți, copiii. Am întrebat, și nu o dată, de ce. Numără monedele! Nu abundența acestora îi atrage, nici acuratețea redării și, desigur, nici mesajul ascuns în lucrare, ci mai degrabă provocarea vizuală. De fiecare dată când provocarea e percepută, interesul copiilor e captat - ca în jocurile de atenție cu care sunt obișnuiți, cele de tipul *câte obiecte de un anumit tip găsiți într-un desen sau câte deosebiri găsiți între două desene aparent identice*.

Unul dintre copiii fermecați de acest aparent

banchet al bagatelor, după studiul mai multor lucrări în care își găsește loc metrul de croitorie - măsură flexibilă a lucrurilor măsurabile și nemăsurabile aidoma, a observat o minusculă greșeală: dintr-un mănunchi de bucle încurcate ale panglicii metrului lipsea la socoteală un centimetru. Satisfacția descoperirii a fost pe măsura efortului: o întreagă după-amiază!

Nu nesocotiți aceste mărunte aventuri din labirintul lucrărilor lui Lassel - amuzante și provocatoare pentru copii și adulți deopotrivă; ele deschid mai târziu poarta către interpretare, către reflecție, către întrebările existențiale. Conceptele abstracte sunt mai ușor de înțeles atunci când sunt ilustrate - e, poate, un truism, dar pe care avem tendința să îl uităm.

Cimilituri pentru adulți

Spiritul ludic al artistului, prezent practic în fiecare dintre lucrările acestuia, nu se rezumă la capacitatea operei sale de a fi receptată de către copii și la relaționarea naturală și instantanee a acestora cu lucrările, ci se manifestă - evident sau subtil - și sub forma unor referințe culturale sau unor semnificații destinate adulților. Mă voi opri la un singur exemplu. Soap Opera (1994) este cea mai veche lucrare prezentată în expoziția de la Cluj: o colecție de CD-uri savant aranjate într-o piramidă - formă enigmatică și des folosită în complicatele structuri imaginate de artist, având ca linii de susținere fragmente ale unor instrumente de suflat și vârf - bustul lui Verdi. Între Berlioz, Ceaikovski, Beethoven, Bizet, Bartok, Bruckner, Debussy, Enescu, bine ascuns - un CD al lui Janis Joplin, un clin d'œil făcut anilor '60 și mișcării flower-power. Pe fundalul alcătuit din plăci de lemn și litere tipografice în tipar înalt - autoportretul auto-ironic, suflând un balon de săpun, perfect rotund, în care, ca și în alte lucrări, se oglindește el însuși, pictând. Titlul lucrării, „Soap Opera”, devine un double entendre. Semnificația semantică se regăsește în balonul de săpun, cea profundă - în conținutul piramidei, într-un evident contrast cu superficialitatea seriilor televizate cunoscute sub această denumire generică, dar având în comun cu acestea narativul cu final deschis. Dublul autoportret nu face decât să confirme dublul înțeles. Așa cum generațiile digitale folosesc un emoticon anume pentru semnificarea unor înțelesuri complexe (cum ar fi „smiley face întors cu fața în sus” pentru dublul standard), universul de semnale vizuale construit cu migală de Lassel cuprinde înțelesuri precise, cu valoare simbolică - însă nu neapărat identică în toate lucrările sale. Lassel folosește liberul arbitru pentru a atribui, uneori, sensuri schimbate aceluiași obiecte - nu pentru a complica decodarea acestora de către exegeți, nici pentru a polemiza cu aceștia referitor la propriul dicționar alegoric, ci pentru că inspirația - sau mai degrabă narațiunea ascunsă în ansamblul detaliilor - îi dictează reprezentări și înțelesuri noi. Creator-stăpân al propriilor convenții, artistul le modifică uneori, consimțind astfel la complicarea procesului de înțelegere a mesajului său de către terți, până la a-l face ininteligibil în absența propriilor chei.

Michael Lassel vă propune un joc pentru oameni mari, în care semnificațiile se deschid analizei precum o Matrioșka adapostind încă și încă alte metafore. Cât timp dăruie contemplării, atâtea valențe - un dar al înțelegerii fără orizont oferit tuturor celor interesați de introspecție în artă.

Epreuve d'artiste

Silvia Suci

Nu am încetat să explorez secretele imagini... Misterul cernelii care se așează la momentul dorit pe un receptacol ales. Enigma plăcii de cupru pe care o împlânzesc și o pregătesc cu gingășie. Alchimia hârtiei, a texturii ei la fel de subtilă ca textura pielii, a suprafeței ei revelate de lumini și umbre. (Mikio Watanabe)

În martie 2020, proiectul internațional „WONDERING MIND: 60 X 60” împlinește cinci ani și primește alți treizeci de artiști pe lângă cei șaiszeci pe care i-a avut inițial. Totul a plecat de la o strânsă și frumoasă colaborare și prietenie dintre curatoarea slovacă Zora Petrášová și gravoarea și curatoarea belgiană Chris Verheyen, proprietara galeriei Epreuve d'Artiste din Antwerp, Belgia. În 2019, cele două curatoare de renume internațional au fost invitate ca membre în juriul prestigioasei competiții „Queen of printmaking: the International Mezzotint Festival”, desfășurată sub conducerea lui Nikita Korytin, directorul Muzeului de Arte Frumoase din Ekaterinburg, Rusia.

În martie 2015, aniversarea lor de 60 de ani a fost sărbătorită într-un mod inedit: șaiszeci de artiști din peste douăzeci de țări au fost invitați să realizeze gravuri pe o placă de cupru cu un diametru de 12 cm (cât un CD). Forma rotundă a gravurii simbolizează prietenia și respectul între popoare și artiști, iar tema propusă era cât se poate de generoasă: WONDERING MIND („minte curioasă”). Artiști de talie internațională din Belgia, Slovacia, China, Franța, Norvegia, Olanda, Cehia, Anglia, Pakistan, Egipt, Africa de Sud, Palestina, Canada, Ucraina, Nepal, Noua Zeelandă, Japonia, Rusia, Ungaria și Bulgaria au avut ocazia să se exprime artistic prin diferite tehnici de gravură (acvatinta, mezzotintă, litografie, foto-gravură). La acest proiect au participat și trei artiști români: Aurel Bulacu, Tudor Câmpean și Rada Niță.

Până în prezent, lucrările au fost expuse în cadrul a 18 expoziții perindate prin întreaga lume. „60 X 60 este un tezaur de mici capodopere” - a declarat Nan Mulder, una dintre participantele la această proiect, membră a mai multor asociații de gravură din Anglia, Olanda și Noua Zeelandă.



Hedieh Jafari

Leaving (2020), mezzotintă

Din 8 în 22 martie 2020, galeria Epreuve d'Artiste din Antwerp dă startul celui de-al doilea set de gravuri „wondering mind”. De această dată, toate sunt realizate în mezzotinta, o tehnică de gravură mai puțin folosită de artiști datorită complexității ei. Această tehnică a fost folosită pentru prima dată în 1642, de Ludwig von Siegen (1609-1673), și amintește de materialitatea picturii baroce; este cunoscută și sub numele de „maniera neagră” și a fost folosită mult timp pentru reproducerea picturilor. „Maniera neagră presupune cunoașterea foarte precisă a tehnicii de redare a perspectivei, a efectelor fizice și vizuale ale reflexiei și refracției luminii, precum și a umbrelor. Exact ca în pictură, mezzotinta definește obiectele în spațiu fără existența unei linii de contur, doar prin contrastul de lumină dintre obiectul redat și fundal.” (Florin Stoiciu, *Tehnici și maniere de gravură*, Polirom, Iași, 2010, pag. 104)

De aproape 30 de ani, prin proiectele internaționale pe care le dezvoltă, galeria Epreuve d'Artiste promovează artele grafice: „Istoria va hotărî dacă Chris și Zora, cu entuziasmul lor dezinteresat și molipsitor, au lăsat o amprentă semnificativă asupra creșterii popularității și democratizării artelor grafice.” - a menționat Jan Dockx, un apropiat al galeriei Epreuve d'Artiste și un asiduă colecționar de gravură și ex-libris care deține o colecție de peste 7.000 de piese de gravură. Galeria a format un impresionant grup de colecționari din Olanda și Belgia, fiind adesea vizitată de colecționari din Europa, SUA și China.

Galeria Epreuve d'Artiste a fost fondată în 1991 de Chris Verheyen, și a găzduit peste 250 de expoziții internaționale de gravură (personale și de grup). Chris Verheyen a studiat gravura la Academia Regală din Ghent (Prof. Roger Wittevrongel); a urmat specializări la Școala Internațională de Artă din Voss, Norvegia și la Academia de Arte Frumoase și Design din Bratislava, Slovacia (Prof. Albín Brunovský). A participat la numeroase rezidențe artistice și colocvii în Europa, SUA, Japonia și China. Activitatea sa artistică și curatorială a fost îmbogățită printr-o susținută activitate pedagogică la Grammar School of Arts din Antwerp.

„Pentru ca o galerie să reziste în timp, este important entuziasmul organizatorilor și o pasiune puternică pentru artele grafice. Artiștii sunt prezenți la deschiderea expozițiilor și se creează în galerie o atmosferă familială care dă o dimensiune umană evenimentului. Mai mult, am organizat numeroase expoziții de grafică în lumea întreagă, folosind rețeaua noastră de artiști și galeriile prietene.” - a declarat Chris Verheyen. Proiectul „Over de grens” („de cealaltă parte a frontierei”) a fost realizat în 1997 și a constat în editarea unui portofoliu de 57 de artiști flamanzi și valoni. A fost un proiect îndrăzneț și dificil de realizat într-o țară divizată și cu un sistem politic complicat, cum este Belgia. De-a lungul anilor, Chris Verheyen a colaborat cu Zora Petrášová și au realizat proiectul expozițional „Mosty” („Poduri”), între Slovacia și 10 țări europene.

Printre artiștii care au expus de-a lungul timpului la galeria Epreuve d'Artiste se numără celebrul suprarealist belgian Paul Delvaux, Paul



Igor Benca

Bee, or not to be... (2020), mezzotintă

Wunderlich, Albín Brunovský, Vladimir Gazovic, Slovakia, Oldřich Kulhánek, Jiří Anderle, Vladimir Suchánek, Rudolf Hausner și mulți alții.

Alături de expoziția „More Wondering Minds 2. Chris and Zora's New Mezzotint Friends”, pentru anul 2020 galeria Epreuve d'Artiste a pregătit un program interesant de expoziții. Jochen Kublik va prezenta publicului gravurile sale colorate, inspirate din lumea sa fantastică, în expoziția „Between the Worlds” (10-24 mai 2020). Lucrările au avut un succes deosebit în China, iar titlul expoziției sugerează filosofia de viață a artistului. El trăiește la propriu și la figurat între lumi, între cultura estică și occidentală, între lumea reală și o altă lume, fantastică și subiectivă, pe care o experimentează intens ca artist călător.

„Între libertate și structură”, Hanna de Haan caută logica construcțiilor din metropole: „Mă fascinează viteza cu care se schimbă orașele. La fel ca și faptul că un oraș nu este niciodată terminat și este în mod constant re-proiectat și transformat. Evoluția construcției unei clădiri sugerează forma finală pe care aceasta o va avea... Mă fascinează tensiunea dintre haosul unui șantier și structura clară a schelelor.” (H.H.) Expoziția va avea loc din 2 în 23 august 2020.

În luna septembrie, galeria Epreuve d'Artiste prezintă cele mai importante lucrări care au participat la cele patru ediții ale Bienalei Internaționale de Exlibris de la Varna. Bienala este organizată de Largo Art Gallery, începând cu anul 2014.

A fi artist înseamnă a iubi cu pasiune ceea ce faci. Cu câtă pasiune vorbește japonezul Mikio Watanabe despre gravură! Ca și gravura, pentru Mikio Watanabe lumea este „Un mister care se întrupează”; acesta este și titlul expoziției care va avea loc la galeria Epreuve d'Artiste, din 8 în 22 noiembrie 2020. „Sunt convins că în centrul tuturor lucrurilor există ceva simplu și pur care depășește complexitatea aparențelor. Iar această puritate este, în esență, putere și frumusețe.” (M.W.)

Anul 2020 se încheie cu expoziția „Guy Langevin și prietenii lui belgieni”. Guy Langevin este un artist canadian, președintele juriului competiției de la Ekaterinburg și unul dintre foștii câștigători ai acestei prestigioase bienale. A dorit să facă o expoziție împreună cu prietenii lui belgieni - Ingrid Ledent, Maurice Pasternak și Michel Barzin.

Pentru Epreuve d'Artiste, anul 2021 va însemna aniversarea a 30 de ani de existență!

Site-uri consultate:

www.epreuedartiste.be, www.wonderingmind.eu

Marcel Lupșe. Principiul grației suficiente

această totalitate nu este decât *aparență* și că, în realitate, chiar ființa lui, - având un atât de puternic dor, o atât de acută nostalgie a Paradisului, s-a construit sub semnul unei asemenea *rupturi*. Tema obsesie-imagini declanșatoarea întregului discurs vizual, este, cum spuneam, *buchetul, rugul nemistuit, floarea, fânul, vegetalul*. Materialul preferat al pictorului pare a fi semnul vegetal, firul vegetal, amprenta vegetală. Apoi, în plan spiritual, *pătratul, romb, dreptunghiul*; perspectiva și racordările în unghi drept sau liniar, tonalitatea: cald sufletească, strict descriptivă, fenomenologică; ritmul: static și mereu descendent, (pogorător, susținător). Sunt prezente mereu șarpantele, gardul din lemn, mere, romburi, pătrate. Spectacolul „înfățișării” se produce la un nivel decorativ, strict perceptual, deci avem în față o pictură. O pictură a percepției directe în care *anima și animus* se potențează reciproc. *Anima* încetează să mai cânte atunci când *Animus* o privește, pentru a-și relua cântul de îndată ce nu mai e privită. Corpul naturii și sufletul, corporalitatea și intelectul nu se deosebesc. Cunoașterea nu se opune simțirii raționale. Spiritul nu face concurență materialității, fiind într-o bună împăcare și înțelegându-se de minune cu vizibilul.

Inocența se așează, de fapt, dincolo de orice inocență, pură în sfârșit și, mai ales, dincolo de orice puritate, asemeni iubirii care nu permite nici un soi de *retroversie egotropică*. Imaginea picturală, în simplitatea și candoarea ei dintâi, dă purității valoare și rațiune de a fi. Ea este mișcare, ritm, mai mult decât substanță. *Mișcarea către puritate este puritatea însăși: pentru pictor nu este altă prioritate mai adevărată decât iubirea pentru pictură*. Întocmai ca în gândirea fenomenologică, perceperea senzorială, neîmpiedicată de ecrane ideale, nu se îndepărtează de esențe, nu urmărește a le escamota. Pictorul și-a îndreptat privirea doar spre realitate, înspre cea mai simplă și mai umilă, privind-o cu iubire de adevăr, întorcându-și fața de la artificialitate și barbarie. Civilizația, pe care o edifică o astfel de cultură, nu e una a ordinii geometrice ca fenomen social, ci e una psihologică, pentru că doar aceasta este autentică: *o civilizație a sentimentelor*. Paradoxal, acest tip de pictură te ferește de năvală, de cotropirea pe care o realizează *imundul* modern. Pictorul adevărat, oricare ar

fi el, trăiește în credința curată că nu există decât o singură cultură, indiferent de pământul în care se înrădăcinează: aceea care îl ridică pe om deasupra lui însuși pentru a-și pune în comun operele de excelență care, pentru omul care are *genele curate*, livrează imediat sensul. Astfel lucrează pictorul mereu: fără prejudecati și calofilie, fără grimase și lipsit de angoasă. Percepția este „reală”, e „totală”, nu e nici idealism, nici idilism, e, în schimb, cea gândire în imagini care ne duce direct la sens, ne duce la explorarea prin pictură a actului însuși care constituie forma și sensul. O pictură care ține seama de referință. O școală de pictură care își găsește originea în Cezanne, ca *pictor al percepției mai degrabă decât pictor al perceptului*.

Pictorul nu lasă să moară în el acel ingegno care păstrează trează suferința, îndepărtându-l de agonia ei.

Pictorul nostru înfățișează, iată, parafrazându-l pe Paul Cezanne, „ruguri sensibile” sau, mai degrabă, „ceea ce este comun între acele ruguri nemistuite din noi”.

Buchetele lui Marcel Lupșe sunt *buchete-sensibile*, care încearcă să înlăture distincția dintre fenomen și nume, abandonând obiectul însuși, sensibil în relativitatea sa, inteligenței emoționale cunoscătoare. Viziunea devine, din această perspectivă, o coexistență a corpului cu lumea, un circuit în care actul picturii intervine ca expresie a inteligenței emoționale drept un al treilea element, clarificând, în fapt, raportul reciproc dintre celelalte două. Forma redă un sunet interior, devine o ființă spirituală cu calități, care nu sunt altceva decât această formă. Un parfum. Un parfum care nu este o simplă impresie subiectivă, ci este o formă spirituală și, pentru aceasta, depun mărturie muzica și armonia culorilor. Opera picturală nu se măsoară doar cu sine însăși, așa cum ea nu este de căutat în infinitul *subiectului*, ci ea trebuie căutată, cum spunea R. M. Rilke, în „Scrisori către un tânăr poet”, în „Sentimentul pe care îl creăm, sentimentul pe care îl putem zămisli, căruia-i putem da formă... Realitatea surprinsă de pictor este, de fapt, un eveniment al unei lumi intermediare, aceea lume în care gândirea nu este încă distinctă de lucruri, în care imaginarul și realul sunt încă indiscernabile. Această pictură, fără a dori să devină un scandal, nu exclude imaginile, nu exclude norma „critică”, nu exclude spectatorul, ca în majoritatea tendințelor curente ale avangardei. O astfel de pictură se așează neostentativ în afara *petei și revărsării*, în afara șocului și dezgustului, în afara prezumției și obrăzniciei. Pictura lui Marcel Lupșe oscilează între un naturalism larg



Marcel Lupșe

- ce poate ajunge până la un realism metafizic și halucinant, și o concepție idealistă a limbajului pictural, ca pură creație. Pictura devine, astfel, cunoaștere ce se oferă văzului, învățându-ne formele și virtuțile lor de orientare, de emoționare, de energie, ca și, de altfel, virtuțile întâlnirii acestor forme. *În acest tip de pictură, semnificația și abstracția se condiționează mutual*. De unde răsare atunci sensul, ne-am putea întreba? Din stil? Din ceea ce Andre Malraux, polemizând cu vechi prejudecăți psihologice, crede că este, înainte de toate, creație și exprimare, în timp ce noi spuneam că stilul ar fi adevărul percepției ca trăire personală sau, și mai exact, este tocmai maniera de a da limbajului artei, cu toate riscurile pe care acest lucru îl comportă, o rezistență de materie, în puritate strict materială.

Arta nu poate să nu tindă spre a fi o *prezență*, spre a fi *înfațișare*, deși rămâne sens, în măsura în care e comentariu trăit al unei experiențe trăite. Că sensul poate umple această prezență e o iluzie, o iluzie care se arată a fi chiar pictura, opera picturală căreia i se dă *sens intrupat*. Pictura aceasta a lui Marcel Lupșe, prin însăși reitatea ei, uneori, halucinantă, ajunge a fi profundă, fermecătoare, alegorică și, uneori, chiar simbolică. *Amprenta vegetală, pădurea, câmpul, luminișul, florile hiperrealiste și hiperbolice* depun mărturie despre candoarea și, totodată, expresivitatea tablourilor. Ai, uneori, sentimentul, în preajma acestor universuri vegetale, că spațiul însuși e o noțiune temporală, că Lupșe pictează ritmuri, semne, tensiuni, cu mijloace puține, cât mai liber cu putință, reușind să „ridice” o realitate despre care ți se inculcă ideea că ea vine pe deasupra, se naște în cer, sau Dumnezeu știe unde, pentru a-i împlini intențiile. Nu e sacrificată în tablou nici esența, nici emoția. *Corporalitatea se manifestă ca nepotrivnică duhului*. Tabloul devine, în acest fel, cum am spus-o mereu, - așa cum crede și Delacroix, o sărbătoare pentru ochi, făcând ca ochiul celui care vede să privească cu gene curate, să încerce să devină un ochi sfințit, doar astfel ochiul vede farmecul, aura, duhul, fondul arhetipal, surpriza, miraculosul, seducția...



Marcel Lupșe

Grâu 20 (1989), tehnică mixtă, 160 x 320 cm

sumar

eveniment

Ani Bradea
Tribuna deschide seria evenimentelor culturale în 2020 cu un mare succes de public! 2

editorial

Mircea Arman
Expunerea prealabilă a noțiunii de adevăr și autenticitate raportată la structura apriorică a imaginativului (XI) 3

cărți în actualitate

Ion Cristofor
Poezia unui „rebel fără cauză”:
Varujan Vosganian 6
Alexandru Sfârlea
„Fără să țin seama de vreo spusă sau nespusă”
Ștefan Manasia 7
Vulpea psihopompă și autostrada
Irina-Roxana Georgescu 8
Pe cer jetoane 8

comentarii

Christian Crăciun
N-avem cuvinte pentru trupuri 9
Irina Nastasă-Matei
Literatura clasică idiș în limba română 11

memoria literară

Constantin Cubleșan
Poduri și vămi (Horia Bădescu) 13

poezia

Oxana Gherman 14

parodia la tribună

Lucian Perța 14

proza

Claudia Albu-Gelli
Copilul de gheață 15

traduceri

Giuseppe Ungaretti 18

filosofie

Alexandru Surdu
Speculațiunea ca facultate a gândirii 19

filosofie

Andrei Marga
Hegel despre drept (I) 20

eseu

Iulian Cătălău
Influențele Imperiului Otoman asupra românilor (I) 22

juridic

Ioana Maria Dragoste
Despre depozit 24

social

Adrian Lesenciuc
Coronavirusuri, coronavirusi 26

însemnări din La Mancha

Mircea Moț
Tramvaiul, mersul pe jos, trăsura și dricul 27

genul epistolar

Cristina Struțeanu
Cartolină înfiripată 28

o data pe lună

Mircea Pora
Suntem în... 30

teatru

Adrian Țion
Cehov cu acadele și stafii 31
Eugen Căjocar
Teatrul ca la circ! (II) 32

arte

Cristina Simion
Spiritul ludic al unui mare artist 33

conexiuni

Silvia Suci
Epreuve d'artiste 34

plastica

Mircea Oliv
Marcel Lupșe
Principiul grației 36

plastica

Marcel Lupșe Principiul grației suficiente

Mircea Oliv



Marcel Lupșe

Cuib ferecat (2014), acrilic pe pânză, 170 x 190 cm

Se arată, în încercarea pictorului, doar strădania de a înfățișa „puterile miraculoase” atestate în majoritatea tradițiilor spirituale ale lumii, a *tainicului vegetal* căruia a încercat să-i surprindă toate fețele.

Fie ca e vorba despre „căldura magică”, fie despre modalitățile de „stăpânire a focului” sau de ordonare simbolică a lumii vegetale, asta se poate vedea în „buzduganul grâului”, ciclul înfăptuit la finalul anilor 1980 - fie că analizează puterea hranelor (prescura) de la jumătatea anilor 1990, pictorul Marcel Lupșe efectuează, de fapt, un *studiu* și o *documentare* pentru a-și desluși pentru propria-i înțelegere nivelurile culturale pe care le implică anume comportamente care însoțesc *eul*, în drumul său de la *eul posesiv*, captativ spre *eul obligativ*, de-a lungul a diferitelor nivele de cunoaștere, de la societățile cele mai arhaice, până în pragul modernității celei mai evoluate.

Există, crede pictorul, după studiu și documentarea proprie în abordarea ordinului vizualității,

în consecință, o perfectă continuitate între asemenea tehnici de *inițiere*, de la culturile din stadiul paleolitic, până la formele devoționale moderne. Aceste „puteri miraculoase” indică accesul la o anumită stare extatică sau, pe alte planuri de cunoaștere, la o stare a experienței necondiționate, de o perfectă libertate spirituală. În interiorul culturilor arhaice, participarea la condiția spiritelor este apanajul, prin excelență, al artiștilor și al preoților. Experiența preoților, se poate și cea a artiștilor, sfârșește dincolo de senzorialitate. Starea aceasta ecstatică reactualizează, provizoriu, starea inițială a umanității întregi. Ideea că fiecare obiect poate încorpora sacrul, setea de a cunoaște direct, prin simțiri, atât divinitatea, cât și zonele inaccesibile ale realității, credința că gestul artistic-ritual contribuie la hierofanizarea Cosmosului, acestea toate pun în evidență, iată, dorința profundă a modernului de a participa la sacrul, prin totalitatea ființei sale, descoperind că

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 30 lei – trimestru, 60 lei – semestru, 120 lei – un an. Cu expediere la domiciliu: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 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.

